

**L'esthétique du partage**  
**dans l'œuvre littéraire et picturale de Claude Cahun et Moore**

par  
Alexandra Arvisais

Thèse de doctorat en cotutelle

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences  
Université de Montréal

École doctorale Sciences humaines et sociales  
Laboratoire ALITHILA  
Université de Lille

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
de l'Université de Montréal  
en vue de l'obtention du grade de  
Ph.D. en littératures de langue française  
et à  
l'Université de Lille  
en vue de l'obtention du grade de Ph.D.

Décembre 2017

© Alexandra Arvisais, 2017

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Université de Lille

Cette thèse intitulée :

L'esthétique du partage  
dans l'œuvre littéraire et picturale de Claude Cahun et Moore

présentée par :  
Alexandra Arvisais

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Andrea Oberhuber, directrice de recherche  
Université de Montréal

Martine Reid, codirectrice de recherche  
Université de Lille

Jean-Philippe Beaulieu, président-rapporteur  
Université de Montréal

Gayle Zachmann, examinatrice externe  
University of Florida

Florence de Chalonge, membre du jury  
Université de Lille



## Résumé

L'œuvre polymorphe de Claude Cahun, auteure-artiste de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et de Moore, artiste-plasticienne, repose essentiellement sur l'idée de *partage*. De 1913 à 1954, Cahun et Moore ont élaboré une œuvre qui relève en grande partie d'une création partagée, c'est-à-dire qu'elle est faite à quatre mains de manière symbiotique, tandis qu'une autre partie est assumée par chacune des collaboratrices. Leur travail prend la double voie de l'écriture et de l'expression artistique (dessin, photographie, photomontage, objet) pour placer leur vision du sujet équivoque et de l'art sous le signe du multiple. Dans la perspective d'étudier l'écriture et l'image comme deux moyens d'expression indissociables, la notion de *partage* permettra de penser la démarche cahunienne et celle de Moore entre les mouvements et les genres littéraires, entre une auteure et une artiste, entre le sujet et ses doubles, entre les arts et les enjeux médiatiques. En proposant la notion de *partage* comme concept opératoire, cette thèse de doctorat s'attache à recontextualiser l'œuvre selon la triple appartenance de Cahun-Moore à l'histoire culturelle et littéraire, embrassant à la fois la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le symbolisme tardif, le modernisme et l'avant-garde surréaliste. Leur vision de l'œuvre comme espace de partage entre le textuel et le visuel s'accomplit par une collaboration entre auteure et artiste visuelle qui redéfinit le statut du créateur solitaire. Il s'agira également de revoir la démarche d'autoreprésentation à partir de la notion de partage ; la construction du Soi passe par le dédoublement sur le papier ou la pellicule pour exprimer l'être-au-monde d'un sujet qui ne se reconnaît pas dans les catégories genrées et identitaires univoques. L'acte de partage aboutit dans la création d'une œuvre hybride alliant les mots et les images dans un dispositif qui dépasse la relation illustrative du texte par l'image pour favoriser le dialogue des médias. Le partage s'impose comme la notion par excellence pour saisir une œuvre qui a fait du dédoublement – des filiations, des intertextes, du créateur, de l'identité et de l'œuvre même – son *modus operandi*.

**Mots-clés** : Claude Cahun, Marcel Moore, Symbolisme, Modernisme, Surréalisme, Collaboration, Rapports texte/image, Partage.

## Abstract

The polymorphic work of Claude Cahun, author and artist from the first half of the 20<sup>th</sup> century, and Moore, visual artist, is essentially based on the idea of *sharing*. From 1913 to 1954, Cahun and Moore developed a work that relies in part on shared creation, that is to say, it is produced symbiotically by two collaborators, but whereas another part is undertaken solely by one of the artists. Their work takes on the double path of writing and artistic expression (drawing, photography, photomontage, object) to express their vision of the equivocal subject and art under the sign of the multiple. With the perspective of studying writing and the image as two inseparable means of expression, the notion of *sharing* will allow to consider both Cahun's and of Moore's approach between literary and artistic movements and genres, between an author and an artist, between the subject and its doubles and between the arts and the media issues. By proposing the notion of *sharing* as an operational concept, this thesis seeks to recontextualize Cahun's and Moore's work according to its belonging in the cultural and literary history of late symbolism, modernism and the surrealist avant-garde, embracing both the late 19<sup>th</sup> century and the first half of the 20<sup>th</sup> century. Their vision of the work as a space for sharing between the textual and the visual is accomplished by a collaboration between author and visual artist, which redefines the status of the solitary creator. I will also approach the self-representation approach from the notion of sharing as the identity construction of the Self, through many self-projections on paper or film, goes through duplication to express the *être-au-monde* of a subject that does not recognize itself within the boundaries of univocal gendered and identity categories. The act of sharing results in the creation of a hybrid work combining words and images in a process that goes beyond the illustration of the text by the image to favor dialogue between media. Sharing is essential as the notion *par excellence* to capture a work that has made out of duplication – of filiations, intertexts, creator, identity and the oeuvre itself – its *modus operandi*.

**Keywords** : Claude Cahun, Marcel Moore, Symbolism, Modernism, Surrealism, Collaboration, Text/image relationship, Sharing.

# Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des figures	v
Liste des abréviations	vii
Remerciements	viii

## **Introduction**

Sous le signe du multiple	1
Partage(s)	8
Trajectoires critiques	15
Histoires littéraire et artistique	23
Penser <i>l'inter</i> à travers l'approche intermédiaire	26

## **Première partie**

### ***Héritages littéraire et artistique***

Héritage de fantômes familiers	40
<b>Chapitre 1</b>	
<b>Héritage du symbolisme</b>	<b>44</b>
1.1 Le principe de l'obscur	48
1.2 L'idéal des correspondances	61
1.3 L'hybride	68
<b>Chapitre 2</b>	
<b>Affinités modernistes</b>	<b>79</b>
2.1 L'Art Nouveau	84
2.2 L'expérimentation formelle	95
2.3 Reconfiguration des identités sexuées	103
2.4 L'Art et la Vie	114
<b>Chapitre 3</b>	
<b>Filiation avec l'avant-garde surréaliste</b>	<b>122</b>
3.1 La vie comme œuvre d'art	129
3.2 Figurations de l'étrange : dépaysement, enfance, onirisme, dédoublement	135
3.3 Le décroissement des frontières artistiques	149

<b>Chapitre 4</b>	
<b>Stratégies de positionnement dans le champ culturel et littéraire : 1913-1953</b>	<b>159</b>
4.1 Stratégies pseudonymiques	162
4.2 Pratiques de la citation et de la réécriture	172
4.3 Mariage du poétique et du politique	197

**Deuxième partie**  
*L'œuvre en partage*

<b>Chapitre 5</b>	
<b>La collaboration comme idéal de création</b>	<b>222</b>
5.1 Absence de signature	225
5.2 La démarche collaborative au sein du livre illustré	237
5.2.1 <i>Illustration a posteriori par l'artiste</i>	239
5.2.2 <i>Création bicéphale</i>	250

<b>Chapitre 6</b>	
<b>Performativité et autoreprésentation</b>	<b>262</b>
6.1 Le théâtre des (auto)portraits	268
6.2 L'ambiguïté dans l'autoreprésentation	288
6.3 Inscrire l'autre dans le texte et l'image	314

<b>Chapitre 7</b>	
<b>Les œuvres hybrides</b>	<b>327</b>
7.1 Le livre illustré par le dessin	332
7.2 L'œuvre photolittéraire	345
7.3 L'objet surréaliste	383

<b>Conclusion</b>	
<b>Terre inconnue</b>	<b>396</b>

<b>Bibliographie</b>	<b>410</b>
<b>Annexe</b>	<b>i</b>

## Liste des figures

- Figure 1 : Claude Cahun et Marcel Moore, « La Lutte » / « Le Baiser », *Vues et visions*, 1919
- Figure 2 : M. et Moore, « Au soleil », *Le Phare de la Loire*, 1914
- Figure 3 : M. et Moore, « L'écharpe d'Iris », *Le Phare de la Loire*, 1914
- Figure 4 : Claude Cahun et Marcel Moore, « L'escalier », *Vues et visions*, 1919
- Figure 5 : M. et Moore, « Sports d'été », *Le Phare de la Loire*, 1914
- Figure 6 : Claude Cahun et Moore, *Sans titre*, 1923
- Figure 7 : Claude Cahun et Moore, *Sans titre*, 1927
- Figure 8 : Lise Deharme et Claude Cahun, planche XV, *Le Cœur de Pic*, 1937
- Figure 9 : Claude Cahun et Moore, planche II, *Aveux non avenues*, 1930
- Figure 10 : Claude Cahun et Moore, planche X, *Aveux non avenues*, 1930
- Figure 11 : Claude Cahun et Moore, *Autoportrait*, vers 1928
- Figure 12 : Photographie de Maurice Schwob, 1917
- Figure 13 : Claude Cahun et Moore, *Sans titre*, vers 1914
- Figure 14 : M. et Moore, « Sous le masque », *Le Phare de la Loire*, 1914
- Figure 15 : Claude Cahun, couverture et quatrième de couverture, *Les paris sont ouverts*, 1934
- Figure 16 : Claude Cahun, *Poupée I (Prends un petit bâton pointu I)*, 1936
- Figure 17 : Claude Cahun et Moore, *LSM*, vers 1910
- Figure 18 : Claude Cahun et Moore, *Jersey, 4 octobre 1917*, 1917
- Figure 19 : Claude Cahun et Moore, *Autoportrait*, 1928
- Figure 20 : Claude Cahun et Moore, *Sans titre*, 1928
- Figure 21 : Claude Cahun et Moore, planche VII, *Aveux non avenues*, 1930
- Figure 22 : Claude Cahun et Moore, *Sans titre*, 1929
- Figure 23 : Claude Cahun et Moore, *Autoportrait*, vers 1927
- Figure 24 : Claude Cahun et Moore, *Autoportrait*, vers 1928
- Figure 25 : Claude Cahun et Moore, *Autoportrait*, vers 1928
- Figure 26 : Claude Cahun et Moore, planche IX, *Aveux non avenues*, 1930
- Figure 27 : Claude Cahun et Moore, *Le Chemin des chats V*, vers 1948
- Figure 28 : Claude Cahun et Moore, *Autoportrait*, vers 1920

- Figure 29 : Claude Cahun et Moore, *Autoportrait*, 1928
- Figure 30 : Claude Cahun, *Que me veux-tu ?*, 1928
- Figure 31 : Claude Cahun et Moore, *Autoportrait*, vers 1927
- Figure 32 : Claude Cahun et Marcel Moore, « Partiale impartialité » / « Impartiale partialité », *Vues et visions*, 1919
- Figure 33 : Claude Cahun et Marcel Moore, « La glace » / « La neige », *Vues et visions*, 1919
- Figure 34 : Claude Cahun et Moore, planche VIII, *Aveux non avendus*, 1930
- Figure 35 : Claude Cahun et Moore, planche III, *Aveux non avendus*, 1930
- Figure 36 : Claude Cahun et Moore, planche V, *Aveux non avendus*, 1930
- Figure 37 : Lise Deharme et Claude Cahun, planche I, *Le Cœur de Pic*, 1937
- Figure 38 : Lise Deharme et Claude Cahun, planche XIV, *Le Cœur de Pic*, 1937
- Figure 39 : Lise Deharme et Claude Cahun, planche XVI, *Le Cœur de Pic*, 1937
- Figure 40 : Claude Cahun, *Un air de famille*, 1936
- Figure 41 : Claude Cahun et Moore, *Sans titre*, 1936
- Figure 42 : Claude Cahun et Moore, *Studies for a keepsake*, vers 1926
- Figure 43 : Claude Cahun et Moore, *Entre nous*, 1926

## Liste des abréviations

<i>JU</i>	<i>Les Jeux uraniens</i>
<i>VV</i>	<i>Vues et visions</i>
<i>H</i>	<i>Héroïnes</i>
<i>ANA</i>	<i>Aveux non avendus</i>
<i>CP</i>	<i>Le Cœur de Pic</i>
<i>PSO</i>	<i>Les paris sont ouverts</i>
<i>CM</i>	<i>Confidences au miroir</i>

## Remerciements

Puisque la thèse est un parcours à la fois solitaire et *partagé*, je voudrais remercier les gens qui m'ont accompagnée tout au long du doctorat. Mes premiers remerciements vont à ma directrice de recherche, Andrea Oberhuber, qui m'a fait découvrir l'œuvre de Claude Cahun et Moore. Mon travail a grandement bénéficié de ses lectures stimulantes, de ses encouragements répétés et des conseils judicieux qu'elle a toujours su me prodiguer. Elle m'aura profondément marquée par son humanité et son immense générosité intellectuelle.

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma codirectrice, Martine Reid, dont les travaux sur l'histoire de la littérature des femmes m'ont inspiré des postures critiques. Ses relectures et ses commentaires éclairants m'ont permis de renouveler mon regard sur mon sujet.

Je remercierai également les membres de mon jury d'examen de synthèse, d'avoir enrichi ma réflexion par leurs suggestions et leurs idées, de même qu'Anne Egger pour l'entretien qu'elle m'a accordé.

Je suis redevable aux institutions qui ont mis à ma disposition les manuscrits, les œuvres originales, les dessins, les négatifs, les photographies et les archives de Claude Cahun et Moore. Je remercie donc le Jersey Heritage Trust, la Bibliothèque municipale et le Musée des Beaux-Arts de Nantes, la Bibliothèque nationale de France, la Bibliothèque Jacques Doucet et la Bibliothèque Marguerite Durand.

Comme cette thèse n'aurait pu être réalisée sans les organismes qui m'ont octroyé des bourses, je tiens à remercier le Fonds de recherche Société et culture du Québec, la Faculté des études supérieures et postdoctorales et le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, de même que l'École doctorale Sciences de l'homme et de la société et le laboratoire ALITHILA de l'Université de Lille.

Sur une note personnelle, je remercie chaleureusement ma famille et mes amis de leur soutien, mais aussi de leur présence qui est une constante source de joie. Je suis sincèrement reconnaissante à Pascale Joubi et Marie-Claude Dugas pour leurs relectures, ainsi qu'à Alex Bellemare, Alex Gagnon et Karine Bissonnette pour leur amitié et leur humour vivifiant. Mes remerciements vont, enfin, à Michaël pour m'avoir appuyée tout au long du doctorat, mais surtout parce qu'il donne un sens au partage.



# Introduction

## Sous le signe du multiple

L'œuvre polymorphe de Claude Cahun (née Lucy Schwob), « auteure-artiste<sup>1</sup> » de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et de Moore (née Suzanne Malherbe), artiste-plasticienne, repose essentiellement sur l'idée de *partage*. De 1913 à 1953, Cahun et Moore ont élaboré une œuvre qui relève en grande partie d'une création partagée, c'est-à-dire qu'elle est faite à quatre mains de manière symbiotique, tandis qu'une autre partie est assumée par chacune des collaboratrices<sup>2</sup>. Dans le double cadre d'une relation amoureuse et d'un partenariat artistique qui fait constamment la preuve, par des objets *livres* et des photographies conçues à quatre mains, de sa volonté de dépasser la relation illustrative du texte par l'image, je tiendrai compte de leur « démarche collaborative<sup>3</sup> » en abordant l'œuvre comme appartenant à Claude Cahun *et* à (Marcel) Moore<sup>4</sup>. Leur travail prend la double voie de l'écriture et de l'expression artistique (dessin, photographie, photomontage, objet) pour placer leur vision du sujet équivoque et de l'art sous le signe du multiple. Puisque « les étiquettes sont méprisables » (*CM*, p. 605<sup>5</sup>), le couple formé par Cahun et Moore s'efforce par tous les moyens d'échapper aux classifications, qu'elles soient littéraires, artistiques, génériques ou

---

<sup>1</sup> Cette désignation est employée par Andrea Oberhuber pour souligner la « double vocation » (« Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », dans le dossier « À belles mains. Livre surréaliste, livre d'artiste », *Mélusine*, n° 32, 2012, p. 19).

<sup>2</sup> J'adopterai, pour les œuvres réalisées à deux, une écriture fusionnelle pour l'entité créatrice « Cahun-Moore », cette graphie avec le trait d'*union* renvoyant à la symbiose des collaboratrices. Lorsqu'il est question d'une œuvre qui appartient à une seule d'entre elles, je parlerai plutôt du travail de Cahun et de Moore.

<sup>3</sup> Andrea Oberhuber affirme que la démarche collaborative est au cœur de la *praxis* avant-gardiste (« Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 19-20).

<sup>4</sup> Suzanne Malherbe utilise de fait les pseudonymes Marcel Moore et, plus souvent, Moore pour signer ses œuvres.

<sup>5</sup> Toutes les citations tirées de *Confidences au miroir* (texte resté à l'état de manuscrit) se rapportent à l'édition dans *Écrits* (*op. cit.*).

identitaires. Commencée au milieu des années 1910, à l'heure des avant-gardes, leur œuvre littéraire et artistique n'en porte pas moins la marque indélébile du symbolisme finissant, qui s'entremêle sur le plan esthétique à l'influence du modernisme, importé en France de l'Angleterre, et du surréalisme. Sous le masque des pseudonymes, les deux créatrices positionnent leur œuvre au carrefour des appartenances littéraires et artistiques, de la reconnaissance des œuvres canoniques et de leur réécriture, du poétique et de la politique. Le partage se présente chez Cahun-Moore (ainsi que chez Cahun et Lise Deharme avec qui elle a collaboré le temps d'un livre) à la fois comme le désir de faire l'« éloge des paradoxes » (*ANA*, p. 215<sup>6</sup>), en se positionnant systématiquement dans l'entre-deux<sup>7</sup>, et comme une conception du travail en commun durant les longues années de leur carrière respective. Compagnes d'une vie, Cahun et Moore ont également été collaboratrices, et ce, dès 1913, année qui voit leurs pseudonymes (« M. » et « Moore ») associés dans la chronique de mode illustrée du journal nantais *Le Phare de la Loire*, ainsi que la création de leurs premières photographies. À travers les textes, les photographies et les livres combinant deux médias, l'auteure et l'artiste font surgir des images de Cahun sous le regard ébahi du lecteur-spectateur ou de la lectrice-spectatrice<sup>8</sup>. Toute identité immuable est déclarée « non avenue », pour reprendre la formule du titre d'*Aveux non avenues*, ce qui s'articule dans l'invention de nombreux doubles de Cahun, comme autant d'avenues à emprunter.

Dans la perspective d'étudier l'écriture et l'image (dessins, photographies, photomontages, objets) comme deux moyens d'expression indissociables, la notion de *partage* permettra de penser la démarche cahunienne et celle de Moore entre les mouvements et les genres littéraires et

---

<sup>6</sup> Toutes les citations tirées d'*Aveux non avenues* se rapportent à l'édition dans *Écrits (op. cit.)* qui respecte la pagination originale.

<sup>7</sup> Voir le collectif consacré à Claude Cahun : Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007.

<sup>8</sup> Je définirai ce terme dans la section « Penser l'*inter* à travers l'approche intermédiaire » de l'introduction.

artistiques, entre une auteure et une artiste, entre le sujet et ses doubles, entre les arts et les enjeux médiatiques. L'œuvre protéiforme se place en effet à l'enseigne de l'hybridité tant générique qu'identitaire et médiatique. Refusant l'immobilisation, l'œuvre de Cahun-Moore se défile devant plusieurs concepts et notions que tente de mobiliser son exégète, en raison de ses nombreux paradoxes et des fausses pistes que se plaisent à y tracer les collaboratrices. Or le partage, en s'ouvrant aux interstices et aux ambivalences, arrive à saisir aussi bien leur positionnement dans l'histoire littéraire et artistique que leur démarche intermédiaire et collaborative, l'esthétique des textes et des images que la mise en scène d'un sujet dédoublé. Ce que j'appelle à propos de l'œuvre du couple Cahun-Moore « une esthétique du partage » convoque les notions de frontière, de transgression, d'entre-deux, d'« oscillation distincte<sup>9</sup> », d'« aura<sup>10</sup> », de *Doppelgänger* et de collaboration. À la fois action et résultat de celle-ci, le partage traduit aussi bien le geste collaboratif que l'œuvre qui en porte les traces. Grâce à la notion de *partage*, je saisirai d'abord, d'un point de vue critique, la triple appartenance de Cahun-Moore à l'histoire culturelle et littéraire, embrassant à la fois la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le symbolisme tardif, le modernisme et l'avant-garde surréaliste. La coprésence des collaboratrices, qui se fait sentir dans les textes, les dessins et les photographies où l'*autre* est inscrit aux côtés du sujet en cours d'autoreprésentation, témoigne d'un acte de partage dont l'aboutissement est la création d'une œuvre hybride alliant les mots et les images. L'« androgynie<sup>11</sup> » de leur travail, entre l'écriture et l'image, n'a d'égale que la représentation d'un sujet qui ne parvient à s'imaginer qu'en conciliant

---

<sup>9</sup> Jean-Luc Nancy, « L'oscillation distincte », *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 121-146.

<sup>10</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de Frédéric Joly, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2013 [1939].

<sup>11</sup> En m'inspirant de l'idée d'« androgynie créatrice » que propose Andrea Oberhuber pour penser les artistes qui se dédoublent en auteurs et *vice versa* (« Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 9), je postule que l'œuvre hybride porte elle-même les traits de l'androgynie par sa combinaison des caractéristiques propres à deux arts et à leurs médias.

les antinomies que constituent le soi et l'autre, le masculin et le féminin, au sein d'une identité perçue comme instable. Le partage s'impose alors comme la notion par excellence pour saisir une œuvre qui a fait du dédoublement – des filiations, des intertextes, du créateur, de l'identité et de l'œuvre même – son *modus operandi*.

Tombée dans l'oubli après la mort de Cahun, l'œuvre de celle-ci a été exhumée grâce aux travaux de François Leperlier qui a mis au jour les textes, aussi bien que les photographies, les photomontages et les dessins<sup>12</sup>. La participation de Claude Cahun à l'avant-garde surréaliste ne fait maintenant plus de doute parmi les chercheurs et chercheuses sur le surréalisme et, plus spécifiquement, sur le surréalisme au féminin, qui s'accordent pour lui donner une place de choix parmi les auteures et artistes en marge du mouvement. Il en va autrement pour Moore dont la participation reste souvent dans l'angle mort de la critique qui a eu tendance à présenter Claude Cahun comme une auteure *et* une photographe, en lui attribuant l'ensemble de l'œuvre photographique. Leur partenariat est néanmoins de plus en plus reconnu, particulièrement depuis les travaux de Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, ainsi que ceux de Tirza True Latimer, en histoire de l'art, et d'Andrea Oberhuber, dans le domaine littéraire<sup>13</sup>. Le fait que l'une soit

---

<sup>12</sup> François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992, qui sera réédité dans une version augmentée sous le titre *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2006. Moore ne joue toutefois pas de rôle décisif dans les travaux de Leperlier.

<sup>13</sup> Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, « How Could They Say I ? », dans *Claude Cahun*, Valence, Institut Valencià d'Art Moderne, 2001, p. 67-77 ; Tirza True Latimer, « Narcissus and Narcissus : Claude Cahun and Marcel Moore », dans *Women Together / Women Apart : Portraits of Lesbian Paris*, New Jersey, Rutgers University Press, 2006, p. 68-104 ou son article plus récent « Claude Cahun and Marcel Moore : Casualties of a Backfiring Canon ? », dans Ruth E. Iskin (dir.), *Re-Envisioning the Contemporary Art Canon : Perspectives in a Global World*, Londres-New York, Routledge, 2016, p. 45-58 ; Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *Intermédialités*, n° 4, automne 2004, p. 87-114. Voir aussi Claire Follain, « Lucy Schwob and Suzanne Malherbe – Résistantes », dans Louise Downie (dir.), *Don't Kiss Me : the Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, London, Tate Publishing, 2006, p. 83-95 ; Julie Richard, « La création symbiotique de Claude Cahun et Marcel Moore, un espace "entre-nous" », dans Claire Barbillon, Pascal Faracci, Camille Morineau, Raphaële Martin-Pigalle et Hanna Alkema (dir.), *Parent-elles, compagne de, fille de, sœur de, ... : les femmes artistes au risque de la parentèle*,

omniprésente dans les textes, les photomontages et les photographies ne signifie pourtant pas qu'il faille écarter la *collaboratrice de l'ombre*, Moore, comme co-conceptrice d'une large part de l'œuvre visuelle et livresque.

Lucie Schwob et Suzanne Malherbe deviennent demi-sœurs en 1917, quand Maurice Schwob épouse en secondes noces Marie Eugénie Malherbe, à un moment où leur relation amoureuse a déjà vu le jour<sup>14</sup>. Le couple symbiotique qu'elles ont formé à partir de 1909<sup>15</sup> a élaboré une œuvre collaborative fructueuse de 1913 à 1953, constituée d'une chronique de mode illustrée, de deux livres hybrides et d'un grand nombre de photographies – (auto)portraits<sup>16</sup>, photomontages, mises en scène d'objets. Si les textes sont rédigés par Cahun seule et les dessins réalisés par Moore, nous verrons que Cahun revendique le statut de co-créatrice pour les photomontages d'*Aveux non avenues* et qu'elle revêt le statut de photographe pour un livre avec l'écrivaine Lise Deharme. Pour ce qui est des quelque trois cents photographies<sup>17</sup>, représentant des (auto)portraits et des mises en scène d'objets, mais aussi des portraits et des paysages, elles ont été, pour la plupart, conçues à deux si

---

actes de colloque, p. 143-149 <<https://awarewomenartists.com/publications/la-creation-symbiotique-de-claude-cahun-et-marcel-moore-un-espace-entre-nous/>>, page consultée le 10 octobre 2017.

<sup>14</sup> Voir les ouvrages biographiques sur Cahun (et Moore dans une moindre mesure) : François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op. cit. et *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit. ; ainsi que la plus récente « chronologie illustrée » d'Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, Brest, Les Hauts-Fonds, 2015.

<sup>15</sup> Les deux jeunes filles se sont rencontrées en 1900, mais leur relation amoureuse a débuté en 1909, comme en témoigne une lettre de Cahun à Charles-Henri Barbier (1951) qui décrit « une passion jalouse – excessive » et affirme : « Bientôt rien n'exista plus pour moi que mes relations avec Suzanne. » (Lettre inédite, voir ces extraits dans Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 24.)

<sup>16</sup> Je privilégie, à la suite d'Andrea Oberhuber, la graphie « (auto)portrait », car la mise entre parenthèses du préfixe signale que la démarche implique la participation de Moore (« Vers le Neutre : l'haltérophile et le Minotaure », *Mélusine*, n° 36, 2016, p. 113). Les travaux de Tirza True Latimer ont mis en évidence l'exclusion qui résultait de la désignation « *self-portraits* » adoptée par la critique et la nécessité de « compromettre » le préfixe (« Entre Nous : Between Claude Cahun and Marcel Moore », *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 12, n° 2, 2006, p. 198. Je traduis). Abigail Solomon-Godeau, Catherine Gonnard, Elisabeth Lebovici et Jennifer Shaw ont également souligné le problème de la catégorisation d'autoportrait.

<sup>17</sup> Répertoire dans le catalogue *Claude Cahun. Bilder*, édité par Heike Ander et Dirk Snauwaert (Munich, Schirmer & Mosel, 1997).

l'on se fie à la correspondance (encore largement inédite<sup>18</sup>), d'une part, et à l'inscription de Moore dans les textes et les images par le biais de plusieurs métaphores filées, d'autre part. Voilà pourquoi cette thèse a pour but de faire reconnaître la double auctorialité des œuvres lorsqu'elle s'impose.

Connue comme auteure et photographe, Claude Cahun a également été dessinatrice, actrice de théâtre, activiste politique et essayiste. Née à Nantes en 1894, elle est issue d'une famille lettrée : son grand-père et son père ont été propriétaires du *Phare de la Loire*, son grand-oncle est Léon Cahun, l'orientaliste, journaliste et conservateur de la bibliothèque Mazarine et son oncle, l'écrivain symboliste Marcel Schwob. Des études de philosophie à la Sorbonne<sup>19</sup> ont mené Cahun à Paris où elle s'installe avec Moore en 1920, tout en effectuant de fréquents séjours au Croisic et sur l'île de Jersey où elles s'établissent définitivement en 1937. Quant à sa demi-sœur et conjointe, Moore (1892-1972), elle a été formée comme peintre-graphiste à l'École des Beaux-Arts de Nantes, mais était également photographe<sup>20</sup>. Outre l'œuvre conçue avec Cahun, elle a créé des illustrations pour des livres (ceux de Cahun, mais aussi deux recueils de Marc-Adolphe Guégan<sup>21</sup>) et des périodiques<sup>22</sup>, des décors et des photographies pour le théâtre, des affiches et des cartes<sup>23</sup>. Elle a de plus exposé au Salon d'Automne de 1923, aux côtés de Matisse et de Picasso, pour ne

---

<sup>18</sup> La thèse de doctorat de Charlotte Maria étudie la correspondance de Cahun qu'elle retranscrit dans le second volume : *Correspondances de Claude Cahun : la lettre et l'œuvre*, thèse de doctorat, Université de Caen-Basse Normandie, 2013.

<sup>19</sup> Voir Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 44.

<sup>20</sup> Anne Egger parle en effet d'une pratique de la photographie découverte et réalisée à deux : « Ces portraits à usage privé sont élaborés avec la collaboration de Suzanne qui joue toujours un rôle mécanique. » (*Ibid.*, p. 28) Je m'attacherai dans le cinquième chapitre à démontrer que son rôle dépasse l'aspect mécanique.

<sup>21</sup> Il s'agit de *L'invitation à la fête primitive* (1921) et *Oya Insula* (1923).

<sup>22</sup> Outre les dessins pour la chronique de mode du *Phare de la Loire*, écrite par Cahun, notons un dessin pour la revue *Monsieur*, contenu dans les archives du Jersey Heritage Trust. Il en existerait d'autres mais qui n'ont, à ce jour, pas été retracés.

<sup>23</sup> Relevons, entre autres, des portraits (à la gouache, au crayon ou à l'encre) d'amis et connaissances du milieu artistique : André Gide, les danseuses Nadja (Béatrice Wanger) et Florence Walton, ainsi que les comédiens Édouard de Max, Georges et Ludmila Pitoëff, Léonide Massine et Roger Roussot.

nommer que ces deux artistes célèbres<sup>24</sup>. Il demeure difficile de mesurer l'étendue de son œuvre en raison du pillage dont elle a fait l'objet par la Gestapo qui a volé ou détruit « presque tout l'œuvre de Moore (Suzanne) », comme le rapporte Cahun dans une lettre à son ami Charles-Henri Barbier<sup>25</sup>. Elle a par ailleurs continué à faire de la photographie après la mort de Cahun en 1954. Dans le cadre de cette thèse qui se situe dans le domaine de la littérature et se penche plus particulièrement sur les interactions entre le littéraire et le visuel, les œuvres individuelles de Moore, qui est une artiste visuelle et non une auteure, ne font pas partie de mon corpus.

Le principal objectif de ma thèse est de proposer une nouvelle contextualisation de l'œuvre de Claude Cahun et Moore en insistant, en premier lieu, sur une triple appartenance à l'histoire littéraire et artistique qui témoigne d'une filiation partagée. Sera par la suite mise en évidence leur vision de l'œuvre comme espace de partage entre les moyens d'expression, accompli par une collaboration entre auteure et artiste visuelle qui redéfinit le statut de l'artiste créateur solitaire. Il s'agira également de revoir la démarche d'autoreprésentation à partir de la notion de partage ; la construction du Soi passe en effet par le dédoublement sur le papier ou la pellicule pour exprimer l'être-au-monde d'un sujet qui ne se reconnaît pas dans les catégories genrées et identitaires univoques. L'esthétique du partage de Cahun-Moore valorise l'hétérogénéité plutôt que l'œuvre d'art homogène<sup>26</sup>, tant sur le plan formel, en s'élaborant selon les principes de la correspondance,

---

<sup>24</sup> Pour de plus amples informations sur la vie et la carrière de Moore, consulter l'ouvrage d'Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit. ; et le chapitre que François Leperlier lui consacre dans la biographie de Cahun : « Vie et rêve de Moore », dans *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 437-445.

<sup>25</sup> Lettre de Claude Cahun à Charles-Henri Barbier, 25 octobre 1951, citée dans Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 164. Divers passages de cette lettre sont reproduits dans *Claude Cahun. L'exotisme intérieur* de François Leperlier (op. cit., p. 440-441).

<sup>26</sup> Voir Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, trad. de Jean-Pierre Cometti, Mercuès, Éditions Questions théoriques, 2013 [1974], p. 133.

du collage et du double, que sur le plan thématique, en se situant à la croisée des écoles et des « (en)quêtes sur soi<sup>27</sup> ».

## **Partage(s)**

Au cœur de ma recherche se trouve une réflexion théorique sur la notion de *partage*, dans son appréhension éthique, esthétique et identitaire, qui passe par une composition à deux de l'œuvre. Telle que je l'ai conceptualisée<sup>28</sup>, l'idée de *partage* se nourrit de différentes notions : l'entre-deux, l'« oscillation distincte », l'« aura », le *Doppelgänger* et la collaboration. L'œuvre de Cahun-Moore fait jouer le double sens du partage : d'abord, sa dimension relationnelle instaurée par le brouillage des frontières – que ce soit celles du texte et de l'image, ou celles du symbolisme, du modernisme et du surréalisme ; puis, le principe de collaboration confère une dimension participative au partage qui se définit également par l'action. Le partage à la fois prend place dans un espace de l'entre-deux où s'instaure une relation entre les termes séparés, comme il prend forme grâce à des actes qui témoignent d'une éthique de la création à quatre mains.

Je placerai dans la perspective d'un entre-deux instable la notion de *partage* en ce qui concerne les enjeux de la démarche intermédiaire et de l'appartenance générique, littéraire et esthétique. En tant que parti pris esthétique visant à interroger notre perception de la frontière

---

<sup>27</sup> L'expression appartient à Andrea Oberhuber et Nadine Schwakopf qui l'utilisent dans « Masques et travestissement du sujet féminin dans l'œuvre autographique de Claude Cahun », dans Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.), *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « l'école du genre », 2011, p. 251.

<sup>28</sup> Une partie de ma réflexion théorique sur le partage dans le cadre de l'œuvre de Cahun-Moore se trouve dans l'introduction « Héritage ou legs ? », co-écrite avec Andrea Oberhuber pour le collectif *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècles. Symbolisme, modernisme, surréalisme, postérité contemporaine*, <<http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/heritage-ou-legs/>>, page consultée le 18 novembre 2017.



(artistique, médiatique, générique, sexuelle et autobiographique)<sup>29</sup>, l'entre-deux traduit chez Cahun-Moore une inclination à transgresser la frontière sans jamais se positionner d'un côté ni de l'autre côté, préférant la posture de *passseuses*. Contre l'idée d'une origine stable qui ne produise que de la différence, Daniel Sibony pense l'entre-deux en tant qu'espace où les corps et les mémoires cherchent à élaborer des passages<sup>30</sup>. En mettant en relation deux termes dont la nature diffère, l'entre-deux devient indissociable de la question de l'altérité, puisque l'un et l'autre sont placés en opposition, qu'il s'agisse d'une autre époque, d'une autre personne, d'un autre genre ou d'un autre média. En tant qu'espace instable, il permet à l'ambivalence de s'installer dans le texte, car les oppositions y circulent plutôt que d'être figées dans un rapport binaire. L'entre-deux est une « coupure-lien », selon l'expression de Sibony, où s'articulent les antinomies de toutes sortes<sup>31</sup> et au sein duquel des échanges ont lieu. Cette conception s'associe bien à l'œuvre de Cahun et Moore qui cherche à dépasser les dualités génériques et genrées autant que celles esthétiques.

Les chercheurs ayant théorisé l'entre-deux dans le cadre des études intermédiales s'entendent avec Sibony pour insister sur le dynamisme de cet espace en précisant que l'intermédialité ne consiste pas en la simple coprésence de deux médias ou en leur différence, elle est « l'événement de cette différence<sup>32</sup> », comme l'écrit Silvestra Mariniello. L'événement de l'intermédialité implique l'individu dont la mémoire se transforme au contact des renvois entre les médias et qui se métamorphose en sujet hybride selon Mariniello<sup>33</sup>. Pour s'ajuster au nouveau seuil qu'est le

---

<sup>29</sup> Voir Andrea Oberhuber, « Entre », *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*, op. cit., p. 16.

<sup>30</sup> Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1991, p. 11.

<sup>31</sup> Sibony postule que « [l']entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre. Il n'y a pas de *no man's land* entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords mais qui se touchent ou qui sont tels que des flux circulent entre eux. » (*Idem.*)

<sup>32</sup> Silvestra Mariniello, « Commencements », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 52.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 55 et 58.

texte/image<sup>34</sup>, le discours critique s'adapte à son objet d'étude en suggérant diverses notions pour parvenir à définir les rapports entre les médias au sein du livre. Selon Jean-Luc Nancy, ceux-ci peuvent être définis par l'« oscillation distincte<sup>35</sup> », un mouvement d'interférence entre les médias, sans qu'il y ait assimilation de l'un ou l'autre.

L'idée de *partage* désigne ainsi la pratique et la position *inter* de l'œuvre de Cahun-Moore tant en ce qui concerne l'étude de son inscription dans l'histoire littéraire et artistique, qu'en ce qui a trait à la démarche intermédiaire. Théorisé par les études intermédiales comme un « être-entre », le préfixe *inter* signifie « le fait de se trouver au milieu de deux éléments<sup>36</sup> ». Son existence nécessitant l'opposition entre deux éléments, l'entre-deux produit de la distance et de la différence ; or il engendre aussi invariablement une présence, car il est, par définition, toujours *en relation*, comme le signale le terme latin *interesse* qui désigne la position du sujet se trouvant entre les éléments<sup>37</sup>. C'est l'action du sujet d'opposer ou de faire se rejoindre ces éléments qui réalisent « l'événement » de l'entre-deux<sup>38</sup>. En se trouvant entre deux éléments et en actualisant leur interaction, le sujet met au jour à la fois leur coprésence et leur différence. L'articulation des termes est de fait provisoire puisque la signification qui émerge de leur rencontre est non seulement tributaire de l'arrangement qu'en font les créateurs de l'œuvre intermédiaire, mais aussi de la compréhension qu'en a son récepteur ou sa réceptrice : « *The sensible, as a reflective sensibility, balances between presence and absence : going back and forth from one medium to the other, it is*

---

<sup>34</sup> Je reviendrai plus loin sur le concept.

<sup>35</sup> Jean-Luc Nancy, « L'oscillation distincte », *loc. cit.*

<sup>36</sup> Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 11.

<sup>37</sup> Henk Oosterling, « Sens(a)ble Intermediality and *Interesse* », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 45.

<sup>38</sup> *Idem.* Le terme « événement » est utilisé par Silvestra Mariniello et Liliane Louvel pour définir l'intermédialité comme entre-deux (Silvestra Mariniello, « Commencements », *loc. cit.*, p. 52 ; Liliane Louvel, « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », dans Jean-Pierre Montier (dir.), *À l'œil : des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 223-243).

*a movement in which positions are articulated in the awareness that they are principally relational and provisional*<sup>39</sup> ». Cette troublante présence-absence de l'intermédialité rend le paradoxe inhérent à sa définition. Éric Méchoulan conceptualise en ce sens l'entre-deux comme un partage dont le mouvement est double : « ici, les différences sont mises en commun et senties ou pensées comme réciproques, là, les différences éloignent et séparent selon des lignes de divergence évidentes<sup>40</sup>. » Le partage intermédial, comme l'oscillation distincte de Jean-Luc Nancy, est à la fois « mise en commun » et « éloignement », car il ne fait pas qu'indiquer la séparation de deux éléments, mais met l'accent sur ce qui les lie l'un à l'autre et, en cela, il a besoin de la participation du lecteur ou de la lectrice. Tout en rejoignant les valeurs intermédiaires de la rencontre, de la dynamique, de l'*inter* et de l'hybridité, le partage est une pensée plus large que l'entre-deux et l'*interesse* qui peut circonscrire l'ensemble de la démarche de Cahun et Moore. Tandis que l'entre-deux est un espace-temps, le partage surmonte la dualité par son implication d'un geste par lequel se performe le partage.

Le geste de partage rend la frontière poreuse par la réalisation d'échanges entre les éléments se trouvant d'un côté et de l'autre de celle-ci. Michel Foucault avance que sans l'acte transgressif qui consiste à traverser la limite, l'existence même de celle-ci peut être remise en question ; l'inverse est tout aussi vrai, alors qu'aucune transgression n'est possible sans limite tracée. Il remet de la sorte l'acte de l'individu au cœur de la conception de la limite. Foucault suggère de voir dans la transgression un partage, en précisant qu'« [e]ncore faudrait-il alléger ce mot de tout ce qui peut rappeler le geste de la coupure, ou l'établissement d'une séparation ou la mesure d'un écart, et lui laisser seulement ce qui en lui peut désigner l'être de la différence<sup>41</sup> ». Ainsi insiste-t-il sur la

---

<sup>39</sup> Henk Oosterling, « Sens(a)ble Intermediality and *Interesse* », p. 43.

<sup>40</sup> Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *loc. cit.*, p. 12.

<sup>41</sup> Michel Foucault, « Préface à la transgression », *Critique*, vol. 19, n° 195-196, août-septembre 1963, p. 756.

dimension relationnelle du partage, puisque deux termes qui paraissent en opposition l'un à l'autre sont réunis par cette même logique d'opposition qui les met en relation.

Une telle perception relationnelle du partage inspire le concept de genre<sup>42</sup> tel que défini par Judith Butler dans *Trouble dans le genre*. L'approche butlérienne donne la primauté à la relation, en supposant, au contraire de la conception du partage comme entre-deux, qu'il ne peut y avoir deux termes précédant la relation entre eux, car il n'y a pas d'essence définissant les pôles, ce sont les actes qui les forment. La notion de partage se théorise donc au-delà de deux polarités et de l'idée d'« essence », implicites à l'entre-deux. Dans l'optique de déconstruire ce qui s'impose comme normes et essences, Butler avance que tout est copie quand il est question de genre sexué et d'identité sexuelle, qu'il n'existe aucun original, seulement des copies passées pour originales par des normes et des pratiques régulatrices du pouvoir. L'original qui sert de référent aux constructions de genre est « une imitation sans original<sup>43</sup> ». Selon Butler, le genre n'est pas préexistant, mais se performe par la répétition d'actes. Dès lors, il n'est pas une donnée fixe, mais plutôt malléable et changeante parce qu'en évolution. Le genre est un « assemblage ouvert permettant de multiples convergences et divergences sans qu'il soit nécessaire d'obéir à une finalité normative qui clôt les définitions<sup>44</sup> ». Se dévoile donc toute une série de possibles, admettant les intermédiaires, les variations et les paradoxes dans l'identité de genre. Selon cette logique, si le

---

<sup>42</sup> Le terme anglais utilisé par Judith Butler est « *gender* ». Dans le monde francophone, le terme « genre » est utilisé, et ce, malgré une certaine ambiguïté sémantique due à la polysémie du terme en français (voir Andrea Oberhuber, « Postface : *Gender Politics* et genre de questions littéraires », dans Patrick Farges *et al.* (dir.), *Le lieu du genre : la narration comme espace performatif du genre*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2011, p. 198). J'opterai pour ma part pour la traduction française afin de faire entendre, justement, les multiples sens du terme qui ne sont pas sans faire écho à l'un des procédés scripturaires favoris de Cahun, soit le double sens, sur lequel je me pencherai dans le chapitre 4. La polysémie du terme « genre » rappelle également que, dans les écrits de Cahun, l'ambiguïté genrée se réalise, entre autres, par la variation constante du genre grammatical.

<sup>43</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 261.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 83.

genre est une construction, on peut le déconstruire, le reconstruire et le modeler par une série d'actes performatifs.

En utilisant la catégorie d'analyse du genre dans mon étude, j'observerai que la représentation de l'identité genrée dans l'œuvre de Cahun-Moore est indissociable de la notion de performance, souvent théâtralisée, et de celle de métamorphose. Il s'avère impossible d'enfermer le sujet cahunien dans un genre quelconque<sup>45</sup>, car les nombreuses métamorphoses du sujet décroissent les pôles masculin et féminin et ouvrent le genre à l'idée de partage et de transformations. Dans le cadre de leur œuvre, il m'apparaît important de penser le partage au-delà des polarités puisque l'auteure et l'artiste interrogent elles-mêmes constamment les frontières. Si l'approche de Butler confronte l'idée d'un espace entre deux termes où prend place une dynamique relationnelle, à l'instar de l'entre-deux pensé par Sibony, Nancy, Mariniello, Méchoulan et Oosterling, la pensée du partage outrepassa l'entre-deux et intègre un autre aspect, celui d'actes et de gestes performant le partage. À la lumière de la conception anti-essentialiste du genre de Butler<sup>46</sup>, il apparaît qu'on peut penser le partage également en tant que geste, sans qu'il n'implique l'écart entre deux termes, mais plutôt comme acte commun à ceux qui l'opèrent. Le *partage* sous-tend ainsi la démarche collaborative et son résultat, le texte/image. L'objet *livre*<sup>47</sup> se partage lui-même entre deux moyens d'expression, c'est-à-dire qu'il est autant divisé que relié puisque les rapports texte/image donnent lieu à un double mouvement d'écart et de dialogue. En ce sens, le

---

<sup>45</sup> Moore ne s'adonnant pas à des mises en scène de soi, il n'est pas possible de parler de son identité de genre telle qu'elle serait représentée dans l'œuvre picturale. Les portraits photographiques pris au quotidien (contenus dans les archives du Jersey Heritage Trust) ne permettent pas non plus de voir une remise en question des stéréotypes liés au féminin, si ce n'est de la coupe garçonnette qu'elle adopte en 1921 (Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 48).

<sup>46</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (trad. de Cynthia Kraus, Paris, La découverte, coll. « Poche », 2006 [1990])

<sup>47</sup> À ce sujet, voir Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 9.

livre illustré est envisagé par le couple de créatrices comme un ensemble indivisible qui ne peut voir le jour qu'avec la mobilisation des talents respectifs de l'écrivaine et de l'artiste. De plus, le partage s'actualise au-dessus de l'objet *livre* entre les deux créatrices qui échangent leurs visions littéraires et artistiques. Cahun-Moore développent le partage comme philosophie de travail et de vie<sup>48</sup>, s'inscrivant parfaitement dans les avant-gardes de l'entre-deux-guerres qui prônent le travail en commun<sup>49</sup>.

L'esthétique du partage est métaphorisée, dans l'œuvre de Cahun-Moore, par le double qui prend la forme d'un véritable *Doppelgänger*, hérité du romantisme allemand<sup>50</sup>. Élevé en principe esthétique, le double est constamment à l'œuvre dans la structure des textes (par le diptyque ou le dispositif texte/image), dans la thématique qui aborde la scission du sujet et la relation du soi à l'autre, de même que dans la pratique d'une éthique de la création basée sur le partage. Le double se matérialise dans l'œuvre hybride qui permet de dépasser les antinomies, car il déploie l'objet *livre* comme un espace de rencontre. Il montre une nouvelle facette du partage qui a trait à l'identité, puisque la division ne s'opère pas entre deux termes, mais au sein même du soi qui s'altère.

La signification du terme « partage » se situe, bref, au croisement des idées d'écart et de relation dans l'entre-deux (esthétique, générique, médiatique), ainsi que d'action. Le type de partage(s) varie selon ce à quoi il s'applique dans l'œuvre de Cahun-Moore : les influences littéraires et artistiques, la question identitaire, le positionnement dans le champ littéraire et culturel, la démarche collaborative ou l'utilisation des médias.

---

<sup>48</sup> Selon le principe d'art-vie avant-gardiste (Anne Tomiche, « L'art et "la vie" », dans *La naissance des avant-gardes occidentales, 1909-1922*, Paris, Armand Colin, 2015).

<sup>49</sup> Voir Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 17 ; et Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 10.

<sup>50</sup> Voir Dennis F. Mahoney, « Double into Doppelgänger ; the Genesis of the Doppelgänger Motif in the Novels of Jean Paul and E.T.A. Hoffmann », *Journal of Evolutionary Psychology*, vol. 4, n<sup>os</sup> 1-2, 1983, p. 54-63.

## Trajectoires critiques

Le travail de Claude Cahun-Moore passe relativement inaperçu de la critique à l'époque de sa création, à l'exception de quelques rares articles. En février 1920, année suivant la publication en volume de *Vues et visions*, le livre hybride fait l'objet de « La Critique d'Aristide » dans la revue *Aux écoutes*<sup>51</sup> (à laquelle contribuera d'ailleurs Moore en 1926<sup>52</sup>). Puis, à l'occasion de la mort de son père, en 1928, Cahun est présentée comme « march[ant] sur les pas de son oncle Marcel Schwob<sup>53</sup> » par *Le Phare de la Loire*. Ce statut de « nièce de Marcel Schwob », explique Agnès Lhermitte, est une périphrase « affichée en guise de carte d'identité, [...] comme une prédestination de bon augure<sup>54</sup> ». En 1929, *The Chicago Tribune*<sup>55</sup> consacre à Cahun ainsi qu'à Moore deux colonnes dans une rubrique intitulée « Who's Who Abroad », présentées à cinq jours d'intervalle par la journaliste, Golda M. Goldman. « Suzanne Moore » et « Lucie Schwob » y sont présentées comme deux sœurs travaillant de concert à la création d'*Aveux non avenues*. Leur travail de plusieurs médias ressort de ces articles très élogieux, surtout pour Moore, où il est fait mention que Cahun écrit de la musique et produit des « *clever drawings* » et que Moore fait du « *poster work* » et de la

---

<sup>51</sup> « La Critique d'Aristide : “Vues et visions” par Monsieur [*sic*] Claude Cahun », *Aux écoutes*, 8 février 1920, p. 14.

<sup>52</sup> Illustration de Moore à l'article « Les Charettes futures », *Aux écoutes*, 9 mai 1926, n° 416, Bibliothèque nationale de France, Microfilm M-437.

<sup>53</sup> Émile Buré, « L'hommage de la presse française à Maurice Schwob », sous-titre « La presse parisienne », *Le Phare de la Loire*, 2 avril 1928, p. 1.

<sup>54</sup> Agnès Lhermitte, « “La nièce de Marcel Schwob” », dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore*, op. cit., <<http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/la-niece-de-marcel-schwob/>>, page consultée le 23 novembre 2017. L'héritage familial se trouve au cœur des travaux de Lhermitte, ainsi que de ceux de Patrice Allain (« Sous les masques du phare : Moore, Claude Cahun et quelques autres », collectif, *Autour de Marcel Schwob : les croisades d'une famille républicaine à travers 50 ans de Presse nantaise, La Nouvelle Revue Nantaise*, n° 3, Nantes, Éditions NRN, 1997, p. 115-130).

<sup>55</sup> Golda M. Goldman, « Who's Who Abroad : Suzanne Moore », *The Chicago Tribune*, édition européenne, n° 18, décembre 1929, p. 4 ; et « Who's Who Abroad : Lucie Schwob », *The Chicago Tribune*, édition européenne, n° 23, décembre 1929, p. 4. Consultés au Jersey Heritage Museum (référence JHT/2003/00001/109).

photographie<sup>56</sup>. Relevons un dernier article écrit par André Breton dans le *Minotaure* qui louange brièvement l'essai *Les paris sont ouverts*<sup>57</sup>. Outre ces quatre mentions dans la presse, il faut chercher dans la correspondance de Cahun avec divers surréalistes (André Breton, Paul Éluard, René Crevel) et des amis (Charles-Henri Barbier) les traces de ce que pensaient les contemporains de l'œuvre littéraire et picturale.

Après avoir été effacée de l'histoire culturelle à la suite de sa mort, depuis une trentaine d'années, des études issues des domaines de l'histoire de l'art, de la philosophie de l'esthétique et de la critique littéraire ont contribué à témoigner de l'importance de Claude Cahun dans le paysage culturel de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dans les champs des études féministes et des *gender studies*, notamment, plusieurs chercheurs et chercheuses se sont consacré(e)s à faire ressurgir diverses auteures et artistes qui n'ont pas été retenues par l'historiographie. C'est dans ce contexte que Claude Cahun a été révélée dans les années 1980 comme photographe, puis comme auteure. Son œuvre photographique a été exhumée grâce à trois expositions dans les années 1980 (Genève, Washington et Paris). Par la suite, les travaux de François Leperlier<sup>58</sup> ont permis une véritable redécouverte au début des années 1990<sup>59</sup>. À la fois biographe et esthéticien, Leperlier devient également éditeur des *Écrits* de Cahun parus en 2002<sup>60</sup>. Auparavant, aussi bien l'œuvre que la personne de Cahun n'étaient que rarement mentionnées dans quelques travaux sur le surréalisme,

---

<sup>56</sup> Goldman affirme au sujet des « *distorted photographs* » en préparation pour *Aveux non avendus* : « *Entirely printed by herself, these photographs are something quite new in the field.* » (« Who's Who Abroad : Suzanne Moore », *loc. cit.*)

<sup>57</sup> André Breton, « La grande actualité poétique », *Minotaure*, n° 6, hiver 1935, p. 61-62, Bibliothèque nationale de France, 709.040 6 SKIR m2.

<sup>58</sup> François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, *op. cit.* ; et *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, *op. cit.*

<sup>59</sup> Leperlier en fait lui-même le récit dans l'article « L'assomption de Claude Cahun », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête*, Paris, Lachenal et Ritter, 1998, p. 101-116.

<sup>60</sup> Claude Cahun, *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002.



sans qu'on sache de qui il s'agissait – l'article d'*Aux écoutes* est d'ailleurs consacré à « Monsieur Claude Cahun ». Elle figure ainsi, au détour d'une note de bas de page, dans l'*Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau en raison de son engagement au sein de Contre-Attaque et de son essai *Les paris sont ouverts*<sup>61</sup>. En 1985, soit avant les travaux de Leperlier, Rosalind Krauss, Dawn Ades et Jane Livingston consacrent une notice à Claude Cahun parmi les photographes surréalistes dans *Explosante fixe : photographie et surréalisme* où elles affirment de manière fautive que Cahun est morte dans un camp de concentration<sup>62</sup>.

L'œuvre du couple, particulièrement les (auto)portraits photographiques et *Aveux non avenues*, a depuis fait l'objet d'un nombre grandissant d'articles. Son inscription dans l'histoire littéraire et artistique a jusqu'à présent suivi la contextualisation proposée par Leperlier qui l'inscrit dans deux mouvements littéraires et artistiques, le symbolisme et le surréalisme, chacun associé à une grande figure qui sert de modèle, Marcel Schwob, pour le symbolisme, et André Breton, pour le surréalisme<sup>63</sup>. La critique cahunienne, issue pendant longtemps principalement de l'histoire de l'art, a généralement adopté cette tendance d'un bipartisme entre ces deux courants. Plusieurs exégètes relèvent ainsi l'influence symboliste dans les premiers textes de Cahun<sup>64</sup>, mais rarement

---

<sup>61</sup> Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 259.

<sup>62</sup> « Claude Cahun / (Dates et lieux de naissance et de mort inconnus) / On sait peu de chose de Claude Cahun, mais elle a laissé deux ouvrages, l'un littéraire, l'autre photographique, qui sauvent son nom de l'oubli total. Activiste de gauche, elle participa au mouvement surréaliste au cours des années 30. Il semble que certaines réunions du groupe surréaliste radical Contre-attaque se tinrent chez elle, à Paris : avec d'autres surréalistes révolutionnaires, elle signa plusieurs textes politiques. Elle a publié *Aveux non avenues* (Éditions du Carrefour, Paris, 1930) et illustré de ses photographies un recueil de poèmes de Lise Deharme, *Le Cœur de Pic* (1937). En raison de ses origines juives et de ses activités gauchistes, elle fut déportée pendant la Seconde Guerre mondiale, et elle mourut en camp de concentration. » (Rosalind Krauss, Dawn Ades et Jane Livingston (dir.), *Explosante fixe : photographie et surréalisme*, Paris, Hazan, 1985, p. 205)

<sup>63</sup> Voir les travaux de François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, *op. cit.*, et *Claude Cahun : l'exotisme intérieur*, *op. cit.*

<sup>64</sup> Voir François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, *op. cit.*, notamment p. 45, 49, 51 ; Gen Doy, *Claude Cahun. A Sensual Politics of Photography*, Londres, I.B. Tauris, 2007 ; Kristine von Oehsen, « The Lives of Claude Cahun and Marcel Moore », dans *Don't Kiss Me*, *op. cit.*, p. 10-23 ; Agnès Lhermitte, « Les chroniques de mode du *Petit Phare* : premier masque de Claude Cahun et Marcel Moore », conférence donnée dans le cadre de l'exposition

fait-elle l'objet d'études<sup>65</sup>. J'étudierai de manière approfondie, à partir de traits poétiques distincts (l'obscurité, les correspondances et l'hybride), l'ascendant symboliste sur des textes peu, voire pas, étudiés<sup>66</sup>, mais aussi en m'attardant à la résurgence de la poétique symboliste dans des œuvres ultérieures comme *Aveux non avenues*. Afin de reconnaître la pluralité de l'œuvre de Cahun-Moore, je souhaite élargir le prisme des héritages en y ajoutant le modernisme. Son apport à l'esthétique du couple paraît moins évident, car ce mouvement est issu de conceptions culturelles et d'histoires littéraires différentes que le symbolisme et le surréalisme, bien que modernisme et surréalisme soient parfois regroupés au sein des avant-gardes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'association de l'œuvre de Cahun et Moore au courant moderniste ne va pas de soi, tout particulièrement chez les chercheurs et chercheuses francophones et, si quelques critiques évoquent ce mouvement<sup>67</sup>, seuls les travaux de Marie-Claude Dugas se sont intéressés à l'héritage moderniste chez Cahun, mais uniquement en ce qui a trait au recueil *Héroïnes*<sup>68</sup>. Les travaux critiques ayant surtout pris

---

*Claude Cahun* à Nantes le 10 octobre 2015. Notons que Florence Brauer (*Claude Cahun : speculum de la même femme*, thèse de doctorat, University of Colorado, 1996) et Siobhan McGurk (« Claude Cahun, Symbolism and Surrealism : The Importance of Historical Contextualisation », *History Compass*, vol. 10, n° 1, 2012, p. 47-55) ont abordé la présence de cette double influence dans l'œuvre cahunienne, mais dans des perspectives psychanalytique, pour la première, et historique, pour la seconde. L'apport esthétique de ces deux courants est toutefois absent de leurs travaux.

<sup>65</sup> Font exception les travaux d'Andrea Stahl, *Artikulierte Phänomenalität. Der Körper in den Texten und Fotografien Claude Cahuns*, Würzburg, Köngishausen & Neumann, 2012 ; et de Josée Simard, *Convergences/divergences : le dialogue intermédial dans Vues et visions de Claude Cahun*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2014.

<sup>66</sup> Tels que le manuscrit *Les Jeux uraniens*, l'ouvrage de Cahun-Moore *Vues et visions* et les nouvelles *Héroïnes*, mais aussi des textes parus en revues comme la chronique de mode du *Phare de la Loire*, « L'Idée-maîtresse », « Chanson sauvage », « Old scotch whisky », « Éphémérides ».

<sup>67</sup> Mentionnons les travaux d'Andrea Oberhuber qui évoque le modernisme comme cadre de référence pour le projet d'autoreprésentation (notamment « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *History of Photography*, vol. 31, n° 1, 2007, p. 40-56) ; ainsi que les ouvrages *Claude Cahun. A Sensual Politics of Photography* de Gen Doy (*op. cit.*) et *Glorious Eccentrics : Modernist Women's Painting and Writing* de Mary Ann Caws (Hampshire, Palgrave MacMillan, 2006). Ces travaux n'étudient toutefois pas l'influence esthétique du mouvement chez Cahun et Moore.

<sup>68</sup> Voir Marie-Claude Dugas, *Palimpsestes de la femme nouvelle dans le récit moderniste au féminin : 1900-1940*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2017 ; et « *Héroïnes* ou les contes modernistes de Claude Cahun », dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore*, *op. cit.*, <<http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/heroines-ou-les-contes-modernistes-de-claude-cahun/>>, page consultée le 28 juillet 2016.

comme objet d'étude principal les photographies ou *Aveux non avenues*, dont la filiation surréaliste ne fait pas de doute, leur esthétique a été analysée en parallèle avec les valeurs surréalistes, dans le domaine de l'histoire de l'art d'abord<sup>69</sup>, puis dans celui de la littérature<sup>70</sup>. Je m'intéresserai pour ma part à la *praxis* intermédiaire de Cahun et de ses collaboratrices – Moore et, pour un livre, Deharme – qui constitue l'un des traits distinctifs des avant-gardes de l'entre-deux-guerres, notamment du surréalisme. Or les deux pans de l'œuvre cahunienne – l'écriture et l'image – ont trop souvent été analysés indépendamment, selon la discipline des critiques<sup>71</sup>. Au nombre des

---

<sup>69</sup> Pensons aux travaux de Nanda Van den Berg, « Claude Cahun : la révolution individuelle d'une surréaliste méconnue », dans Françoise von Rossum-Guyon (dir.), *Femmes Frauen Women*, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 71-92 ; Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *Afterimage*, vol. 19, n° 8, 1992, p. 10-13 ; David Bate, « The Mise-en-Scène of Desire », *Mise-en-Scène : Claude Cahun, Tacita Dean, Virginia Nimarkoh*, London, Institute of Contemporary Arts, London, 1994, p. 5-15 ; Therese Lichtenstein, « A Mutable Mirror : Claude Cahun », *Artforum*, vol. 30, n° 8, 1992, p. 64-67 ; Whitney Chadwick (*Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge-London, MIT Press, 1998) ; Carolyn Dean (« Claude Cahun's Double », *Yale French Studies*, n° 90, décembre 1996, p. 71-92) ; Martine Antle, « Les femmes photographes du surréalisme », dans Georgiana Colville et Katharine Conley, *La femme s'entête*, op. cit., p. 91-98 ; Gonnard et Lebovici, *Femmes artistes / artistes femmes. Paris de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

<sup>70</sup> Voir Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans Georgiana Colville et Katharine Conley, *La femme s'entête*, op. cit., p. 53-69 ; Mary Ann Caws, « Doubling : Claude Cahun's Split Self », *The Surrealist Look : An Erotics of Encounters*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 95-119 ; Georgiana Colville, « De l'éros des femmes surréalistes et de Claude Cahun en particulier », *Mélusine*, section « Astu », <<http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Colville.htm>>, page consultée le 3 août 2015 ; Katharine Conley, « Claude Cahun's Iconic Heads : From "The Sadistic Judith" to *Human Frontier* », *Paper of Surrealism*, n° 2, 2004, p. 1-23 ; Elza Adamowicz, « Claude Cahun surréaliste : photoportraits, automontage », *Interfaces*, n° 17, 2000, p. 59 ; Mireille Calle-Gruber, « Retrait de l'art en jeunes femmes : les portraits et autoportraits des créatrices surréalistes », dans Guyonne Leduc (dir.), *Nouvelles sources et nouvelles méthodologies*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 259-272 ; Gayle Zachmann, « Surreal and Canny Selves : Photographic Figures in Claude Cahun », *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 27, n° 2, été 2003, p. 393-413 ; Anne Reynes-Delobel, « Point d'arrêt – point d'ouverture : Claude Cahun et la photographie surréaliste dans *Le Cœur de Pic* », *Image and Narrative*, vol. 15, n° 2, 2014, p. 26-45 ; Andrea Oberhuber, notamment « Du livre au livre surréaliste : Cahun-Moore, Cahun-Deharme », dans *Claude Cahun et ses doubles*, catalogue édité par la Bibliothèque municipale de Nantes et le Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, MeMo, 2015, p. 21-33.

<sup>71</sup> Du côté littéraire, mentionnons les travaux déjà cités de François Leperlier, de Florence Brauer et de Patrice Allain, ainsi que ceux d'Agnès Lhermitte (« *Aveux non avenues* : la déconcertante écriture de soi de Claude Cahun », *Mélusine*, n° 27, 2007, p. 233-244), de Georges Sebbag (« Claude Cahun surréaliste off », *Mélusine*, n° 27, 2007, p. 217-232) et d'Alexandra Bourse (« Images et imaginaire subversifs dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », *Genre, arts, société, 1900-1945*, Châtillon, Société des Amis d'Axieros, 2012, p. 127-140). Du côté pictural, les (auto)portraits et les photomontages ont été analysés par des historiens de l'art : Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession », *loc. cit.* ; Laurie Monahan, « Radical Transformations : Claude Cahun and the Masquerade of Womanliness », dans Catherine de Zegher (dir.), *Inside the Visible : An Elliptical Traverse of 20<sup>th</sup> Century Art*, Cambridge-London, MIT Press, 1996, p. 125-133 ; Laura Cottingham, *Cherchez Claude Cahun – une enquête de Laura Cottingham*, Lyon, Carobella ex-natura, 2002 ; Catherine Gonnard, « Claude Cahun, photographe de la modernité », *Lesbia magazine*, n° 113, février 1993, p. 26-29 ; Tirza True Latimer, *Women Together / Women Apart*, op. cit. ; Marie-Jo Bonnet, *Les deux amies. Essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris, Blanche, 2000 ; Federica

travaux ayant tenu compte de la dimension résolument intermédiaire de l'œuvre cahunienne, citons les articles d'Andrea Oberhuber<sup>72</sup> et de Gayle Zachmann<sup>73</sup>, ainsi que les mémoires de maîtrise de Josée Simard<sup>74</sup>, de Nadine Schwakopf<sup>75</sup> et de Julie Héту<sup>76</sup>. Je propose de réévaluer l'œuvre de Cahun et Moore à partir d'une étude de ses deux volets, littéraire et visuel, consacrés à une même vision de l'œuvre d'art plurielle, hors du commun.

Le parcours de vie de Cahun, auteure et artiste juive et homosexuelle, de la Première Guerre mondiale jusqu'à l'enfermement pour actes de résistance, a intrigué plusieurs critiques qui se sont penché(e)s sur son engagement politique durant les années 1930 et 1940<sup>77</sup>. Ce qui a toutefois le plus intéressé la critique, fascinée à juste titre par les mascarades de Cahun dans les (auto)portraits, ainsi que dans les textes découverts plus tard, est la question des jeux identitaires. La mise en scène du corps de Cahun dans une série de métamorphoses et de travestissements a attiré l'attention sur la démarche d'autoreprésentation<sup>78</sup>. Le mélange des genres qu'opère Cahun en brouillant le genre

---

Muzzarelli, « Claude Cahun », *Femmes photographes : émancipation et performance : 1850-1940*, Paris, Hazan, 2009, p. 175-203.

<sup>72</sup> Andrea Oberhuber, « Cross Gender Meets Cross Media : Claude Cahun's Maskeraden », dans Katharina Hanau, Volker Rivinius, Anja Schliemann et Sylvia Setzkorn (dir.), *Geschlechterdifferenzen*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1999, p. 121-132.

<sup>73</sup> Gayle Zachmann, « The Photographic Intertext : Invisible Adventures in the Work of Claude Cahun », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, n° 3, septembre 2006, p. 301-310.

<sup>74</sup> Josée Simard, *Convergences/divergences*, op. cit.

<sup>75</sup> Nadine Schwakopf, *Polygraphies de l'intime : le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d'Unica Zürn (1916-1970)*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2007.

<sup>76</sup> Julie Héту, *Le motif du masque dans l'œuvre littéraire et photographique de Claude Cahun*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2005.

<sup>77</sup> Gayle Zachmann, « Claude Cahun and the Politics of Culture. Resistance, Journalism, and Performative Engagement », *Contemporary French Civilization*, vol. 35, n° 2, 2011, p. 19-46 ; Mary Ann Caws, « Claude Cahun : Island of Courage », dans *Glorious Eccentrics*, op. cit., p. 127-140 ; Claire Follain, « Lucy Schwob and Suzanne Malherbe – résistantes », loc. cit., p. 83-95 ; Lizzie Thynne, « Action indirecte : politique, identité et subversion chez Claude Cahun et Marcel Moore dans la résistance contre l'occupation nazie de Jersey », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : pour une esthétique de l'entre-deux*, op. cit., p. 69-92 ; Patrice Allain, « "Contre qui écrivez-vous ?" De l'esprit pamphlétaire à l'insurrection des consciences », dans Juan Vincente Aliaga et François Leperlier (dir.), *Claude Cahun*, catalogue de l'exposition du Jeu de Paume, Paris, Éditions Hazan et Éditions du Jeu de Paume, 2011, p. 127-137 ; et Patrice Allain « Du poétique au politique : les épreuves de la révolution », dans *Claude Cahun et ses doubles*, op. cit., p. 86-94.

<sup>78</sup> Voir notamment les travaux de Shelley Rice (*Inverted Odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, and Cindy Sherman*, Cambridge et London, MIT Press, 1999), de Mireille Calle-Gruber (« Créer à la proue de soi-même. L'œuvre

grammatical, en se représentant sous les traits de l'Androgyne, par exemple, et en inversant les rôles sexués effectués, selon Andrea Oberhuber, un « plagiat par anticipation<sup>79</sup> » des théories du genre. La performance d'un genre construit à travers les déguisements et les voix narratives, variant d'une apparition à l'autre, explique sa récupération comme figure de préceuse dans le champ des *gender studies*, ainsi que l'ont avancé notamment Honor Lasalle, Abigail Solomon-Godeau, Jennifer Shaw, Whitney Chadwick, Laurie Monahan, Tirza True Latimer et Bénédicte Coste<sup>80</sup>.

Je me propose de revoir l'œuvre de Cahun et Moore à l'aune du partage, une notion que je considère propre à saisir son ensemble. Pour ce faire, le corpus sera constitué des écrits réalisés par Claude Cahun entre 1913 et 1953. Précisément, il s'agit d'analyser les œuvres suivantes : le manuscrit

---

photographique de Claude Cahun», *Sens Public*, mars 2007, <[http://www.sens-public.org/article.php?id\\_article=421](http://www.sens-public.org/article.php?id_article=421)>, d'Andrea Oberhuber (« S'écrire à la dérive : du plaisir, de la souffrance et de la complaisance chez Claude Cahun, Leonora Carrington et Unica Zürn », dans Devésa, Jean-Michel (dir.), *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine Page éditeur, 2007, p. 133-148), de Danièle Méaux (« Scénographies du moi : de Claude Cahun à Francesca Woodman, Cindy Sherman ou Sophie Calle », *Mélusine*, vol. 33, 2013, p. 124-134), de Jean-François Rabain (« L'écriture du corps chez Claude Cahun », *Mélusine*, vol. 33, 2013, p. 32-43), de Charlotte Maria (« Corps et désaccords. La perversion dans les *Héroïnes* de Claude Cahun », dans Muriel Andrin et Stéphanie Loriaux (dir.), *Pratiques de l'intime*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2012, p. 61-69), de Catherine Baron (*Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avendus de Claude Cahun*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2004) et de Marie-Ève Gélinas (*Le corps duel dans les Aveux non avendus de Claude Cahun : à la jonction du texte et de l'image*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010).

<sup>79</sup> Andrea Oberhuber, « Vers le Neutre : l'haltérophile et le Minotaure », *loc. cit.*, p. 116.

<sup>80</sup> Voir Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession », *loc. cit.* ; Abigail Solomon-Godeau, « Le "Je" équivoque. Claude Cahun, sujet lesbien », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 80, été 2002, p. 18-39 ; Jennifer Shaw, « Singular Plural : Collaborative Self-Images in Claude Cahun's *Aveux non avendus* », dans Whitney Chadwick et Tirza True Latimer (dir.), *The Modern Woman Revisited : Paris Between the Wars*, Nouveau-Brunswick, New Jersey et London, Rutgers University Press, 2003, p. 155-167 ; Whitney Chadwick, « Claude Cahun and Lee Miller : Problematizing the Surrealist Territories of Gender and Ethnicity », dans Toni Lester (dir.), *Gender Nonconformity, Race, Sexuality : Charting the Connections*, Madison, University of Wisconsin Press, 2002, p. 141-159 ; Laurie Monahan, « Radical Transformations », *loc. cit.* ; Tirza True Latimer, Tirza Latimer, « Le "masque verbal" : Claude Cahun's Textual Travesty », *loc. cit.* p. 14, <[http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Latimer\\_Masque-Verbal-1.pdf](http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Latimer_Masque-Verbal-1.pdf)>, page consultée le 22 octobre 2017 ; Bénédicte Coste, « "La prairie fraternelle dont je suis avec vous l'herbe multicolore" : quand l'éthique de Claude cahun queerise la théorie *queer* », *Contemporary French Civilization*, vol. 37, n°s 2-3, 2012, p. 273-288. Plus récemment, Eve Gianoncelli s'est penchée sur la question du genre dans l'œuvre cahunienne du point de vue de l'histoire des idées : *La pensée conquise. Contribution à une histoire intellectuelle transnationale des femmes et du genre au XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Université Paris 8 Vincenne Saint-Denis, 2016.

inédit *Les Jeux uraniens* (1916-1918) ; le recueil de poèmes illustré par Marcel Moore *Vues et visions* (1914 et 1919) ; les nouvelles *Héroïnes*, publiées dans le *Mercure de France* et le *Journal littéraire* (1925) et jamais rassemblées en recueil du vivant de l'auteure ; *Aveux non avenues* (1930), écrit autographique<sup>81</sup> majeur composé en étroite collaboration avec Moore ; l'essai poétique *Les paris sont ouverts* (1934) ; *Le Cœur de Pic* (1937), livre « pour enfants » de Lise Deharme auquel Cahun contribue par des photographies ; *Confidences au miroir*<sup>82</sup>, récit autographique plus conventionnel qu'*Aveux non avenues* et resté à l'état de manuscrit ; ainsi que les textes inédits de nature autobiographique portant notamment sur ses activités de résistance, *Feuilles détachées du scrap book* (1945-1948) et *Le Muet dans la mêlée* (1948). Enfin, seront étudiés les textes parus en revue au cours de sa carrière d'une quarantaine d'années, sur laquelle la critique ne s'est à présent pas penchée, à l'exception de François Leperlier<sup>83</sup>. S'inscrivant dans la tradition familiale, Cahun commence à écrire en 1913 dans le journal de son père, *Le Phare de la Loire*, d'abord dirigé par son grand-père et auquel a aussi participé son oncle, l'écrivain symboliste Marcel Schwob<sup>84</sup>. Ont ensuite paru, échelonnés sur une vingtaine d'années, des textes dans les revues *Le Mercure de France* (1914-27), *La Gerbe* (1918-21), *Le Journal littéraire* (1925-26), *Philosophies* (1925), *L'Amitié* (1925), *Le Disque vert* (1925), *La Ligne de cœur* (1926), *Le Plateau* (1929), *Minotaure* (1933), *Commune* (1933), *Cahiers d'art* (1936). À ces textes littéraires s'ajouteront les nombreux

---

<sup>81</sup> Andrea Oberhuber propose le terme « autographique » pour parler de la pratique d'écriture de soi des auteures et artistes surréalistes qui va bien au-delà du *bios* (« Enfants naturels ou filles spirituelles ? À propos de quelques réflexions sur l'esprit de filiation Dada dans les pratiques "autographiques" des auteures-artistes surréalistes », dans Elza Adamowicz et Eric Robertson (dir.), *Dada and Beyond : « Eggs Laid by Tigers »*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012, p. 181-198).

<sup>82</sup> *Confidences au miroir* n'a été édité qu'en 2002 dans les *Écrits*.

<sup>83</sup> Voir le chapitre II de *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 33-67.

<sup>84</sup> Voir Gayle Zachmann, « Humoring the Republic : Marcel Schwob's Archeologies of Laughter and Journalistic Culture », *South Central Review*, vol. 29, n° 3, automne 2012, p. 110-122 ; et Agnès Lhermitte, « "La nièce de Marcel Schwob" », dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore*, op. cit., <<http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/la-niece-de-marcel-schwob/>>, page consultée le 14 juillet 2016.

(auto)portraits et les photomontages produits avec Moore des années 1910 à 1950<sup>85</sup> rassemblés dans divers catalogues d'exposition : *Claude Cahun photographe*<sup>86</sup>, *Claude Cahun. Bilder*<sup>87</sup>, *Don't Kiss Me*<sup>88</sup>, *Claude Cahun*<sup>89</sup>, ainsi que *Claude Cahun et ses doubles*<sup>90</sup>. Je m'appuierai également sur les archives conservées au Jersey Heritage Museum, à la Bibliothèque municipale de Nantes, à la Bibliothèque nationale de France, ainsi qu'au Musée des Beaux-Arts de Nantes.

## Histoires littéraire et artistique

Ma manière de penser la contextualisation de l'œuvre de Cahun et Moore s'inspire des travaux de Martine Reid qui remettent en question le canon et les catégories figées de l'histoire littéraire<sup>91</sup> dans le but de contribuer par une « analyse ponctuelle » à une « cartographie des positions sur la question des femmes auteurs<sup>92</sup> ». Comme le premier travail de redécouverte a été fait dans les années 1980 et 1990 en ce qui concerne Claude Cahun, il convient maintenant d'ajouter aux travaux critiques produits depuis en réévaluant la nature de son œuvre, ce qui sera fait en considérant sa dimension collaborative, et en utilisant les outils d'analyse que sont l'histoire

---

<sup>85</sup> Je signale que la datation des photographies est approximative, car Cahun et Moore n'ont pas apposé de date ni de titre sur la plupart de leurs photos. Les catalogues d'exposition se réfèrent donc pour la plupart des clichés à la datation proposée par François Leperlier dans *Claude Cahun. L'écart et la métamorphose* et *Claude Cahun. L'exotisme intérieur* (op. cit.). Certaines dates ont depuis été corrigées par Anne Egger dans *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit.

<sup>86</sup> *Claude Cahun photographe*, exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, Jean-Michel Place, 1995.

<sup>87</sup> Heike Ander et Dirk Snauwaert (dir.), *Claude Cahun Bilder*, op. cit., 1997.

<sup>88</sup> Louise Downie (dir.), *Don't Kiss Me : the Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, op. cit.

<sup>89</sup> *Claude Cahun*, catalogue de l'exposition du Jeu de Paume, op. cit.

<sup>90</sup> *Claude Cahun et ses doubles*, op. cit.

<sup>91</sup> Martine Reid, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010, p. 96.

<sup>92</sup> Martine Reid, « Introduction », dans *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », 2011, p. 9.

littéraire et artistique, l'intermédialité, plus précisément les rapports texte/image, de même que le genre, dont il a été question.

Afin de tenir compte de l'appartenance aux trois courants littéraires et esthétiques mentionnés plus haut, je convoquerai l'histoire et la critique du symbolisme, du modernisme et des avant-gardes. Les écrits des poètes symbolistes Remy de Gourmont, Gustave Kahn et Jean Moréas<sup>93</sup>, ainsi que les travaux de Jean-Pierre Bertrand et de Paul Aron, de José Pierre, ainsi que d'Alain Corbin<sup>94</sup> fournissent les grands axes du symbolisme, plus particulièrement du symbolisme finissant, nécessaires à mon analyse. Pour faire valoir les nombreux partages de l'œuvre de Cahun-Moore, je serai attentive aux points de rencontre entre la littérature fin-de-siècle et les courants de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ce que fait l'ouvrage de Pascaline Mourier-Casile<sup>95</sup>. Les études sur le modernisme de Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace, Bonnie Scott, Shari Benstock, Whitney Chadwick et Tirza Latimer<sup>96</sup> ont participé à élargir le canon du courant<sup>97</sup> en y intégrant des œuvres de femmes et en démontrant qu'elles étaient habitées des mêmes préoccupations artistiques que celles de leurs homologues masculins. Ces ouvrages ont par ailleurs permis de révéler la spécificité des œuvres des créatrices modernistes qui réside notamment dans la volonté de repenser la question

---

<sup>93</sup> Remy de Gourmont, *Le Livre des masques : Portraits symbolistes*, Paris, Mercure de France, 1896-1898, 2 vol. ; Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents*, Genève, Slatkine Reprints, 1977 [1902] ; Jean Moréas, *Les premières armes du symbolisme*, Paris, Léon Vanier, 1889.

<sup>94</sup> Jean-Pierre Bertrand et Paul Aron, *Les 100 mots du symbolisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2011 ; José Pierre, *L'univers symboliste : décadence, symbolisme et art nouveau*, Paris, Somogy, 1991 ; Alain Corbin, *L'invention du XIX<sup>e</sup> siècle : le XIX<sup>e</sup> siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, Paris, Klincksieck, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

<sup>95</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille : recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986.

<sup>96</sup> Il s'agit de Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers : Modernist (Im)Positioning*, Londres-New York, Routledge, 1994 ; de Bonnie Kime Scott, *Gender and Modernism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. I *Modernists Write Gender*, London-New York, Routledge, 2008 ; de Shari Benstock, *Women of the Left Bank : Paris, 1900-1940*, Austin, University of Texas Press, 1986 ; de Whitney Chadwick et Tirza True Latimer (dir.), *The Modern Woman Revisited*, op. cit.

<sup>97</sup> Tel que le définit entre autres Tim Armstrong, *Modernism : A Cultural History*, Cambridge, Polity Press, 2005.



des rôles sexués et des identités sexuelles. Les travaux de Peter Bürger, Serge Fauchereau, Henri Béhar, Elza Adamowicz et Anne Tomiche, fondateurs dans le champ des études sur les avant-gardes, ont contribué à définir l'esthétique surréaliste<sup>98</sup>. Plusieurs chercheurs et chercheuses ont ensuite réévalué le canon du surréalisme en montrant ce qui se passait dans ses marges, puis en mettant au jour des valeurs et des stratégies communes aux créatrices<sup>99</sup>. L'histoire et la critique de ces trois mouvements, ainsi que, plus précisément, de la place des créatrices au sein de ceux-ci serviront à définir les paramètres poétiques et esthétiques de l'œuvre de Cahun-Moore, mais le socle de mon travail demeure la littérature et non l'histoire littéraire ou l'histoire de l'art ; ma thèse s'inscrit donc dans les études sur les esthétiques de ces mouvements menées à partir d'études de cas<sup>100</sup>. Je me promènerai sur la ligne de partage entre ce que Cahun a cultivé comme affiliation (en participant à une exposition surréaliste et en faisant paraître un essai pour prendre position dans la polémique sur l'engagement de la poésie) et ce qui ressort des œuvres, que l'auteure et l'artiste aient consciemment entretenu ou non ces affinités que l'on dit électives.

---

<sup>98</sup> Voir Peter Bürger (*Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*), Henri Béhar (*Ondes de choc. Nouveaux essais sur l'avant-garde*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010), Serge Fauchereau (*Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle : arts et littérature, 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010), Elza Adamowicz (*Surrealism : Crossings/Frontiers*, New York, Peter Lang, 2006) et Anne Tomiche (*La naissance des avant-gardes occidentales*, *op. cit.*).

<sup>99</sup> Citons notamment Susan Rubin Suleiman, « En marge : les femmes et le surréalisme », *Pleine Marge*, 1993, p. 55-68 ; Georgiana Colville et Katharine Conley, *La femme s'entête*, *op. cit.* ; Whitney Chadwick, « La femme muse et artiste », dans *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames & Hudson, 2002 [1985], p. 66-102 ; Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Genres et avant-gardes*, Paris, L'Harmattan, 2012.

<sup>100</sup> Comme l'ont notamment fait Susan Rubin Suleiman (*Subversive Intent : Gender, Politics and the Avant-garde*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1990), Mary Ann Caws *et al.* (*Surrealism and Women*, Cambridge-London, MIT Press, 1991), Shelley Rice (*Inverted Odysseys*, *op. cit.*) et le dossier dirigé par Andrea Oberhuber (« À belles mains », *op. cit.*).

## Penser l'*inter* à travers l'approche intermédiaire

Dans le cadre de ce projet doctoral, je réaliserai une première synthèse de la démarche *inter* de Cahun en étudiant le caractère hybride de ces objets *livres*, qui empruntent leurs modes d'expression à la littérature et à l'histoire de l'art. L'étude du livre illustré ne peut se faire sans une approche interdisciplinaire en raison du caractère hybride du dispositif qui nécessite le recours à l'histoire et à la théorie de la littérature et de l'art, de même qu'aux études intermédiales. La nature même de l'œuvre imagée, qui échappe aux critères d'analyse propres à une seule discipline, exige de repenser notre approche en accord avec l'objet d'étude. L'intermédialité s'impose comme principale catégorie d'analyse de mon objet d'étude qui se situe au croisement des arts et des médias, soit l'écriture, le dessin et la photographie. Je m'appuierai sur les travaux critiques et théoriques effectués dans le champ des études intermédiales<sup>101</sup>, particulièrement en ce qui concerne les rapports texte/image<sup>102</sup>.

L'approche intermédiaire est, selon Louvel, la plus apte à rendre compte de l'unité instable qu'est le texte/image puisqu'elle est elle-même un concept de l'entre-deux<sup>103</sup>, un espace hybride où le verbal et le visuel se rencontrent et s'entremêlent. Cette approche s'offre comme méthode appropriée puisqu'en s'intéressant au média, elle ne fait pas l'économie de la technique ni de la

---

<sup>101</sup> Voir les articles de Silvestra Mariniello, d'Éric Méchoulan et de Henk Oosterling dans le premier numéro de la revue *Intermédialités* (*op. cit.*). Consulter aussi Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

<sup>102</sup> Voir Liliane Louvel, *Texte/image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002 ; Danièle Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots*, Caen, Minard, 2009 ; Jean-Pierre Montier et al., *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008 ; Daniel Grojnowski, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, José Corti, 2002 ; Paul Edwards, *Soleil noir : photographie et littérature, des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008 ; Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte : XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS éditions, 1994 ; Martine Reid, « Lisible, visible », *Lendemain*, n<sup>os</sup> 71-72, 1994, p. 53-59.

<sup>103</sup> Liliane Louvel, *Le tiers pictural, op. cit.*, p. 93.

surface, que Silvestra Mariniello remet au centre de ses préoccupations<sup>104</sup> en s'intéressant au support de l'œuvre en tant que signifiant de celle-ci. Cette considération de la surface ouvre une nouvelle réflexion sur le texte/image, car la surface de l'objet *livre* appelle un discours attentif à sa matérialité. Les termes employés pour décrire le livre illustré par l'image *in praesentia* sont nombreux et souvent utilisés de manière synonymique, augmentant la confusion typologique : livre illustré ou livre de peintre – des expressions qui n'échappent pas à une hiérarchisation du rapport texte/image qui accorde prééminence au texte, pour la première, et à la peinture, pour la seconde –, livre de dialogue, livre surréaliste, livre d'artiste ou objet *livre*. Je privilégie, pour la période et le corpus concernés par mon étude, les termes assez ouverts pour désigner des œuvres développant divers rapports intermédiaires de « livre surréaliste » (qui concerne spécifiquement l'esthétique de ce mouvement avant-gardiste), de « livre de dialogue<sup>105</sup> », lorsque je veux mettre l'accent sur l'égalité des collaborateurs et des médias, ainsi que d'objet *livre*<sup>106</sup>. L'« objet *livre* », terme générique désignant « *a limit-form of the artists book, both references and resists the form and function of the book*<sup>107</sup> », attire l'attention sur la matérialité de l'œuvre. Lorsqu'il sera question d'*Aveux non avendus* et du *Cœur de Pic*, deux ouvrages qui combinent l'écriture et la photographie, j'emploierai la désignation d'œuvres photolittéraires puisqu'ils appartiennent à ce qu'il est désormais convenu d'appeler, dans le domaine des rapports texte/image, la *photolittérature*<sup>108</sup>. Ce nom est donné aux objets *livres* regroupant photographie et littérature, le plus souvent produits en

---

<sup>104</sup> Silvestra Mariniello, « La *littéracie* de la différence », *loc. cit.*

<sup>105</sup> Yves Peyré, « Le livre comme creuset », dans Matthieu Rochelle, Yves Jolivet *et al.* (dir.), *Le livre et l'artiste*, Marseille, Éditions Le Mot et le reste, 2007, p. 57.

<sup>106</sup> Voir Elza Adamowicz, « *État présent*. The *Livre d'artiste* in Twentieth-Century France », *French Studies*, vol. 63, n° 2, 2009, p. 189-198. Adamowicz utilise elle-même plusieurs termes dans ses travaux.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 192. Adamowicz traduit « *book object* » par « livre objet ».

<sup>108</sup> Jean-Pierre Montier se propose, en 2008, de « fonder la reconnaissance du phénomène “photo-littéraire” » (dans *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 11).

collaboration entre auteur(e) et photographe, quel que soit le type de rapports entretenus entre les moyens d'expression, comme il se rapporte également à l'étude des relations entre ces deux médias. La photolittérature concerne donc à la fois les œuvres littéraires illustrées par la photographie et le champ de recherche qui les étudie<sup>109</sup>.

L'étude du texte/image ne peut se faire sans une approche interdisciplinaire en raison du caractère « transfrontalier, c'est-à-dire au-delà des frontières génériques, artistiques et médiatiques<sup>110</sup> », des œuvres hybrides qui convoquent l'histoire et la théorie de la littérature, l'histoire et la théorie de l'art, les sciences du langage et les études intermédiales<sup>111</sup>. La nature même de l'œuvre imagée, qui échappe aux critères d'analyse propres à une seule discipline, exige de repenser la façon d'analyser le livre. Comme catégorie d'analyse, l'intermédiarité offre l'avantage de respecter la dynamique propre au livre, car elle permet d'étudier conjointement les deux pans des œuvres où se côtoient le textuel et le visuel. En effet, ignorer ou sous-estimer l'une des deux formes de (re)présentation auxquelles recour(en)t le(s) créateur(s).trice(s) ne respecterait pas la logique interne de l'œuvre, dont il s'agit de rendre compte.

Les cas de coprésence de l'image et du texte dans un « dispositif<sup>112</sup> » sont étudiés par le domaine des rapports texte/image, l'un des axes des études intermédiales, qui se penche sur l'ensemble des

---

<sup>109</sup> Voir à ce propos l'ouvrage fondateur de Paul Edwards, *Soleil noir*, *op. cit.*

<sup>110</sup> Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 13.

<sup>111</sup> Bernard Vouilloux souligne en ce sens que le texte/image force l'ouverture des disciplines : « Le moins que l'on puisse attendre de l'essor international que connaissent depuis quelques temps les études sur "le texte et l'image", comme il est convenu de les appeler, serait de permettre le désenclavement des disciplines "humanistes" que sont les études littéraires et l'histoire de l'art : en les aidant à situer leurs objets respectifs les uns par rapport aux autres, elles devraient en principe les inciter à briser l'illusion d'autonomie dont se nourrissent les champs académiques constitués. » (« Texte et image ou verbal et visuel ? », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 17)

<sup>112</sup> Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, image, dispositif. Penser la représentation*, tome II, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 33-58.

différents phénomènes d'interférences entre le textuel et le visuel. Le texte/image consiste en un ensemble hybride au sein duquel cohabitent l'écriture et l'image. Sa création est le fruit d'une « collaboration interartistique<sup>113</sup> » qui s'effectue soit à quatre mains, entre un écrivain et un artiste, soit par le dédoublement de l'écrivain en artiste, ou vice-versa. Dans leur acception courante, le texte renvoie à un enchaînement de signes linguistiques formant un document écrit et l'image, à toute représentation, réelle ou psychique, d'êtres ou d'objets. La vastitude de ces définitions ne permet cependant pas de circonscrire l'ensemble texte/image dans sa dimension littéraire et artistique. À la faveur des recherches florissantes en intermédialité, plusieurs graphies et variations du concept de texte/image ont vu le jour, telles que texte/image (barre oblique), texte-image (trait d'union), texte et image, texte-en-image ou iconotexte, mais leur teneur sémantique diffère. Autant de façons de nommer le phénomène du livre illustré, auxquelles la critique a recouru. Certains concepts, notamment le texte-en-image et l'iconotexte, sont exclusifs, car ils réfèrent seulement à un texte qui produit par le langage une image qui n'apparaît pas matériellement dans le livre<sup>114</sup>. Or la conceptualisation du texte/image se veut plus inclusive : ce dispositif implique le rapport *in absentia* – c'est-à-dire le type de rapport où l'image est physiquement absente du livre –, tout comme il désigne les œuvres où le texte côtoie matériellement les images. Bernard Vouilloux identifie de fait deux types de cohabitation entre les médias : *in praesentia*, où les deux arts coexistent sur un seul support ; dans ce type de rapport, le texte peut être subordonné à l'image – c'est le cas du calligramme, de la bande dessinée, du collage cubiste par exemple –, ou l'image

---

<sup>113</sup> L'expression se trouve dans la présentation du projet de recherche d'Andrea Oberhuber, *Le Livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux*, <lisaf.org>, page consultée le 4 décembre 2017.

<sup>114</sup> Voir Liliane Louvel, « Le tiers pictural, l'événement entre-deux », *loc. cit.* ; et Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.

subordonnée au texte, elle fait alors office d'ornement. Le second type de rapport, *in absentia*<sup>115</sup>, renvoie à un texte qui produit par le langage une image hors-texte ou inventée par l'auteur, mais qui reste absente des pages du livre – grâce à différents procédés tels que la description, l'ekphrasis et l'hypotypose notamment ; c'est ce que Jean-Pierre Montier nomme, à la suite de Liliane Louvel, « l'œil du texte<sup>116</sup> ». On peut donc dire que le terme « texte/image<sup>117</sup> », que je privilégie, comprend les notions de « texte-en-image » ou d'« iconotexte », mais ne peut être remplacé par elles, car elles ne circonscrivent pas la totalité des rapports que peuvent entretenir le texte et l'image.

Le texte convoqué par le concept « texte/image » n'est pas seulement « un énoncé écrit d'une certaine étendue, tout à la fois cohésif et cohérent, un tissu de phrases enchaînées par la trame du sens<sup>118</sup> », mais repose également sur le critère de la littéarité, comme l'indique Bernard Vouilloux. Quant au second terme, « image », il est pris dans son acception large de toute œuvre picturale, qu'il s'agisse d'une peinture, d'un dessin, d'une photographie, d'une calligraphie ou d'une installation graphique. Pour qualifier l'ensemble texte/image, le terme « dispositif » semble le plus juste (comparé aux termes « système » ou « unité »), car il décrit un type d'organisation dans lequel, tout en participant au même projet, les éléments conservent leurs caractéristiques. Le dispositif « dit à la fois l'unité et la séparation, la cohérence du projet et la différence irréductible des moyens que ce dernier mobilise. On pourrait donc le définir comme une *matrice d'interactions*

---

<sup>115</sup> Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte*, op. cit., p. 16 à 19.

<sup>116</sup> Jean-Pierre Montier, *À l'œil*, op. cit., p. 12.

<sup>117</sup> L'orthographe avec une barre oblique préférée à celle avec un trait d'union s'appuie sur l'observation de Liliane Louvel qui souhaite mettre en évidence le « rôle de suture/rupture » que joue la barre oblique entre les termes. Cette graphie rend ainsi compte de la dynamique des rapports entre les arts et de leurs modes d'expression qui est au cœur du concept (Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, op. cit., p. 252).

<sup>118</sup> Bernard Vouilloux, « Texte et image ou verbal et visuel ? », loc. cit., p. 19.

*potentielles*<sup>119</sup> ». Le dispositif préserve l'hétérogénéité des moyens d'expression en jeu et engendre ainsi un nombre imprévisible d'interactions.

Plusieurs chercheurs et chercheuses soulignent que le concept de texte/image se développe d'après la tradition de l'*ut pictura poesis* d'Horace. Le sens premier de la formule horacienne, « que la poésie soit comme la peinture », attribue à la peinture la prééminence sur la poésie, annonçant que celle-ci doit « faire image ». À la Renaissance, la formule est l'objet d'un renversement, intimant le peintre de s'inspirer de la pratique du poète pour sa peinture. Le critique était, quant à lui, incité à lire dans l'image les invariants et les thématiques de l'écriture. Liliane Louvel suggère d'enrichir l'approche du texte/image en rétablissant le sens original de l'*ut pictura poesis*, ce qui invite à analyser l'image, mais aussi le texte avec les outils de la théorie picturale<sup>120</sup>. Au-delà de la comparaison, l'ajout de composants picturaux encourage à porter attention à la plasticité de l'œuvre qu'on peut résumer par « sa capacité non pas à devenir mais bien à être une image<sup>121</sup> », pour reprendre la formule d'Henri Scepi et de Liliane Louvel. Il faut donc tourner le regard vers le partage du livre et de la page, l'agencement du texte et des images, la disposition du texte sur la page, ainsi que la répartition des images – par alternance ou rassemblées en début, milieu ou fin d'ouvrage. La nature des relations entre les régimes textuel et visuel a longtemps été envisagée dans un rapport hiérarchique d'illustration du texte par l'image ou de description de l'image par le texte. Afin de dépasser ces rapports évidents, il convient d'appréhender le texte/image comme un concept de l'entre-deux, en ce qu'il établit un dialogue entre deux systèmes sémiotiques, les arts et

---

<sup>119</sup> Philippe Ortel, « Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste », dans Jean-Pierre Montier *et al.*, *Littérature et photographie*, *op. cit.*, p. 17-18.

<sup>120</sup> Voir Louvel, *Texte/ image : images à lire, textes à voir*, *op. cit.*, p. 33 ; et Louvel, « Le tiers pictural », *loc. cit.*, p. 223-243.

<sup>121</sup> Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, *op. cit.*, p. 12.

les médias. De cette conversation émerge une nouvelle dynamique des rapports texte/image qui prend de nombreuses formes : illustration, confrontation, « collusion » et/ou « collision<sup>122</sup> », « brouillage » et « interférences<sup>123</sup> », porosité et fusion<sup>124</sup>, décalage, contamination, hybridité, dialogue ou « tiers pictural<sup>125</sup> », complétion ou écart<sup>126</sup>, pour reprendre les termes de plusieurs critiques.

Si le développement des études sur le texte et l'image est relativement récent, l'intérêt des chercheurs et chercheuses pour le sujet remontant environ des années 1990, l'insertion de l'image dans le texte ne date pas d'hier. L'histoire des interactions entre la littérature et l'image montre que le visuel a souvent été incorporé au textuel selon différentes modalités d'inclusion ou de coprésence. On peut penser aux enluminures des textes du Moyen Âge dont la fonction est essentiellement ornementale. Puis, à l'époque classique, l'intégration de la peinture dans le texte sert à doubler le propos par la représentation visuelle, mettant les « arts sœurs<sup>127</sup> », tel qu'étaient appelées la peinture et la littérature, au service de l'Idée, une conception qui sera toujours celle des symbolistes. Le XIX<sup>e</sup> siècle est surtout connu pour ses éditions bibliophiles luxueuses où le texte est illustré par l'image. Mais il arrive que l'image occupe une place qui dépasse la fonction illustrative, tel que c'est le cas pour l'illustration par Odilon Redon des *Fleurs du mal*<sup>128</sup> et pour

---

<sup>122</sup> Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 11.

<sup>123</sup> Danièle Méaux, « Le livre de photographies et de mots : un espace de brouillages et d'interférences », dans *Livres de photographies et de mots*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>124</sup> Daniel Grojnowski, « Le roman illustré par la photographie », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/Image*, *op. cit.*, p. 172 et 177.

<sup>125</sup> Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, *op. cit.*

<sup>126</sup> Véronique Montémont, « Dites voir (sur l'*ekphrasis*) », dans Jean-Pierre Montier et al., *Littérature et photographie*, *op. cit.*, p. 466.

<sup>127</sup> Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>128</sup> C'est une illustration par le moyen d'estampes, réalisée *a posteriori* en 1890 [1857] ; Redon a d'ailleurs choisi le terme « interprétations » plutôt qu'illustrations pour décrire cette édition.



celle réalisée *a posteriori* de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach<sup>129</sup>. Dans ces occurrences, l'incorporation de l'image n'a pas pour seul critère de répéter par l'image ce que le texte dit. Dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'interaction entre les arts et leurs médias s'implante et se complexifie dans certains mouvements esthétiques, comme le futurisme, Dada et le surréalisme. En rupture avec la pratique de l'illustration propre aux siècles précédents, les types d'association du textuel et du visuel se multiplient, prenant par exemple la forme du livre dit surréaliste dans l'entre-deux-guerres ou, depuis les années 1960, du livre d'artiste conceptuel. Je reprendrai cette réflexion dans le septième chapitre qui se penchera sur la nature des relations entre le texte et l'image au sein des œuvres hybrides.

La complexification des rapports entre le texte et l'image au sein du livre de dialogue bouscule les repères du lecteur qui se demande comment lire ou regarder ces œuvres hybrides afin d'en dégager du sens<sup>130</sup>. Plusieurs problèmes se présentent au lecteur alors, confronté à deux systèmes de représentation différents, il est difficile de savoir vers lequel tourner son regard. Regarder seulement l'image et lire seulement le texte est une démarche trop réductrice qui ne permet pas de comprendre une œuvre qui se veut double. La configuration du regard et de la lecture demande à être adaptée à son objet : la lecture du texte doit laisser interférer le regard propre au spectateur, comme l'observation de l'image implique une part de verbalisation. Le lecteur est « contraint » par la nature hybride de l'œuvre à se « métamorphoser » en « lecteur-spectateur<sup>131</sup> »

---

<sup>129</sup> Première œuvre photolittéraire, *Bruges-la-Morte* instaure un décalage dans la fonction illustrative, car les photographies représentent des vues de la ville de Bruges où se déroule l'histoire, sans en faire une illustration littérale. Voir Andrea Oberhuber, « Deuil et mélancolie, métaphores photolittéraires dans *Bruges-la-Morte* », *Revue internationale de Photolittérature*, n° 1, <<http://phlit.org/press/?articlerevue=deuil-et-melancolie-metaphores-photolitteraires-dans-bruges-lamorte>>, page consultée le 9 novembre 2017.

<sup>130</sup> Les études sur le texte et l'image posent fréquemment la question de la réception. Voir notamment Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

<sup>131</sup> Voir Andrea Oberhuber, « Entre », *loc. cit.*, p. 15-17.

en se soumettant à un double mouvement de lecture et de « voyure<sup>132</sup> » ou de lecture-spectature, expression que j’emploierai pour faire entendre la double posture de lecteur et de spectateur. Un jeu de *miroirs* est présent entre la création et la réception de l’œuvre hybride, puisque le double agit tant dans l’esthétique de l’objet *livre*, que dans l’« acte double<sup>133</sup> » que celui-ci exige de son destinataire. La question de la méthode de lecture de l’œuvre hybride est d’autant plus pertinente dans le contexte de cette thèse où il s’agit également de s’interroger sur la manière dont s’opère le partage de l’œuvre avec son récepteur. L’importance du rôle du lecteur est éclairée par Philippe Ortel qui précise que le « contexte iconique » du texte et le « contexte discursif » de l’image, autrement dit le réseau d’interférences qui circulent d’un média à l’autre, ne sont actualisés que par la lecture puisqu’autrement, ils demeurent invisibles<sup>134</sup>.

Cette thèse sur l’esthétique du partage dans l’œuvre littéraire et picturale de Cahun-Moore est composée de deux parties (« Héritages littéraire et artistique » et « L’œuvre en partage »), de manière à présenter les nombreux aspects du partage : les héritages dont témoigne l’œuvre du couple, leur positionnement dans le champ littéraire et culturel, la collaboration, la question identitaire et, enfin, le recours à plusieurs médias. La première partie se découpe en quatre chapitres qui contextualisent l’œuvre dans trois mouvements importants se situant en deçà et au-delà du tournant du siècle – le symbolisme finissant, le modernisme et le surréalisme –, avant de se tourner, dans le quatrième chapitre, vers les procédés mis à contribution pour s’inscrire dans ce champ. Bien que l’insertion de l’œuvre cahunienne à la mémoire culturelle ait été fondée dans les années 1980 et 1990 sur les affinités avec les préoccupations thématiques et visuelles du

---

<sup>132</sup> Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>134</sup> Philippe Ortel, « Trois dispositifs photo-littéraires », *loc. cit.*, p. 19.

surréalisme, sa redécouverte étant surtout basée sur le travail photographique, les textes et les images sont loin de n'être héritiers que de ce seul courant. En fait, une bonne partie de ses publications et des œuvres inédites (littéraires, picturales et photographiques) conçues par elle seule ou avec Moore, loin de revendiquer une rupture avec ce qui les a précédées, ne correspondent pas à cette esthétique et creusent plutôt le filon du symbolisme finissant et du modernisme du début du XX<sup>e</sup> siècle. Les trois premiers chapitres étudieront les paramètres poétiques et esthétiques que Cahun et Moore ont retenus du symbolisme, du modernisme et du surréalisme afin de mieux comprendre les legs du passé et de l'époque contemporaine.

J'étudierai ensuite les diverses stratégies déployées par les deux artistes – la pseudonymie, l'élaboration d'une bibliothèque imaginaire par la citation et la réécriture, ainsi que l'activisme politique – pour se positionner à travers les différentes affiliations et se façonner une place à leur image dans le champ culturel de 1913, année où elles prennent en charge la chronique de mode du *Phare de la Loire*, à 1953, date de la création des derniers (auto)portraits de la série du *Chemin des chats*. Tout en cherchant à s'insérer dans la tradition propre à leurs arts respectifs, l'auteure et l'artiste souhaitent maintenir leur singularité par une posture *inter*<sup>135</sup> grâce à laquelle elles n'adhèrent jamais totalement à aucun courant ou groupe.

La seconde partie de la recherche s'intéressera aux modalités collaboratives, identitaires et intermédiaires de « l'œuvre en partage ». Fascinée par la littérature, la photographie et le dessin<sup>136</sup>, Claude Cahun investit divers domaines pour s'appropriier leurs moyens d'expression respectifs, sans pour autant se revendiquer d'un professionnalisme en tant qu'artiste. Aussi sollicite-t-elle le

---

<sup>135</sup> Éric Méchoulan, « Le temps des illusions perdues », *loc. cit.*, p. 11.

<sup>136</sup> Les dessins de Cahun sont largement ignorés par la critique, ce qui s'explique par le fait que leur qualité artistique est nettement inférieure à celle des photographies. Le catalogue de l'exposition *Claude Cahun et ses doubles* qui s'est tenue à Nantes en 2015 en présente quelques-uns : Agnès Marcetteau-Paul et Blandine Chavanne (dir.), *Claude Cahun et ses doubles*, *op. cit.*, p. 50-51.

concours de la peintre-graphiste Moore pour faire dialoguer le textuel et le visuel au sein de l'espace livresque, et pour créer des photographies dont elle est souvent le sujet. Qu'importe le statut occupé par chacune des collaboratrices dans la conception de l'œuvre hybride, celle-ci est envisagée comme un ensemble indivisible qui ne peut voir le jour qu'avec la mobilisation des talents respectifs de l'écrivaine et de l'artiste. Le cinquième chapitre se penchera sur la collaboration en tant que véritable éthique de création *et de vie*<sup>137</sup>, pour se demander comment les créatrices conçoivent et réalisent le travail en commun, et comment s'exprime la collaboration au sein des œuvres. Pour suivre cette aventure intermédiaire vécue à deux seront étudiées les photographies non signées, puis les livres illustrés *a posteriori* ou dans le cadre d'une création « bicéphale<sup>138</sup> ».

Éprouvé au quotidien par une collaboration profondément liée à la fusion du couple, le partage se retrouve par ailleurs au cœur du sujet cahunien qui fait l'expérience d'une dissociation identitaire entre le soi et l'autre, qu'il s'agisse de sa compagne ou des doubles qui émergent du sujet. Comment s'écrire et se donner à voir ? Telle est la question lancinante qui hante le travail de Cahun-Moore. La quête identitaire du sujet, qui occupe toute la surface intermédiaire, se réalise sur le mode du *Doppelgänger*<sup>139</sup> qui interroge la frontière entre soi et autre. Le sixième chapitre montrera ainsi deux potentiels du partage, la scission et la polymorphie. La représentation du sujet à travers une série de performances textuelles et photographiques sera analysée à partir de trois axes emblématiques d'une identité construite par la multiplication des doubles : la théâtralité,

---

<sup>137</sup> Voir Anne Tomiche, « L'art et "la vie" », *loc. cit.* ; et Henri Béhar, *Ondes de choc, op. cit.*

<sup>138</sup> Cette expression renvoie à l'expression « travail bicéphale » d'Andrea Oberhuber (« Aimer, s'aimer à s'y perdre ? », *loc. cit.*, p. 96), tout en s'inspirant du syntagme « monstre à deux têtes » (*ANA*, p. 125) employé par Cahun pour désigner le couple.

<sup>139</sup> Dans une traduction littérale de l'allemand, le terme signifie « double-aller » : *Doppel* veut dire « double » et *gänger* est la forme substantivée de « aller » (*gehen*). Cette notion, issue du romantisme allemand, sera théorisée dans le chapitre 6.

l'ambiguïté et l'altérité. Les invariants de leur imaginaire devront sortir de ces lectures croisées entre les écrits de soi et les (auto)portraits : l'hybridité du sujet (entre le féminin et le masculin, en quête de l'Androgyne originel et d'un neutre « fantasmé<sup>140</sup> »), les réflexions métaphysiques qui accompagnent les mascarades identitaires, le mythe de Narcisse qui thématise la réflexion à l'infini du regard dans les (auto)portraits, ainsi que l'altérité radicale du sujet.

L'étude des modalités de l'autoreprésentation pour un sujet partagé entre différents possibles identitaires va de pair avec l'analyse des dispositifs déployés pour le donner à lire et à voir. Dans une logique de diffraction, le sujet se métamorphose sur une variété de supports médiatiques lui permettant d'« existe[r] autrement » (*ANA*, p. 13). L'auteure et l'artiste-plasticienne ont recours à plusieurs formes d'expression artistiques à un point tel que l'on peut parler avec raison de « stratégies intermédiales<sup>141</sup> » déployées dans une majeure partie de l'œuvre. Par le biais d'analyses croisées entre le scriptural et le pictural, il sera question, dans le septième et dernier chapitre, de faire valoir l'imbrication des mots et des images dans une même œuvre, d'une part, et le recours aux médias mis au service de ce que Cahun appelle son « aventure invisible » (*ANA*, p. 1), d'autre part. Afin de rendre compte des différents types de rapports entre le texte et l'image, seront tour à tour étudiés le livre illustré par le dessin, les œuvres photolittéraires et les objets surréalistes.

À travers le parcours de l'œuvre de Cahun-Moore, il s'agira de tenter une synthèse des divers paradigmes poétiques et esthétiques, ainsi que des enjeux scripturaux et picturaux. Je souhaite comprendre, grâce à la notion de partage, la relation qu'entretient l'œuvre de Cahun-Moore avec

---

<sup>140</sup> Andrea Oberhuber aborde le genre comme fantasme dans « Fictions dominantes, frictions génériques », dans Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 48.

<sup>141</sup> Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiales dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, n° 6, 2005, p. 343-364.

la tradition littéraire et culturelle, l'entre-deux et la frontière. En tant que chercheuse, je me soumettrai au déséquilibre imposé par l'œuvre intermédiaire et ne chercherai pas à stabiliser un objet qui fait de l'instabilité son *credo*. En acceptant l'inconfort d'une œuvre qui prône le mélange des genres et des filiations, le double, le fragmentaire et le collage, il devient possible de dégager une logique interne qui repose sur le(s) partage(s). En adoptant cette perspective comme porte d'entrée, pénétrons donc dans les textes et les images qui se développent tel un dialogue ininterrompu entre ses deux interlocutrices, entre les affiliations, les médias et les différents masques, pour concrétiser l'ultime partage entre l'œuvre et son exégète.

## **Partie I**

### **Héritages littéraire et artistique**

## Héritage de fantômes familiers

En regardant les photographies de Cahun-Moore, le regard du spectateur est d'abord happé par l'omniprésence de Cahun elle-même qui se met en scène sous divers déguisements ou, plus rarement, au quotidien. Puis en ajustant le focus, le regard se pose sur plusieurs visages de la collection de portraits réalisés par le couple, dont certains apparaissent dans les photomontages d'*Aveux non avendus*, telle une invitation à reconstituer leur famille élective : il s'agit de portraits de proches comme l'oncle Marcel Schwob ou un ami de jeunesse de Cahun, Bob, ainsi que ceux des amitiés artistiques que les deux femmes entretenaient avec Sylvia Beach, Solange et Roger Roussot, Pierre-Albert Birot, Henri Michaux, Robert et Youki Desnos, André Breton et Jacqueline Lamba, Roland Penrose et Nadja (Béatrice Wanger)<sup>142</sup>. Les textes de Cahun, au sein desquels abondent les citations, les références intertextuelles et les hommages littéraires à ces artistes aux horizons artistiques différents, viennent renforcer l'idée que ceux-ci ont laissé leurs traces dans l'œuvre de Cahun-Moore.

De fait, leur œuvre est héritière des paramètres poétiques et esthétiques de trois mouvements de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, soit le symbolisme tardif, le modernisme et le surréalisme. Sous l'impulsion des lectures symbolistes de l'auteure et de l'artiste, les textes, les dessins et les photographies du début de leur carrière (les (auto)portraits photographiques des années 1910, les textes de Cahun parus en revues, le texte inédit *Les Jeux uraniens*, ainsi que le recueil de poèmes illustré *Vues et visions*), particulièrement, témoignent de l'apport de ce mouvement à l'élaboration de leur esthétique. Plus souvent passée sous silence est

---

<sup>142</sup> De 1919 (Sylvia Beach) à 1939 (Jacqueline Lamba), Cahun et Moore ont réalisé plusieurs portraits de leurs amis et partenaires de théâtre.



la parenté stylistique et thématique avec les œuvres modernistes produites à Paris ou en Angleterre à leur époque, que le deuxième chapitre présentera. Leur connaissance de ce mouvement a pu être alimentée par l'anglophilie de la famille Schwob<sup>143</sup>, mais surtout par les relations que le couple cultive avec certaines femmes modernistes installées à Paris : Sylvia Beach et Adrienne Monnier, Jane Heap et Margaret Anderson, Chana Orloff, ainsi que Gertrude Stein et Alice B. Toklas que Cahun et Moore auraient croisées chez Constance Lounsbery au temps du groupe théâtral *L'Union des Amis des Arts ésotériques*<sup>144</sup>.

Élaborée des années 1910 à 1950, l'œuvre de Cahun-Moore navigue entre divers mouvements artistiques et littéraires, puisant son inspiration à ces sources de manière à créer un ensemble unique et « déclass[é]<sup>145</sup> », comme souhaite le faire Marcel Schwob<sup>146</sup>. Afin de ne pas tomber dans le piège qui consisterait à tenter de fixer l'appartenance artistique et littéraire d'une œuvre qui cherche au contraire la mobilité constante, ce qui imposerait des limites à la réflexion, la notion de *partage* valorise une lecture consciente de la qualité protéiforme et hybride des travaux du couple. L'analyse iconotextuelle selon les grands axes du symbolisme finissant, du modernisme et du surréalisme montre des héritages et une filiation multiples qui se manifestent par l'esthétique des textes et des images ou par la présence de « fantômes familiers » due à des références intertextuelles ou à leur présence dans les photographies. L'idée de fantômes familiers appartient

---

<sup>143</sup> Notons seulement que Marcel Schwob a traduit les textes de plusieurs auteurs anglais majeurs, dont Shakespeare, Stevenson, Wilde, Defoe, etc.

<sup>144</sup> François Leperlier, *Claude Cahun : l'exotisme intérieur*, op. cit., p. 92 et 146-147 ; Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, « How Could They Say I ? », loc. cit., p. 75-76 ; Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? », loc. cit., p. 90, note infra 9 ; Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 57.

<sup>145</sup> Marcel Schwob, « Préface », dans *Vies imaginaires*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2004 [1896], p. 53.

<sup>146</sup> Gayle Zachmann pose d'emblée ce constat dans l'article « Fact and Fiction : Marcel Schwob's Archeologies and Medievalism » : « *Schwob's highly crafted and diverse œuvre still defies easy classification.* » (dans Richard Utz et Elizabeth Emery (dir.), *Makers of the Middle Age. Essays in Honor of William Calin*, Kalamazoo, Western Michigan University, 2011, p. 65-69)

à Cahun qui raconte dans une lettre écrite en 1950 que la transmission familiale l'a initiée aux auteurs et penseurs de l'Antiquité, mais que ceux-ci se sont écartés par la suite au profit d'autres influences<sup>147</sup>. Cette remarque corrobore l'hypothèse que l'héritage du symbolisme dans les premières œuvres cède peu à peu la place à une esthétique davantage avant-gardiste, au fil des rencontres avec les modernistes et les surréalistes à Paris. Contrairement à l'affirmation de l'auteure, la rupture n'est jamais totale, de sorte que les mythes de l'Antiquité resurgissent constamment même dans son livre surréaliste *Aveux non avendus*. Les « fantômes » qui hantent le couple d'auteure-artiste ont été sélectionnés pour leurs *affinités électives*<sup>148</sup>, à travers le temps, avec leur univers.

Comme chaque mouvement partage des images, des figures, des motifs et le désir de renouveler la forme, l'approche privilégiée dans cette première partie consiste à concevoir cet héritage multiple en termes de passation, de passage et d'échanges ; tout en évitant toutefois de colmater les interstices entre les mouvements, car « [c]'est dans un grand réservoir commun que chaque imaginaire subjectif puise pour constituer sa combinaison spécifique, sa variable individuelle<sup>149</sup> », ainsi que le rappelle Pascaline Mourier-Casile. Ce travail s'ancre dans la poétique

---

<sup>147</sup> Claude Cahun utilise cette expression dans sa longue lettre à Paul Levy datée du 3 juillet 1950 : « Ma grand-mère aveugle y ajoutait la lecture que je lui faisais d'extraits de Sénèque et le récit qu'elle me faisait de la mort de Socrate, des œuvres d'Homère, de Sophocle, de légendes spartiates, celle de la mère "patriote", celle de l'enfant se laissant dévorer sans mot dire les entrailles par un renard... Ces parents je les aimais, je sais qu'ils furent parmi les meilleurs de leur temps, et leurs *fantômes familiers* m'inspirent d'autant moins d'amertume que leur influence sur moi s'est trouvée vigoureusement contrecarrée par d'autres... sinon annihilée. » (*Écrits, op. cit.*, p. 717. Je souligne.) Le rapport à des figures significatives comme fantômes familiers, s'il est ici posé dans le cadre familial, me paraît pouvoir s'étendre à des figures littéraires et artistiques.

<sup>148</sup> Michael Löwy retrace l'histoire de ce concept depuis l'alchimie jusqu'aux sciences sociales, en passant par le romantisme sous la plume de Goethe qui en fait le titre d'un roman : Michael Löwy, « Le concept d'affinité élective en science sociale », *Critique internationale*, vol. 2, n° 1 (dossier « La formation de l'Europe »), 1999, p. 42-50. La compréhension métaphorique du procédé chimique dont fait preuve Goethe me semble particulièrement parlante dans le contexte des héritages : « il y a affinité élective quand deux êtres ou éléments "se cherchent l'un l'autre, s'attirent, se saisissent l'un l'autre et ensuite resurgissent de cette union intime dans une forme renouvelée et imprévue". » (Goethe, cité dans *ibid.*, p. 43)

<sup>149</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille, op. cit.*, p. 10.

et l'esthétique de l'œuvre littéraire et picturale ; les valeurs des courants convoqués seront donc avancées pour contextualiser l'œuvre de Cahun-Moore. Alors que l'œuvre du couple exhibe une volonté de singularisation, comment fait-elle siennes les valeurs des divers mouvements littéraires et artistiques dont elle porte les traces, le symbolisme finissant, le modernisme et le surréalisme ? Comment concilie-t-elle le désir d'affiliation et le besoin de distinction ?

# Chapitre 1

## Héritage du symbolisme

Par ses écrits, Claude Cahun partage ses connaissances littéraires, parmi lesquelles les auteurs symbolistes de la fin du siècle occupent une place significative. Les références intertextuelles dévoilent ce vaste héritage où trônent Remy de Gourmont, Maurice Maeterlinck, Paul Verlaine, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, André Gide et, bien sûr, Marcel Schwob. L'héritage majeur du symbolisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sur l'œuvre du couple, que Cahun désigne comme « son emprisonnement symboliste<sup>150</sup> » en 1928, se fait tangible dans le choix de certains thèmes et motifs (le narcissisme, l'androgynie, le masque, le double), de l'exploration formelle, de l'écriture « artiste », du principe de l'obscur, des correspondances, de l'hybridité et de l'imaginaire antique qui vient à la rencontre du monde moderne.

Le symbolisme littéraire et pictural, tel que le présente José Pierre<sup>151</sup>, s'amorce avec la décadence dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et prend fin avec l'Art Nouveau dont l'influence sur les arts visuels et plastiques s'étend jusqu'à la fin de la Grande Guerre<sup>152</sup>. Mouvement difficile à cerner tant en ce qui concerne ses balises temporelles qu'esthétiques du fait qu'il ne possède pas de

---

<sup>150</sup> Lettre de Claude Cahun à Adrienne Monnier du 20 juin 1928, Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet (Ms 8719).

<sup>151</sup> José Pierre, *L'univers symboliste*, op. cit., p. 5 et 11.

<sup>152</sup> D'autres critiques optent plutôt pour l'année 1886 comme point de départ puisqu'elle a vu la parution des *Illuminations* et d'*Une saison en enfer* de Rimbaud, de même que du manifeste de Moréas (Pierre Brunel, « Littérature », dans Jean Cassou et al. (dir.), *Encyclopédie du symbolisme*, Paris, Somogy, 1979, p. 161). Pour ce qui est de la fin du mouvement, José Pierre s'accorde avec Jean-Pierre Bertrand et Paul Aron qui soutiennent que « [l]e terminus *ad quem* reste la Grande Guerre même si nombre de formes et de propos transitent au-delà – Apollinaire, Marinetti, le cubisme et le futurisme lui apportent un sérieux coup d'arrêt » (*Les 100 mots du symbolisme*, op. cit., p. 4).

position littéraire ou artistique commune, le symbolisme s'est construit *a posteriori* sous la plume de certains de ses poètes (Jean Moréas, Gustave Kahn) qui ont cherché à décrire la « poésie nouvelle<sup>153</sup> ». À la première génération de précurseurs, comptant Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Cros, Corbière et Rimbaud, succède une seconde génération regroupant notamment Rodenbach, Verhaeren, Moréas, Gourmont, Kahn, Ghil, Laforgue, Maeterlinck, Elskamp, de Rognier, Claudel, Gide, Pierre Louÿs, Valéry et Marcel Schwob<sup>154</sup> qui, à défaut de s'entendre sur *une* poétique qui leur soit propre, se rassemblent autour d'« un ensemble de négations des habitudes antérieures<sup>155</sup> ». Au premier chef, on retrouve la fin de l'illusion réaliste, qui n'a pas attendu l'arrivée du surréalisme pour s'imposer ; les symbolistes opposent toutefois au réel la *réalité* intérieure du sujet, plutôt que le surréel ou l'onirique comme chez les surréalistes. Bien sûr, la notion de réel est contestable en ce que la représentation du monde est toujours subjective, ce que souligne Pascaline Mourier-Casile en introduction de son ouvrage :

Au fond, le réel n'existe pas. Ce que je (l'homme, le sujet) *vois* est toujours le résultat de la manipulation, de la sélection, de la déformation qui, presque automatiquement, s'opèrent sur les images du monde que mes organes de perception sont censés me transmettre. Le « Réel » est toujours, déjà, le produit d'une écriture. C'est-à-dire : un Texte. Car le réel n'est rien d'autre, sans doute, que la façon dont le sujet perçoit, *vit* le réel en fonction de ses désirs, de ses manques, de ses fantasmes. Et le prétendu réel est toujours, déjà, dans la vie et pas seulement dans l'œuvre d'art, mise en forme (imaginaire) du réel<sup>156</sup>.

Cependant, le symbolisme recherche une nouvelle perspective sur le réel en s'efforçant de faire ressortir de l'écriture une vision du monde unique car profondément ancrée dans l'intériorité du créateur. Les symbolistes s'accordent à rejeter le réalisme et à contester les règles trop strictes du

---

<sup>153</sup> Paul Bourde, « Les poètes décadents », *Le Temps*, 6 août 1885, dans Jean Moréas, *Les premières armes du symbolisme*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>154</sup> C'est le regroupement proposé par Jean-Pierre Bertrand et Paul Aron dans *Les 100 mots du symbolisme*, *op. cit.*, p. 5-6. Selon Robert Delevoy, il faudrait plutôt parler de « troisième vague symboliste » pour les écrits parus à partir de 1890-1895 (*Journal du symbolisme*, Genève, Skira, 1982 [1977], p. 186).

<sup>155</sup> Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>156</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, *op. cit.*, p. 9.

Parnasse, tout en trouvant leurs racines dans le romantisme, dont les épanchements sentimentaux les repoussent pourtant. Cahun récupère dans son écriture les traits stylistiques dominants du courant, tels que l'obscurité, l'hybridité, les correspondances et la synesthésie, qui font leur apparition dans la langue symboliste pour élever la représentation du monde<sup>157</sup>. La langue s'en trouve dès lors bouleversée puisqu'elle doit trouver une façon adéquate de mettre en mots la nouvelle sensibilité<sup>158</sup>. L'impératif de renouvellement, auquel n'ont pas échappé les mouvements littéraires à travers l'histoire, touche aussi bien la représentation du monde que la forme que prend celle-ci. L'œuvre de Cahun-Moore, à la constante recherche de l'instabilité (sur les plans du genre littéraire et artistique, de la représentation de soi, des méthodes de lecture), est héritière de la valeur d'innovation qui sera d'ailleurs aussi celle des avant-gardes « historiques<sup>159</sup> ».

Le symbolisme tardif, plus précisément, monopolise une bonne part des références intertextuelles des premières œuvres littéraires de Cahun, des *Jeux uraniens* à *Héroïnes*, en passant par certains textes parus dans *La Gerbe*<sup>160</sup>. Afin de distinguer les « deux symbolismes », Cahun elle-même recourt, dans *Aveux non avendus*, à un aphorisme bien de son cru qui marque le passage de l'extériorité à l'intériorité : « Symbolismes. (Avant-hier) : Ôte-toi de mon soleil. (Hier) : Ôte-toi de ma conscience. » (*ANA*, p. 138) La fin du mouvement comprend les écrits, parus dans les années 1890 jusqu'au début des années 1900, de Remy de Gourmont, Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren, André Gide, Paul Valéry, Rachilde, J.-K. Huysmans, Paul Claudel, René Ghil, Alfred

---

<sup>157</sup> Jean Moréas isole les principales caractéristiques formelles du symbolisme lorsqu'il s'approprie les reproches que la critique a faits aux poètes de sa génération pour en vanter l'aspect novateur (« Le symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886, p. 1-2).

<sup>158</sup> Voir à ce propos Lionel Richard, « L'époque symboliste », *loc. cit.*, p. 256.

<sup>159</sup> Ainsi que Peter Bürger qualifie le Futurisme, Dada et le Surréalisme (*Théorie de l'avant-garde, op. cit.*).

<sup>160</sup> Voir « Les Gerbes », *La Gerbe*, n° 7, avril 1919, signé « Daniel Douglas », p. 200-202, et « À propos d'une conférence », *La Gerbe*, n° 29, février 1921, p. 156-157.

Jarry et Marcel Schwob, entre autres. Habités par les mêmes valeurs d'individualité et d'analogie, les symbolistes de la dernière vague investissent d'autres genres que la poésie. À l'instar des « premiers » symbolistes qui croisent poésie et prose, ceux de la fin du siècle cherchent à injecter des traits de divers genres au récit<sup>161</sup>. Les catégories génériques perdent leur étanchéité : la poésie s'ouvre à la prose par le truchement de l'invention du vers libre, comme le roman se fait poétique. Le délestage des points d'ancrage génériques, formels et référentiels engendre « une esthétique du vague, de la suggestion, des correspondances, de l'allégorie, du symbole et de l'idée<sup>162</sup> ». Notons que, comme Cahun le fera à son tour une vingtaine d'années plus tard, aucun ne se cantonne à un seul genre et que la plupart des symbolistes à la fin du siècle s'intéressent aussi bien à la poésie qu'au théâtre, au roman, à l'essai ou au récit bref. L'expression poétique constitue une constante au sein des textes de cette période qui correspondent certes à divers genres, mais auxquels les auteurs insufflent quasi systématiquement les caractéristiques de la poésie, particulièrement un vocabulaire et une syntaxe raffinés, une sensibilité au rythme de la phrase et un foisonnement d'images audacieuses. Davantage imprégnés de l'esprit décadent, les écrits du symbolisme tardif mettent en scène des sujets perturbés par la fatigue, l'ennui et l'angoisse. Le lecteur ou la lectrice de *Vues et visions* de Cahun-Moore remarque des réminiscences de cet état d'esprit dans la représentation de sujets mélancoliques qui se traînent en langueur d'un tableau à l'autre. Dans des textes comme *Vues et visions* et *Les Jeux uraniens*<sup>163</sup>, mais aussi les récits brefs « L'idée-

---

<sup>161</sup> Ainsi Marcel Schwob pratique-t-il le conte et la nouvelle (*Cœur double, Vies imaginaires*), Paul Claudel et Maurice Maeterlinck optent pour le théâtre qu'ils hybrident avec d'autres arts, musique, peinture et danse (*Partage de midi, Pelléas et Mélisande*), tandis que Huysmans, Jarry ou Gide se tournent, eux, vers le roman poétique (*À rebours, Le Surmâle, Les Nourritures terrestres*). Voir Jean-Pierre Bertrand et Paul Aron, *Les 100 mots du symbolisme, op. cit.*, p. 46 ; et Jean Cassou, *L'encyclopédie du symbolisme, op. cit.*, p. 253

<sup>162</sup> Jean-Pierre Bertrand et Paul Aron, *Les 100 mots du symbolisme, op. cit.*, p. 18.

<sup>163</sup> Leperlier, pour sa part, relève un démarquage du symbolisme tardif dans ce texte, basé sur « le souci quasi obsessionnel du style », « la persistance du décor exotique », « le goût des paradis artificiels », « la spiritualisation de la nature », « l'esthétisme relationnel », « l'immoralisme narcissique » et « les grandes antinomies de la volonté et du

maîtresse » et « Chanson sauvage », Cahun fait la part belle à la poésie symboliste, mais il ne faudrait pas non plus oublier comment ses photographies réalisées avec Moore tirent profit de motifs symbolistes tels que l'artifice (de la pose, ici), le double, l'ombre, les figures mythiques (Méduse, sirène), le féminin énigmatique et la nature. Héritière du symbolisme tardif, donc, l'œuvre de Cahun-Moore en récupère les valeurs de l'obscur, des correspondances et de l'hybride, ce dont il sera question dans la partie suivante.

### 1.1 Le principe de l'obscur

La conception des œuvres symbolistes répond au principe de l'obscur en raison d'un langage scripturaire ou pictural dont la visée n'est pas la référentialité ni la représentation du monde extérieur, mais la « reprodu[ction] [du] mouvement intérieur de l'âme<sup>164</sup> » via les correspondances, les sensations et les synesthésies. Ainsi le sens des textes ne se révèle-t-il pas à la première lecture, mais demande au lecteur un effort de décryptage pour accéder à la subjectivité d'un autre qui lui est, forcément, inconnue. Si toute littérature procède par stratification du sens, les symbolistes cherchent volontairement à créer des œuvres qui se lisent tels des cryptogrammes, comme les toiles de Gustave Moreau – *Les Chimères*, *Salomé tatouée* ou *Jupiter et Sémélé* pour en nommer quelques-unes – dont la saturation d'éléments exige que le spectateur s'y attarde et mobilise son savoir des grands récits mythologiques, bibliques et littéraires. L'obscurité constitue d'abord un reproche que la plupart des critiques contemporains ont adressé aux symbolistes. Ce grief revient

---

rêve, du repos et de l'éréthisme sensuel, du vice et de la vertu » (François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 49).

<sup>164</sup> Pierre Brunel, « Littérature », dans Jean Cassou et al. (dir.), *Encyclopédie du symbolisme*, op. cit., p. 159.



certes souvent dans l'histoire littéraire pour caractériser chaque « nouvelle manifestation d'art<sup>165</sup> », mais dans le cas du symbolisme, il met à juste titre le doigt sur un principe de création qui consiste à symboliser chaque élément de *fond*. Ces accusations sont redevables, pour ce qui est du symbolisme littéraire, à l'esthétisation du contenu au cœur de l'écriture :

la poésie symbolique cherche : à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi<sup>166</sup>.

Selon Moréas, la « nouvelle école<sup>167</sup> » se caractérise par la symbolisation du contenu davantage apte à traduire la singularité du sujet, celle-ci s'exprimant autant par les éléments formels que par le fond. Contre « l'imitation [...] le poncif et le lieu-commun<sup>168</sup> », contre la « description objective<sup>169</sup> » et le dénuement de l'Idée, l'écriture symboliste valorise les explorations formelles – parmi celles-ci, le vers libre est certainement l'innovation la plus reconnue – et langagières<sup>170</sup>, de même que les images étonnantes, conçues selon la logique des correspondances et de la synesthésie.

Héritée du symbolisme, l'obscurité comme principe créateur imprègne l'œuvre de Cahun-Moore, comme Cahun l'affirme dans une lettre à Charles-Henri Barbier vers 1950 : « l'accent tonique (ou dominante) est sur la réponse, mais l'accent qui m'attire (ou sensible de la gamme) est sur l'énigme (d'énigme en énigme) indéchiffrée (toujours)<sup>171</sup>. » Les parenthèses, ici, surenchérisent sur ce goût de « l'énigme » maintenu dans l'ensemble de ses écrits. Le personnage

---

<sup>165</sup> Jean Moréas, *Les premières armes du symbolisme*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>170</sup> Moréas souligne l'usage d'une langue « modernisée » (*ibid.*, p. 32) qui incorpore des néologismes.

<sup>171</sup> Lettre à Charles-Henri Barbier, reproduite dans *Feuilles détachées du scrap book...*, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 659.

« Sophie la symboliste », l'une des *Héroïnes* de Cahun, résume ainsi ce parti pris : « quand on a commencé par le symbole on a peu de goût à la chose. » (*H*, p. 154<sup>172</sup>) En effet, la signification des textes et des images paraît rarement claire pour le lecteur-spectateur ou la lectrice-spectatrice et se trouve fréquemment dans les interstices entre les médias, les doubles sens de la prose ou les références cachées. Même leur travail se rapprochant davantage des valeurs surréalistes, une quinzaine d'années plus tard, continue à user du mystérieux. *Aveux non avendus* en tire particulièrement partie en se construisant, ainsi que l'avance Andrea Oberhuber, comme une œuvre « cryptogramme<sup>173</sup> » : « Alors supprimer les titres. Ce sont des clefs. Fausse pudeur. » (*ANA*, p. 30) Le principe de l'obscur fait le pont entre le symbolisme et l'esthétique des avant-gardes historiques. Pour les symbolistes, comme pour les surréalistes, l'obscurité origine notamment du détachement du « principe de réalité [qui] cesse d'être la seule autorité recevable<sup>174</sup> », pour se concentrer sur ce qui est intangible, soit le monde qui habite chaque individu et en fait la singularité. À la question « Qu'est-ce donc qu'un symboliste ? », Lionel Richard répond : « C'est un écrivain ou un artiste qui ne s'applique pas à reproduire le réel tel qu'il est, mais qui lui prête une signification à partir de son univers intérieur<sup>175</sup>. » L'écriture symboliste se tourne vers le sujet pour représenter le monde à travers ses sens, s'assurant ainsi une vision intime et unique. Selon Rimbaud, « [l]a première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière. Il cherche son âme, il

---

<sup>172</sup> Toutes les citations tirées de *Héroïnes* se rapportent à l'édition dans *Écrits* (*op. cit.*).

<sup>173</sup> Andrea Oberhuber qualifie cette œuvre de « récit cryptogramme parcouru de secrets, d'images et d'énigmes sibyllins ; loin d'éclairer les mystères du texte, les photomontages renforcent ce sentiment » (« "J'ai la manie de l'exception" : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avendus* de Claude Cahun », dans Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2005, p. 76).

<sup>174</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, *op. cit.*, p. 292. Lionel Richard, quant à lui, associe l'abandon de la « représentation de la réalité objective » à l'hermétisme : « Il s'ensuit que, rejetant toute tentative de représentation de la réalité objective, le symbolisme porte en lui la mise en cause des moyens de représentation eux-mêmes. Il appelle à un retour aux origines où l'homme se trouve seul face au monde et réinvente, pour son propre compte, un système de signes. Cette attitude a donné lieu à bien des outrances, jusqu'à l'hermétisme. » (« L'époque symboliste », dans Jean Cassou *et al.* (dir.), *Encyclopédie du symbolisme*, *op. cit.*, p. 256)

<sup>175</sup> Lionel Richard, « L'époque symboliste », *loc. cit.*, p. 256.

l'inspecte, il la tente, l'apprend<sup>176</sup> ». Évidemment étrangère à autrui, cette réalité intérieure dégagée par le processus de l'écriture rend le texte hermétique pour le lecteur qui doit opérer « une série de déchiffrements<sup>177</sup> ». Dans sa « volonté d'évoquer le monde d'ombres qui nous habite<sup>178</sup> » – ambition partagée par Cahun-Moore –, le symbolisme, plutôt que de tâcher de partager la nouvelle connaissance de soi acquise, tend à l'obscurcir en s'écartant de la référentialité, en privilégiant les symboles pour « rendre tangible une qualité inconnue<sup>179</sup> ». Le regard de l'artiste sur le réel se doit de prouver son originalité par des images surprenantes qui priment sur la compréhensibilité du discours. Le désir de singularité caractéristique de l'univers schwobien et de celui du couple Cahun-Moore ne pouvait que s'épanouir dans ces conditions de création. Recouvrir le réel d'un voile d'images est, pour Claude Cahun, un procédé plus susceptible de représenter la complexité de son être : « Les réalités travesties en symboles sont pour moi réalités nouvelles démesurément préférables. Je m'efforce de les prendre au mot. De saisir, d'accomplir à la lettre le diktat des images. » (CM, p. 574) En tentant de définir l'écriture symboliste, Gourmont, Kahn, Moréas et Mallarmé s'entendent pour affirmer que celle-ci consiste en « l'expression de l'individualisme dans l'art<sup>180</sup> ». La distinction opérée par Mallarmé entre « nommer » et « suggérer » les objets signale que la subjectivité, le regard unique du sujet sur ce qui l'entoure, est le vecteur de la représentation du monde<sup>181</sup>. Cahun-Moore s'inspirent de cette conception de l'art qui, plutôt que de tenter de

---

<sup>176</sup> Arthur Rimbaud, lettre à Paul Demeny, *Correspondance inédite (1870-1875) d'Arthur Rimbaud*, précédée d'une introduction de Roger Gilbert-Lecomte, Paris, Édition des Cahiers libres, 1929, p. 52.

<sup>177</sup> Réponse de Mallarmé dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, préface et notices de Daniel Grojnowski, Vanves, Thot, 1984, p. 104.

<sup>178</sup> José Pierre, *L'univers symboliste*, op. cit., p. 352.

<sup>179</sup> Michaël Gibson, *Le symbolisme*, Cologne, Taschen, 2006, p. 21.

<sup>180</sup> Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, Houilles, Manucius, coll. « Littéra », texte établi et présenté par Daniel Grojnowski, 2007 [1896-1898], p. 37. Voir Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents*, op. cit., p. 315 ; et les réponses de Mallarmé et Moréas à l'enquête de Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 101 et 115.

<sup>181</sup> Réponse de Mallarmé dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 103-104.

représenter « objectivement » le monde, s'intéresse à la médiation du sujet qui le dépeint par le biais des symboles, des sensations, des synesthésies et des correspondances<sup>182</sup>. Cahun avoue en ce sens son « impuissance de rien imaginer qui soit concret, des noms propres par exemple. Amour de l'abstraction, des symboles » (*ANA*, p. 62).

En concordance avec le procédé de symbolisation du réel, dans le récit en quatre parties « L'Idée-maîtresse<sup>183</sup> » de Cahun, la thématique cachée de l'amour homosexuel fait l'objet d'une double symbolisation sous les traits d'une femme, mais aussi comme matérialisation de l'inspiration de l'écrivain. D'abord privé des référents nécessaires, le lecteur croit avoir affaire à une femme qui obsède le personnage-narrateur lancé à sa poursuite, puis au processus de création du narrateur qui attend le surgissement de l'*idée*. Le principe de l'obscur s'impose d'entrée de jeu dans « L'Idée-maîtresse » par le double sens de la première phrase, produit par la symbolisation, où il peut autant être question de l'inconnue que de l'Idée : « Je l'ai d'abord aimée pour son mystère<sup>184</sup>. » Le pronom, ici encore sans référent, renvoie dans l'esprit du lecteur à une passante ayant traversé la scène d'un carnaval dont il sera ensuite question, mais le reste du texte révélera qu'il s'agit de

---

<sup>182</sup> Pour une étude comparative de Mallarmé et Cahun, voir Gayle Zachmann, « The Photographic Intertext », *loc. cit.*, p. 301-310 ; et Andrea Stahl, *Artikulierte Phänomenalität, op. cit.*, p. 118-129.

<sup>183</sup> « L'Idée-maîtresse » est un texte en quatre parties publié dans la revue nantaise *La Gerbe* de février à mai 1921 sous le pseudonyme de Claude Cahun. On peut s'étonner de la date de parution assez tardive de ce texte qui paraît plutôt être un écrit de jeunesse. Ce texte, moins maîtrisé, suit la publication de *Vues et visions* dont la composition des poèmes en diptyques et du livre en ensemble texte/image est autrement plus recherchée. « L'Idée-maîtresse » présente en effet des faiblesses d'écriture, certaines idées étant exprimées de manière banale, sans la finesse de la formule ni les références savantes ou l'ironie qui viennent habituellement donner de la profondeur au propos. Plus près de l'écriture des *Jeux uraniens* que de celle des nouvelles d'*Héroïnes* qui sont parues seulement quatre années plus tard, il semble probable que le texte ait pu être écrit au milieu des années 1910, mais ait seulement été publié au début des années 1920. « L'Idée-maîtresse » (1<sup>ère</sup> partie), *La Gerbe. Revue mensuelle. Arts – Sciences – Littérature – Philosophie – Commerce – Industrie*, n° 29, février 1921, p. 142-145 ; « L'Idée-maîtresse » (2<sup>e</sup> partie), n° 30, mars 1921, p. 173-176 ; « L'Idée-maîtresse » (3<sup>e</sup> partie), n° 31, avril 1921, p. 202-205 ; et « L'Idée-maîtresse » (4<sup>e</sup> partie), n° 32, mai 1921, p. 237-240.

<sup>184</sup> Claude Cahun, « L'Idée-maîtresse », *loc. cit.*, p. 142.

l'Idée elle-même qui est personnifiée en mystérieuse femme masquée. Sur le plan métadiscursif, la littérature elle-même devient celle dont l'impénétrabilité est appréciée par-dessus toute autre qualité. Le principe de l'obscur est thématiqué par l'énigme de cette idée dont le narrateur se lance à la recherche en parcourant le monde, comme l'écrivain fouille son imaginaire, seulement pour voir le sens lui échapper, se « désarticuler » à l'orée de sa conscience : « Et la mer roulait une complainte bestiale, au refrain de mort, où tout sens précis, où chaque son se désarticulait. [...] Hélas ! la mer me parlait une langue étrangère<sup>185</sup>. » Associée à une « langue étrangère », cette Idée qui échappe à son créateur n'est dévoilée que dans la troisième partie sous la forme d'une célèbre citation du poème « Two Loves » d'Alfred Douglas, l'amant d'Oscar Wilde : « Et mon Idée-maîtresse, pour moi aussi “*the Love that dare not speak its name*” fut l'âme unique de ce corps sans défaut, mon être idéal<sup>186</sup>. » L'extrait du poème, qui a été repris durant le procès de Wilde, est reconnu comme euphémisme de l'homosexualité et sert ici une symbolisation de « l'Idée ». La place de Wilde et de Douglas dans l'imaginaire de Cahun et Moore n'est pas négligeable<sup>187</sup> ; outre les références intertextuelles à celui-ci, Cahun s'est même portée à la défense de la danseuse Maud Allan, interprète de Salomé dans la pièce éponyme de Wilde, alors aux prises avec un procès en diffamation contre le journaliste Noel Pemberton-Billing qui l'a accusée d'immoralité et d'homosexualité après la représentation qui a fait scandale en 1918<sup>188</sup>. Une fois cette clé de lecture donnée au lecteur par la citation de Douglas, le double sens homoérotique du propos devient plus

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 143-144.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>187</sup> François Leperlier rappelle à ce sujet que Marcel Schwob a été l'ami de Wilde (*Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, *op. cit.*, p. 45).

<sup>188</sup> Claude Cahun, « La “Salomé” d'Oscar Wilde. Le procès Billing et les 47 000 pervertis du “livre noir” », *Mercure de France*, n° 481, 1<sup>er</sup> juillet 1918, p. 69-80. Cet article est paru aux côtés d'un texte de Rachilde sur Oscar Wilde, ce qui confirme l'importance de l'auteur moderniste et les répercussions qu'a eues son procès dans le milieu littéraire parisien du début du XX<sup>e</sup> siècle.

évident. Le texte se désintéresse dès lors de l'inconnue pour se concentrer sur les états d'âme du sujet, au diapason des paysages qui s'offrent à ses yeux.

La dissimulation n'est pas étrangère à l'œuvre de Cahun-Moore qui, même dans l'entreprise d'autoreprésentation, emploie les stratégies du masque et du déguisement pour rendre floue l'identité. Les photomontages d'*Aveux non avendus*, hermétiques à un regard trop superficiel, exigent d'innover dans la méthode de lecture-spectature pour arriver à donner sens au langage visuel – par exemple, en effectuant des allers-retours entre le texte et les images ou en regroupant les images pour les observer l'une à la suite de l'autre. Leur œuvre ne livre ses secrets qu'au lecteur initié qui sait lire et voir au-delà de la première strate de sens. Le principe de l'obscur chez elles provient de deux motivations : créer un dialogue intime entre les collaboratrices, d'une part, et engager la participation active du lecteur-spectateur, d'autre part, une préoccupation qui les relie davantage à l'avant-garde qu'au symbolisme finissant.

L'effet d'obscurité, dans les écrits de Cahun comme auparavant chez les écrivains de la fin du siècle, est notamment induit par la valorisation de la complexité sur les plans lexical, stylistique, syntaxique et métaphorique qui donne lieu à ce que les Goncourt ont nommé l'« écriture artiste », expression forgée par l'association du littéraire et de l'artistique<sup>189</sup>. La locution désigne une écriture travaillée, hautement stylisée et préoccupée par la qualité de l'expression. L'entrée sur les Goncourt dans *Le Livre des masques* de Remy de Gourmont définit ainsi la notion :

On leur attribue le mot, démonétisé depuis, d'*écriture artiste* ; ils inventèrent du moins la chose [...]. Écrire, selon l'exemple des Goncourt, c'est forger des métaphores nouvelles, c'est n'ouvrir sa phrase qu'à des images inédites ou travaillées, déformées par le passage forcé au laminoir du cerveau ; c'est encore plusieurs choses et d'abord c'est avoir un don

---

<sup>189</sup> Voir les préfaces des *Frères Zemganno* (Paris, G. Charpentier, 1879) et de *Chérie* (Paris, G. Charpentier et Cie, 1884). L'expression se retrouve également chez Gustave Kahn pour qui elle qualifie une « écriture expressive et [...] [une] forme nouvelle » (*Symbolistes et décadents, op. cit.*, p. 58).

particulier et une sensibilité spéciale. [...] Trouver des phrases que nul n'a encore faites, en même temps claires, harmonieuses, justes, vivantes, émondées de tout parasitisme oratoire, de tout lieu commun, des phrases où les mots, même les plus ordinaires, prennent, comme les notes en musique, une valeur de position, des phrases un peu tourmentées, greffées adroitement de ces incidentes qui déconcertent, puis charment l'oreille et l'esprit lorsqu'on a saisi le ton et le mécanisme de l'accord, des phrases qui se meuvent comme des êtres, oui, qui semblent vivre d'une vie délicieusement factice, comme des créations de magie<sup>190</sup>.

Remy de Gourmont, dans un passage qui adopte les marques de l'écriture artiste qu'il définit, caractérise cette notion par l'usage d'images étonnantes et la domination absolue du style, ce que Saint-Pol-Roux exprime en stipulant que « [l]e style devient la sainte-écriture, la bonne nouvelle<sup>191</sup> ». Cette représentation de l'écriture dans une langue biblique s'inscrit dans le discours de l'époque sur le vide laissé par la mort de Dieu, proclamée par Nietzsche<sup>192</sup>, que les symbolistes proposent de remplir par la création. La création artistique se substitue à la création divine, ce que Cahun exprime par une équation menant à l'équivalence du Créateur et de l'artiste :

Je suis (le « je » est) un résultat de Dieu multiplié par Dieu divisé par Dieu :  
Dieu x Dieu = moi = Dieu

---

DIEU (*ANA*, p. 34)

L'art, ainsi élevé dans les hautes sphères de l'intellectualité, ne se destine plus au grand public : « Volontairement, les symbolistes ne recherchent que la faveur d'une élite intellectuelle. [...] À leurs yeux, une œuvre perd toute valeur artistique dès qu'elle obtient un succès populaire. Jouir de l'Art est incompatible avec les enthousiasmes vulgaires. L'Art est au-dessus de tout. Il est sacré<sup>193</sup>. » Cette reprise de la doctrine parnassienne de l'art pour l'art<sup>194</sup> vise la production d'une

---

<sup>190</sup> Remy de Gourmont, « Les Goncourt », dans *Le Livre des masques*, op. cit., p. 293. Je souligne.

<sup>191</sup> Saint-Pol-Roux-le-Magnifique, réponse à l'enquête de Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 179.

<sup>192</sup> Cahun était d'ailleurs lectrice de Nietzsche dont elle avait étudié les travaux dans un cours à la Sorbonne en 1918. Voir Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 44.

<sup>193</sup> Lionel Richard, « L'époque symboliste », loc. cit., p. 251.

<sup>194</sup> Cahun elle-même n'est pas loin de ses préoccupations lorsqu'elle prend le contre-pied d'Aragon et soutient que l'art doit être libre dans *Les paris sont ouverts* en 1934.

littérature dont la *forme* supplante le *fond*, ce à quoi Flaubert aspirait en essayant d'écrire « un livre sur rien<sup>195</sup> », uniquement intéressé par « la force interne de son style<sup>196</sup> ». L'écriture artiste se conforme à cette conception de l'art en optant pour une langue où la sonorité du mot importe plus que sa signification et en écrivant « des phrases un peu tourmentées, greffées adroitement de ces incidentes qui déconcertent, puis charment l'oreille et l'esprit lorsqu'on a saisi le ton et le mécanisme de l'accord<sup>197</sup> ». Le titre du poème « Hiéroglyphes » de Remy de Gourmont – l'un des doublons de *Vues et visions* porte, du reste, le même titre – rappelle d'ailleurs, outre l'idée de symbole, que la poésie symboliste se veut une écriture dont le sens se transmet par l'image.

On retrouve dans l'écriture précieuse de « L'Idée-maîtresse » l'empreinte que l'écriture artiste prisée par le symbolisme tardif a laissée sur la poétique de la jeune Cahun. Le dernier segment du texte recourt, par exemple, à des métaphores plutôt opaques pour aborder l'homosexualité :

L'Idée se multiplia de nouveau, mais uniforme, et s'élargit immensément. Elle se coucha, nuage d'or léger, tout autour de mon ciel ; et je connus que je n'avais plus rien à craindre d'elle. Je suis en elle ; elle est en moi ; et je la poursuivrai à jamais, sans la perdre de vue. Mon Idée chère, vaste comme l'horizon, sera la couronne indestructible de tous mes actes, l'auréole de toutes mes âmes<sup>198</sup>.

L'amour homosexuel, par le biais d'images d'interpénétration (« je suis en elle ; elle est en moi ») – qui évoquent les figures emboîtées comme des poupées russes des photomontages d'*Aveux non avendus* –, construit le récit d'un amour symbiotique fondé sur le principe du multiple, qu'accentue la redondance syntaxique<sup>199</sup>. En représentant l'amour par le *même*, les termes « multiplier » et

---

<sup>195</sup> Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, dans *Correspondance*, vol. II, Paris, Édition Conard, 1926-1933, p. 345.

<sup>196</sup> *Idem*.

<sup>197</sup> Remy de Gourmont, « Les Goncourt », *loc. cit.*, p. 293.

<sup>198</sup> Claude Cahun, « L'Idée-maîtresse », *loc. cit.*, p. 240.

<sup>199</sup> C'est dans cette optique que Tirza True Latimer aborde brièvement « L'Idée-maîtresse » dans « "Narcissus and Narcissus" : Claude Cahun and Marcel Moore », dans *Women Together / Women Apart*, *op. cit.*, p. 68-69.



« uniforme » appuie l'idée d'homosexualité, à demi voilée par la métaphore de l'Idée et la citation de Douglas. L'Idée-maîtresse est toujours l'objet de symbolisation par le biais d'images empruntées au champ sémantique du paysage (nuage d'or, ciel, horizon), dans lequel puisaient les poèmes de *Vues et visions*, qui créent une impression d'immensité susceptible de décroquer les limites imposées à l'homosexualité. Conformément à l'écriture artiste dont l'une des caractéristiques stylistiques est la parataxe, l'auteure accumule les images nouvelles au sein d'une même phrase par la juxtaposition de syntagmes entrecoupés de virgules et de points-virgules, de manière à envelopper son propos de symboles. Cette écriture alambiquée cherche avant tout la beauté de la formulation : « Beauté, beauté, tu seras mon premier but<sup>200</sup> », écrit assez prosaïquement Cahun.

L'idée d'un livre où la forme détrône le fond se retrouvait également dans *Les Jeux uraniens*<sup>201</sup>, manuscrit resté inédit, écrit en 1913 et 1914, qui plaçait en épigraphe une citation de Remy de Gourmont avançant cette même conception de la littérature : « Les mots m'ont donné peut-être de plus nombreuses joies que les idées, et de plus décisives<sup>202</sup>. » (*JU*, p. 33) Les références intertextuelles choisies pour leurs affinités avec le propos du texte de Cahun, de même que les considérations philosophiques cherchent à épouser la singularité du créateur, au détriment de toute intrigue<sup>203</sup>. Le texte prend la forme d'un discours introspectif énoncé par un sujet dont les méditations sont bercées par la contemplation de la nature. Dans le passage qui suit, l'interrogation

---

<sup>200</sup> Claude Cahun, « L'Idée-maîtresse », *loc. cit.*, p. 174.

<sup>201</sup> Des passages du manuscrit sont publiés dans *Écrits*, mais l'intégralité du texte est disponible sur le site du Jersey Heritage Trust : <<http://catalogue.jerseyheritage.org/collection/Details/collect/103126?rank=1>> (page consultée le 19 janvier 2017). C'est à la pagination du manuscrit original tel qu'il apparaît dans les archives du Jersey Heritage Trust que je me réfère ici.

<sup>202</sup> La citation est extraite de l'article « L'ivresse verbale » de Gourmont paru en 1892.

<sup>203</sup> Voir l'entrée « Hermétisme » des *100 mots du symbolisme* de Jean-Pierre Bertrand et Paul Aron (*op. cit.*, p. 47-48).

sur « le culte du passé » et l'imitation qui anime le sujet doit aussi être comprise pour sa portée autoréflexive puisqu'elle reprend la question du renouvellement au cœur du symbolisme et du modernisme :

Il regrettait déjà le jour qui s'éteignait à peine ; ses yeux s'embrumaient avec le ciel, et la moue facile de ses lèvres accusait sa mélancolie familière. Il revivait avec tristesse la joie trop brève des heures vécues ; il avait le culte du passé, lui sacrifiait chaque journée pour s'obtenir des souvenirs heureux.

Certains soirs de repos élus et quasi solennels, il restaurait les images lointaines, et, parce qu'il savait oublier tout instant perdu, négliger toute occasion manquée, toute impression pénible, il se réjouissait dans sa mémoire épurée, meublée de formes rares.

Il se sentit fatigué ; il avait tant regardé que ses yeux ne voyaient plus. Il avait largement dépensé cette journée brillante et pleine ; il comprit qu'un rappel en serait une imitation pâle. Alors, songeur, il s'enfonça dans le présent. Il ferma la fenêtre.

Pour faire revivre le temps, il avait dû le tuer un peu chaque jour. Il craignait la vengeance ; il ne fallait ni perdre un maître ni se faire l'esclave. Le temps, aux mains de l'homme, n'est qu'une machine à travailler ; il s'agit de lui donner le plus beau rendement possible, la meilleure qualité de force par les moyens les moins coûteux.

Il réfléchit ainsi, passant tout naturellement du présent dans l'avenir. Et quand sa bougie de la veille eut brûlé jusqu'à la bobèche, il la souffla, puis ouvrit sa fenêtre à la nouvelle aurore. (JU, p. 37)

Ce passage à la plume « souvent affectée et excessive, caractéristique du symbolisme tardif<sup>204</sup> », ainsi que le remarque Michel Carassou, n'est pas sans affinité avec l'écriture artiste<sup>205</sup>. L'épigraphe de Gide (« Être me devenait énormément voluptueux »), qui le précède, plonge le texte dans des considérations sur l'être, que répercute l'assonance du son « è ». La phrase de Gide associe l'existence aux sensations, ce que Cahun prolonge en mettant en mots une réflexion sur le temps qui passe, nourrie de sentiments de fatigue et de joie menaçant de disparaître. Le sujet mélancolique, qui rappelle les personnages de la littérature romantique, symboliste et décadente,

---

<sup>204</sup> Michel Carassou, « Claude Cahun et Havelock Ellis dans *Inversions* et *L'Amitié* », dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore*, op. cit., <<http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/claude-cahun-et-havelock-ellis-dans-inversions-et-lamitie/>>, page consultée le 6 décembre 2016.

<sup>205</sup> On peut même s'étonner que le décalage ne soit pas plus grand entre la conception de l'écriture des Goncourt et de Gourmont, formulée dans les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, et les premiers écrits de Cahun présentés ici (de 1913 à 1921).

se coupe du monde, ferme la fenêtre, pour « [s]’enfon[cer] » dans une réflexion sur ses souvenirs. Empreint de mélancolie en raison de la fuite d’un passé heureux, le sujet tente par la pensée de « reviv[re] avec tristesse la joie trop brève des heures vécues ». L’écriture tâche d’ancrer dans le monde sensible cette méditation abstraite en mettant en mots une mémoire « meublée » de souvenirs « travaill[és] » par la « machine » du temps, reprenant ce grand symbole du discours dix-neuviémiste sur le progrès technologique. La réflexion suit un mouvement cyclique<sup>206</sup>, rythmée par l’équivalence entre le moment de la journée et le travail de remémoration qui correspond à l’opposition, assez convenue, entre les ténèbres et la lumière : amorcée avec la tombée du jour, l’introspection prend fin comme la bougie s’éteint, dramatisée par le geste d’ouvrir la fenêtre sur la clarté de l’aurore. L’exigence de l’écriture cahunienne, due à sa densité et à son manque de limpidité, semble informée de l’impératif contenu dans *L’après-midi d’un faune* de Mallarmé : « Réfléchissons<sup>207</sup>. » Chez le poète, la référentialité est délaissée au profit d’une réflexion sur le doute, mettant en abyme le détachement du principe de réel par la confusion entre réalité, rêve et impressions sensorielles. L’obscurité de l’écriture a pour corollaire la tâche de décodage effectuée par le lecteur.

L’héritage de l’hermétisme sature au plus haut point les textes et certaines images de Cahun et Moore – surtout les photomontages et les mises en scène d’objets dont la signification peine à se donner à voir –, nous forçant à « ralentir la lecture et oblige[ant] le lecteur à un travail effectif<sup>208</sup> ». Ainsi, même alors que leur œuvre navigue vers l’esthétique surréaliste avec *Aveux non avenues*<sup>209</sup> et *Le Cœur de Pic*, l’obscurité du langage littéraire et visuel ne se dément pas. *Aveux non*

---

<sup>206</sup> La question du temps préoccupera les avant-gardes qui rompront avec la conception cyclique du temps pour se projeter exclusivement dans le futur.

<sup>207</sup> Stéphane Mallarmé, *L’Après-Midi d’un faune*, avec frontispice, fleurons et cul-de-lampe par Édouard Manet, Paris, Alphonse Derenne, 1876, p. 7.

<sup>208</sup> Jean-Pierre Bertrand et Paul Aron, *Les 100 mots du symbolisme*, op. cit., p. 48.

<sup>209</sup> Lire à ce sujet l’article d’Andrea Oberhuber, « “J’ai la manie de l’exception” », loc. cit., p. 75-87.

*avenus*, dont le texte répond à une composition fragmentaire, se fait encore plus sibyllin, selon la volonté de l’auteure qui stipule d’entrée de jeu : « Vais-je donc m’embarrasser de tout l’attirail des faits, de pierres, de cordes tendrement coupées, de précipices... Ce n’est pas intéressant. Devinez, rétablissez. Le vertige est sous-entendu, l’ascension ou la chute. » (*ANA*, p. 1) Les ruptures de sens, entre les fragments, mais aussi au sein d’une même phrase, ainsi que l’illustre ici le glissement des « faits » aux « pierres », puis aux « cordes » et aux « précipices » qui entraîne justement la réussite ou l’échec de lecture, « l’ascension ou la chute ». L’auteure enjoint son lecteur, mode impératif à l’appui, à relever le défi de « rétablir » le sens, de remplir les interstices du texte. Le principe de l’obscur force le lecteur-spectateur, envahi par un sentiment d’étrangeté, à se questionner sur la signification de ce qu’il lit et voit, l’obscurité se répandant doublement sur le texte fragmentaire et l’« onirocosme<sup>210</sup> » créé par les deux artistes. « La poésie garde son secret livresonsecretgardesonsecret », écrit Cahun en tête de chaque page des *Paris sont ouverts*, maintenant irrésolue l’hésitation au sujet du mystère de la poésie.

Le parti pris de l’individualité qui supplante le réel et la clarté du propos se retrouve sur un terrain partagé entre le symbolisme, le modernisme et le surréalisme, trois courants qui cherchent à s’éloigner de l’ancien idéal de la représentation. Comme pour les nombreuses variations de la Cathédrale de Rouen peintes par Monet, ce qui importe n’est pas de donner à voir une représentation réaliste de l’objet, mais de laisser transparaître la particularité du regard du créateur – qui s’exprimait chez Monet par l’angle de vue, le choix des couleurs, les jeux d’ombre et de lumière, ainsi que le flou. L’obscurité, les symboles, les correspondances et les synesthésies sont autant de moyens que se donnent les poètes symbolistes pour représenter non pas le réel mais

---

<sup>210</sup> Andrea Oberhuber et Joëlle Papillon, « L’autobiographie rêvée de Claude Cahun : de l’“aventure invisible” à l’autogenèse », dans Christian Vandendorpe (dir.), *Le récit de rêve*, Québec, Nota Bene, 2005, p. 213.

l'individualité de leur vision du monde. Dans les mots d'Oscar Wilde, « [t]out art est à la fois surface et symbole. Ceux qui plongent sous la surface le font à leurs risques et périls. Ceux qui déchiffrent les symboles le font à leurs risques et périls. C'est le spectateur, et non la vie, que reflète en réalité l'art. [...] Tout art est parfaitement inutile<sup>211</sup> ». En favorisant le symbole et l'analogie, le symbolisme et le surréalisme produisent des œuvres où le sens ne se construit pas de manière horizontale, au fil des vers ou de la phrase, mais qui demandent au lecteur de s'engager sur l'axe vertical pour ajouter des couches de sens et colmater les lignes de faille. Chez les symbolistes, en effet, l'obscurité est attribuable en partie au procédé des correspondances qui viennent ouvrir des passages secrets, des doubles sens dépassant largement le sens littéral.

## 1.2 L'idéal des correspondances

Les écrivains symbolistes, afin de se faire les révélateurs d'un monde intérieur inconnu, esthétisent en les amplifiant les sensations grâce aux correspondances. Répondant à la logique de l'obscurité, les correspondances proposent un sens second qui se cache dans le mystère de la rencontre entre deux éléments *a priori* contraires qu'il s'agit de faire se croiser. Jean Moréas, signataire du texte qui tient lieu de manifeste du mouvement, *Les premières armes du symbolisme*, avance que les correspondances font surgir une nouvelle vérité de l'expérience du monde que fait le sujet : « nous percevons encore dans les choses des affinités restées tout à fait indéterminées jusqu'à présent ; telle couleur évoque de vagues idées d'opulence, tel parfum transporte notre imagination en Orient,

---

<sup>211</sup> Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1992 [1890], p. 48-49.

tel son nous met sous une impression triste<sup>212</sup>. » Claude Cahun, pour sa part, se sert des correspondances pour développer, dans *Vues et visions*, les parallèles entre les sujets moderne et antique en construisant des équivalences entre leurs expériences sensorielles. Le procédé des correspondances permet de lier l'intériorité du sujet avec le monde qui l'entoure, l'objet évoquant un état d'âme et *vice versa*, mettant ainsi en mots un être-au-monde singulier. Les correspondances relient le visible et l'invisible, créent une relation entre l'abstrait et le concret.

La lecture de *Vues et visions* et *Jeux uraniens*, voire « L'Idée-maîtresse », révèlent plusieurs traces de cette lignée d'une écriture suggestive en instaurant une relation entre les émotions du sujet et la nature dont celui-ci se fait l'observateur. En cela, Cahun se montre l'héritière de Baudelaire qui dévoilait, dans le poème « Correspondances », un monde invisible de correspondances entre l'homme et la nature : « La Nature est un temple où de vivants piliers / Laisser parfois sortir de confuses paroles ; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers<sup>213</sup>. » *Les Jeux uraniens*, comme le fera également *Vues et visions*, s'attarde à lire dans ces « forêts de symboles » la projection de la vie intérieure du sujet :

La mer elle-même restait sans attrait sur mes sens. Elle me prenait comme malgré moi : à chaque aurore je m'y plongeais comme dans une mort provisoire. Mais je vivais, hélas ! et je sentais, sur mes épaules basses, les litres d'air pesant enfoncer ma chair affaissée. Aucune ivresse ne pouvait plus me consoler : une amertume prématurée mettait obstacle à mon plaisir. Ce matin-là, je remarquai pourtant, au milieu de la baie, un canot léger que je pris d'abord pour un homme à la nage : et j'enviai, je me souviens, sa large et régulière brasse. Ce fut l'Annonciation. Alors d'un pas machinal, je pris un sentier nouveau, parce qu'une curiosité vague s'était éveillée en mon âme. (*JU*, p. 4)

Cette scène, particulièrement proche des tableaux de vie au bord de la mer que donne à voir *Vues et visions*, traduisant le vague à l'âme d'un sujet, n'est pas non plus étrangère aux thématiques

---

<sup>212</sup> Jean Moréas, *Les premières armes du symbolisme*, op. cit., p. 21-22. Le texte paraît initialement dans *Le Figaro* du 18 septembre 1886. Gustave Kahn souligne que plusieurs ont reproché à Moréas de s'être autoproclamé chef d'école en publiant un manifeste qualifié d'« égoïste » (*Symbolistes et décadents*, op. cit., p. 46).

<sup>213</sup> Charles Baudelaire, « Correspondances », dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p. 19.

décadentes. Le sujet projette ses états d'âme dans le paysage ou n'est-ce pas aussi, à l'inverse, le paysage qui appelle sa mélancolie, puis son éveil ? La puissance de la mer qui oppresse le nageur métaphorise la déprime d'un sujet d'énonciation qui ne voit qu'hostilité dans le paysage. D'abord « sans attrait sur [l]es sens », bien que le sujet ressente physiquement le poids de la pression de l'air et de l'eau, la mer s'avère porteuse d'un changement – la force de la révélation étant indiquée par la référence biblique à l'Annonciation – qui se matérialise sous la forme d'un canot parvenant à percer les flots dont la *vue* sort le sujet de la quasi-noyade et l'amène sur « un sentier nouveau ». L'expérience du monde sensible, des effets de la mer, de l'air, de l'embarcation, plutôt que d'être rapportée de manière réaliste par la description, est esthétisée grâce aux accords entre les sens, la nature et l'état d'esprit. Cette façon d'envisager un réseau de relations entre les choses découle d'une conception « du monde comme hiéroglyphe, de la clé hiéroglyphique de l'univers<sup>214</sup> ».

Mallarmé déclare en ce sens que l'idéal poétique réside dans le pouvoir de « suggestion » :

Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. [...] *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements<sup>215</sup>.

Mallarmé et Moréas<sup>216</sup> s'entendent pour affirmer qu'une écriture suggestive, plutôt que descriptive, possède une qualité poétique accrue, selon le principe de l'obscur.

Selon Marcel Schwob, le monde se lit comme un tissu de correspondances venant joindre ce qui semble s'opposer : « Imaginez que la ressemblance est le langage intellectuel des différences, et

---

<sup>214</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, *op. cit.*, p. 65-66.

<sup>215</sup> Stéphane Mallarmé, réponse à l'enquête de Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 103-104.

<sup>216</sup> Dans *Les premières armes du symbolisme*, *op. cit.*

que les différences sont le langage sensible de la ressemblance. Sachez que tout en ce monde n'est que signes et signes de signes<sup>217</sup>. » La recherche d'un « langage sensible » met à l'avant-plan les cinq sens, constamment sollicités pour transposer le rapport au monde du sujet par le concours d'un nouveau cadre de références pigeant fréquemment dans le monde sensible, la nature ou les objets. Alors que la vue est considérée depuis Aristote comme le sens permettant de comprendre le monde, les symbolistes mobilisent, avec les synesthésies, les cinq sens pour appréhender le monde, avec une certaine préférence pour l'ouïe et l'odorat. Platon, encourageant à retourner l'œil vers l'intérieur, questionnait déjà l'infaillibilité de la relation entre voir et savoir dans *L'allégorie de la caverne* lorsqu'il montrait, par les ombres reflétant l'extérieur prises à tort pour la réalité, que la vérité n'est pas dans ce qu'on perçoit, mais qu'elle est à chercher en soi. La lecture du monde par la synesthésie, telle que pensée par les symbolistes, constitue

une union entre les différentes sensations, l'une appelant et suggérant l'autre pour élaborer une vision nouvelle et symbolique de la réalité. Cette unité à laquelle parvient la poésie dans une synthèse supérieure a constitué l'esthétique proposée par Baudelaire dans son sonnet intitulé *Correspondances*. Un vers la résume : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. »<sup>218</sup>

On reconnaît l'impact des synesthésies dans la conception du poème en prose de *Vues et visions* où les mots paraissent minutieusement choisis afin d'éveiller, par de subtiles variations, les mêmes sensations d'un univers à l'autre. Alors que l'extérieur change (lieux, situations, personnages, sujets de la *vue*), les doublons se rejoignent par le truchement d'une sensibilité partagée exprimée par le biais des mêmes sens (le regard, le toucher ou, dans plusieurs autres poèmes, l'ouïe).

---

<sup>217</sup> Marcel Schwob, préface, *Le Roi au masque d'or*, dans *Œuvres*, éd. établie par Sylvain Goudemare, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2002, p. 242.

<sup>218</sup> Jean Cassou *et al.* (dir.), *Encyclopédie du symbolisme, op. cit.*, p. 281.



La première œuvre signée conjointement de Cahun-Moore, *Vues et visions*<sup>219</sup>, est profondément marquée par l'héritage symboliste des correspondances. Sur la page de gauche du livre, un sujet d'énonciation anonyme poétise une *vue*, située au Croisic, lieu de villégiature au bord de l'Atlantique, en 1912 ; sur la page de droite, cette *vue* est élevée en *vision*, tirée de l'imagination ou du rêve, par sa projection dans un univers antique, où sont placés divers personnages célèbres. La logique des vues et des visions est reprise par les dessins de Moore en variant les objets ou les sujets représentés tout en maintenant une ressemblance par la composition, la perspective, les formes (la lune de « Partiale impartialité » devient la lampe d'« Impartiale partialité » par exemple). La composition du livre en diptyque suit le principe de la correspondance ; la transposition de l'expérience de l'énonciateur dans un autre espace-temps entraîne en effet une série de correspondances et de divergences sur les plans du contenu (thèmes, environnement), de la langue (syntaxe, lexicque) et de la stylistique (figures de style, ponctuation)<sup>220</sup>, qu'on peut observer à partir des poèmes « La Lutte » / « Le Baiser » (Fig. 1) :

*Tout se tait. Je regarde, et la mélancolie s'empare de mon âme. Je ne vois que la mer, et je ne l'entends pas. Elle effleure le quai sans s'y briser. Elle est sombre et n'a pas de couleur définie. Le soir tombe... on s'en aperçoit à peine ; on s'en aperçoit à la mélancolie qui vous pénètre avec le soir. La mer silencieuse est pourtant agitée. Des ondulations courtes et régulières la couvrent à perte de vue. C'est un clapotis continu qu'on croit entendre et que l'on n'entend pas. Ce silence parle plus haut qu'un ouragan. En regardant la mer, on entend sa plainte qui berce et qui fait mal. Ses ondulations naissent et meurent. On voudrait s'y opposer et l'on ne peut pas. Le temps coule avec régularité, la mort s'approche lente et sûre. Je regarde la mer, ses vains efforts, et la monotonie s'empare de mon âme... (VV, p. 10<sup>221</sup>, « La Lutte ». Je souligne.)*

---

<sup>219</sup> Notons que les poèmes ont d'abord paru en 1914 dans *Le Mercure de France*, revue qui « a imposé l'hégémonie du Symbolisme littéraire » selon Daniel Grojnowski (« Masques et cortège », dans Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, *op. cit.*, p. 17).

<sup>220</sup> Rolf Lohse note des correspondances micro et macrostructurales, lexicales, syntaxiques et phonétiques au sein des poèmes. Voir son analyse stylistique des poèmes en prose de *Vues et visions* dans « Genre double – le poème en prose ambigu de *Vues et visions* », dans Andrea Oberhuber, *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*, *op. cit.*, p. 97-112.

<sup>221</sup> Toutes les citations tirées de *Vues et visions* se rapportent à l'édition dans *Écrits* (*op. cit.*) qui respecte la pagination originale.

*Nul ne bouge. On écoute ; et la mélancolie s'empare de mon âme. J'entends le joueur de flûte et je ne le vois pas. La musique est douce, enivrante, triste sans passion... Le soir tombe, on s'en aperçoit à peine. On s'en aperçoit à la mélancolie qui vous pénètre avec le soir. Tout est calme comme après une orgie, tout est las. Les notes se suivent, brèves et régulières. L'harmonie des sons rapides évoque en moi des visions changeantes. Les yeux grands ouverts, j'imagine l'enfant qui me verse à son gré la lumière ou l'obscurité. Son ombre vague se précise, et sa figure pâle varie au son de la flûte enchantée. Blond, livide et morne, ses yeux douloureux me font mal. Le chant semble s'éteindre à tout instant, à tout instant renaître. Je voudrais l'arrêter et je ne le puis pas. Le temps s'écoule avec régularité, la mort s'approche lente et sûre. J'écoute, et la monotonie s'empare de mon âme. (VV, p. 11, « Le Baiser ». Je souligne.)*

La toile des correspondances se tisse entre l'expérience du sujet moderne et celle du sujet antique qui éprouvent une émotion similaire à partir de situations différentes qui prennent leur source dans la vue, pour l'un, et l'ouïe, pour l'autre. Les impressions livrées par le sujet d'énonciation naissent au sein d'un monde profondément sensoriel, guidé par le sens convoqué au début du poème en prose. Les phrases d'ouverture et de fermeture de ces paragraphes martèlent la similitude au cœur de la différence. La variation de quelques mots de la phrase, modification basée sur le changement de sens, insère la dissemblance au sein de deux représentations d'un même état d'âme. « Je regarde » devient « On écoute » ou « J'écoute », mais ce déplacement d'un sens vers un autre n'empêche pas « la mélancolie [de] s'empare[r] de [leur] âme ». La monotonie de la régularité des ondulations de la mer, dans « La Lutte », et des notes de musique, dans « Le Baiser », envahit le sujet du Croisic et celui de Rome qui sentent la mort les guetter. L'émotion initiale de mélancolie, alimentée par la monotonie, se voit renversée dans les passages suivants lorsque les sens sont inversés : le sujet qui regardait se met à écouter un rire d'enfant ; et celui qui écoutait aperçoit tout à coup un baiser échangé par des amants, deux événements mineurs qui les « égaye[nt] » pourtant. Le procédé des synesthésies rend possible le lien historique et géographique ; malgré la divergence du contexte, les deux sujets partagent, à travers l'espace-temps, un même ressenti, réalisant ainsi

le « fantasma de la métempsychose », comme le propose Josée Simard<sup>222</sup>. Ce sujet dédoublé qui vit simultanément dans deux époques et deux lieux différents rappelle l'idée rimbaldienne de l'évasion par la métamorphose développée dans *Une saison en enfer*<sup>223</sup>. Pour Rimbaud, « [l]e poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*<sup>224</sup> ». Dès l'acte de création, il invite les sens à « se répondre », comme Baudelaire l'a écrit, chaque sens convoquant l'autre dans un rebond parfois étourdissant pour le lecteur.

Les dessins de Moore jouent à leur tour du principe de correspondances. Le dessin de gauche (« La Lutte ») reproduit des vagues, en coïncidence partielle<sup>225</sup> avec le texte où il est question d'un sujet qui regarde la mer. Mais celui de droite (« Le Baiser »), plus énigmatique, présente des figures iconiques se rapprochant de lettres grecques. Demeurant indéchiffrables pour le lecteur, ces signes sont donc ramenés à leur seule dimension iconique. La ressemblance avec les vagues de la page de gauche s'impose alors au spectateur, les signes linguistiques étant dessinés de manière à suivre la forme ascendante-descendante des vagues. La correspondance, ici, n'est pas établie entre le dessin et le contenu du poème de la même page, mais plutôt entre les deux dessins de la double page. Les poèmes modernes et antiques présentent des variations de lieu, d'époque et de sujet, mais la répétition de mots, de syntagmes, voire de phrases assure une continuité. Aux procédés d'analogie, telles que les correspondances et la comparaison, s'ajoute un réseau d'équivalences thématiques, langagières et stylistiques qui réconcilient les contraires au sein d'une poétique du *partage*.

L'attrait du symbolisme pour les correspondances et leur pouvoir de suggestion, selon l'expression mallarméenne, trouvera une forte résonance dans le surréalisme dont l'écriture

---

<sup>222</sup> Josée Simard, *Convergences/divergences*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>223</sup> Andrea Stahl s'est, pour sa part, intéressée aux affinités entre *Illuminations* de Rimbaud et l'écriture de Cahun dans *Artikulierte Phänomenalität*, *op. cit.*, p. 110-118.

<sup>224</sup> Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », *loc. cit.*, p. 53.

<sup>225</sup> Cette terminologie appartient à Aron Kibedi Varga, « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », dans Martin Heusser *et al.* (dir.), *Text and Visuality : Word & Image Interaction 3*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 80.

fonctionne aussi par analogie, préférant l'association libre. Le dénouement des poèmes « La rencontre » de *Vues et visions*, où chaloupes et courtisanes se trouvent associées par la conception en diptyque, donne le *modus operandi* de *Vues et visions* : « Mais mon œil, séduit par cette vision trop brève, les unit sans les confondre. » (VV, p. 6 et 7) Cette phrase de clôture, « unir sans confondre », replacée dans un contexte plus large, décrit le fonctionnement des correspondances dans le recueil où la réunion des vues se doit de tenir compte de divers assemblages (poétiques, esthétiques, médiatiques, identitaires) donnant relief et profondeur sémantique à la prose<sup>226</sup>. N'est-ce pas aussi l'idée du livre hybride tel que conceptualisé comme projet collaboratif par Cahun et Moore ?

### 1.3 L'hybride

L'hybridité semble toute désignée pour répondre à la volonté de la littérature fin-de-siècle, signalée par de nombreux critiques<sup>227</sup>, de décroiser les genres<sup>228</sup> et de poétiser le disparate, l'informe et l'outrance, pour reprendre l'idée d'Hélène Baby<sup>229</sup>. De fait, elle se fonde sur la juxtaposition d'éléments hétéroclites empruntés à des genres et à des formes connus de manière à faire naître un

---

<sup>226</sup> Telle est l'hypothèse que j'ai soutenue dans l'article « Fictions du double dans *Vues et visions* de Claude Cahun et Marcel Moore », dans Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin*, op. cit., p. 251-269.

<sup>227</sup> Notons Alain Corbin, « Le XIX<sup>e</sup> siècle ou la nécessité de l'assemblage », dans Alain Corbin et al., *L'invention du XIX<sup>e</sup> siècle : le XIX<sup>e</sup> siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, Klincksieck, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 153-159 ; Pierre Jourde, *Littérature monstre : études sur la modernité littéraire*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2008 ; et Jean-Pierre Bertrand et al., *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.

<sup>228</sup> À ce sujet, consulter Jean-Pierre Bertrand et al., « Le grand texte », dans *Le roman célibataire*, op. cit., p. 46.

<sup>229</sup> Hélène Baby (dir.), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 173.

nouvel ensemble impossible à figer dans une seule catégorie. L'hybride<sup>230</sup> est la forme par excellence d'une esthétique du partage, ainsi que le rappelle l'étymologie latine du terme *ibrida*, soit « qui est de sang mélangé (en parlant des hommes et des animaux) » et « provient de deux espèces différentes<sup>231</sup> ». Tel que conçu par le symbolisme tardif, le texte hybride ne puise pas seulement à deux sources ; de fait, plusieurs traits de genres existants sont reconfigurés par l'auteur afin de concevoir un objet littéraire éclectique. En permettant la « coexistence d'éléments disparates mais compatibles » et en proclamant « la force créatrice de la réunion<sup>232</sup> », l'hybride s'inscrit parfaitement dans l'esthétique et l'éthique collaborative du couple Cahun-Moore. Tout comme le partage se réalise par la coexistence de plus d'un élément, l'hybridation ne nécessite pas de « destruction préalable<sup>233</sup> » des formes et des genres ; elle se les approprie en les décomposant pour construire de nouveaux agencements. Le littéraire possède la capacité d'incorporer le disparate dans un ensemble cohérent, pour le symbolisme, ou dépaysant selon l'effet recherché par les avant-gardes de l'entre-deux-guerres. La profonde singularité de l'œuvre hybride<sup>234</sup>, due au fait qu'elle ne redouble aucun genre ou forme qui l'a précédée, ne pouvait que plaire au désir d'individualité des symbolistes et, plus tard, de Cahun. L'hybridité sera toujours de mise au début du siècle suivant, que ce soit pour renouveler les formes artistiques, au sein du modernisme, ou pour opposer au règne de la logique celui de l'arbitraire et du hasard, avec Dada et le surréalisme.

---

<sup>230</sup> Je distingue, à la suite de Dominique Budor et Walter Geerts, « le processus (*l'hybridation*) du résultat (*l'hybride*) et de la qualité (*l'hybridité*) » (*Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 12).

<sup>231</sup> Cette définition provient du *Trésor de la langue française informatisé*, <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/hybride>>, page consultée le 19 janvier 2013.

<sup>232</sup> Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), *Le texte hybride*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>233</sup> *Idem.*

<sup>234</sup> Ce que ne manque pas de souligner Jean Bessière dans l'introduction de l'ouvrage *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 8.

À la fin d'un siècle qui a célébré, selon Alain Corbin, «[...] le règne du composite, le triomphe de l'éclectisme, l'empilement des références et des emprunts, la permanence de la recomposition, la conviction de la richesse de la sédimentation<sup>235</sup> », le symbolisme tardif valorise l'interpénétration des genres. Marcel Schwob est sans contredit l'un des auteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ayant le plus joué avec les formes, les genres, les discours et les personnages « dans un esprit de décloisonnement et d'affranchissement<sup>236</sup> », comme en témoignent éloquemment *Cœur double*, *Le Livre de Monelle* et *Vies imaginaires*<sup>237</sup>, à tel point que Jean-Pierre Bertrand affirme que son écriture se rapproche « d'une complète dissolution des structures génériques<sup>238</sup> ». L'hybridité – tant sur les plans du genre que de la forme et des personnages – constitue l'une des principales traces de la filiation entre Cahun et Marcel Schwob. Ces ouvrages de Schwob empruntent autant au conte et à la nouvelle qu'à la biographie et au poème en prose, à l'instar des symbolistes qui s'attachent plus souvent aux formes brèves dont « Baudelaire, déjà, avait vanté la modernité [...]»<sup>239</sup>. La poétique cahunienne revendique cet héritage dix-neuviémiste par le choix du poème en prose pour le premier livre, *Vues et visions*<sup>240</sup>, ou pour le poème « Chanson sauvage. Refrain réfréné<sup>241</sup> ».

---

<sup>235</sup> Alain Corbin, « Le XIX<sup>e</sup> siècle ou la nécessité de l'assemblage », *loc. cit.*, p. 158.

<sup>236</sup> Jean-Pierre Bertrand et Paul Aron, *Les 100 mots du symbolisme*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>237</sup> La structure de ces textes, ne s'arrêtant pas à l'imbrication de la prose et de la poésie, incorpore également certains codes formels du conte, telles l'ellipse et l'intégration de quelques éléments improbables, de même que ceux de la nouvelle en optant pour l'économie narrative, la logique de la chute et la spatio-temporalité concentrée. Agnès Lhermitte étudie le conte schwobien dans *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités n° 53 », 2002, p. 161-329.

<sup>238</sup> Jean-Pierre Bertrand *et al.*, « Chapitre 1 : Le grand texte », *loc. cit.*, p. 217.

<sup>239</sup> Jean-Pierre Bertrand et Paul Aron, *Les 100 mots du symbolisme*, *op. cit.*, p. 28-29.

<sup>240</sup> La critique s'entend sur cette catégorie générique pour les textes de *Vues et visions* : François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, *op. cit.*, p. 32 ; Andrea Oberhuber, « Cahun, Moore, Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 42 ; et Rolf Lohse, « Genre double – le poème en prose ambigu de *Vues et visions* », *loc. cit.*

<sup>241</sup> Poème paru dans *Mercure de France*, n° 546, 15 mars 1921, reproduit dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 679-680. Pour insister sur la parenté avec le symbolisme finissant, soulignons que Cahun côtoie dans les pages du *Mercure* les écrivains symbolistes ; c'est le cas dans ce numéro qui s'ouvre avec l'article « Les premiers poètes du vers libre » d'Édouard Dujardin.

Reprenant de son oncle l'idée de « vies imaginaires » dont son article « Marcel Schwob » fait l'éloge dans *La Gerbe*<sup>242</sup>, Claude Cahun opte dans *Héroïnes* pour un assemblage générique similaire à celui de l'ouvrage de Schwob<sup>243</sup>, en proposant une plongée dans la psyché des héroïnes sous la forme de récits, souvent narrés à la première personne<sup>244</sup>. À titre d'exemple, « L'Allumeuse (Pénélope l'irrésolue) » (*H*, p. 133-134), en s'attachant à dévoiler les motivations véritables du personnage, adopte les caractéristiques du récit de vie. Le texte emprunte par ailleurs à la nouvelle la forme brève, l'unité de temps, de lieu et d'action, tout en y entremêlant des éléments du récit mythologique original, par un exergue du texte d'Homère, mais aussi par le contenu de l'intrigue. La reprise d'éléments connus du mythe et d'extraits de *L'Odyssee* sert à amplifier l'effet de décalage provoqué par le renversement des motifs de Pénélope qui n'attend pas fidèlement le retour d'Ulysse, mais prend plaisir à séduire ses nombreux prétendants. Défaire la tunique – et non le voile – qu'elle tisse pour son futur époux, la nuit venue, lui permet de repousser le moment où elle devra choisir un seul amant. De manière générale, inspirés de la nouvelle, du mythe et de la biographie, les textes du recueil *Héroïnes* reposent tout de même sur une configuration générique relativement stable, si elle n'est pas étanche, qui se rapproche davantage de celle de *Vies imaginaires* que d'*Aveux non venus* qui fait éclater la catégorie générique du récit de soi en y intégrant d'autres genres et sous-genres littéraires<sup>245</sup>. Toutefois, l'hybridation ne vise pas le même

---

<sup>242</sup> Claude Cahun, « Marcel Schwob », *La Gerbe*, n° 20, mai 1920, Bibliothèque municipale de Nantes (99869). Je cite à partir de l'édition dans *Écrits*, op. cit., p. 473-475.

<sup>243</sup> Pour une étude de la filiation de *Vies imaginaires* sur l'œuvre littéraire de Cahun, voir Alexandra Arvisais, « Tel oncle, telle nièce : l'héritage symboliste de *Vies imaginaires* dans *Héroïnes* et *Aveux non venus* », dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore*, op. cit., <<http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/tel-oncle-telle-niece-lheritage-symboliste-de-vies-imaginaires-dans-heroines-et-aveux-non-venus/>>, page consultée le 29 octobre 2016.

<sup>244</sup> Au sujet d'*Héroïnes*, voir Andrea Oberhuber, « Ironie und Ent-/Verführungsstrategien in Claude Cahuns *Héroïnes*. Metamorphosen an den Rändern der Avantgarde », dans Rolf Lohse et Ludger Scherer (dir.), *Avantgarde und Komik*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, p. 173-185.

<sup>245</sup> Sur la question de l'assignation générique des *Aveux*, voir Andrea Oberhuber, « "J'ai la manie de l'exception" », loc. cit., p. 75-87 ; Nadine Schwakopf, *Polygraphies de l'intime*, op. cit., p. 40-62.

objectif pour les avant-gardistes que pour les symbolistes : si ces derniers prônent, comme l'écrit Daniel Grojnowski dans sa préface au *Livre des masques*, « la consécration du Livre par-delà les genres<sup>246</sup> », les artistes des avant-gardes cherchent plutôt à repenser les paradigmes de forme et de contenu du livre.

Dès le début de sa carrière, Cahun favorise l'ambiguïté générique dans la chronique de mode qu'elle tient avec Moore dans *Le Phare de la Loire* où, grâce à des stratégies textuelles et rhétoriques tels que le masque, la pseudonymie, l'humour, l'ironie et le dédoublement de sens, elle outrepassa les limites du cadre thématique et générique de la chronique de mode. À l'écriture journalistique attendue par le lectorat d'une telle chronique dans les années 1910<sup>247</sup>, elle substitue des textes à la première personne qui prennent fréquemment la forme de l'adresse au lecteur et du dialogue, entrecoupés de proverbes et d'aphorismes. Les chroniques construisent un court récit qui permet de discuter de mode, un sujet que la chroniqueuse définit de manière assez large ; de fait, au-delà du vêtement, ce sont les effets de mode comme la danse, la décoration, les jouets ou les événements mondains qui sont abordés. Ses articles, théâtralisés, sont souvent écrits sous forme de saynètes dialoguées à forte charge ironique dans lesquelles elle se met en scène comme agent provocateur au sein de ses interlocutrices fictives. Son commentaire dépasse largement la question de l'habillement pour endosser un discours à portée sociale et culturelle sur les rapports sexuels, comme elle en fait elle-même l'aveu : « Ne savez-vous donc pas que pour les uns la mode est un grand art et pour d'autres un prétexte à philosopher<sup>248</sup> ? » Les articles exploitent par moments la

---

<sup>246</sup> Daniel Grojnowski, « Masques et cortège », *loc. cit.*, p. 20.

<sup>247</sup> Il importe de faire remarquer que l'horizon d'attente a déjà été bousculé par d'autres célèbres chroniqueurs de mode à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Stéphane Mallarmé, Félicien Rops, Oscar Wilde et Georges Barbier (un dessinateur nantais qui a entre autres illustré *Vies imaginaires*). Mais dans les numéros du *Phare* précédant l'arrivée de Cahun, le chroniqueur, un dénommé « Totote », se contente de faire une description neutre de vêtements.

<sup>248</sup> M., « Le nouvel an et l'an passé », *Le Phare de la Loire*, 2 janvier 1914, accompagné d'un dessin de « Moore », Bibliothèque municipale de Nantes, MIC 5.



chute, caractéristique de la nouvelle, en optant pour une dernière phrase frappante, presque toujours très bien tournée et laissant le lecteur sur une note d'humour qui déborde le cadre de la mode : « C'est qu'on voit, Madame, la paille dans l'œil du voisin et qu'on néglige la poutre<sup>249</sup>... » Le propos journalistique de « M. » se voit adapté à la pensée et à la poétique de la jeune auteure, mettant ainsi en place la voix auctoriale de celle qui deviendra Claude Cahun.

Publié en 1927, « Éphémérides » déjoue aussi les codes génériques en annonçant ainsi l'intention de son auteure dans un bref avant-propos : « Souhaiterais-je qu'en effeuillant ces éphémérides le lecteur se débarrasse jour par jour avec moi du pour et du contre, du punching-ball et du boxeur ? La ruse est bonne : Sera le bienvenu qui me reprochera de lui faire la partie belle<sup>250</sup> ! » Refusant au lecteur de lui « faire la partie belle », l'auteure donne peu d'indications événementielles, attendues par le lecteur, hormis la fête du saint pour chaque date répertoriée. L'amalgame générique se rapproche de celui d'*Aveux non avendus*, alors en cours d'écriture : l'écriture au « je » sous la forme de fragments offre des réflexions existentielles, des maximes, des reprises de récits mythiques et bibliques, des bribes de dialogues, de brefs récits sur la vie, fictionnelle, de personnages bibliques ou inventés, de même que quelques événements de nature historique, dont la véracité n'est pas toujours avérée. Le texte « Old Scotch Whisky<sup>251</sup> » opte aussi pour une forme difficile à cerner, que la désignation générique de « lettre » sur la couverture du numéro ne parvient pas à circonscrire puisque sont entremêlés adresse, récit de rêve, monologue et

---

<sup>249</sup> Claude Cahun, « Les Pailles », *Le Phare de la Loire*, 18 mai 1914.

<sup>250</sup> Claude Cahun, « Éphémérides », *Mercure de France*, vol. 193, n° 685, 1<sup>er</sup> janvier 1927, p. 65.

<sup>251</sup> Claude Cahun, « Old scotch whisky », *La Gerbe*, n° 27, décembre 1920, p. 81-84, accompagné d'une gravure de Moore.

récit d'une exécution. Ainsi les textes de Cahun parus dans les années 1910 et 1920 obscurcissent-ils les pistes de la classification générique<sup>252</sup>.

L'hybridité générique, appuyée sur un double rapport de rupture et de contiguïté entre ses composantes, sera de fait toujours de mise dans les œuvres subséquentes de Cahun réalisées avec Moore qui, sans correspondre à une esthétique symboliste, ne délaissent pas pour autant ce procédé qu'elles complexifient même. L'exploration des procédés d'hybridation à travers un récit de vie se poursuit avec *Aveux non avenues* où Cahun rompt avec les conventions de l'écriture du moi en faisant se côtoyer réflexions poétiques et métaphysiques, récits de rêve, aphorismes, extraits de correspondance, bribes d'un journal intime, poèmes, contes et mythes réécrits<sup>253</sup>. Dans la sphère intime, la pratique de correspondance de Cahun continue d'emprunter à l'hybridation, l'auteure écrivant des lettres-fleuves qui empruntent au récit et à l'écriture diaristique, particulièrement lorsqu'elle rapporte son expérience de la Résistance et de l'emprisonnement à l'Île de Jersey durant la Seconde Guerre mondiale<sup>254</sup>.

Outre les catégories génériques, l'hybridité préside à la configuration de personnages de l'entre-deux, qui forcent la rencontre entre fiction et réalité, humain et inhumain, Soi et Autre. Le goût pour l'hybride au XIX<sup>e</sup> siècle entraîne la résurgence de figures appartenant simultanément à plus d'un régime, humain, animal ou végétal, souvent tirées de la mythologie :

Toute une population métamorphique, participant de plusieurs règnes et niant la distinction des genres, hante ainsi l'imaginaire fin-de-siècle. [...] Créatures à demi végétales ou à demi animales. À la fois terrestres et aquatiques. Méduse et Mélusine. La chimère et le sphynx. Androgynes et hermaphrodites au sexe inassignable<sup>255</sup>.

---

<sup>252</sup> Soulignons tout de suite, même si j'aborderai ce sujet dans le sixième chapitre, que durant les mêmes années, le couple Cahun-Moore produit des (auto)portraits qui déjouent les codes du *genre* sur le plan identitaire, une entreprise menée en parallèle dans plusieurs textes, dont *Vues et visions*, *Aveux non avenues* et « Les Gerbes ».

<sup>253</sup> Voir Andrea Oberhuber, « "J'ai la manie de l'exception" », *loc. cit.*

<sup>254</sup> Voir la thèse de Charlotte Maria, *Correspondances de Claude Cahun*, *op. cit.*

<sup>255</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, *op. cit.*, p. 182.

La confusion des règnes rejette les identités binaires selon une logique analogique qui est autant celle du symbolisme que du surréalisme : à un trait humain est associé un trait animal ou naturel, de telle sorte que la correspondance s'impose au sein d'un même sujet. La possibilité de varier l'apparence du corps de manière à engendrer une identité mixte ne pouvait que séduire le couple Cahun-Moore dont l'œuvre regorge d'êtres hybrides, empruntant parfois à l'imaginaire fin-de-siècle du monstrueux, mis en place depuis *Les Fleurs du mal* de Baudelaire. En guise d'exemple, les contes de *Cœur double* de Marcel Schwob sont habités de strige, fille-diable, « sans-gueule<sup>256</sup> » et spectre qui transportent le lecteur dans un univers effrayant. Ce motif file l'univers de Cahun-Moore, particulièrement dans le recueil de nouvelles *Héroïnes* que l'auteure place sous le signe du monstre grâce à un exergue rendant hommage à l'écrivain symboliste Jules Laforgue<sup>257</sup> : « Andromède au Monstre : en mémoire des *Moralités légendaires*. » (*H*, p. 125) Les personnages monstrueux s'abreuvent aux figures de l'oxymore et de l'antithèse, comme *Les Fleurs du mal* l'annonçait, par exemple, dès le titre, en faisant cohabiter des régimes opposés : l'humain et l'animal, la beauté et la laideur, la vie et la mort. Héritier de Baudelaire chez qui le monstrueux ne logeait jamais bien loin de la beauté, ce qu'illustraient les poèmes « Hymne à la beauté » et « Une charogne », le portrait des *Héroïnes* tâche d'inverser la traditionnelle association entre monstruosité et immoralité. Le monstre se dissimule là où on ne l'attend pas. Ainsi la petite Sophie se transforme-telle en être sanguinaire qui « aime et ne fera saigner que ce qu'elle aime » (*H*, p. 154), Cendrillon en masochiste, tandis que la Belle, déçue de la tromperie de la Bête redevenue homme, lui demande « l'adresse d'un autre monstre, d'un monstre authentique » (*H*, p. 150), c'est-à-dire le Minotaure

---

<sup>256</sup> C'est le titre d'un des contes du livre qui met en scène des personnages défigurés.

<sup>257</sup> Ce mythe a également été repris en peinture par le préraphaélite Edward Burne-Jones (*Cycle de Persée*) et Gustave Moreau (*Persée et Andromède*).

auquel la nouvelle est dédiée. Toutefois, Claude Cahun n'inscrit pas ces femmes hybrides dans un imaginaire de la femme fatale ou dangereuse propre au symbolisme<sup>258</sup> ; dans le contexte de sa réflexion sur l'identité équivoque, tout se passe comme si ces figures hybrides représentaient autant de facettes d'un sujet polymorphe.

Chez Cahun, l'hybridité préside à l'expression de soi qui naît de la reconnaissance de la part d'altérité radicale, de la part d'ombre et d'inconnu qui l'habite : « j'adoptais, j'élevais en moi de jeunes monstres » (*ANA*, p. 15). Les images de soi performées dans les textes et les (auto)portraits sont fabriquées en combinant diverses composantes : masculin/féminin, humain/animal, Soi/Autre, victime/bourreau, etc. Contrairement aux œuvres symbolistes, telles que celles de Marcel Schwob qui présente des figures à la croisée du réel et de l'imaginaire dans *Vies imaginaires*, les êtres hybrides de l'œuvre de Cahun s'inscrivent dans une démarche d'autoreprésentation. Les personnages de Méduse, de vampire, d'Androgyne<sup>259</sup> ou de Salmacis dont Cahun endosse le masque répètent inlassablement ses propres obsessions de l'identité multiple, du croisement de l'Antiquité et de la modernité ou du mythe et du personnel. Si, pour Katharine Conley, « les [...] corps hybrides de la mythologie rappellent aux hommes et aux femmes que nous sommes tous composés d'éléments multiples, féminins, masculins, naturels, civilisés<sup>260</sup> », l'hybride, profondément paradoxal, rejoint par là la conception cahunienne de l'identité comme un mouvement permanent plutôt qu'un état d'être.

---

<sup>258</sup> La figure féminine dominait auparavant l'imaginaire symboliste qui en a fait l'objet de représentations polarisées, apparaissant soit sous une forme inquiétante et fatale, soit en idéal de beauté et de pureté. Voir Michaël Gibson, *Le symbolisme*, *op. cit.*, p. 40-44.

<sup>259</sup> Renvoyant ici à la figure antique, « Androgyne » prend la majuscule ; lorsqu'il s'agit du substantif ou de l'adjectif, je laisse la minuscule.

<sup>260</sup> Katharine Conley, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », dans Georgiana M.M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête*, *op. cit.*, p. 80.

Tout l'arsenal de genres et de figures de l'entre-deux permettent à Cahun et Moore de réaliser leur quête de singularité en échappant à toute catégorisation stable ou préétablie. Le motif du monstre ne se faufile-t-il d'ailleurs pas jusqu'à la conception du livre hybride qui, en abolissant la frontière entre les arts, apparaît bien en objet monstrueux, comme le souligne Évanghélia Stead<sup>261</sup> ? Bien que l'attrait pour l'hybride tende vers la piste d'un héritage symboliste, comme je viens de le souligner, il est évident que les procédés d'hybridation auxquels recourent Cahun-Moore répondent parfois également à l'esthétique des avant-gardes de l'entre-deux-guerres<sup>262</sup>. Mourier-Casile avance que l'imaginaire fin-de-siècle et l'imaginaire surréaliste, fondés sur des « ressemblances implicites, d'ailleurs, bien plus que telle option idéologique et/ou théorique explicite », sont des « imaginaires fraternels », en ce qu'ils puisent dans le même « grand réservoir commun<sup>263</sup> » d'images pour alimenter la littérature et les arts picturaux.

Si je tente de rapprocher le symbolisme des courants qui ont animé le début du siècle suivant, particulièrement le surréalisme<sup>264</sup>, il reste tout de même important de relever les différences significatives entre eux qui se situent dans le traitement des valeurs sur lesquelles j'ai insisté. Mourier-Casile résume ce double mouvement de rapprochement et d'écart en affirmant « que si le point de départ pour le Surréalisme et pour l'art fin-de-siècle est le même, la pratique est différente et différent le langage<sup>265</sup> ». Les marques de l'héritage symboliste que nous venons de voir apparaître dans les écrits, les dessins et les images de Cahun-Moore qui datent des premières

---

<sup>261</sup> Évanghélia Stead, *La chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Histoire de l'imprimé. Références », 2012, p. 74.

<sup>262</sup> J'y reviendrai dans le troisième chapitre, « Filiation avec l'avant-garde surréaliste ».

<sup>263</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>264</sup> Pour Robert Delevoy, le symbolisme et le surréalisme consistent en « deux aventures culturelles » dont la mise en parallèle est autorisée par « une attitude mentale et un style de vie », par « des thèmes communs aussi : la mort, la voyance, l'art total, le dépaysement, la femme » (*Journal du symbolisme*, *op. cit.*, p. 185).

<sup>265</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, *op. cit.*, p. 119.

décennies du XX<sup>e</sup> siècle montrent bien que la fin-de-siècle n'est pas une fin en soi... et que les avant-gardes, malgré leur prétention, n'ont pas rompu avec tout ce qui les avait précédées. Au contraire, les deux chapitres suivants, en s'attachant à démontrer la part que jouent le modernisme et le surréalisme dans l'esthétique du couple, feront ressortir des motifs et thèmes symbolistes partagés par ces mouvements qui cherchent tous, à leur façon, à renouveler la littérature et les arts. En valorisant l'hybride et l'analogique et une représentation du monde à partir de l'intériorité du sujet, le symbolisme finissant prépara le terrain pour l'esthétique avant-gardiste de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>266</sup>.

Si Cahun a été réhabilitée comme figure avant-gardiste, son œuvre littéraire des années 1910 et du début des années 1920, mis à part la chronique de mode dont l'humour et l'ironie la distinguent des poèmes et des textes poétiques ou réflexifs plutôt sages dans *La Gerbe*, a pourtant un fond de conformité en hommage à un mouvement et des auteurs qui ont marqué ses années de formation. L'auteure semble tiraillée entre son admiration pour un passé littéraire et une littérature davantage contemporaine, telle que celle des femmes modernistes. Dans ces mêmes années, l'œuvre photographique et picturale retient davantage l'intérêt, et ce, même si elle n'est pas encore aussi originale et avant-gardiste qu'elle le sera à partir de 1926 environ, année où Cahun-Moore commencent à expérimenter, par exemple, avec les têtes sous globes.

---

<sup>266</sup> Évanghélia Stead s'avance encore davantage et fait la proposition suivante : « Il suffirait en effet de placer dans un même dictionnaire du livre les artistes fin-de-siècle, les artistes des avant-gardes [...], et plusieurs artistes du XX<sup>e</sup> siècle selon l'ordre simplement alphabétique pour voir, page après page, ce que les uns doivent aux autres et comment la continuité s'établit. » (*La chair du livre, op. cit.*, p. 475)

## Chapitre 2

### Affinités modernistes

Outre l'héritage symboliste, l'œuvre de Cahun-Moore participe également aux grands courants littéraires et artistiques qui lui sont contemporains : le modernisme et le surréalisme. Le modernisme succédant au symbolisme, mais précédant légèrement le surréalisme qu'il chevauche à partir du milieu des années 1920, son influence peut surprendre chez un couple d'auteure-artiste françaises, mais les traits formels et thématiques qu'elles partagent avec ce mouvement nécessitent une réévaluation du seul héritage surréaliste<sup>267</sup>. Cet apport à leur esthétique s'explique en partie par la vaste connaissance de la littérature anglo-saxonne de Cahun<sup>268</sup>, attestée par les références comprises dans ses textes, et de manière plus significative, par la communauté de femmes artistes et libraires à laquelle elles ont pris part à Paris (d'Adrienne Monnier et Sylvia Beach à Jane Heap et Margaret Anderson), comme je l'ai avancé en ouverture de cette première partie. La situation socioéconomique de Cahun et de Moore, nouvellement installées à Paris en 1920 où elles

---

<sup>267</sup> De François Leperlier (*Claude Cahun. L'écart et la métamorphose, op. cit.*) à Katharine Conley (*Surrealist Ghostliness*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 2013), en passant par Mireille Calle-Gruber (« Retrait de l'art en jeunes femmes : les portraits et autoportraits des créatrices surréalistes », dans Guyonne Leduc (dir.), *Nouvelles sources et nouvelles méthodologies*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 259-272), les critiques se sont principalement attardés à l'affiliation surréaliste de l'œuvre de Cahun. C'est d'autant plus vrai dans le domaine de l'histoire de l'art dont les exégètes analysent les photographies dans le contexte du surréalisme, délaissant certaines photographies qui répondent à d'autres esthétiques. L'une des seules historiennes de l'art à aborder l'héritage symboliste des photos est Gen Doy (« Medusa and Her Sisters », dans *Claude Cahun : A Sensual Politics of Photography*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 15-35). Notons que Mary Ann Caws présente, elle, l'œuvre de Cahun dans un ouvrage sur les femmes modernistes (« Claude Cahun : Island of Courage », dans *Glorious Eccentrics : Modernist Women's Painting and Writing, op. cit.*, p. 127-140).

<sup>268</sup> Considérant sa connaissance de la littérature anglaise et son entourage parisien, il n'est donc pas étonnant de voir apparaître, dans *Les Jeux uraniens*, plusieurs références à la littérature anglaise. Pour la biographie, ajoutons que Cahun a vécu une année en pension en Angleterre étant enfant, où elle a écrit ses premiers textes, dont certains en anglais (au sujet de cette brève période, voir Marcus Williamson, *Claude Cahun at School in England*, autopublication, 2011), puis qu'elle s'est établie en 1937 à Jersey.

séjournaient déjà régulièrement<sup>269</sup>, les apparente au modèle de « l'expatriée moderniste “type” : une femme dont l'indépendance intellectuelle et sexuelle était garantie par les privilèges financiers et la distinction sociale<sup>270</sup> ». C'est d'ailleurs l'affiliation avec cette communauté de « femmes nouvelles » parisiennes que Cahun recherche en premier lieu pour son ouvrage majeur *Aveux non avenues*. Lorsqu'elle a voulu faire publier son manuscrit, elle a contacté Adrienne Monnier, qui lui avait préalablement conseillé « d'écrire une confession<sup>271</sup> », pour lui demander son patronage : « Je rêve... l'impossible encore une fois, naturellement !... C'est à dire de publier chez vous (!) avec une préface de vous (!) disant tout le bien que vous pensez de moi – et tout le mal [...]»<sup>272</sup>. » Monnier n'a pas donné suite à la demande de Cahun, ce qui l'a probablement amenée à considérer le milieu avant-gardiste pour son livre hybride qui a finalement été publié, après le rejet du manuscrit par Monnier et par la NRF, aux éditions du Carrefour<sup>273</sup>, avec une préface de Pierre Mac Orlan.

Tout comme le symbolisme, le modernisme s'avère une notion difficile à circonscrire clairement, car ses délimitations historique et artistique varient selon les critiques<sup>274</sup> ; de plus, on attribue au mouvement une multitude de formes artistiques et de contextes culturels<sup>275</sup>. Les

---

<sup>269</sup> Whitney Chadwick et Tirza True Latimer argumentent que Cahun et Moore, bien que Françaises, peuvent être incluses au cercle des expatriées en raison de leur déplacement de Nantes à Paris : « *If we define expatriation more loosely, we might also make this claim of women like Claude Cahun and her partner Marcel Moore, who migrated to Paris from the provinces (and en route abandoned their patronymics).* » (« Gender and Sexual Identity after World War I », dans *The Modern Woman Revisited*, *op. cit.*, p. 14)

<sup>270</sup> Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>271</sup> Lettre de Claude Cahun à Adrienne Monnier, 23 juillet 1926, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Ms 8718).

<sup>272</sup> Lettre de Claude Cahun à Adrienne Monnier, 20 juin 1928, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Ms 8719).

<sup>273</sup> Fondées par Pierre Gaspard Lévy, aussi créateur de la revue *Bifur* à laquelle Cahun a contribué par un (auto)portrait (n° 5, 30 avril 1930), les éditions du Carrefour ont publié des artistes avant-gardistes tels que Henri Michaux, proche de Cahun, et Max Ernst.

<sup>274</sup> À ce sujet, voir l'introduction d'Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas (« Modernisme, fiction, friction »), dans *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, *op. cit.*, p. 1-25.

<sup>275</sup> À propos des diverses appréhensions du modernisme, voir l'introduction de Malcolm Bradbury et James McFarlane dans *Modernism : A Guide to European Literature 1890-1930*, Londres, Penguin Books, 1991 [1976], p. 22 ; Maurice Samuels, « France », dans Pericles Lewis (dir.), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 13-14 ; ou Peter Nicholls, *Modernisms : A Literary Guide*, Londres, McMillan Press, 1995.



critiques le définissent d'ailleurs souvent de manière contradictoire : une tendance consiste à délimiter le modernisme par ses caractéristiques formelles, plus précisément sa volonté de reconfigurer la forme du texte ou de l'œuvre d'art visuelle ; une autre le conçoit plutôt comme un champ socioculturel au sein duquel sont placés plusieurs mouvements littéraires et artistiques<sup>276</sup>. Cette thèse se positionne dans la première tradition critique – celle qui appréhende le modernisme comme mouvement littéraire et artistique –, car je convoque le modernisme dans l'optique de cerner son apport aux textes et aux images de Cahun-Moore.

Malgré une histoire littéraire qui diffère de celle du symbolisme et du surréalisme, le modernisme, qui voit le jour en Angleterre au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, n'en est pas moins pertinent dans le contexte français. « À la fois courant de pensée spécifique aux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, pratique picturale et courant littéraire, notamment dans le domaine anglo-saxon, les répercussions du modernisme dans les autres littératures européennes sont incontestables<sup>277</sup>. » Entendu comme courant se démarquant des codes littéraires et artistiques anciens et cherchant à bousculer les valeurs bourgeoises par la mise en avant d'identités nouvelles et ambivalentes sur le plan du genre sexuel, le modernisme traverse les frontières de l'Angleterre grâce à un contexte socioculturel qui englobe, dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, l'Europe et même les États-Unis (comme en témoignent les œuvres de la Baronne Elsa, Gertrude Stein, H.D. et Djuna Barnes). L'exportation outre-Manche du modernisme s'explique par l'étroit lien que le mouvement entretient avec le contexte social, politique et culturel. De fait, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles,

---

<sup>276</sup> Pour des études du modernisme comme mouvement, lire Ann Ardis, *New Women, New Novels. Feminism and Early Modernism*, New Brunswick-London, Rutgers University Press, 1990 ; Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche*, *op. cit.* ; Mary Ann Caws, *Glorious Eccentrics*, *op. cit.* ; Whitney Chadwick et Tirza True Latimer, *The Modern Woman Revisited*, *op. cit.* ; et Bonnie K. Scott (dir.), *Gender and Modernism*, *op. cit.* Pour une analyse du modernisme en tant que champ culturel, voir Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers*, *op. cit.* ; Michael Levenson (dir.), *The Cambridge Companion to Modernism*, *op. cit.*

<sup>277</sup> Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas, « Modernisme, fiction, friction », *loc. cit.*, p. 14.

l'amplification de certains phénomènes sociaux, tels que le développement de l'industrialisation et de l'urbanisation, l'essor de la science, l'accession des femmes à l'éducation et au marché du travail et la montée du mouvement des femmes, bouleversent aussi la société française. Ces profondes transformations dans le tissu social, expérimentées aussi bien en Angleterre qu'en Europe « continentale » (en Allemagne, en Suisse, en Italie et en France), créent un espace commun pour la littérature moderniste de toute provenance géographique qui ne tarde pas à en rendre compte à travers la résistance aux conventions bourgeoises et aux formes traditionnelles d'écriture. Le cosmopolitisme des avant-gardes, qui s'enracinent dans les grandes métropoles européennes (Milan, Zurich, Berlin, Paris, Bruxelles, Madrid, Saint-Pétersbourg, Moscou, etc.) – et même en Amérique, particulièrement aux États-Unis et au Mexique –, a permis la circulation du modernisme, notamment grâce au partage de nombreuses valeurs (rejet du principe de réalité, autoreprésentation hybride et renouvellement des possibles identitaires, particulièrement en ce qui a trait aux identités genrées), au renouvellement formel, ainsi que, contextuellement, à l'exil de plusieurs auteures et artistes anglaises à Paris.

L'étiquette « moderniste » pour laquelle les historiographes anglo-saxons ont opté afin de classer ces œuvres n'est pas celle retenue par l'histoire littéraire en Europe continentale qui opère plutôt un découpage en plusieurs mouvements avant-gardistes du début du XX<sup>e</sup> siècle : fauvisme, expressionnisme, cubisme, futurisme, Dada, surréalisme, imagisme, vorticisme<sup>278</sup>. L'acception « moderniste », en tant que mouvement recherchant la nouveauté, n'en demeure pas moins inclusive :

*At its broadest, modernism can be defined as a series of international artistic movements in the period 1900-40, characterized by their sense of engagement with ideas of the « new ».*

---

<sup>278</sup> Voir, par exemple, l'ouvrage de référence de Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, op. cit.* ; et Anne Tomiche, *La naissance des avant-gardes occidentales, op. cit.*

[...] [M]odernism is usually seen as a transnational phenomena characterized by cultural exchange, exile and displacement ; a series of flows between cities and continents<sup>279</sup>.

La circulation des idées et des lieux de sociabilité entre l'Angleterre et le reste de l'Europe au début du XX<sup>e</sup> siècle, sur laquelle Armstrong met l'accent, entraîne une parenté des axes poétiques et esthétiques. Les créatrices anglaises et américaines constituent un important cercle à Paris au début du siècle, appelé le Paris Lesbos ou les « femmes de la Rive-Gauche<sup>280</sup> », en raison du quartier de Montparnasse où elles se sont installées. Elles ont activement contribué à l'échange de la culture et de la pensée anglaises outre-Manche, ce qui a rendu possible l'exportation du modernisme en France. Si elles sont intégrées, à l'aune des *new modernist studies* et des *gender studies*, au canon moderniste<sup>281</sup>, l'inverse, soit l'inclusion des Françaises à ce corpus que cette thèse se propose de faire, reste plus rare<sup>282</sup>.

Malgré que le modernisme s'inscrive dans des conceptions culturelles et des histoires littéraires différentes, il n'en demeure pas moins un concept opératoire pour le récit de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui valorise la tension entre l'ancien et le nouveau en bouleversant les formes littéraires et artistiques, et en repensant le féminin à partir de l'imaginaire de la *New Woman* comme de diverses figures mythiques. Les écrits qui paraissent alors en Angleterre et en Europe continentale présentent assez de similitudes pour qu'il soit possible de considérer « modernistes » des auteures telles que Marcelle Tinayre, Colette, Lucie Delarue-Mardrus, Valentine de Saint-Point, Natalie Barney, Mina Loy, Mireille Havet et Claude Cahun, au même titre que Virginia Woolf, Radclyffe Hall ou le *triumvirat* du modernisme Ezra Pound, T.S. Eliot et James Joyce. Les

---

<sup>279</sup> Tim Armstrong, *Modernism*, *op. cit.*, p. 24. Je souligne.

<sup>280</sup> Voir l'ouvrage de Shari Benstock qui porte ce titre, *Femmes de la rive gauche*, *op. cit.*

<sup>281</sup> J'y reviendrai dans le sous-chapitre « Reconfiguration des identités sexuées ». Sur l'expansion temporelle, spatiale et verticale du concept de modernisme, voir Douglas Mao and Rebecca L. Walkowitz, « The New Modernist Studies », *PMLA*, vol. 123, n° 3, mai 2008, p. 737-748.

<sup>282</sup> C'est ce que propose la thèse de doctorat de Marie-Claude Dugas, *Palimpsestes de la femme nouvelle dans le récit moderniste au féminin*, *op. cit.*

affinités modernistes du couple Cahun-Moore sont discernables à travers l'influence de l'Art Nouveau sur les dessins de Moore, la volonté d'innovation formelle des écrits cahuniens, la reconfiguration des identités sexuées, ainsi que la conception de l'art et la vie héritée de Wilde.

## 2.1 L'Art Nouveau

Situé à la ligne de partage entre les siècles, le courant artistique Art Nouveau se voit tour à tour associé au symbolisme tardif et au modernisme. Prenant naissance à la fin du siècle, mais survivant au symbolisme, l'iconographie Art Nouveau se caractérise selon José Pierre par la jeunesse<sup>283</sup>, la nouveauté et la modernité. Alors que la peinture symboliste s'éteint à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Art Nouveau est retenu comme courant ayant des affinités avec le symbolisme en raison de l'« entremêlement des tendances symbolistes et de ce qui sera l'Art nouveau<sup>284</sup> », notamment le féminin, l'ornementation, la sensibilité de l'artiste, mais surtout, comme le remarque José Pierre, un « profond désir [...] de parvenir à une harmonie entre tous les types d'expression artistique<sup>285</sup> ». Certaines caractéristiques de l'Art Nouveau servent la quête introspective des symbolistes, particulièrement « [l]es lignes mouvantes [qui], comme le remarque Jean Paul Bouillon, décrivent bien souvent une situation psychologique<sup>286</sup> ». L'engouement fin-de-siècle pour les éditions luxueuses de livres illustrés crée un espace privilégié pour l'Art Nouveau, esthétique favorisée, avec le japonisme, pour enjoliver les marges du livre où les dessins se déploient généralement<sup>287</sup>. C'est ce modèle qu'adopte le recueil *Vues et visions*, première œuvre composite de Cahun-Moore ;

---

<sup>283</sup> Le terme allemand *Jugendstil* pour dire l'Art Nouveau insiste d'ailleurs sur ce critère définitoire.

<sup>284</sup> Lionel Richard, « L'époque symboliste », *loc. cit.*, p. 253.

<sup>285</sup> José Pierre, *L'univers symboliste*, *op. cit.*, p. 359.

<sup>286</sup> Jean Paul Bouillon, *Journal de l'art nouveau, 1870-1914*, Genève, Skira, 1985, p. 8.

<sup>287</sup> Jean-Pierre Bertrand et Paul Aron, *Les 100 mots du symbolisme*, *op. cit.*, p. 51.

d'abord conçu comme une série de poèmes parus dans le *Mercur de France* en 1914, les créatrices imaginent par la suite un livre où la répartition des poèmes et des dessins pensés en diptyques mette mieux en valeur la tension entre l'antique et le moderne, ainsi qu'entre le poétique et l'iconique. Marcel Schwob a, lui aussi, choisi une couverture Art Nouveau réalisée par George Auriol pour la reproduction en fac-similé du manuscrit de *Mimes* (1893), dont le texte conjure des figures de l'Antiquité, un modèle qui aura peut-être marqué sa nièce et sa collaboratrice. Bien que plusieurs critiques et historiens aient rapproché Art Nouveau et symbolisme<sup>288</sup>, il ne faudrait pas manquer de souligner que l'esthétique dominante pour le symbolisme est plutôt celle d'une peinture littéraire, riche en éléments picturaux, telle que celle de Gustave Moreau ou de Dante Gabriel Rossetti.

Apparu dans les derniers moments du symbolisme, l'Art Nouveau noue des liens étroits avec le modernisme puisqu'il « se caractérise alors par la nouveauté de son langage formel. Si celui-ci exprime des idées symbolistes, il n'en est pas moins très proche de l'abstraction et il se démarque par là même des Symbolistes qui s'en tiennent encore aux canons du réalisme académique<sup>289</sup> ». Des artistes tels William Morris, Walter Crane, Fernand Khnopff, Max Klinger, Alphonse Mucha, Gustav Klimt, Edward Munch, Maurice Denis, Egon Schiele et Aubrey Beardsley partagent la volonté de rompre avec les codes artistiques anciens et les valeurs bourgeoises. Par son attachement à trouver un nouveau langage visuel, l'iconographie Art Nouveau s'accorde avec le modernisme ; ses principales innovations formelles sont l'arabesque, le végétal, « l'absence de perspective<sup>290</sup> »,

---

<sup>288</sup> À cet égard, voir Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et symbolisme : Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2003 ; Robert L. Delevoy, *Journal du symbolisme, op. cit.* ; Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille, op. cit.* ; José Pierre, *Le symbolisme*, Paris, Hazan, 1976 ; ou Maly et Dietfried Gerhardus, *Symbolism and Art-Nouveau : Sense of Impending Crisis, Refinement of Sensibility, and Life Reborn in Beauty*, trad. de Alan Bailey, Oxford, Phaidon, 1979 [1977].

<sup>289</sup> Jean Paul Bouillon, *Journal de l'art nouveau, op. cit.*, p. 8.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 11.

la décoration comme contenu, ainsi que l'équivalence entre figures, objets et motifs graphiques. L'Art Nouveau ne manque malgré tout pas de faire écho au symbolisme en prônant le « rejet du modèle extérieur » au profit de l'« affirmation du modèle intérieur<sup>291</sup> ». En revanche, il affiche son allégeance moderniste en cherchant à réinventer les formes artistiques et les modèles par la valorisation d'une « triple thématique, féminine, aquatique et végétale chère au Modern Style<sup>292</sup> ». Ce qui marque peut-être encore plus fortement la nouveauté du mouvement est la création d'œuvres qui ne sont plus uniques mais reproductibles<sup>293</sup>, notamment en investissant les arts décoratifs, le dessin, la reliure ou le livre illustré. Pourtant, le mouvement Art Nouveau émet une certaine résistance à la production de masse et à l'industrialisation en tentant d'« en utiliser toutes les possibilités » sans « tombe[r] sous l'emprise d'une conception mécaniste où chaque action doit avoir une finalité<sup>294</sup> ».

*Vues et visions* tire profit, plus que toutes les autres œuvres du couple Cahun-Moore, de l'Art Nouveau. Son apport dans ce livre hybride se dégage de l'innovation formelle de l'édition en volume, réussie non seulement par la composition en diptyque des dessins et des poèmes, mais aussi par l'iconographie Art Nouveau des dessins de Marcel Moore<sup>295</sup>. Comme l'affirme Kristine von Oehsen,

*her visual mode of expression was strongly influenced by that of the turn of the century. Traces of William Blake's vocabulary, Paul Gauguin's and Félix Vallotton's weightiness of engraving, as well as Georges de Feure's, and especially Aubrey Beardsley's, stylised*

---

<sup>291</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, op. cit., p. 107 et 108.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>293</sup> Michaël Gibson abonde en ce sens et replace l'œuvre graphique de Beardsley dans le contexte de l'avènement des œuvres reproductibles (pour emprunter les termes de Walter Benjamin) : « Le dessin de Beardsley répond admirablement aux possibilités et aux besoins de la reproduction industrielle de l'image. » (*Le symbolisme*, op. cit., p. 75-78)

<sup>294</sup> Hans Hofstatter, *Jugendstil et art nouveau, œuvres graphiques*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 7.

<sup>295</sup> Tel est le pseudonyme choisi pour *Vues et visions*.

*elegance of lines, can be found in her œuvre. These different influences produced a body of work that fits into the context of Art Nouveau*<sup>296</sup>.

Formée aux Beaux-Arts, Moore affiche une belle maîtrise des influences artistiques de son temps par ses dessins qui enrichissent le recueil précieux et marquent le passage de l'héritage du symbolisme, dans le texte, à celle du modernisme. Les dessins de la peintre-dessinatrice rappellent effectivement ceux d'Aubrey Beardsley dont ils reprennent l'arabesque ou le trait, l'une des caractéristiques déterminantes de l'Art Nouveau. Sur le plan thématique, les dessins respectent la préférence accordée au féminin, à l'aquatique et au végétal, malgré une prédominance de l'aquatique due aux paysages maritimes faisant revivre les poèmes ancrés dans le port du Croisic. Pour Lionel Richard, « il est un thème, en effet, qui hante l'imaginaire de l'époque et se trouve aussi bien chez les écrivains et les peintres symbolistes que chez les protagonistes de l'Art Nouveau : celui du végétal<sup>297</sup> ». Contrairement à l'esthétique symboliste qui recourt aux objets et aux motifs, végétal ou non, pour leur charge symbolique, au sein de l'iconographie Art Nouveau, l'organique, le végétal mais aussi l'animal (le paon est emblématique du dessin et du mobilier Art Nouveau), devient élément décoratif, représenté à plat et « dénaturalisé<sup>298</sup> ». Dans *Vues et visions*, arbres, feuilles, fleurs et oiseaux agrémentent les dessins, s'intégrant parfois au paysage et, d'autres fois, s'entremêlant aux figures humaines. Or, à voir le dépouillement et la facture simple de certains dessins du recueil, il importe de soulever une seconde influence visuelle moderniste, celle de l'Art Déco, courant esthétique multidisciplinaire<sup>299</sup>, contemporain de la création des dessins.

---

<sup>296</sup> Kristine von Oehsen, « The Lives of Claude Cahun and Marcel Moore », dans *Don't Kiss Me, op. cit.*, p. 13.

<sup>297</sup> Lionel Richard, « L'époque symboliste », *loc. cit.*, p. 253.

<sup>298</sup> *Idem.*

<sup>299</sup> Il convient de souligner que le mouvement, inspiré par le cubisme, l'expressionnisme, le futurisme et le vorticisme, s'est fait davantage présent en architecture, en mobilier, en sculpture, en verrerie, en joaillerie ou en mode que dans le domaine pictural. Du côté plastique, il existe plus d'affiches et de reliures Art Déco que de peintures puisque « la bonne peinture des années vingt et trente n'avait que peu de choses à voir avec le style Art déco ; peut-être peut-on tout au plus parler d'une influence de la peinture et de la sculpture des meilleurs artistes parisiens, allemands ou russes. Il

L'opposition entre ce courant et l'Art Nouveau qui le précède tient, pour Arie Van de Lemme, aux formes et aux lignes : « À la complexité et à la surcharge ornementale de l'Art Nouveau, l'Art Déco opposait la simplicité et la pureté des formes : pas de tourbillon impétueux, mais des courbes douces s'arrondissant en arc de cercle ou, au contraire, des droites parfaites<sup>300</sup>. » Ce qui n'empêche pas, néanmoins, de constater « *a kinship between the two styles*<sup>301</sup> », observable à la thématique féminine et végétale. L'exemple du doublon « Les coups de feu » / « Les coups de fouet » de *Vues et visions* (VV, p. 70-71) illustre clairement cette parenté en convoquant le végétal comme ornement, ce qu'accentue l'absence de profondeur de champ. Le bandeau de la page de gauche se compose de couronnes d'épines et du monogramme « IHS » (abréviation du nom de Jésus en grec) répété quatre fois dans un cercle reproduisant la forme des couronnes pour illustrer un texte qui aborde les souffrances du Christ ; dans le pendant antique, des couronnes de fleurs et de feuilles se multiplient, calquant, non le texte où il n'en est pas question, mais bien l'image de gauche par la reprise de la forme circulaire de la couronne. La répétition du motif végétal sur toute la surface du dessin impose sa fonction décorative, tant sur le plan visuel qu'au sein du dispositif intermédial puisque sa présence sur la page de droite récuse la fonction illustrative de l'image, qui ne représente pas le texte mais redouble les motifs du dessin de gauche. La répétition des motifs floraux et végétaux et l'aplatissement de la perspective ne sont pas sans évoquer les tapisseries de William Morris, artiste associé à l'Art Nouveau, comme aux *Arts and Crafts* et au préraphaélisme. Cependant, Marcel Moore ne suit pas à la lettre les enseignements de l'Art Nouveau dans cette reproduction en série de motifs végétaux. Délaissant les courbes au profit d'une « simplification

---

existe, en revanche, des exemples ponctuels d'œuvres réalisées dans l'esprit Art déco. » (Arie Van de Lemme, *Art style déco*, Paris, Nathan, 1987, p. 104).

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>301</sup> Bevis Hillier, *Art Deco of the 20s and 30s*, New York, Schocken Books, 1985 [1968], p. 12.



des formes<sup>302</sup> », le dessin est symétrique, non seulement dans la double page, mais dans la répétition à l'identique des couronnes. S'éloignant des embellissements et fioritures de l'Art Nouveau, l'Art Déco représente les motifs végétaux par la symétrie<sup>303</sup> et la géométrie<sup>304</sup>. La réhabilitation de l'organique ressurgira dans les œuvres surréalistes<sup>305</sup>, particulièrement celles des créatrices pluridisciplinaires si l'on pense aux personnages mi-animaux mi-végétaux des dessins d'Unica Zürn ou au corps féminin duquel émergent des racines dans *Birthday* de Dorothea Tanning, pour ne citer que deux exemples.

Outre la thématique, les caractéristiques formelles des dessins de Marcel Moore dans *Vues et visions* marquent sans équivoque leur affiliation avec l'Art Nouveau auquel ils empruntent l'arabesque qui fait courir sur la page d'infinies courbes, celles de la chevelure, du corps féminin, de la mer et des objets<sup>306</sup>. En cela, Marcel Moore se distance de l'Art Déco, car ses dessins embrassent le trait courbe et non les lignes simples ou droites caractéristiques de ce mouvement. Certains dessins se révèlent plus stylisés et ornementés que d'autres, s'éloignant de la construction de « décors géométriques<sup>307</sup> », ainsi qu'Alastair Duncan nomme les œuvres Art Déco. Si plusieurs

---

<sup>302</sup> Hélène Guéné-Loyer, « Nature et ornement. De l'Art Nouveau aux Arts et Techniques, la transcendance de l'Art Déco », dans David Liot *et al.*, *Années folles, années d'ordre. L'Art Déco de Reims à New York*, Paris et Reims, Hazan et Musée des Beaux-Arts de Reims, 2006, p. 129.

<sup>303</sup> Bevis Hillier, *Art Deco of the 20s and 30s*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>304</sup> Hélène Guéné-Loyer, « Nature et ornement », *loc. cit.*, p. 129 ; et Alastair Duncan, *Art Déco*, trad. de Michèle Hecter, Paris, Thames & Hudson, 1989 [1988], p. 7.

<sup>305</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>306</sup> Les formes courbes n'appartiennent pas seulement au domaine pictural ; ainsi que le rappelle Mourier-Casile, Mallarmé décrivait déjà le mouvement de son écriture par la figure de la spirale (*ibid.*, p. 139 et 142). Il en va de même pour *Vues et visions* dont l'écriture et la lecture des poèmes en prose calque, pour Josée Simard, l'arabesque : « La répétition [...] permet le mouvement de la pensée, la création d'images mentales en constante évolution et une lecture en serpentin. En faisant retour sur lui-même, en se citant constamment, le texte fait de l'arabesque sa pierre angulaire, un point de jonction qui indique que le textuel est traversé par le visuel, effleuré par l'esthétique de l'art nouveau. » (Josée Simard, *Convergences/divergences*, *op. cit.*, p. 61)

<sup>307</sup> Alastair Duncan, *Art Déco*, *op. cit.*, p. 7.

influences pourraient être invoquées pour les illustrations de Moore<sup>308</sup>, celle d'Aubrey Beardsley s'impose, particulièrement son travail graphique pour l'édition de 1894 de *Salomé* d'Oscar Wilde, traduit en anglais par Arthur Douglas. Beardsley, disciple du préraphaélite Edward Burne-Jones, fit, selon José Pierre, scandale dans le paysage culturel, d'abord à cause de « la nouveauté formelle, absolument fracassante, de ce style qui sait tirer de la relation des blancs et des noirs des effets étonnants<sup>309</sup> », ensuite car ses dessins sont teintés d'érotisme dans le contexte d'une société puritaine, la même qui condamnera Wilde à la prison pour immoralité. À l'instar des illustrations de Beardsley pour *Salomé*, les dessins de Marcel Moore jouent sur les contrastes de noir, blanc et gris. Ainsi, dans le diptyque « Le départ » qui clôt le recueil, l'artiste laisse le trait occuper l'espace en alternant entre des lignes continues, des pointillés et de larges traits de crayon noir qui tracent les corps aux contours marqués. Le contraste du noir et blanc est marqué par la saturation du noir à certains endroits, à d'autres, l'utilisation de l'espace négatif sert à rendre le relief des vagues, dans le dessin de gauche, et des plaines, dans le dessin de droite, ou encore à illustrer la chair des corps endormis. Plus que le dessin de gauche, celui de droite se rapproche aussi de l'esthétique Art Déco avec ses lignes droites pour tracer les bâtiments, tandis que Marcel Moore recourt plutôt aux courbes dans la vue maritime de la page gauche. Le trait ondoyant trouve dans la mer, grâce au mouvement des vagues, un lieu tout désigné pour s'épanouir, comme le donnent à voir *Sang de poisson* (1898) ou *Beethoven Frieze* (1902) de Gustav Klimt en fusionnant de manière admirable l'arabesque à l'eau et au corps féminin. Les dessins du diptyque « Le départ » mettent à profit

---

<sup>308</sup> Les dessins de Moore dans *Vues et visions* rappellent certaines illustrations de l'édition de *Vies imaginaires* de Schwob par George Barbier, un artiste nantais (Paris, Édition Le livre contemporain, 1929). Cette parenté est due à la courbe, au noir et blanc, et à la représentation de scènes antiques et de figures androgynes longilignes. Cependant, comparativement à *Vues et visions*, les dessins de Barbier se rapprochent davantage d'un rapport illustratif du texte par l'image et leur disposition dans le livre est moins recherchée (on les retrouve en demi-page au-dessus du texte au début du chapitre, en lettrine, en fin de nouvelle et parfois à l'intérieur de la nouvelle).

<sup>309</sup> José Pierre, *L'univers symboliste*, op. cit., p. 287.

l'arabesque pour entrelacer les courbes des corps androgynes et celles de la mer, au Croisic, ou des collines, à Rome. Dans le dessin de droite, relevons tout de même que les lignes courbes des collines, dans le tiers supérieur de l'image, et du corps assoupi, dans le tiers inférieur, créent un contraste avec les lignes droites de la ville qui s'étend dans la partie médiane du dessin. L'influence visuelle de l'Art Déco affleure dans la composition symétrique de ce dessin. En haut de chaque image se trouve le ciel, dessiné par la technique du pointillé ; sous celui-ci, la mer, d'un côté, et la ville, de l'autre, font valoir un jeu d'ombre et de lumière ; dans la partie inférieure des dessins, le côté de la chaloupe, à gauche, fait écho au muret de l'autre page ; enfin, la similarité des deux figures endormies tout en bas de l'image, la tête reposant sur leur épaule accentue l'effet de miroir déjà évoqué au sujet de ce recueil. Malgré que le genre des sujets énonciateurs des textes soit masculin, les traits des visages font croire à des personnages féminins, même si l'assignation générique dans le dessin de gauche, particulièrement, reste plus incertaine. Il ne s'agit pas de la femme Art Nouveau à la chevelure en cascade, mais d'androgynes à la coupe courte, aux yeux et à la bouche fardés. Les figures féminines ne sont cependant pas représentées en pleine action comme les habituelles garçottes de l'Art Déco : « À partir de 1920, les sensuelles élégantes de cette première période furent remplacées par les célèbres “garçottes”, chic, sportives, coquettes, toujours une cigarette aux lèvres<sup>310</sup>. » Leur attitude abandonnée dans le sommeil et leur corps dénudé retient l'esprit lascif des femmes Art Nouveau de Beardsley, Klimt ou Mucha. La maîtrise de Marcel Moore est révélée par cette expérimentation avec les formes pour créer une symétrie entre l'image des univers moderne et antique en ce qui concerne l'agencement des formes et des couleurs, où les oppositions thématiques sont abolies par les récurrences visuelles.

---

<sup>310</sup> Alastair Duncan, *Art Déco, op. cit.*, p. 148.

Les thématiques aquatique et végétale, chez Moore, ne se bornent pas aux pages de *Vues et visions* où elles sont justifiées par la spatialité des histoires, elles sont omniprésentes dans l'œuvre visuelle. En fait notamment foi un dessin inédit de Moore<sup>311</sup> représentant des sirènes au tronc d'homme aux prises avec des serpents de mer. Les figures hybrides tentent d'émerger d'une mer qui n'a plus rien des vagues claires de *Vues et visions*, mais qui, toute en nuances de gris et écrasée par un ciel sombre, se fait menaçante. La ligne courbe suit les ondulations des serpents et des vagues, mais délaisse la sensualité et la légèreté des dessins de *Vues et visions* au profit d'une image inquiétante d'êtres marins à demi noyés parmi les serpents, tournés face à une statue d'allure divine taillée dans le roc et auréolée de la lune, seul élément clair du dessin. L'arabesque, si adaptée au monde aquatique, dessine une image fluide que le trait du crayon noir, effleurant à peine la surface ou y appuyant fortement, rend tour à tour légère ou tranchante. « Ses lignes, sensibles, agressives ou retenues, rageuses ou hésitantes, provoquent alors en nous des associations de sentiments. Par un jeu de correspondances, nous leur attribuons alors la même valeur qu'à une musique douce ou à une fanfare [...]»<sup>312</sup>, soutient Jean Paul Bouillon. Le thème aquatique ne se limite pas aux dessins de Moore, un grand nombre de photographies réalisées en bord de mer, du Croisic à l'île de Jersey, atteste de l'affinité du couple avec cet élément. C'est ce qui transparaît de la série de clichés montrant Cahun étendue sur le sable de St Brelade's Bay, les vagues se brisant autour d'elle<sup>313</sup> ou encore ceux où elle se baigne dans les *rock pools* entourée d'algues<sup>314</sup>. Le végétal sera lui aussi omniprésent dans plusieurs photographies prises à Jersey où Cahun se glisse parmi les fleurs et les buissons, elle-même recouverte de feuilles<sup>315</sup>. Le rapport intime qu'entretient leur œuvre

---

<sup>311</sup> Ce dessin se trouve dans les archives du Jersey Heritage Trust, JHT/2003/00001/025.

<sup>312</sup> Jean Paul Bouillon, *Journal de l'art nouveau*, op. cit., p. 12.

<sup>313</sup> Voir le catalogue *Don't Kiss Me*, op. cit., p. 100-101 et 113.

<sup>314</sup> Voir notamment celle qui se trouve dans le catalogue du Jeu de Paume, *Claude Cahun*, op. cit., p. 99.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 102-105.

photographique avec la mer et le végétal ramène à la mémoire les univers de l'Art Nouveau et de l'Art Déco dans lesquels baignait Moore.

L'héritage Art Nouveau et Art Déco était déjà revendiqué en 1913 et 1914, soit six années avant la parution de *Vues et visions*, par les illustrations de la chronique de mode du *Phare de la Loire* signées « S.M. Moore » ou « Moore »<sup>316</sup>. La chronique laisse une place importante au pictural, fréquemment placé au centre de l'espace, entouré du texte. De petits dessins sous forme de médaillons encadrent, de plus, parfois le titre ou le texte. De manière générale, les dessins font valoir la saturation du noir et blanc, le trait épais, les lignes épurées, les motifs végétaux, ainsi que, à l'occasion, les figures androgynes et la mode garçonnie qui reviendront dans *Vues et visions*. L'illustration de la chronique « Au soleil »<sup>317</sup> se démarque par son originalité, pour une chronique de mode, en ce qui concerne l'intégration de l'image au texte (Fig. 2 et 3). Des dessins-pictogrammes sont disposés de chaque côté du titre, deux dessins encadrent le texte, en plus des motifs picturaux (des parapluies et des ombrelles) qui s'y superposent, en surimpression. La répétition d'un motif présidera aussi à l'illustration de certains diptyques de *Vues et visions*, « Jour de fête » (IV, p. 22-23), notamment, qui donne à voir des cloches et des sabliers, à plat, sans effet de perspective comme le veut l'imagerie Art Nouveau, mais aussi dans une logique symétrique et géométrique qui est celle de l'Art Déco. Le dessin de la chronique « Au soleil » fait preuve d'une attention portée à l'arrière-plan où se détachent des arbres fleuris sous lesquels se trouvent des femmes, assez féminines dans la pose et la tenue. Le rapport s'avère illustratif, poursuivant par l'image la discussion du parapluie et de l'ombrelle que le texte développe : « Mais si le parapluie

---

<sup>316</sup> Notons tout de même que quelques images (j'en ai relevé trois) se conforment à une iconographie davantage dix-neuviémiste.

<sup>317</sup> M., « Au soleil », *Le Phare de la Loire*, accompagné d'un dessin signé « Moore », 1<sup>er</sup> juin 1914.

est une ombrelle, l'ombrelle est souvent un parapluie de couleur : taffetas sombre, vert ou bleu, à long manche recourbé d'écaille blonde<sup>318</sup>. » Ce rapport se retrouve dans l'ensemble des chroniques dont les dessins reprennent un élément discuté dans le texte (un chapeau, un kimono, une écharpe, un manteau, des jouets, un éventail, etc.) ou endossent une fonction narrative en proposant une scène telle qu'un essayage ou un bal. En rappel du texte qui convoque à l'occasion un imaginaire oriental, les illustrations intègrent à quelques reprises des éléments visuels typiques du Japonisme, comme les vêtements (kimonos) et les lanternes de la chronique « L'Écharpe d'Iris<sup>319</sup> ». Les deux chroniques « Au soleil » et « L'Écharpe d'Iris », pourtant publiées dans le même mois de juin 1914, montrent qu'un écart s'instaure en ce qui a trait aux paramètres esthétiques. Les dessins de la chronique « Au soleil » s'apparentent à l'Art Nouveau par le vêtement représenté avec un souci du détail – c'est une chronique de mode après tout – et enjolivé par des fleurs, ainsi qu'en intégrant des feuilles et des fleurs aux arbres apparaissant en arrière-plan. Les dessins de « L'Écharpe d'Iris », quant à eux, adoptent les caractéristiques de l'Art Déco, depuis les larges traits horizontaux et verticaux du balcon, jusqu'à l'absence d'abondance ornementale du décor, en passant par l'influence orientale dans le vêtement et le décor (kimono et lanternes).

La pratique synthétique propre à l'Art Nouveau, c'est-à-dire cette façon de tracer par des lignes mouvantes, les personnages, les objets et les paysages, et même, celle de l'Art Déco qui revient à plus de simplicité avec des lignes droites et des motifs géométriques, s'inscrivent dans le cadre du projet de renouvellement formel du modernisme. La coprésence de ces esthétiques dans la pratique de Moore montre que la peintre-dessinatrice sait évoluer entre les mouvements artistiques de son époque, tout en maintenant la cohérence interne de son œuvre.

---

<sup>318</sup> *Idem.*

<sup>319</sup> M., « L'Écharpe d'Iris », *Le Phare de la Loire*, accompagné d'un dessin signé « Moore », 29 juin 1914.

## 2.2 L'expérimentation formelle

Pierre angulaire du modernisme, l'expérimentation formelle demeure la valeur centrale du mouvement, quelles que soient les frontières définitionnelles, géographiques ou esthétiques qui lui ont été attribuées par la critique<sup>320</sup>. Pour le dire dans les mots de Bonnie Scott, « *[e]xperimentation with form has been one of the cardinal aspects of modernism since its earliest definition as a distinct phenomenon of literature and the arts*<sup>321</sup> ». L'injonction « *make it new*<sup>322</sup> » d'Ezra Pound – qui n'est d'ailleurs pas étrangère aux avant-gardes de l'entre-deux-guerres – participe d'une volonté qu'ont les écrivains et artistes modernistes de rechercher « *the new ways fiction could represent life*<sup>323</sup> ».

À la fin du siècle précédent, la question du renouvellement formel ne pouvait non plus être dissociée de la poétique symboliste<sup>324</sup>. Dans *Le Livre de Monelle* de Marcel Schwob, le personnage de Monelle favorise la nouveauté au détriment de l'art ancien appelé à être détruit :

Voici la parole : Détruis, détruis, détruis. Détruis en toi-même, détruis autour de toi. Fais de la place pour ton âme et pour les autres âmes. [...]  
Détruis, car toute création vient de la destruction.  
[...] Et pour imaginer un nouvel art, il faut briser l'art ancien. Et ainsi l'art nouveau semble une sorte d'iconoclastie. Car toute construction est faite de débris, et rien n'est nouveau en ce monde que les formes.

---

<sup>320</sup> Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>321</sup> Bonnie Kime Scott (dir.), *Gender and Modernism*, vol. I, *Modernists Write Gender*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>322</sup> Telle était la devise d'Ezra Pound, apparue dans ses textes à partir de 1928. Voir *Make it New : Essays*, Irvine, Reprint Services Corporation, 1988 [1934].

<sup>323</sup> Maren Tova Linett, « Modernist Women's Literature : an Introduction », dans *The Cambridge Companion to Modernist Women Writers*, New York, Cambridge University Press, 2010, p. 1.

<sup>324</sup> José Pierre insiste sur les inventions du symbolisme qui s'implanteront dans le siècle suivant, tels « le refus de l'éloquence [...], de la description ou de la narration », « l'affirmation [...] de "la séparation entre la poésie et l'emploi du vers" », la musicalité des mots et « l'ouverture du poème aux suggestions issues de l'inconscient » (*L'univers symboliste*, *op. cit.*, p. 41).

Mais il faut détruire les formes<sup>325</sup>.

Ces nouveaux langages littéraires et artistiques, dont la quête se retrouve du symbolisme au surréalisme, ne poursuivent pourtant pas le même objectif pour chaque mouvement. Si le symbolisme et le surréalisme se retournent vers le monde intérieur du sujet, jusqu'à plonger dans l'inconscient pour le surréalisme qui s'est inspiré des travaux de Freud, le modernisme témoigne d'un nouvel être-au-monde en mettant en mots des identités nouvelles, au sein d'une société en profonde mutation. Marqueur social et culturel de première importance au début du XX<sup>e</sup> siècle, la Grande Guerre transforme en profondeur et durablement l'imaginaire, ce qui se traduit, en littérature, « par l'éclatement des formes traditionnelles du récit et de la narration, par le travail sur le personnage et sa représentation, l'amplification du rôle du lecteur, le recours aux mythes anciens, la multiplicité des perspectives, le foisonnement intertextuel, la cosmopolitisation de la société [...], l'hybridation<sup>326</sup> ».

Les innovations formelles chez Cahun et Moore ont été liées à l'esthétique surréaliste par la critique qui s'est majoritairement penchée, à cet égard, sur les (auto)portraits, les photomontages d'*Aveux non avendus*, les photographies du *Cœur de Pic* et la forme de l'objet *livre*<sup>327</sup>. Or le désir d'expérimenter sur le plan de la forme est bien tangible dans l'écriture où Cahun s'essaie à plusieurs formes et genres, de la chronique journalistique au récit auto(bio)graphique, en passant par la nouvelle, le poème en prose, l'essai, l'éphéméride, le récit de rêve et les tracts. Certains de ces

---

<sup>325</sup> Marcel Schwob, *Cœur double* et *Le Livre de Monelle*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2008 [1894 pour *Le Livre de Monelle*], p. 253.

<sup>326</sup> Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas, « Modernisme, fiction, friction », *loc. cit.*, p. 10-11.

<sup>327</sup> Voir notamment Gayle Zachmann, « Surreal and Canny Selves », *loc. cit.* ; Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *loc. cit.* ; Anne Reynes-Delobel, « Point d'arrêt – point d'ouverture », *loc. cit.* ; et Andrea Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*



textes semblent, un siècle plus tard, assez sages, surtout les poèmes et récits brefs parus dans *La Gerbe* de 1918 à 1921, peut-être trop inspirés par la poétique symboliste pour laisser place à la voix de l'auteure. Ce sont véritablement les livres conçus avec Moore, *Vues et visions* et *Aveux non avenus*, qui poussent le plus loin l'inventivité formelle. Cette démarche se prolonge dans les années 1930 grâce à l'œuvre photographique, particulièrement aux mises en scène d'objets (celles du *Cœur de Pic*, tout comme la série de la poupée fabriquée à partir du journal *L'Humanité*)<sup>328</sup>.

Dès la conception de leur premier ouvrage commun, le couple montre un réel souci de renouveler la forme de l'écriture comme celle de l'objet *livre*. Lors de leur première publication dans le *Mercure de France* en 1914, les poèmes en prose portent la signature Claude Courlis<sup>329</sup> et défilent simplement l'un à la suite de l'autre sur la page, leur conception en doublons n'étant indiquée que par leur numérotation. Dans une forme plus sophistiquée que la parution en revue, le recueil publié cinq années plus tard aux Éditions Georges Crès & Cie répartit en diptyques les poèmes, encadrés des dessins de Marcel Moore, eux-mêmes créés en doublons et disposés en bandeau. Chacun des vingt-cinq chapitres est composé de deux poèmes et enluminé par deux images. En ce qui a trait à l'écriture, si le poème en prose, forme poétique par excellence de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, n'a certes rien d'original, la conception des poèmes en doublons au sein desquels un jeu de répétition *instable* s'instaure, constitue, elle, une exploration formelle dont l'intérêt tient

---

<sup>328</sup> Durant la Seconde Guerre mondiale, les actes de résistance de Cahun-Moore prennent la forme de tracts, de collages, de photomontages, d'affiches, d'installation, d'objets de contre-propagande nazie qu'elles distribuent dans l'île de Jersey, montrant ainsi que leur démarche, profondément artistique, s'inscrit dans la continuité de l'œuvre. Voir Lizzie Thynne, « Action indirecte : politique, identité et subversion chez Claude Cahun et Marcel Moore dans la résistance à l'occupation nazie de Jersey », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*, op. cit., p. 69-92 ; et François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 390-392.

<sup>329</sup> Claude Courlis, « Vues et visions », *Mercure de France*, vol. 109, n° 406, 1914, p. 258-278, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201747v.r=mercure+de+france+406.langFR>>, page consultée le 8 octobre 2014.

notamment à l'entrelacement de cette tension formelle avec la rencontre du monde moderne et de l'Antiquité. L'autoréférentialité permet à l'auteure de réaliser le croisement des deux univers dans les poèmes « L'escalier » (Fig. 4) :

*Le Croisic.* – Je n'entends que la mer, je ne vois que ses vagues.  
Toutes blanches d'écume, de hauteurs différentes, ce sont les marches immenses du temple marin d'Aphrodité. (*VV*, p. 38)

*Cnide.* – Je n'entends que la musique sacrée ; je ne vois que la blancheur du temple.  
Et les marches immenses, immaculées, rappellent à nos yeux que Cypris fut portée sur des vagues d'écume. (*VV*, p. 39)

Un effet de miroir apparaît avec la répétition de syntagmes (« je n'entends », « je ne vois », « marches immenses ») et l'utilisation de mots différents qui véhiculent la même idée (Aphrodité renvoie directement à Cypris, « blanches » équivaut à « immaculées »). La répétition s'amplifie alors que le recours à un langage pictural (le terme « voir », la couleur blanche) parvient à faire écho aux dessins à l'intérieur des poèmes. Ce miroir placé dans le pli de la page trahit pourtant ce qui s'y mire en insérant au sein de ces répétitions des variations de mots, de ponctuation et, ultimement, de sens. Les vagues observées au Croisic rappellent au sujet énonciateur les marches du temple sur lequel porte le poème tiré de l'Antiquité et *vice versa*. Le parallèle est créé par l'évocation du mythe du voyage d'Aphrodite de la mer jusqu'à Chypre, d'où le surnom par lequel le poème la nomme, Cypris. Andrea Oberhuber compare l'impression produite par la double page à celle d'un miroir altérant, les dessins et les textes interagissant « *as if they were gazing into a mirror, a mirror that would have the particular power to slightly alter the reflected images and would also explain, in part, the transformations of the poems between the pages*<sup>330</sup> ». Les dessins répercutent à leur tour cette double vision décalée. Le point de fuite créé par les lignes des rayons de soleil et celles de l'ombre des colonnes se situe, pour chaque dessin, dans le coin en haut à

---

<sup>330</sup> Andrea Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 43.

gauche où se trouvent le soleil, sur la page de gauche, et les colonnes, sur la page de droite. Glissant du point de fuite vers l'avant du tableau, le regard du spectateur survole les mêmes lignes horizontales des vagues et des marches du temple sur lesquelles le soleil projette ombre et lumière. Ainsi, malgré que l'objet de la représentation diffère, la perspective, le clair-obscur, et l'horizontalité des vagues et des marches se réverbèrent d'une page à l'autre. L'attention extrême portée à la forme de l'écriture et des images vise à créer un faux calque car, chez Cahun et Moore, le même n'est jamais identique, la vision est trompeuse ; on retrouve bien ici le goût pour la métamorphose permanente.

L'expérimentation formelle prend davantage d'ampleur à travers l'écriture autographique et les photomontages magistraux de l'œuvre majeure du couple, l'autographie inorthodoxe *Aveux non avenues*. L'appartenance de cet ouvrage au surréalisme a été prouvée à maintes reprises par la critique, tant pour les photomontages que pour la conception du livre surréaliste<sup>331</sup>. Suivant l'idée d'Astradur Eysteinnsson selon laquelle la frontière entre modernisme et avant-garde « *often takes the form of reciprocity and dialogue rather than opposition and contrast* » et, ainsi, qu'un texte « *is very often both modernist and avant-garde, even though the avant-garde elements may vary in their pronouncement*<sup>332</sup> », n'y aurait-il pas aussi lieu de voir dans ce livre à l'écriture complexe, au genre inclassable et à la forme hybride l'héritage moderniste de l'expérimentation formelle ?

---

<sup>331</sup> Voir, entre autres, Georgiana Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête*, *op. cit.* ; Whitney Chadwick (dir.), *Mirror Images*, *op. cit.* ; Elza Adamowicz, « Claude Cahun surréaliste », *loc. cit.* ; Andrea Oberhuber, « "J'ai la manie de l'exception" », *loc. cit.*, p. 75-87 ; Catherine Baron, *Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avenues de Claude Cahun*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2004 ; ou Andrea Oberhuber et Joëlle Papillon, « L'autobiographie rêvée de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 203-222.

<sup>332</sup> Astradur Eysteinnsson, « "What's the Difference ?" Revisiting the Concepts of Modernism and the Avant-Garde », dans Sascha Bru *et al.* (dir.), *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 33.

*Aveux non avendus* se partage entre deux modes d'expression, l'écriture et la photographie. Chacune des neuf parties hétéroclites du livre est constituée de fragments *autographiques*, plutôt qu'*autobiographiques*, et s'ouvre sur des photomontages inspirés de la technique du collage dadaïste et des pratiques photographiques surréalistes (dédoublément, distorsion, etc.). Cahun y pratique une écriture de l'intime brouillant profondément la frontière entre réel et fiction. Les femmes modernistes affectionnent d'ailleurs l'auto(bio)graphie et l'autoportrait qu'elles renouvellent par l'intertextualité et la représentation de nouvelles identités féminines<sup>333</sup> ; en rendent compte, parmi tant d'autres, *L'Autobiographie d'Alice B. Toklas* de Gertrude Stein, *Une femme m'apparut* de Renée Vivien, le *Journal* d'Anaïs Nin, *Rue de l'Odéon* d'Adrienne Monnier et, en peinture, l'autoportrait datant de 1922-1923 de Romaine Brooks ou encore *Mon portrait ou Autoportrait dans la Bugatti verte* de Tamara de Lempicka. L'écriture de soi permet à ces auteures de redéfinir les paramètres de l'identité, devenue, à la faveur de la crise du monde moderne, « flottante », comme « les valeurs cessent d'être universelles et intemporelles<sup>334</sup> ». Andrea Oberhuber rappelle en ce sens que le narrateur / la narratrice d'*Orlando* de Virginia Woolf postule qu'« une biographie est considérée comme complète lorsqu'elle rend compte simplement de cinq ou six Moi, alors qu'un être humain peut en avoir cinq ou six mille<sup>335</sup> ». Une telle pensée de la multiplicité identitaire du sujet se rapproche de celle de Cahun qui se conçoit à l'image de la poupée russe. Cette conception du sujet s'exprime à travers l'éclatement formel du texte d'*Aveux non avendus* qui consiste en une écriture de soi très libre et fragmentaire dont l'appartenance générique

---

<sup>333</sup> Voir Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers*, *op. cit.*, p. 38 à 46 ; et le dossier « Autoreprésentation féminine », *Mélusine*, n° 33, 2013.

<sup>334</sup> Andrea Oberhuber, « “J'ai la manie de l'exception” », *loc. cit.*, p. 82, note infra 20.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 82.

est multiple : récit de rêve, aphorismes<sup>336</sup>, réflexions poétiques et métaphysiques, extraits de correspondance, bribes d'un journal intime, poèmes, contes et mythes réécrits. L'impossibilité de classer génériquement l'ouvrage s'impose pour le préfacier, Pierre Mac Orlan, qui hésite entre les dénominations « poèmes-essais » et « essais-poèmes » pour tenter de le présenter, tandis que Cahun elle-même parle, dans la lettre à Paul Levy, de « “poèmes en prose”<sup>337</sup> » en ayant bien soin de placer la dénomination entre guillemets. Son manuscrit avait par ailleurs été refusé par la NRF sous prétexte qu'il était d'« *un genre indéterminé* » (CM, p. 599). Le fragment donne une fausse impression que le texte n'a pas été retouché, dans la logique de l'écriture automatique, qu'il est une « *écriture de la pensée*<sup>338</sup> » ; or Cahun a pris plusieurs années à écrire ce texte. Sans fil conducteur entre les paragraphes, le texte s'articule ou se désarticule autour de symboles-colophons ou d'intertitres, tels « Lettres d'Aurige au poète », « Portrait de Mlle X », « Hors texte » ou « Cantique », qui parviennent parfois à éclairer le sens ou l'appartenance générique du passage, mais qui, au fond, soulignent encore davantage le morcellement de l'œuvre. Paratactique, la composition fragmentaire fonctionne par accumulation d'idées où le lien logique n'apparaît pas<sup>339</sup>. De cette façon, un fragment placé sous l'intertitre « Pierre tombale » et désigné comme un « (Extrait de rêve) » (ANA, p. 161) peut très bien en précéder un qui se lit ainsi : « Pigeon vole... Malgré leurs poteaux frontières, leurs ports d'attache et les bons sentiments, les terres et les mers lèvent l'ancre. » (ANA, p. 162) Tout se passe comme si Cahun cherchait la forme et le genre appropriés à chaque énoncé, multipliant au sein d'un même ouvrage les formes comme les images de soi.

---

<sup>336</sup> L'aphorisme est le genre privilégié par Natalie Barney dans *Pensées d'une amazone* et *Éparpillements*.

<sup>337</sup> Lettre à Paul Levy, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 710.

<sup>338</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 34, note infra 1.

<sup>339</sup> Notons que Marcel Schwob favorisait aussi la parataxe et l'ellipse. Voir à ce sujet Alexandra Arvisais, « Tel oncle, telle nièce : l'héritage symboliste de *Vies imaginaires* dans *Héroïnes* et *Aveux non avenues* », *loc. cit.*

L'auteure rompt de la sorte avec les conventions de l'écriture du moi, puisqu'il ne s'agit pas pour le sujet de s'avouer dans un récit rétrospectif faisant le point sur sa vie, mais plutôt de chercher à se définir – ou à « s'indéfinir » (*ANA*, p. 28) – à travers les aveux désavoués et la prolifération des images de soi. Le pacte autobiographique, tel que conçu par Philippe Lejeune, est ici multiple rompu<sup>340</sup> et, dans l'ensemble, l'entreprise cahunienne rejette ce type d'écriture en le qualifiant très rapidement de « manège ridicule » (*ANA*, p. 13). Cahun et Moore reconfigurent la pratique de l'autoportrait et de l'écriture de soi en redoublant les images de soi de manière à brouiller, par la confusion de l'original et des doubles, l'identité du sujet qui prétend se livrer. Les voix narratives tentent plutôt d'engendrer un sujet polymorphe, en constante métamorphose<sup>341</sup>, grâce à la pluralité des instances de discours que rehausse, dans les photomontages, la multiplication des images de Cahun. L'écriture s'essaie à de multiples genres, à la recherche de la forme la plus juste pour saisir l'« âme » et l'esprit de celle qui s'exprime : « Mémoire ? Morceaux choisis. Mon âme est fragmentaire. Entre la naissance et la mort, le bien et le mal, entre les temps du verbe, mon corps me sert de transition. » (*ANA*, p. 202) Car, à travers la multiplication des visages, des corps, des masques et des miroirs, il s'agit de refuser de fixer son image : « “Miroir”, “fixer”, voilà des mots qui n'ont rien à faire ici. » (*ANA*, p. 44) L'écriture et les photomontages tendent un « miroir déformant » (*ANA*, p. 29) donnant à voir et à lire le « je » qui s'amuse dans des jeux de métamorphose, s'expose et se défile à la fois.

La volonté d'inventer de nouvelles façons de s'écrire ou se représenter par l'image que déploient les auteures et artistes modernistes se poursuivra chez les créatrices surréalistes ; prenons

---

<sup>340</sup> D'après Philippe Lejeune, « [p]our qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage » (*Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996 [1975], p. 15).

<sup>341</sup> Voir les ouvrages biographiques de François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose (op. cit.)* et *Claude Cahun. L'exotisme intérieur (op. cit.)*.

pour exemple, *Bonaventure*, l'écrit autobiographique de Bona de Mandiargues, qui prendra la forme d'un abécédaire. Cahun elle-même poursuit la démarche d'autoreprésentation tout au long de son œuvre, non seulement dans sa longue pratique de l'(auto)portrait, mais aussi dans le texte autographique plus conventionnel, *Confidences au miroir*, texte demeuré à l'état de manuscrit, dont l'écriture a été amorcée après la guerre en 1945. Le fractionnement du récit, caractéristique des textes modernistes, traduit le sentiment d'éclatement du sujet féminin.

### **2.3 Reconfiguration des identités sexuées**

Au tournant du siècle, une série de phénomènes concourent à faire entrer les femmes dans l'espace culturel, professionnel, social et économique : le développement de l'industrialisation et de l'urbanisation, la mobilisation des intellectuels autour de l'affaire Dreyfus, l'accès des femmes à l'éducation et au milieu du travail, et l'essor du féminisme qui en découle<sup>342</sup>. La Première Guerre mondiale est reconnue comme étape cruciale de l'histoire des femmes alors que, pour pallier le manque d'hommes, le marché du travail les accueille, leur permettant d'accéder à une autonomie financière et identitaire – elles existent hors du foyer –, ce qui participe à renouveler l'ancien système de valeurs dictant la place de la femme dans la société et les rapports sexuels. Pourtant, le contexte d'après-guerre menace de fragiliser ces acquis des femmes selon Guillaume Bridet qui estime que « la tension est à présent évidente entre des femmes qui ont goûté à l'émancipation et des hommes qui attendent qu'elles retournent vers l'espace domestique afin qu'ils puissent

---

<sup>342</sup> Voir Michelle Perrot, « Les intellectuelles dans les limbes du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Nicole Racine et Michel Trebitsch (dir.), *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Histoire du temps présent », 2004, p. 110.

retrouver leur place<sup>343</sup> ». Durant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, plusieurs femmes auteurs (Colette, Virginia Woolf ou Renée Vivien, entre autres) malmènent les normes du genre qu'elles propulsent au cœur de leurs écrits pour témoigner de l'impact des changements sociaux sur l'identité féminine. Leurs récits rénovent les modèles féminins et interrogent les présupposés identitaires, notamment en ce qui concerne les images et les représentations du féminin dans le discours dominant. De nouvelles figures féminines font dès lors leur entrée en littérature – et sur la place publique –, telles que la *New Woman*, l'androgyne, l'Amazone et la garçonne, qui s'approprient les attributs du masculin afin de mettre de l'avant différents possibles identitaires. Cahun-Moore insèrent leur œuvre dans cette mouvance par la mise en scène de protagonistes qui confrontent les anciennes images du féminin.

Dès la chronique de mode du *Phare de la Loire*, Claude Cahun alias « M. » se met en scène comme une figure moderne tâchant de bouleverser les idées reçues de son lectorat féminin – elle s'adresse à des femmes, des épouses et des mères – sur l'image et la position des femmes dans la société. Les textes de « M. » posent la question de la place laissée à la femme et du rôle attendu d'elle, parfois de manière détournée grâce au double sens ou à l'humour, d'autres fois directement et sans détour : « Vous recevez trois fois par mois ? C'est nécessaire : votre mari a des obligations que vous devez remplir. Vous vous morfondrez trois fois par mois, au bas mot ? C'est, madame, inévitable. Vous faites votre devoir. Pour le parfaire, mettez une jolie robe : alors, en vous mirant, vous connaîtrez, peut-être la satisfaction du devoir accompli<sup>344</sup>. » La forte ironie du ton se lit telle une exhortation à se débarrasser de ce rôle comme d'un vêtement passé de mode. Le sujet de sa chronique lui permet d'encourager les femmes à prendre une apparence hors norme, que ce soit en

---

<sup>343</sup> Guillaume Bridet, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Genres et avant-gardes, op. cit.*, p. 102.

<sup>344</sup> M., « La toilette du jour », *Le Phare de la Loire*, 10 novembre 1913, dessin signé « Moore ».



adoptant des modes inusitées (le kimono par exemple), ou en ajoutant à leur tenue des morceaux réservés aux hommes dont elle vante le confort : « Cherchez l'élégance masculine ailleurs qu'à notre époque démocratique. Il est un habit vague, d'origine si complexe qu'il peut de nouveau passer pour original. C'est de la cape que je veux vous parler : Souple, elle se plie aux convenances les plus étroites, et, large, elle embrasse leur foule dans ses plis<sup>345</sup>. » « M. » suggère de combiner les modes masculine et féminine en portant « costumes tailleur, vestes et gilets<sup>346</sup> », que l'on retrouve d'ailleurs dans certains de ses propres (auto)portraits où elle arbore un crâne rasé et des vêtements pour hommes : « Eh bien ! Madame, vous me croirez, si vous voulez, c'est la déformation des modes masculines qui féminise vos tailleurs<sup>347</sup>. » Ces suggestions d'incorporer des habits masculins à la tenue, de tenir un comportement davantage irrévérencieux et de se faire plus active et visible en société (au carnaval, voyages, soupers et bals), dressent le portrait d'une *garçonne*, cette figure féminine « chic, sportiv[e], coquett[e]<sup>348</sup> » répandue dans les années folles<sup>349</sup>, particulièrement dans les affiches, dessins et peintures Art Déco. La *garçonne* investit également le monde sportif, ses représentations la montrant fréquemment en train de pratiquer un sport (équitation, natation, vélo, tennis) ou au volant d'une voiture ou même d'un avion. La chronique « Sports d'été<sup>350</sup> » de « M. » et Moore (Fig. 5) s'en fait le témoin : le dessin d'allégeance Art Déco représente trois femmes habillées en tenue de tennis, tandis que le texte récupère, sur le mode de l'ironie, un discours plus traditionnel sur la place de la femme dans la sphère publique en présentant le *court* de tennis comme lieu de *flirt*. L'invitation à prendre la mode *garçonne* n'est pas

---

<sup>345</sup> M., « Le cap et l'en-cas », *Le Phare de la Loire*, 13 avril 1914, dessin signé « Moore ».

<sup>346</sup> Non signé, « Sans entraves », *Le Phare de la Loire*, 3 novembre 1913, dessin signé « Moore ».

<sup>347</sup> *Idem*.

<sup>348</sup> Alastair Duncan, *Art Déco*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>349</sup> Les dessins puisent également dans cette iconographie *garçonne* avec les coupes de cheveux courtes et les silhouettes androgynes. Au sujet de cette mode, voir Whitney Chadwick et Tirza True Latimer, *The Modern Woman Revisited*, *op. cit.* ; et Christine Bard, *La Garçonne*, Paris, Flammarion, 1998.

<sup>350</sup> M., « Sports d'été », *Le Phare de la Loire*, 8 juin 1914, dessin signé « Moore ».

innocente ; sous couvert de parler de mode, le propos de « M. » souhaite bousculer la conception que se font les femmes de leur rôle en société, selon le principe qu'en modifiant l'habillement, l'identité même de la femme est appelée à se transformer. Délaissant les modèles féminins existants, la chroniqueuse exalte le libre arbitre des femmes : « Non, Monsieur le perruquier, je fais fi de vos conseils et n'en veux agir qu'à ma tête. Je composerai moi-même mon visage avec de la farine et du charbon<sup>351</sup>. » Siège de l'identité, le « visage » qu'on peut composer soi-même au gré de ses fantaisies et caprices, sa préférence allant à cet étrange masque de « farine » et de « charbon », métaphorise l'image de soi projetée en société. Sous prétexte que les modes sont éphémères et ne méritent, pour cette raison, pas d'être suivies à la lettre, Cahun enjoint ses lectrices à ne pas se fondre dans la masse, mais à opter pour des « idées originales<sup>352</sup> » : « Une femme élégante doit apprendre à modifier la mode<sup>353</sup>. » Tout en rendant compte des changements de l'image de la femme observables durant ces années, particulièrement à Paris, à travers les figures de l'androgynisme, de la garçonne, de l'Amazone ou de la *New woman*, les articles de « M. » valorisent l'individualité par rapport à la conformité.

Whitney Chadwick et Tirza True Latimer définissent ainsi la femme moderne des années 1920 et 1930 : « *uprooted, mobile, urban, enterprising, culturally ambitious, professionally competent, sexually active, intellectually (and often financially) independent, à la mode – and, finally, visible*<sup>354</sup>. » Caractérisée par un rejet de la norme bourgeoise, la *New Woman* se détourne des institutions du mariage, du couple hétérosexuel et de son rôle d'« ange du foyer », comme le

---

<sup>351</sup> M., « La mi-carême – soupers et bals travestis », *Le Phare de la Loire*, 16 mars 1914, dessin non signé.

<sup>352</sup> M., « Sports d'été », *Le Phare de la Loire*, 8 juin 1914, dessin signé « Moore ».

<sup>353</sup> M., « Il y a Mode et Mode », *Le Phare de la Loire*, 20 octobre 1913, dessin signé « Moore ».

<sup>354</sup> Whitney Chadwick et Tirza True Latimer, « Gender and Sexual Identity after World War I », dans Whitney Chadwick et Tirza True Latimer (dir.), *The Modern Woman Revisited*, op. cit., p. 14.

nomme Virginia Woolf<sup>355</sup>, pour embrasser de nouveaux modes de vie et suivre sa propre volonté. Chadwick et Latimer indiquent que les femmes s'approprient alors l'imaginaire de la *New Woman* et l'investissent de valeurs positives d'émancipation et d'indépendance intellectuelle, et souvent financière. Les fictionnalisations de la *New Woman* emblématisent les dérogations aux normes rigides du XIX<sup>e</sup> siècle et les changements qui s'opèrent dans l'espace social et politique<sup>356</sup>. La représentation de la *New Woman* chez Cahun-Moore se décline de plusieurs façons : leurs personnages émancipés, androgynes, homosexuels repensent le rôle de la femme dans la société, son statut, son apparence et sa sexualité en suggérant des modèles décalés par rapport à la doxa. Notamment dans le recueil de nouvelles *Héroïnes*<sup>357</sup>, les personnages féminins témoignent de la tension qui s'exerce entre les pôles identitaires masculin et féminin dans la société et la culture françaises des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Dans ces nouvelles, Cahun procède à une réécriture de l'histoire de personnages féminins célèbres, issus de mythes gréco-romains, de récits judéo-chrétiens et de contes populaires<sup>358</sup> : Ève, Dalila, Judith, Pénélope, Hélène de Troie, Sapho, Marie, Cendrillon, Marguerite, Salomé, la Belle, Sophie de la comtesse de Ségur, Salmacis et l'Androgyne surgissent ainsi sous de nouveaux traits dans le recueil. La tension instaurée entre passé et avenir dans le récit moderniste doit beaucoup aux mythes qui sont repris pour mieux démonter les stéréotypes liés au féminin et résister aux conventions bourgeoises. Revus à l'aune des préoccupations des années 1920 sur le danger que représente la *New Woman*<sup>359</sup>, ces

---

<sup>355</sup> Virginia Woolf, *Les Fruits étranges et brillants de l'art*, Paris, Des femmes, 1983, p. 28.

<sup>356</sup> Whitney Chadwick et Tirza True Latimer, *The Modern Woman Revisited*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>357</sup> Pour une étude de la figure de la « femme nouvelle » dans *Héroïnes*, voir Marie-Claude Dugas, *Palimpsestes de la femme nouvelle dans le récit moderniste au féminin*, *op. cit.*

<sup>358</sup> À la fin du siècle précédent, les symbolistes reprennent les grands mythes antiques et bibliques, telles la Méduse, Salomé, Ophélie, l'Androgyne et autres figures monstrueuses (Sphinx, Chimères, etc.), dans leur représentation du féminin.

<sup>359</sup> Voir Joëlle Papillon, « L'entre-deux de la réécriture : les *Héroïnes* ou les paradoxes de la nouvelle femme », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*, *op. cit.*, p. 131-145.

personnages s'approprient, dans ce nouveau contexte, les savoirs et traits propres à chaque genre. En donnant une voix à ces héroïnes muettes dont l'histoire a été racontée par des hommes, Claude Cahun imagine une mythologie moderne du féminin où Salmacis devient suffragette, Cendrillon est masochiste, Belle aime le monstrueux, Pénélope est infidèle, Judith n'est pas patriotique mais sadique, Dalila regrette la force de Samson et Sapho est hétérosexuelle.

Par leur positionnement entre les récits antiques et la modernité, les protagonistes montrent une évolution entre image du féminin passée et image moderne, mais la métamorphose ne suit pas forcément un nouvel ordre à instaurer, ce qui importe à l'auteure est le renversement des récits originaux, des discours hégémoniques ou des inclinaisons sexuelles. Alors que pour nombre d'auteurs modernistes, telle Renée Vivien tout particulièrement, la figure de Sapho emblématise l'homosexualité, chez Cahun, elle se trouve « incomprise » en raison d'une méprise sur son orientation sexuelle. Une touche de contemporanéité est d'ailleurs appliquée au personnage de Sapho qui énonce une réplique sur le cinéma : « Pas si bête ! Ce n'était qu'un mannequin de son que Cléis, cachée, poussa dans la mer violette. (On s'y trompe bien au cinéma.) » (*H*, p. 139) Présentés comme une confession des protagonistes, les courts récits d'*Héroïnes* dévoileraient les « véritables » motivations et caractères de ces personnages qui « n'[ont] pas dit [leur] dernier mot<sup>360</sup> ». À titre d'exemple, Sapho, ne souhaitant que créer et enfanter, déplore qu'on la croie attirée par les femmes : « Oui, c'est là mon malheur : *Toutes les femmes me courent après*. Est-ce ma faute ? Si vous croyez que ça m'amuse ! – Il paraît que j'ai une tête à ça ? – Maudit soit mon père

---

<sup>360</sup> Claude Cahun, « L'Androgyne, héroïne entre les héroïnes », dans *Héroïnes*, Paris, Mille et une nuits, édition établie par François Leperlier, 2006, p. 106. Cette nouvelle est comprise dans le recueil édité aux Mille et une nuits, mais pas dans *Écrits*. Elle n'a pas été publiée dans *Le Journal littéraire* et *Le Mercure de France* en 1925 ; restée à l'état de manuscrit, elle sera reprise cinq ans plus tard dans *Aveux non avenues*. Je la cite donc à partir du volume des Éditions Mille et une nuits.

Scamandrogyne ! Maudites les sacrées mœurs de Lesbos ! – Ah ! si je pouvais fuir... » (*H*, p. 138)

En optant pour la forme du monologue et du dialogue narré à la première personne, le récit feint de pouvoir transmettre l'histoire cachée des héroïnes. Dans ce cas précis, Cahun démonte la figure mythique qui a permis à toute une génération de ramener à l'avant-plan littéraire une sexualité divergeant de la norme<sup>361</sup>. Whitney Chadwick reconnaît dans la représentation de l'identité sexuelle et du genre chez Cahun l'influence de la culture homosexuelle d'un grand nombre de femmes auteurs modernistes installées à Paris au début du siècle<sup>362</sup>. En effet, les marques d'une filiation moderniste dans l'esthétique, non seulement de Cahun, mais du couple Cahun-Moore sont tangibles, d'une part, en ce qui a trait au jeu sur les codes des genres littéraires, notamment l'investissement du genre autobiographique et de son pendant visuel, l'autoportrait, de même que, d'autre part, à la redéfinition des identités et des rôles sexués. La représentation de l'homosexualité chez Cahun-Moore a du reste peu à voir avec les relations entre femmes décrites à la même période dans les récits de Colette ou de Renée Vivien, et emprunte plutôt le modèle de la relation platonique des « amis » ou des « sœurs », notamment dans *Les Jeux uraniens* ou dans *Aveux non avendus*. « Fuir », comme le dit Sapho en feignant sa mort pour la foule de Lesbos, voilà ce que tentent de faire les héroïnes cahuniennes en s'efforçant de briser le moule de leur représentation pour faire exploser le carcan qui cristallise les idées reçues sur le féminin : le bourreau devient victime, la victime est en fait masochiste, la petite fille se révèle sanguinaire, la femme s'approprie les traits de l'homme. Sans chercher à imposer une « nouvelle » identité féminine, les textes postulent que toutes les avenues se valent, que toutes les voies sont possibles, qu'il suffit de les emprunter.

---

<sup>361</sup> Il n'est d'ailleurs pas anodin que cette nouvelle soit dédiée à l'artiste Chana Orloff qui s'entourait des créatrices modernistes de Montparnasse, dont plusieurs étaient homosexuelles.

<sup>362</sup> Whitney Chadwick, *Mirror Images, op. cit.*, p. 24.

Dans cette nouvelle cartographie du féminin où tout est sens dessus dessous, Cahun s'en prend avec *Héroïnes* à des récits fondateurs de la féminité, tels que celui d'Ève dont la réception a déterminé l'image de la femme tentatrice et dangereuse, ou ceux de Cendrillon et de la Belle qui véhiculent un modèle de douceur, de dévouement. Les héroïnes réinventées s'éloignent de l'image que la culture occidentale se fait d'elles et recomposent un moment de leur histoire infusé de nouvelles significations. Selon Katharine Conley, « *these heroines “perform roles”, as Carolyn Dean asserts, “that reinforce traditional cultural narratives”. However, Cahun subverts these roles by allowing her protagonists to acquire a degree of self-consciousness, even though their dawning understanding is not at all what our dominant cultural narratives would have led us to assume*<sup>363</sup> ». La re-présentation moderne de ces personnages connus se fonde sur une redéfinition des valeurs et savoirs associés au féminin qui enferme les protagonistes dans des rôles déjà joués<sup>364</sup>. Comme l'affirme Conley, « *none of Cahun's women willingly accepts the role that mythified her*<sup>365</sup> ». Cahun concentre sa mise en mots de la femme moderne sur la puissance, le pouvoir, la sexualité *autre* et la libération des rôles et comportements traditionnellement attribués au masculin et au féminin. Parmi toutes ces identités à endosser comme des masques, l'Androgyne, que Cahun assimile à elle-même, constitue l'idéal, « l'héroïne entre les héroïnes » ainsi qu'elle l'identifie dans le titre de la nouvelle<sup>366</sup>. Des traits de l'Androgyne se reflètent dans nombre de personnages du

---

<sup>363</sup> Pour une lecture féministe des héroïnes, voir Katharine Conley, « Claude Cahun's Counter-Archival Héroïnes », dans *Don't Kiss Me, op. cit.*, p. 25.

<sup>364</sup> Pour une analyse en ce sens d'*Héroïnes*, voir Alexandra Arvisais, « L'imaginaire féminin dans *Héroïnes* de Claude Cahun », publié sur *Savoirs des femmes*, automne 2013, <[http://savoirsdesfemmes.org/public\\_html/wp-content/uploads/2013/08/Arvisais\\_Alexandra-Savoirs-des-femmes-Automne-2013.pdf](http://savoirsdesfemmes.org/public_html/wp-content/uploads/2013/08/Arvisais_Alexandra-Savoirs-des-femmes-Automne-2013.pdf)>, page consultée le 19 juillet 2016.

<sup>365</sup> Katharine Conley, « Claude Cahun's Counter-Archival *Héroïnes* », *loc. cit.*, p. 31.

<sup>366</sup> Il n'est donc pas étonnant que cette nouvelle, d'abord pensée pour *Héroïnes*, se retrouve finalement dans la section IV d'*Aveux non avendus*. Notons que la figure de l'androgyne habitait déjà l'imaginaire fin-de-siècle ; au sujet de l'héritage symboliste de la figure cahunienne de l'androgyne, voir François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur, op. cit.*, p. 81-84.

recueil, depuis le père de Sapho, renommé Scamandrogone, jusqu'à l'hermaphrodite Salmacis, tout en englobant l'ensemble du spectre de ces héroïnes puissantes, vengeresses, désirantes et souvent fatales (Judith, Dalila) qui s'écartent des codes du féminin en se « virilisant » par l'adoption des savoirs et du pouvoir, apanage des hommes dans la tradition occidentale. Sous la plume cahunienne, l'histoire de Salmacis<sup>367</sup> traite d'abord d'amour physique, la volonté de Salmacis n'étant pas de fusionner son corps à celui d'Hermaphrodite comme dans *Les Métamorphoses* d'Ovide<sup>368</sup>. Désirant plutôt s'unir sexuellement à lui, Salmacis a soin, au préalable, de « se rend[re] volontairement stérile » (*H*, p. 155) pour dissocier la fonction reproductive de l'acte sexuel (est-ce en cela qu'elle mérite l'attribut de « suffragette » que lui confère le titre ?). Les amants, épris l'un de l'autre au point d'en être « inséparables » (*H*, p. 155), deviennent victimes de l'Amour qui les transforme en un seul être possédant les deux sexes et des désirs de plus en plus pervers. Chez Cahun, les dieux, contrariés de l'immoralité de cet être hybride, décident de partager leur corps : « l'esprit de Salmacis, caché du mieux qu'il peut, devra cependant habiter un corps d'homme ; celui d'Hermaphrodite ne pourra loger qu'en un corps de femme ! » (*H*, p. 155) Condamné à être « dépareill[é] » (*H*, p. 156), à ne pas reconnaître à l'âme aimée le corps désiré, chacun se retourne vers lui-même pour assouvir son désir : « Hermaphrodite peut aller chez Narcisse – et s'y présenter de ma part. » (*H*, p. 156) Le genre trouble de cette âme mâle dans un corps de femme, et *vice versa*, conduit au fameux « self-love » (*ANA*, p. 37) que répète *Aveux non avenues*, dérivé de la notion d'auto-érotisme d'Havelock Ellis, reprise par Freud. De cette façon, l'histoire réinventée de

---

<sup>367</sup> Voir Andrea Oberhuber, « “Que Salmacis surtout évite Salmacis !” Claude Cahuns literarisch-fotografische Verkörperungen des Anderen », dans Dirk Naguschewski et Sabine Schrader (dir.), *Sehen, Lesen, Begehren : Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, Berlin, Edition tranvia/Walter Frey, coll. « Gender Studies Romanistik, 6 », 2001, p. 67-81.

<sup>368</sup> Ovide, « Salmacis et Hermaphrodite », dans *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992, p. 143-148.

Salmacis ajoute au rêve d'unité à la base du mythe de l'Androgyne, tel qu'Aristophane en fait le récit dans *Le Banquet* de Platon<sup>369</sup>, les notions de transgenre et d'auto-érotisme. À la fin-de-siècle, les figures de Narcisse, Salmacis et Hermaphrodite<sup>370</sup>, comme le rappelle Lizzie Thynne, servent souvent à définir l'homosexualité<sup>371</sup>. Leur convocation littéraire se fait dès lors une stratégie pour imposer le discours sur l'homosexualité : « *Classical culture also provided ways of figuring the attraction of like for like in the myths concerning the characters of Narcissus, Hermaphrodite, Salmacis, and Sappho*<sup>372</sup>. » En regroupant non pas une, mais trois de ces quatre figures mythiques dans une seule nouvelle, Cahun prend part au discours des femmes modernistes sur les nouvelles identités sexuelles<sup>373</sup>, celui-ci valorisant, dans une perspective féministe, une vie hors du joug de la société patriarcale, tout comme il participe à la réflexion théorique sur l'homosexualité que la discipline naissante de la sexologie, notamment, a fait surgir à la fin du siècle.

La question des identités sexuelles et genrées a longtemps été ignorée par les théoriciens du modernisme<sup>374</sup>, jusqu'à ce que les *gender studies* et les *new modernist studies* cherchent à « opérer une redéfinition du modernisme<sup>375</sup> » en incorporant au canon des femmes auteurs et artistes<sup>376</sup>,

---

<sup>369</sup> Claude Cahun témoigne dans *Confidences au miroir* avoir lu *Le Banquet* (CM, p. 620).

<sup>370</sup> Je mets la majuscule à « Hermaphrodite » seulement lorsque je renvoie à la figure de la mythologie grecque.

<sup>371</sup> Lizzie Thynne, « “Surely You Are Not Claiming to Be More Homosexual Than I?” : Claude Cahun and Oscar Wilde », dans Joseph Bristow, *Oscar Wilde and Modern Culture : The Making of a Legend*, Athens, Ohio University Press, 2008, p. 190

<sup>372</sup> *Idem*.

<sup>373</sup> Voir Andrea Oberhuber, « Ironie und Ent-/Verführungsstrategien in Claude Cahuns *Héroïnes*. Metamorphosen an den Rändern der Avantgarde », dans Rolf Lohse et Ludger Scherer (dir.), *Avantgarde und Komik*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, p. 173-185.

<sup>374</sup> Voir à ce sujet Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 24.

<sup>375</sup> Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>376</sup> À cet égard, voir les travaux de Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers*, *op. cit.* ; Bonnie Scott (dir.), *Gender and Modernism*, *op. cit.* ; Ann Ardis, *New Women, New Novels*, *op. cit.* ; Mary Ann Caws, *Glorious Eccentrics*, *op. cit.* ; Alice Gambrell, *Women Intellectuals, Modernism, and Difference. Transatlantic Culture, 1919-1945*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cultural Margins », 1997 ; Sandra Gilbert et Susan Gubar, « Introduction : The Female Imagination and the Modernist Aesthetic », *Women's Studies*, vol. 13, n<sup>os</sup> 1-2, 1986, p. 1-10 ; Maren Tova Linett (dir.), *The Cambridge Companion to Modernist Women Writers*, *op. cit.*



telles que Virginia Woolf, H.D., Romaine Brooks, Sonia Delaunay, Tamara de Lempicka et Djuna Barnes. Reléguées par le milieu culturel à une position marginale, les créatrices modernistes participent toutefois à l'activité culturelle en s'imposant non seulement par leurs publications, mais aussi par leur présence dans les lieux de sociabilité (des salons de femmes), les maisons d'édition ou les librairies. Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace résument leur situation par l'idée d'« *(im)positionings*<sup>377</sup> », « im » étant placé entre parenthèses pour rendre visible l'idée de « positionings ». Ce mot-valise signale à la fois leur *positionnement* et les stratégies déployées pour *s'imposer* dans le milieu culturel. Ann Ardis soutient en ce sens que les *New women novels* se centrent autour de l'idée de la réinvention : « *Instead of assuming that art imitates reality and represents something both external and prior to the work of fiction, these authors figure desires that have never been realized before*<sup>378</sup>. » La réécriture de l'histoire des *Héroïnes* de Cahun, entre autres, parvient ainsi à décontextualiser l'histoire des protagonistes pour engendrer de nouvelles possibilités identitaires. La création d'héroïnes de papier, telle la *New Woman*, emblématise le désir des créatrices modernistes d'échapper aux normes sur leur rôle au sein du couple et, plus largement, de la société ; l'histoire revue de « Salmacis la suffragette » en offre un exemple parlant. La question du genre, étroitement liée aux notions de métamorphose et de masque, constitue l'un des fils conducteurs de l'œuvre de Cahun-Moore. Elle est présente des premiers (auto)portraits jusqu'aux « performances » de Cahun déambulant sur l'île de Jersey, de même que, dans la grande majorité des textes cahuniens, à travers le genre grammatical changeant et les identités fictives que le sujet endosse. La conception d'un genre problématique naît de l'expérience bien réelle d'un

---

<sup>377</sup> Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers*, op. cit., p. 16.

<sup>378</sup> Ann Ardis, *New Women, New Novels*, op. cit., p. 3.

couple homosexuel et de la quête personnelle de Cahun vers un genre neutre ; l'art et la vie, ici, se rejoignent.

## 2.4 L'Art et la Vie

Ancrée à la fois dans les champs social et littéraire, la *New Woman* « *signal[s] new, or newly perceived, forms of femininity which were brought to public attention in the last two decades of the nineteenth century*<sup>379</sup> ». Habitant deux mondes, la fiction et le réel, la figure de la *New Woman* se fait à la fois le témoin de son temps, tout comme elle permet aux auteurs (mais surtout auteures) qui la mettent en mots de rendre visible de nouveaux modes de vie. La fiction arrive, de cette façon, à faire advenir une réalité ignorée ou marginalisée par l'art comme par le réel. Déçus par le peu de marge de manœuvre que la société puritaine anglaise laissait à l'individualité et aux identités non conformes à ses diktats, les auteures et artistes modernistes cherchent à transcender le réel par l'art. Elles s'inspirent en cela de l'écrivain moderniste Oscar Wilde, figure importante pour elles puisqu'il met de l'avant des identités et comportements sexuels hors norme<sup>380</sup>, dans *Le Portrait de Dorian Gray* et *De Profundis*, comme dans la vie. En 1891, il prône que « la vie imite l'art bien plus que l'art n'imite la vie<sup>381</sup> ». L'indépendance proclamée de l'art par rapport à la vie prend le contrepoint du réalisme et du naturalisme qui l'avait précédé. La structure en chiasme de cette

---

<sup>379</sup> Angelique Richardson et Chris Willis (dir.), *The New Woman in Fiction and in Fact. Fin-de-Siècle Feminisms*, New York, Palgrave Macmillan, 2002 [2001], p. 1.

<sup>380</sup> Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers*, *op. cit.*, p. 31. Les critiques notent que Natalie Barney a été fiancée à Lord Alfred Douglas et a eu une relation avec la nièce d'Oscar Wilde. Wilde est en fait classé tour à tour par l'historiographie dans le symbolisme, la décadence et le modernisme. Si son œuvre transcende effectivement les frontières géographiques et langagières, en tant qu'auteur anglais de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il est revendiqué par les historiens du modernisme comme l'une des figures centrales du mouvement.

<sup>381</sup> Oscar Wilde, *Le Déclin du mensonge*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », 1986 [1891], p. 57.

phrase qui se retourne sur elle-même impose, par la forme comme par le fond, l'idée que tout est fiction. Partant de ce postulat, le sujet de la représentation et la forme de celle-ci se détachent du principe de réalité car, informé du fait que toute représentation du monde naît dans le regard de l'artiste, il n'importe désormais plus de rendre compte du réel.

La nouvelle « Salomé la sceptique » de Claude Cahun, dont la dédicace est « pour o.w. », reprend la citation de l'auteur moderniste sur l'art et la vie. Héritage du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, la Salomé de Gustave Moreau, *L'Apparition*, peinte en 1876, est une œuvre majeure du symbolisme pictural dont l'influence s'étendra au pendant scriptural (pensons à l'*ekphrasis* qu'en fait Huysmans dans *À rebours*)<sup>382</sup>. Ces reprises font surgir à travers les voiles de Salomé les thèmes propres à la femme fatale, à l'orientalisme et au mystère. Chez Cahun, pourtant, la filiation se tisse avec la Salomé d'Oscar Wilde et non celle de Moreau<sup>383</sup>. Ayant assisté au procès Billing, l'auteure était familière avec la pièce de Wilde que son oncle avait d'ailleurs corrigée. Le texte de Cahun s'éloigne des motivations perverses que Wilde prête à la figure, suivant lesquelles Salomé souhaite embrasser la bouche de la tête décapitée, tout comme du récit biblique dans lequel Salomé obtempère au désir de sa mère, Herodias, pour montrer une héroïne indifférente du sort du « prophète Whatshisname » qui ne fait que répondre aux attentes du public (*H*, p. 149).

---

<sup>382</sup> Les occurrences de la figure de Salomé dans les œuvres fin-de-siècle et celles du début du siècle suivant sont nombreuses. Mentionnons, du côté littéraire, *Trois contes* de Flaubert, « Hérodiade » de Mallarmé, les poèmes « Hérodiade » ou « La danseuse » de Théodore de Banville, *À rebours* d'Huysmans, *Moralités légendaires* de Jules Laforgue et la tragédie *Salomé* d'Oscar Wilde. Voir, du côté pictural, les œuvres de Klimt, Munch, Klinger, Gustav-Adolf Mossa, Marcus Behmer (son illustration de la traduction allemande de *Salomé* de Wilde est inspirée par Beardsley au point où Évanghélia Stead parle d'« un cas d'intericonicité » dans « Triptyque de livres sur Salomé », dans *La Chair du livre*, *op. cit.*, p. 157-209). Enfin, du côté musical, pensons aux opéras de Jules Massenet et Richard Strauss.

<sup>383</sup> André Breton se montre fasciné par la représentation du féminin chez le peintre symboliste. Voir « Gustave Moreau (1961) », dans *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2002 [1928 et 1965 pour l'édition revue et corrigée], p. 465-469.

Cet avatar de Salomé se montre sceptique du réalisme en art, ainsi que de la difficulté éprouvée par certains de distinguer ces deux termes. La nouvelle se lit comme une méditation sur l'art et la vie qui prend sa source dans la déception de Salomé, danseuse au théâtre (saisissons ici le clin d'œil à la pièce de Wilde), devant l'effet de réalisme que le metteur en scène a voulu donner à l'accessoire représentant la tête tranchée<sup>384</sup>. Véritable art poétique, la nouvelle s'ouvre par cette phrase : « Qu'ils sont étranges les gens qui *croient que c'est arrivé!* » (H, p. 148) L'auteure, que l'on entend à travers la voix de Salomé, se moque de la crédulité de ceux qui croient retrouver dans l'art les traces du réel. Elle refuse, pour sa part, de se soumettre aux contraintes du réalisme pour lequel elle n'a aucun intérêt. L'apparence trop réaliste du sang de la tête de « Whatshisname » fait dire à Salomé que « (*Ce n'est pas du bon théâtre.*) Qu'est-ce que ça prouve ? » (H, p. 149) Se lit en filigrane le désir de briser l'illusion référentielle, corroboré ensuite par l'incitation à tromper la vie plutôt qu'à la copier : « Je compris vite l'horrible guet-apens : peintres, écrivains, sculpteurs, musiciens mêmes, ils copiaient la vie. Au lieu de la tromper, cette éternelle épouse ! c'était à qui lui serait le plus fidèle. Pouvais-je admirer leurs chromos, moi qui déjà n'aimais point le modèle. » (H, p. 148) Pour cette auteure qui fera de son œuvre littéraire – et des photographies réalisées avec Moore – un moyen de s'auto-engendrer sous autant de visages que son imagination le lui permettra, l'art doit trahir la vie pour la sublimer. Le choix du média photographique dans une bonne partie de l'œuvre de Cahun-Moore apparaît d'autant plus intéressant à cette lumière, car il offre en effet la possibilité de « tromper » l'effet de réel, qui lui a originalement été attribué, par nombre de manipulations sur le négatif, sur le papier photographique (découpé, collé, etc.), en chambre noire

---

<sup>384</sup> Lizzie Thynne souligne à juste titre que le motif de la tête décapitée revient dans l'œuvre photographique de Cahun-Moore : de la série de têtes sous cloche, *Studies for a keepsake* aux photomontages d'*Aveux non avenues* qui récupère plusieurs têtes découpées de photographies existantes (« “Surely You Are Not Claiming to Be More Homosexual Than I ?” », *loc. cit.*, p. 199).

ou dans la mise en scène du *Spectrum*<sup>385</sup>. Cahun reviendra à cette idée dans une phrase sibylline d'*Aveux non avenues* : « Si je vous ai parlé d'art et de mensonge, cher incorrigible poète [...], si je vous ai parlé d'art, comprenez qu'il ne s'agissait que de vie – vie que j'appelle art, sans doute (trop de modestie) pour y donner quelque valeur. » (*ANA*, p. 78) Dans ce cas, l'entremêlement de l'art, du mensonge et de la vie porte les traces de la volonté avant-gardiste d'intégrer l'art au quotidien<sup>386</sup>.

La séduction mortifère incarnée par Salomé la rapproche de plusieurs autres héroïnes cahuniennes, notamment de Judith qui a décapité Holopherne. Les héroïnes du recueil se retrouvent coincées dans un récit sur elles auquel elles souhaitent échapper, car il ne correspond pas à leurs désirs, inavouables et hors norme. Les réécritures proposées par Cahun, dans lesquelles les personnages « *defend their right to choose*<sup>387</sup> », confrontent ainsi les discours dominants sur l'identité féminine. Ce refus de se conformer aux stéréotypes de genre pour promouvoir la liberté de choisir amène Leperlier à voir une dimension autographique à ces héroïnes<sup>388</sup> ; reconnaissons là le propos véhiculé par la chroniqueuse « M. » douze années plus tôt. Dans son analyse de Claude Cahun et Oscar Wilde, Lizzie Thynne lie la nécessité d'un nouvel art pour *s'écrire* à la révision des mythes et images du féminin, se rapprochant ainsi du projet artistique des femmes modernistes : « *For Cahun, as both lesbian and artist, a new life required the creation of a new art that had the autonomy that Wilde wanted for it but would also fracture in both form and content the cultural myths of the nineteenth century and the emerging ones of the twentieth*<sup>389</sup>. » « L'art, la vie : ça se vaut » (*H*, p. 149), postule « Salomé la sceptique ». À égale valeur, pourquoi l'art voudrait-il copier

---

<sup>385</sup> Barthes nomme ainsi « celui ou cela qui est photographié » dans *La chambre claire. Note sur la photographie* (Paris, Gallimard-Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 22).

<sup>386</sup> Voir Anne Tomiche, « L'art et "la vie" », dans *La naissance des avant-gardes occidentales, 1909-1922*, *op. cit.*, p. 27-50. J'y reviendrai dans le sous-chapitre suivant.

<sup>387</sup> Katharine Conley, « Claude Cahun's Counter-Archival Héroïnes », *loc. cit.*, p. 31.

<sup>388</sup> François Leperlier, « Des fables intempêtes », dans Claude Cahun, *Héroïnes* (Éditions Mille et une Nuits), *op. cit.*, p. 113-114.

<sup>389</sup> Lizzie Thynne, « "Surely You Are Not Claiming to Be More Homosexual Than I?" », *loc. cit.*, p. 201.

la vie ? Conformément aux valeurs modernistes, l'art ne peut se contenter d'imiter la vie, car il doit permettre d'imaginer de nouveaux possibles identitaires et sociaux, notamment grâce au genre autobiographique dont les codes d'écriture de soi sont réévalués.

Cahun-Moore inscrivent leur pratique de l'(auto)portrait dans cette tradition de l'art pour « tromper » la vie. Il existe par ailleurs une série photographique de Cahun et Moore, datant de 1947, qui peut évoquer la danse des voiles de Salomé<sup>390</sup>. Cette douzaine d'images montrent Cahun, affublée de voiles qu'elle fait voler autour d'elle, déambuler sur le muret érigé sur la plage de St Brelade's Bay à Jersey par les soldats allemands durant l'Occupation. Pourtant ancrées dans des lieux du quotidien (le jardin, la plage, la maison), les photographies rehaussent l'esthétisme de la représentation et la théâtralité, au détriment de tout principe de réalité. Parmi les nombreuses photographies de Cahun dans les années 1910 et 1920 où elle prend la pose en bord de mer, l'une retient mon attention par la mise en scène du corps. Dans l'(auto)portrait daté de 1923 (Fig. 6), probablement pris au Croisic, Cahun apparaît en tenue de plage, vêtue d'un maillot de bain orné d'étoiles sur le sein gauche et d'un bonnet de bain<sup>391</sup>. Sur ce qui semble être une plage de galets (la photographie, surexposée, empêche de l'avancer avec certitude, mais la tenue corrobore la supposition), Cahun pose pour la caméra dans une position de torsion certainement peu confortable, à tout le moins peu naturelle : les jambes, l'une repliée l'autre à demi allongée, se dirigent vers la droite, tandis que le tronc se tourne vers la gauche, le bras droit posé sur la jambe gauche allongée accentue l'impression d'une exposition du corps pour la photographe ou le spectateur. Contrairement à la plupart des (auto)portraits de Cahun où le regard du *Spectrum* fixe le spectateur

---

<sup>390</sup> Voir le catalogue *Don't Kiss Me, op. cit.*, p. 143-145.

<sup>391</sup> Cette photo est dans le catalogue *Don't Kiss Me, op. cit.*, p. 101. Elle se trouve dans les archives du Jersey Heritage Trust (JHT/1995/00023/o).

ou se dirige vers le hors-champ, ici, ses yeux s'abaissent vers le bas, comme revenant vers son propre corps qu'elle offre aux regards. Par cette position travaillée, Cahun-Moore insèrent de l'artificialité dans une scène quotidienne qui aurait facilement pu tomber dans la banalité. L'effet qui s'en dégage relève plutôt de l'intimité entre le *Spectrum* et l'*Operator*<sup>392</sup>, comme si le sujet plaçait savamment son corps de manière à le rendre attrayant pour celle qui le regarde.

Au fil de la décennie 1920, alors que Cahun et Moore s'impliquent dans des compagnies théâtrales, leurs photographies explorent davantage les mises en scène en recourant à des costumes, du maquillage et des décors<sup>393</sup>. Prenons par exemple la série de quatre photographies de 1927 montrant Cahun en Bouddha par lesquelles le couple s'inscrit dans la vague orientaliste du tournant du siècle<sup>394</sup> (Fig. 7). Elle y est assise en tailleur sur un tapis, vêtue d'une robe au tissu chatoyant, de cinq colliers de perles et exhibant au front une marque rappelant celle portée par les hindous. Le corps, en position de méditation (jambes croisées, bras de chaque côté du corps, dos droit, regard à demi clos), une pratique appréciée de Cahun, forme un triangle au centre duquel se retrouve un second troisième œil (après le point sur le front) créé par les mains placées en forme de cercle. Cette photographie se concentre davantage sur l'esthétique de la pose et du décor que sur la représentation du réel, même si elle pourrait constituer un témoignage du vécu en ce qu'elles rendent compte de la période où Cahun et Moore ont fréquenté l'*Union des Amis des Arts Ésotériques*. L'une des prises au cadrage plus large rend en effet reconnaissable le lieu de rencontre de la troupe, le salon du 12 rue Guynemer à Paris, à la double arche ornée d'un dessin Art Déco où Cahun est juchée. À travers les clichés, le sujet photographié cherche à projeter une multitude d'images de soi dont l'objectif n'est pas de reproduire la vie, mais plutôt de lui substituer un monde

---

<sup>392</sup> Il s'agit, d'après le terme barthésien, du photographe (Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 22).

<sup>393</sup> J'y reviendrai dans le sixième chapitre, « Performativité et autoreprésentation ».

<sup>394</sup> Ces photographies sont dans le catalogue *Don't Kiss Me*, *op. cit.*, p. 114.

imaginaire riche en fictions de soi. Avec leurs poses figées, leurs déguisements et leurs décors, les photographies jouent de l'artifice, une démarche que Claude Cahun poursuivra notamment dans les mises en scène d'objets photographiques du livre surréaliste *Le Cœur de Pic*.

Les paramètres poétiques et esthétiques du modernisme que l'œuvre de Cahun-Moore revendique se situent pour certains sur un terrain partagé avec le surréalisme. De fait, le mouvement des avant-gardes historiques s'ancre profondément dans le désir de changer la vie, tout comme il tâche, par diverses innovations formelles, telles que l'écriture automatique, le cadavre exquis ou le collage, de distancer l'art du réel. Là où le modernisme se montre intéressé par les représentations sociales et culturelles de l'identité, du monde, le surréalisme, inspiré des travaux de Freud, se retourne vers ce qui se trouve sous la surface ou, à l'instar du récit *Alice au pays des merveilles*, de l'autre côté du miroir. Ainsi que l'exprime « Salomé la sceptique », face à un effet de réel remis en doute, ne reste que le rêve : « 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 larmes. » (*H*, p. 148) Dans ces lignes sur Salomé se dévoile le passage des considérations modernistes aux valeurs surréalistes dans l'esthétique du couple d'auteur-artiste. Cahun-Moore s'abreuve à diverses sources d'inspiration, puisant aussi bien dans le passé littéraire que dans le présent que constituent le modernisme, puis, au milieu des années 1920, le surréalisme. Leur œuvre ne suit pourtant pas une évolution claire, allant du symbolisme au surréalisme, après un détour moderniste<sup>395</sup>. Cahun écrit par exemple une chronique plutôt audacieuse en 1913 et 1914, mais publiée cinq années plus tard un texte dont la forme du poème en prose le rattache au XIX<sup>e</sup> siècle ; les textes parus dans *La Gerbe* en 1920 et

---

<sup>395</sup> Le parcours de Cahun et Moore se démarque de celui de plusieurs auteurs et artistes, tels Max Ernst, André Breton, Paul Éluard et Man Ray, qui sont devenus membres du surréalisme après avoir participé à Dada.



1921 se présentent comme de sages écrits de jeunesse dont le propos est amené sans trop de subtilité, alors que se prépare moins de quatre ans plus tard la réécriture des « grands récits », *Héroïnes*, qui témoigne d'une réelle appropriation de la tradition littéraire. Le cheminement de l'œuvre picturale est davantage chronologique, depuis les esthétiques Art Nouveau et Art Déco qui imprègnent les premiers dessins des années 1910 pour arriver au langage surréaliste des photographies des années 1920 à 1940 qui innove avec les techniques du collage, du photomontage, de l'objet trouvé. Ce partage des influences littéraires et visuelles rend l'œuvre du couple inclassable et en assure la singularité.

## Chapitre 3

### Filiation avec l'avant-garde surréaliste

Mouvement qui épouse l'idée de partage en ce qui a trait à la conception du livre et à l'éthique de création, le surréalisme ne pouvait que séduire Cahun et Moore. Aux côtés de Gisèle Prassinos, Jacqueline Lamba, Lise Deharme, Valentine Hugo, Leonora Carrington, Dora Maar, Meret Oppenheim, Eileen Agar, Remedios Varo, Toyen et Valentine Penrose, le couple fait partie des créatrices s'étant illustrées sur la scène surréaliste dès les années 1930. Sans être membres du groupe surréaliste, Cahun et Moore avaient, à partir du milieu des années 1920 jusqu'après la guerre, des relations étroites avec quelques-unes de ses figures aussi bien centrales que marginales : tout particulièrement Henri Michaux, Robert Desnos, René Crevel, de même qu'André Breton et sa deuxième femme Jacqueline Lamba<sup>396</sup>. Ces amitiés, entretenues au fil de rencontres intimes dans l'atelier du 70 bis rue Notre-Dame-des-Champs ou à la faveur des réunions de l'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires (AEAR) et de Contre-Attaque, et attestées par la correspondance de Cahun et des portraits photographiques, participent à créer des liens entre le couple et le mouvement surréaliste. Bien que Cahun-Moore aient produit des photographies témoignant d'une sensibilité surréaliste à partir des années 1920 – pensons par exemple à *Studies for a Keepsake* créé en 1926 –, celles-ci, ni publiées ni exposées, n'ont pas eu de diffusion hors du

---

<sup>396</sup> Cahun rencontre André Breton en avril 1932, puis Jacqueline Lamba quelques années plus tard, en 1934 (Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur, op. cit.*, p. 239 et 245). Proche d'Henri Michaux (dont elle fait la connaissance en 1925), de Robert Desnos (rencontré en 1929) et de René Crevel (qu'elle a connu en 1934), elle fixe ces amitiés sur pellicule par des portraits réalisés dans l'atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs ou à Jersey (voir le catalogue *Don't Kiss Me, op. cit.*, p. 163-175). Pour des données biographiques sur ces relations amicales avec les surréalistes, voir François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur, op. cit.*, p. 204-208, 233-253.

cercle des intimes ou même hors du couple de collaboratrices. Tout comme *Aveux non avendus* n'a paru qu'en 1930, bien qu'il ait été en préparation depuis 1919. Il ne saurait donc être question d'une présence, même marginale, au sein du mouvement surréaliste avant 1930. D'abord très rares dans les années 1920, les femmes y deviennent de plus en plus visibles au cours des années 1930<sup>397</sup>. Guillaume Bridet remarque à ce propos que « [...] l'histoire du surréalisme est toutefois marquée par un phénomène étrange : une absence à peu près totale [des femmes] se renversant brusquement en une présence abondante. Tout bascule autour de la Seconde Guerre mondiale<sup>398</sup> ». Ce phénomène s'explique, d'après lui, par la résistance à l'émancipation des femmes qui s'observe après la Grande Guerre. En 1945, le contexte est tout autre et les créatrices reprennent alors les valeurs poétiques et esthétiques surréalistes, les adaptant à leur imaginaire et à leurs préoccupations.

Ce n'est pourtant qu'à partir des années 1980 que ces auteures et artistes ont obtenu la reconnaissance grâce aux recherches de critiques littéraires et d'historiens de l'art<sup>399</sup> intéressés à revaloriser la « part du féminin<sup>400</sup> » dans les avant-gardes historiques, motivés notamment par le mouvement féministe qui a animé les décennies précédentes. Réapparaissent dans ce contexte, notamment, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Unica Zürn, Belen, Bona de Mandiargues,

---

<sup>397</sup> Le fait que plusieurs d'entre elles soient plus jeunes que la génération de Breton mérite aussi d'être souligné, ce que fait Renée Riese Hubert en avançant que leur indépendance en découle en partie (« Femmes Dada, femmes surréalistes », dans Georgiana Colvile et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête*, op. cit., p. 21). D'après Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, les femmes artistes surréalistes auraient été acceptées au sein du mouvement à partir des années 1930 à condition de demeurer dans le champ de l'amateurisme : « Les femmes "font" des objets, même si elles sont aussi peintres ou illustratrices ou photographes. "Faire" l'illustration des livres, "faire de la photographie", il y aurait toute une catégorisation de ce "faire" dans le mouvement surréaliste, où les femmes ont leur place à la condition qu'elles ne touchent précisément pas au "savoir-faire" de l'artiste certifié. » (*Femmes artistes / artistes femmes*, op. cit., p. 180)

<sup>398</sup> Guillaume Bridet, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », loc. cit., p. 96.

<sup>399</sup> Citons, entre autres, Georgiana Colvile, Katharine Conley, Mary Ann Caws, Jacqueline Chénieux-Gendron, Rudolf Kuenzli, Renée Riese Hubert, Rosalind Krauss, Katharina Sykora, Hans T. Siepe et Wolfgang Asholt.

<sup>400</sup> Une expression empruntée au titre de l'ouvrage de Georgiana Colvile et Katharine Conley, *La femme s'entête* (op. cit.).

Dora Maar, Remedios Varo, Valentine Penrose, Joyce Mansour, Alice Rahon, Lee Miller, Kay Sage, Frida Kahlo, Meret Oppenheim, de même que Claude Cahun et Marcel Moore. Elles rejoignent ainsi le petit nombre de créatrices avant-gardistes dont le travail recevait déjà une certaine reconnaissance, principalement Gisèle Prassinos, Lise Deharme, Valentine Hugo, Toyen ou les artistes dadaïstes Hannah Höch et Sophie Taeuber, qui ont pu bénéficier, pour leur part, du statut de conjointes de Raoul Hausmann et de Jean Arp respectivement. La revalorisation de leurs œuvres diversifie le portrait du surréalisme d'avant-guerre, tout comme elle prouve que celui-ci se poursuit largement au-delà de 1945 et même de la mort de Breton en 1966, certaines œuvres d'Annie Le Brun ou de Dorothea Tanning ayant par exemple été publiées dans les années 1970. Ce travail d'exhumation rappelle d'ailleurs celui opéré par les *new modernist studies*, qui a révélé non seulement les œuvres littéraires et picturales des créatrices modernistes, mais aussi les stratégies déployées pour s'inscrire dans le milieu littéraire (maisons d'édition, librairies, salons<sup>401</sup>). De telles stratégies et lieux de sociabilité n'attirent pas, de manière générale, les créatrices surréalistes qui demeurent, souvent de leur propre gré, en marge du mouvement où elles ont poursuivi leur démarche artistique de manière indépendante, sans créer de réseaux féminins, sauf, pour certaines d'entre elles, une fois installées au Mexique dans les années 1940<sup>402</sup>. La plupart, dont Cahun et Moore, ne sont jamais devenues des membres officielles du mouvement, tout en signant à l'occasion certaines déclarations collectives – à tendance politique – du groupe<sup>403</sup>.

---

<sup>401</sup> Dans le chapitre « Whose Modernism ? » de *Women Artists and Writers*, Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace renforcent l'idée de communauté pour les auteures, éditrices et libraires qui se regroupaient alors dans divers lieux (*op. cit.*, p. 12).

<sup>402</sup> Bon nombre de créatrices surréalistes se sont installées au Mexique, pour plusieurs en exil lors de la Deuxième Guerre mondiale, où elles ont constitué une communauté : Remedios Varo, Leonora Carrington, Frida Kahlo et Kati Horna. Voir Ilene Susan Fort (avec la collaboration de Tere Arcq), « Introduction », *Au pays des merveilles*, catalogue d'exposition, Munich-Londres-New York, LACMA et MNBQ, 2012, p. 19-29.

<sup>403</sup> François Leperlier les a éditées dans *Écrits, op. cit.*, p. 543-555.

Est à l'œuvre une tension entre le groupe et l'individu : « Pour toutes ces femmes artistes, le surréalisme offrit un milieu favorable à l'exploration de la réalité intérieure, mais il ne leur fournit pas de buts artistiques comparables à ceux que partageait le groupe. C'est ainsi que la plupart d'entre elles ne se considèrent pas comme surréalistes ; au centre de leur art, ne se trouvait que leur réalité individuelle<sup>404</sup>. » La diversité des voix qui s'élèvent parmi ces « *fellow travelers*<sup>405</sup> » du surréalisme, telle que les nomme Renée Riese Hubert pour marquer l'écart entre le groupe et la marge, malgré des lignes de convergence, montre bien que le surréalisme, qui a perduré des années vingt à soixante-dix, n'a guère été un mouvement monolithique.

Les créatrices surréalistes sont, tel que le postule Susan Rubin Suleiman, en position de double marginalité<sup>406</sup> : une première marge regroupe tout mouvement d'avant-garde, en périphérie de l'art dominant et de l'institution, mais les auteures et artistes se retrouvent aussi en marge de cette marge, en raison de leur statut de « satellites<sup>407</sup> » gravitant autour de la Centrale surréaliste (lieu de rassemblement du groupe sur la rue de Grenelle à Paris). Comme la perspective depuis la marge diffère forcément de celle qu'on a lorsqu'on se situe au centre, Jacqueline Chénieux-Gendron propose l'idée d'une « vue oblique<sup>408</sup> » pour aborder l'apport des femmes au surréalisme avec lequel elles entretiennent un « rapport ambivalent<sup>409</sup> », de l'avis de plusieurs critiques. Leurs œuvres témoignent d'un « double mouvement d'affiliation et de désaffiliation<sup>410</sup> » avec le

---

<sup>404</sup> Whitney Chadwick, « La femme muse et artiste », *loc. cit.*, p. 95.

<sup>405</sup> Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors, Women, Surrealism, & Partnership*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, p. 371.

<sup>406</sup> Susan Rubin Suleiman, « En marge : les femmes et le surréalisme », *Pleine Marge*, 1993, p. 55-68. Elle y propose aussi l'expression « *double allegiance* ». Les idées affluent, de fait, chez les exégètes pour tenter de cerner la filiation des œuvres des femmes du surréalisme, comme en font foi les termes qui suivent dans le texte.

<sup>407</sup> Voir les hypothèses développées en ce sens par Andrea Oberhuber dans le cadre du projet de recherche *Le Livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux* (CRSH), <[www.lisaf.org](http://www.lisaf.org)>, page consultée le 15 avril 2017.

<sup>408</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », *loc. cit.*, p. 55.

<sup>409</sup> Susan Rubin Suleiman, « L'humour noir des femmes », dans *ibid.*, p. 42.

<sup>410</sup> Telle est l'hypothèse d'Andrea Oberhuber, *Corps de papier. Résonances*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2012, p. 134-135.

surréalisme dont elles partagent plusieurs valeurs formulées dans les deux manifestes, comme l'onirisme, Éros, le ludisme, l'enfance, le merveilleux, etc. Dès lors, il faut poser la question de la spécificité de la production surréaliste au féminin par rapport à celle du groupe surréaliste. En quoi le surréalisme de la marge s'éloigne ou se rapproche-t-il de ce qui se fait au Centre ? Les critiques avancent différentes pistes de réflexion à ce sujet, tout en s'entendant pour dire que les créatrices souhaitent dépasser dans leurs textes, leurs toiles, leurs dessins, leurs objets et leurs photographies les multiples représentations du féminin selon les paradigmes de la muse, de la maîtresse, du modèle, de la folle, de la femme-enfant ou de la sorcière, proposées par les « hommes surréalistes ». Un grand nombre de caractéristiques ont ainsi été considérées comme représentatives du surréalisme au féminin, allant de l'humour noir<sup>411</sup> et du fantasme<sup>412</sup>, qui recourent la production des hommes du mouvement, aux « deux sites majeurs de la créativité féminine » identifiés par Jacqueline Chénieux-Gendron, soit la violence et l'ironie<sup>413</sup>, en passant par le recours au double, au masque et à la mascarade en réaction à un trouble identitaire<sup>414</sup>. Leur désir de poser un regard de biais sur le surréalisme s'articule à travers la réévaluation de genres littéraires marginaux<sup>415</sup> (journal intime, correspondance, écriture autobiographique, autoportrait), dont elles détournent les conventions – comme l'ont fait les créatrices modernistes –, ce qui les différencie des œuvres de leurs homologues masculins ayant, pour une bonne part, opté pour le genre de la poésie et du roman (Breton, Éluard, Aragon, Desnos, Péret, etc.).

---

<sup>411</sup> Susan Rubin Suleiman, « L'humour noir des femmes », *loc. cit.*, p. 41-52.

<sup>412</sup> Voir Whitney Chadwick, *Mirror Images*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>413</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », *loc. cit.*, p. 68.

<sup>414</sup> Voir Whitney Chadwick, *Mirror Images*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>415</sup> Guillaume Bridet, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », *loc. cit.*, p. 105.

Parmi la diversité des procédés et des valeurs soulevés par les exégètes pour tenter d'établir l'apport des femmes au surréalisme, un consensus s'installe néanmoins autour de leur pratique d'autoreprésentation littéraire *et* picturale<sup>416</sup>. D'après Andrea Oberhuber, la production des femmes surréalistes se distingue, d'une part, par la figuration de soi à travers l'écriture et l'image et, d'autre part, par la démarche collaborative en faveur du livre surréaliste. L'autoreprésentation s'accomplit grâce à l'« usage créatif des formes textuelles et iconiques<sup>417</sup> », donnant lieu à de véritables « fiançailles des arts<sup>418</sup> » selon l'expression de Mireille Calle-Gruber. Nombre de femmes surréalistes travaillent à partir de plusieurs médias<sup>419</sup>, ce que n'ont pas fait leurs collègues masculins qui, lorsqu'ils souhaitent créer des œuvres hybrides, sollicitent le concours d'un artiste. Colvile soutient que « [c]ontrairement à Montaigne, ces femmes écrivains et/ou plasticiennes tissaient leur matière, leur moi ou leur identité à partir de leur propre littérature, peinture, photographie, sculpture, collages, objets, etc. Elles faisaient rarement école entre elles, mais une forte pulsion d'auto-expression s'avère commune à la plupart d'entre elles<sup>420</sup> ». Oberhuber souligne que Claude Cahun « est indubitablement avant-gardiste dans le genre<sup>421</sup> », car elle écrit son œuvre autographique, comme elle la désigne, *Aveux non avenues*, une vingtaine d'années avant la parution des récits de soi de Leonora Carrington, d'Unica Zürn, de Frida Kahlo, de Gisèle Prassinos ou

---

<sup>416</sup> Voir Georgiana Colvile et Annie Richard, « Le je des miroirs », dans le dossier « L'autoreprésentation féminine », *Mélu­sine*, n° 33, 2013, p. 9 ; Georgiana Colvile, « Biographie et psychanalyse des femmes surréalistes », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Genres et avant-gardes*, op. cit., p. 123-135 ; Guillaume Bridet et Anne Tomiche, « Introduction », dans *ibid.*, p. 7-18 ; Andrea Oberhuber, « Configurations "autographiques" dans *Mémoires d'une liseuse de draps* de Belen/Nelly Kaplan, ou comment déclencher le fou rire », dans Sascha Bru et al. (dir.), *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2009, p. 373-387.

<sup>417</sup> Andrea Oberhuber, « Écriture et image de soi dans *Le Livre de Leonor Fini* », *Dalhousie French Studies*, vol. 89 (« Voir le texte, lire l'image », sous la dir. d'Andrea Oberhuber), hiver 2009, p. 46.

<sup>418</sup> Tel est le titre de l'article de Mireille Calle-Gruber dans l'ouvrage de Calle-Gruber et Pascale Risterucci (dir.), *Nelly Kaplan : le Verbe et la Lumière*, Paris, L'Harmattan, coll. « Trait d'union », 2004, p. 7-13.

<sup>419</sup> Renée Riese Hubert, « Femmes Dada, femmes surréalistes », *loc. cit.*, p. 21.

<sup>420</sup> Georgiana Colvile, « Biographie et psychanalyse des femmes surréalistes », *loc. cit.*, p. 124.

<sup>421</sup> Andrea Oberhuber, « "J'ai la manie de l'exception" : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 81.

encore de Nelly Kaplan alias Belen. Ces créatrices ont tout de même en commun de se mettre en œuvre textuellement et visuellement pour proposer une autre conception du féminin, de telle sorte qu'elles font valoir une subjectivité féminine configurée de l'intérieur. L'autoreprésentation, comme chez de nombreuses écrivaines et artistes modernistes, leur permet de se réapproprier leur image, hors des représentations morcelées et érotisées, hors des figures stéréotypées de la femme-enfant ou de la femme folle. L'explication que fournit Chadwick de cette reprise de possession de l'imaginaire du féminin évoque le concept de performativité butlérien, selon lequel en rejouant une identité qui lui a été imposée, le sujet peut y insérer des variations significatives de sa propre conception du soi : « *The unruly woman of the male Surrealist imagination – dismembered, mutable, eroticized – is recreated through women's eyes as self-possessed and capable of producing new narratives of the self*<sup>422</sup>. » L'« ambivalen[ce] » et l'« ambigu[ité] » des rapports que les femmes auteurs et artistes ont entretenus avec le surréalisme découle du fait qu'elles « y puis[ent] à la fois des idées et des moyens d'expression libérateurs, nourrissants (c'est un des grands attraits du surréalisme, pour les hommes comme pour les femmes), mais y trouv[ent] aussi des rôles assignés et une mythologie du sexe féminin que beaucoup d'entre elles ont fini par trouver lassants<sup>423</sup> ». Pour cette raison, leur démarche artistique déploie des « stratégies de déstabilisation des catégories binaires visant à défaire l'alliance du sexe et du *genre*<sup>424</sup> », ce que démontrent Claude Cahun et Moore dans leur œuvre réalisée en bonne partie à quatre mains.

Le positionnement du couple dans la nébuleuse surréaliste révèle une telle tension entre le désir de singularité et l'adhésion à certaines thématiques, de même que l'adoption de traits

---

<sup>422</sup> Whitney Chadwick, « An Infinite Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism, and Self-Representation », dans Whitney Chadwick (dir.), *Mirror Images, op. cit.*, p. 11.

<sup>423</sup> Susan Rubin Suleiman, « L'humour noir des femmes », *loc. cit.* p. 42.

<sup>424</sup> Guillaume Bridet et Anne Tomiche, « Introduction », *loc. cit.*, p. 15 ; et Guillaume Bridet, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation », *loc. cit.*, p. 97.



esthétiques. Durant les années d'élaboration d'*Aveux non avenues*, l'affiliation de Cahun et Moore avec le surréalisme se solidifie à travers la conception de la vie comme œuvre d'art, la recherche du dépaysement du lecteur-spectateur ou de la lectrice-spectatrice via l'onirisme, l'enfance ou le dédoublement, de même que la démarche collaborative et la transgression des frontières génériques et artistiques. En témoignent, outre *Aveux non avenues*, les réponses de Cahun aux enquêtes surréalistes (dans les revues *Minotaure* et *Commune*), l'essai poético-politique *Les paris sont ouverts*, les mises en scène d'objets du *Cœur de Pic* – ouvrage parrainé par Paul Éluard –, sa participation à l'exposition surréaliste de 1936 à la Galerie Charles Ratton, le texte « Prenez garde aux objets domestiques » et les divers objets surréalistes qu'elles ont réalisés. L'esthétique du partage se nourrit à même les notions de transfrontalité, de transgression et d'art-vie du surréalisme, car la notion se fonde à la fois sur l'idée de rupture – avant-gardiste entre toutes – entre deux termes et sur l'établissement de ponts voyageant d'une rive à l'autre.

### 3.1 La vie comme œuvre d'art

Attachée à l'imaginaire fin-de-siècle, la réflexion de Wilde sur l'imitation de l'art par la vie se retrouve chez les surréalistes qui ont cherché à abolir la frontière entre l'art et la vie. Cahun elle-même y fait directement référence dans le livre surréaliste *Aveux non avenues* : « Oscar : *His place is not in life but in art. Will you tell that person I am expecting him in my next book.* » (ANA, p. 121) Conceptualisé « non comme un mouvement artistique et littéraire historiquement situé, mais comme un état de l'esprit<sup>425</sup> », pour citer Pascaline Mourier-Casile, le surréalisme affecte toutes les

---

<sup>425</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille, op. cit.*, p. 43.

sphères de la vie de l'artiste, personnelle, professionnelle et intellectuelle. Chez les modernistes, la réflexion sur l'art et la vie cherche principalement à déstabiliser les notions de mimétisme et de réalisme de la représentation, tandis que pour les surréalistes, la limite tracée entre l'art et la vie devient poreuse. La pratique artistique du couple Cahun-Moore, qui se déroule dans l'intimité et sans projet de parution pour une large part, constitue un exemple frappant de cette vision de l'art propre à transformer la vie et mobiliser l'être entier. L'art envahit le quotidien, en même temps que les objets de tous les jours se retrouvent au cœur de la création artistique – pensons au *ready-made* de Duchamp ou à l'objet surréaliste, sur lequel je reviendrai. Selon Peter Bürger, le mot d'ordre des mouvements historiques d'avant-garde est « la volonté de réintroduire l'art dans la pratique de la vie<sup>426</sup> ». Afin d'atteindre « l'objectif affiché [qui] est de changer tout à la fois l'art, l'homme, les mentalités, la vie<sup>427</sup> », les artistes conçoivent des œuvres « allégoriques », c'est-à-dire que « la construction de la totalité de l'œuvre n'est plus assumée par l'harmonie des parties singulières entre elles, mais par le rapport contradictoire des éléments hétérogènes<sup>428</sup> ». De telles œuvres fondées sur une logique paradigmatique plutôt que syntagmatique visent la déstabilisation du lecteur-spectateur, de manière à ce qu'il soit encouragé à reconsidérer sa propre pratique de la vie<sup>429</sup>. En cela, Bürger ne manque pas de soulever la dette qu'une telle pensée a envers Rimbaud qui, dans « Délires » d'*Une saison en enfer* « cherchait les “secrets pour *changer la vie*”<sup>430</sup> ». Pour Cahun et Moore, héritières de familles bourgeoises qui n'ont pas eu à travailler pour gagner leur vie, la

---

<sup>426</sup> Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 94.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>429</sup> Il sera question de la réception de l'œuvre d'avant-garde dans le dernier chapitre de la thèse sur les œuvres hybrides.

<sup>430</sup> Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 36-37.

pratique artistique occupe tout leur esprit et leur quotidien, assurant que le projet artistique englobe la vie.

Anne Tomiche rappelle que « l'équation posée entre "art" et "vie"<sup>431</sup> » signifie que les artistes avant-gardistes considèrent leur pratique artistique comme équivalente à une action sociale ou politique : « De fait, les mouvements d'avant-garde du début du XX<sup>e</sup> siècle partagent un "programme" d'*art-vie-action*, pour reprendre une formule de Marinetti, en vertu duquel l'art est pensé comme moyen d'action pour liquider la civilisation condamnée et combattue ; l'art est une forme de la révolte contre les civilisations<sup>432</sup>. » Comment comprendre les activités de Résistance menées de 1940 à 1944 par le *Soldat ohne Namen*, pseudonyme de Cahun et Moore durant l'Occupation de Jersey, autrement que comme une continuité de leur démarche artistique ? Elles ont fabriqué des tracts, des objets et des pancartes, réalisé des photomontages, qu'elles ont ensuite dispersés sur l'île, notamment sur les tombes du cimetière voisin de leur demeure. Leurs tracts sont confectionnés à partir des nouvelles de journaux allemands qu'elles détournaient pour créer des dialogues, des chansons ou des poèmes. Sont mobilisées par *Der Soldat ohne Namen* les mêmes stratégies – le travestissement textuel, le double sens, l'ironie – et les mêmes techniques – utilisation d'objets trouvés, collage et photomontage – que celles qui président à la pratique littéraire et picturale de Cahun-Moore<sup>433</sup>. Cet art-résistance n'a que peu en commun avec la Résistance menée en France – journaux clandestins, réseaux de renseignement, contre-espionnage, activités de sabotage, etc. –, visant plutôt la confusion du message propagandiste au sein des troupes allemandes. Anne Egger soutient que leur « "journal clandestin" de contre-propagande »

---

<sup>431</sup> Anne Tomiche, « L'art et "la vie" », *loc. cit.*, p. 27.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>433</sup> J'y reviendrai dans la section « Mariage du poétique et du politique » du quatrième chapitre.

avait pour mission « de prôner le défaitisme parmi les simples soldats, de les démoraliser, puis de les inciter à l'insoumission, à la désertion, voire à la rébellion collective<sup>434</sup> ». Dans ce cas, bien que l'acte n'ait probablement pas porté à conséquence pour les destinataires, l'art est littéralement action.

L'équation art-vie est bidirectionnelle : s'il est question de changer la vie, il convient également d'ébranler l'« institution art », pour reprendre l'expression de Peter Bürger. Dans la lignée du travail de désacralisation de l'œuvre d'art amorcé par Dada, il s'agit de conceptualiser autrement l'œuvre d'art, ce que font les surréalistes en transformant la vie en art : en découlent l'écriture autographique, l'objet trouvé et le collage comme pratiques de prédilection. Cette revalorisation de la vie comme matériau artistique légitime le genre autobiographique et son équivalent pictural, l'autoportrait<sup>435</sup>, puisque le vécu acquiert une pleine valeur littéraire et artistique. Les femmes auteurs et artistes, pensons à Nelly Kaplan, Bona de Mandiargues, Leonora Carrington, Unica Zürn, Frida Kahlo, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning et Claude Cahun, investissent volontiers cet espace désormais ouvert (les auteures et artistes modernistes le font d'ailleurs également dès le début du siècle). Les surréalistes ont longtemps été animés par la célèbre question « Qui suis-je ? », sur laquelle s'ouvre *Nadja* d'André Breton, qui propulse l'identité au cœur de la création, ce dont témoignent la pratique de l'(auto)portrait et l'écriture de soi chez Cahun-Moore.

---

<sup>434</sup> Anne Egger, *Claude Cahun l'antimuse*, op. cit., 135.

<sup>435</sup> L'écriture de soi a longtemps été considérée comme un genre peu digne de la « grande » littérature, puisqu'elle était péjorativement associée à la « littérature féminine ». Mues par le désir typiquement avant-gardiste de bouleverser le canon, les créatrices ont propulsé l'« espace du dedans », d'après l'expression d'Henri Michaux, vers l'extérieur.

La même logique permet d'élever au statut d'œuvres d'art les objets du quotidien, non pas des objets à haute valeur symbolique, mais bien les plus banals, souvent même des objets trouvés au hasard des déambulations. « L'objet trouvé, la chose, qui n'est en rien le résultat d'un processus de production individuel mais une trouvaille contingente dans laquelle se matérialise la volonté avant-gardiste d'une union de l'art et de la pratique de la vie [...]»<sup>436</sup> » constitue certes un héritage du *ready-made* de Marcel Duchamp, mais les surréalistes exécutent à partir de celui-ci un travail de détournement, d'esthétisation, de recontextualisation, voire de *narrativisation* qui ne s'inscrit pas dans l'approche provocatrice de Duchamp. Johanna Malt considère que l'objet surréaliste est soumis à la fragmentation, au déplacement, à la reconfiguration et à la recontextualisation :

*By assaulting the category boundaries of objects, as well as the boundaries between art and the everyday, they obsessively interrogate relationships between the human and the inanimate (often incorporating dummies, mannequins or other humanoid forms, either whole or in pieces), the edible and the contaminated, the box-fresh and the obsolete, the erotic fetish and the fetishized commodity. Their strategies of fragmentation, displacement, reconfiguration and recontextualization do indeed constitute a fairly radical investigation of the everyday object, even if they may not be the intimations of the marvellous they were intended to be*<sup>437</sup>.

Ainsi l'objet surréaliste brouille-t-il plus d'une frontière, comme le montrent les tableaux photographiques conçus par Cahun pour l'album pour enfants *Le Cœur de Pic* signé Lise Deharme<sup>438</sup>. Le recours aux objets trouvés pour constituer les scènes inspirées des poèmes crée de plus une hybridation entre le réel et les procédés convoquant l'imaginaire.

La quinzième illustration du poème « Les ennuis de Pic », qui me servira ici d'exemple (Fig. 8), permet de constater que le fait de prendre en photo ses mises en scène d'objets ajoute un

---

<sup>436</sup> Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 94-95.

<sup>437</sup> Johanna Malt, « Recycling, Contamination and Compulsion : Practices of the *Objet Surréaliste* », dans Elza Adamowicz (dir.), *Surrealism : Crossings/Frontiers*, op. cit., p. 113.

<sup>438</sup> Lise Deharme (Anne-Marie Hirtz) est une poétesse, romancière, directrice de revue (revue surréaliste *Le Phare de Neuilly*) et salonnière très connue des cercles surréalistes dont elle a été l'une des égéries. Notons qu'elle a inspiré à Breton la « femme au gant » (Lise Meyer) de *Nadja*. Cahun et elle se seraient probablement rencontrées par l'entremise de Robert Desnos et d'Henri Michaux.

niveau de représentation supplémentaire, ayant pour effet de jouer sur la notion de réel. Par l'association d'un cadre réel – celui des divers objets et du décor naturel ou domestique – et de l'artifice de la mise en scène, les tableaux mettent en abyme la tension entre authentique et simulacre propre au dispositif photographique qui, tout en évoquant la scène avérée de la captation du *Spectrum* par l'appareil, impliquent par ailleurs une vision de l'artiste, un cadrage, un angle de vue. Dans ce tableau où le spectateur voit les samares voler tels des oiseaux au-dessus de la scène, les objets s'animent et deviennent des personnages au cœur d'une représentation dont le sens nous échappe. Tout en renvoyant au monde « réel », ces objets trouvés doivent leur représentation à la fabrication, puisque c'est la main de l'artiste qui les a sélectionnés et travaillés de manière à façonner les personnages et le décor. Remarquons, de plus, que la profondeur de champ est un leurre, conçu grâce à des lignes dessinées sur une feuille ou une toile blanche, qui rehausse la qualité factice de l'image. Par un jeu d'éclairage, des ombres renforcent cet effet de profondeur et accordent une charge spectrale à la scène quasi théâtrale. Avant de prendre la photo, l'artiste procède à un travail de déconstruction, puis de reconstruction guidé par l'imaginaire, en ce sens que, loin de faire appel à notre connaissance du monde sensible<sup>439</sup>, les objets se détachent de leur fonction habituelle et gardent pour eux les secrets de leur nouvel arrangement. La déformation du réel, par diverses techniques d'exposition et de cadrage, dont témoignent les mises en scène d'objets de Cahun s'inscrit tout à fait dans la pratique photographique surréaliste que Rosalind Krauss qualifie d'« artificielle au plus haut point<sup>440</sup> ». L'effet d'inquiétante étrangeté est amplifié par la qualité spectrale de la photographie dont se dégage sa nature indicelle par laquelle cet art se distingue des autres systèmes de représentation qui peuvent figurer quelque chose qui n'est pas

---

<sup>439</sup> Voir Anne Reynes-Delobel, « Point d'arrêt – point d'ouverture », *loc. cit.*, p. 37.

<sup>440</sup> Rosalind Krauss, Jane Livingston et Dawn Ades, *Explosante fixe*, *op. cit.*, p. 91.

devant l'artiste. Au contraire, l'objet de la photographie a forcément été présent, devant l'objectif, et ne l'est plus au moment où on la regarde, d'où l'expérience à la fois spectrale et mélancolique, pour reprendre une idée chère à Barthes, qui l'accompagne.

### **3.2 Figurations de l'étrange : dépaysement, enfance, onirisme, dédoublement**

En tant que mouvement d'avant-garde, le surréalisme recherche, à travers l'œuvre d'art, le dépaysement du créateur ou de la créatrice aussi bien que du récepteur ou de la réceptrice. Il développe ainsi ce que Peter Bürger nomme « une esthétique du choc » basée sur le « refus [de l'œuvre] de délivrer un sens<sup>441</sup> ». Dans cette optique de rechercher la déstabilisation du lecteur ou de la lectrice, le surréalisme met de l'avant les procédés, tels l'enfance, le récit de rêve, le dédoublement et la distorsion, susceptibles de figurer l'étrangeté et de laisser entrevoir les eaux troubles de l'inconscient. Au règne de la logique, le surréalisme oppose celui de l'arbitraire et du hasard<sup>442</sup> qui régit les techniques de création – pensons au collage, au photomontage, aux objets trouvés, à l'écriture automatique et au cadavre exquis qui témoignent d'une nouvelle façon de concevoir le réel. Chez Cahun-Moore, la déstabilisation attend sans cesse le lecteur et peut-être les créatrices elles-mêmes qui prennent plaisir à l'ellipse et aux ruptures de sens dans une œuvre comme *Aveux non avendus*, à l'assemblage hétéroclite des éléments visuels dans les photomontages et les mises en scène d'objets, ainsi qu'à l'identité mouvante du sujet. « Pour les surréalistes [...], le sens réside dans les effets du hasard, c'est-à-dire dans les constellations d'événements ou de

---

<sup>441</sup> Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 130.

<sup>442</sup> Plutôt que de concevoir l'avènement du surréalisme comme réaction au réalisme, Serge Fauchereau se penche sur la filiation avec Dada (« Dada et le surréalisme », dans *Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 316-363).

choses dans lesquelles ils reconnaissent un “hasard objectif”<sup>443</sup>. » Ces techniques scripturaires et visuelles ou jeux procèdent par le rapprochement de « deux réalités distantes » afin de faire jaillir l’« étincelle » surréelle<sup>444</sup>. L’esthétique surréaliste veut exalter la part de merveilleux des *visions* obtenues par les moments d’absence de la conscience ou de dépassement du rationnel.

*Le Cœur de Pic* de Lise Deharme et Claude Cahun déstabilise le lecteur par une sensation de l’*Unheimliche* née du partage entre réel et imaginaire sur la surface photographique. En considérant, d’après Freud, que le sentiment d’étrangeté prend sa source dans le caractère de nouveauté et de non-familiarité<sup>445</sup>, le rapprochement avec l’effet de dépaysement s’impose. De cette façon, les tableaux photographiques que conçoit Cahun pour ce livre de « poèmes pour les enfants<sup>446</sup> », en détournant la valeur de réel accordée à la photographie par l’élaboration de scènes factices, ne peuvent que provoquer l’étrangeté. Celle-ci n’est pourtant pas toujours inquiétante dans *Le Cœur de Pic*, elle entraîne parfois même le sourire, comme dans la troisième planche où trois petits œufs aux visages humains affichent des sourires béats ; le tableau est cependant assombri par les fleurs en cage dont l’une des tiges traverse une bouche. L’opposition entre la gaieté, dans le bas de l’image où se trouvent les œufs anthropomorphes, et l’enfermement dessiné par la cage, se voit amplifiée par le clair-obscur causé par la lumière dans cette mise en scène, laissant planer l’idée que quelque chose d’ignoré peut se cacher dans l’ombre. Les jeux de lumière contrastée dans plusieurs planches photographiques n’exploitent-ils pas en effet la peur du noir héritée de l’enfance ? Tout en amplifiant l’aspect dramatique de ces photographies, qui apparaissent hors du

---

<sup>443</sup> Peter Bürger, *Théorie de l’avant-garde*, op. cit., p. 108.

<sup>444</sup> André Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 49.

<sup>445</sup> Voir Sigmund Freud, *L’inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1919], p. 33.

<sup>446</sup> C’est la mention figurant sur la page titre : « Trente-deux poèmes pour les enfants illustrés de vingt photographies par CLAUDE CAHUN ».



temps, le contraste de la luminosité et de l'ombre renforce visuellement l'opposition entre l'enfance et la mort qui plane sur les poèmes. La « théâtralisation » de figurines animales, de statues et de poupées dans un décor souvent naturel amène une ressemblance avec ce qui est vivant de laquelle découle, pour reprendre l'idée de Freud, le trouble de celui qui regarde ces images<sup>447</sup>. Par le truchement de l'univers de Pic dans lequel l'anthropomorphisme – fréquent dans l'imaginaire de l'enfant – est omniprésent, ces figures florales et animales fabriquées de la main de la photographe prennent vie sous nos yeux. Dans la septième planche, probablement la plus inquiétante du recueil, une immense forme mi-végétale, mi-animale, évoquant un buffle, qui occupe la quasi-totalité de la largeur et de la hauteur de l'image matérialise une impression de menace. Cette figure surplombe une poupée de porcelaine masquée, à demi dissimulée par cet animal menaçant. Sous sa jupe de plumes, les jambes semblent avoir été retirées de son corps pour fabriquer une troisième figure se trouvant à sa gauche, constituée de jambes surmontées d'une fleur et placée devant un trône auquel elle serait enchaînée. Ces personnages subissent donc un démembrement auquel succède une reconstruction par l'ajout d'éléments appartenant aux règnes végétal et animal, dont la coprésence voire la confusion est récurrente au sein des œuvres surréalistes. Le média photographique amplifie l'étrangeté de ces figurines<sup>448</sup>, car il produit un effet de réel là où on ne montre que de la fabrication et de l'inanimé, causant une perception du sujet photographié comme mort-vivant. Si la poupée s'associe *a priori* à l'enfance, les surréalistes, qui utilisent souvent la poupée et le mannequin (Georgio de Chirico, Man Ray ou Hans Bellmer), misent plutôt sur le décalage avec ce contexte, allant même jusqu'à susciter l'angoisse dans le cas de la série *La Poupée* de Bellmer. La fonction

---

<sup>447</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, op. cit., p. 73.

<sup>448</sup> Notons une affiliation aux *Jeux de la poupée* de Bellmer (1934-1936) ou aux poupées de Man Ray avec lesquelles les figurines des tableaux de Cahun partagent des correspondances formelles dans la mise en scène de petits mannequins de bois.

narrative des mises en scène photographiées par Claude Cahun donne à croire que les figures peuvent prendre vie, mais elles sont plutôt fixées telles des natures mortes ou des *still lives*<sup>449</sup>, pour combiner les idées de *natures* et de *vies* figées propres à chaque langue. Selon Werner Spies, « étrangeté et mystère proviennent non pas de l'exposition d'éléments exogènes, mais du mélange de réalités inexplicables<sup>450</sup> ». Ainsi, pris séparément, les objets qu'on retrouve dans cette image ne sont pas à proprement parler effrayants, mais leur agencement en figures hybrides aux corps sans yeux, sans tête, masquées et enchaînées, rend *unheimliche* les tableaux. Dans le cas présent, un syntagme du poème associé à l'image accentue grandement la peur distillée par le tableau. En lisant « l'herbe-aux-femmes battues » (*CP*, [n.p.]), le lecteur-spectateur aborde la photographie en étant d'office plongé dans un imaginaire violent, ce qui le dispose à voir une menace dans la figure gigantesque. De cette façon, le livre hybride négocie par la convergence la frontière entre les médias grâce à la reprise thématique de la violence d'un mode de représentation à l'autre. À propos du *Cœur de Pic*, Anne Reynes-Delobel, affirme que « l'image photographique relève d'une esthétique de la surface qui ne vise pas à simplifier la compréhension du monde, mais bien à la transformer en le couvrant d'énigmes<sup>451</sup> ».

L'irrationalité de telles images qui semblent parfois parler une langue secrète doit beaucoup à l'« *imagination en liberté* de l'enfance<sup>452</sup> », pour utiliser l'expression de Serge Fauchereau. Les poèmes de Deharme attirent le lecteur dans le monde de Pic – qui nous est présenté dès la page couverture – où plantes, fleurs, animaux et mort se fréquentent. La couverture, une photographie aquarellée, introduit le personnage de Pic, inspiré de Tristan Deharme, le fils de la poète, dont

---

<sup>449</sup> Dans le catalogue *Don't Kiss Me* (*op. cit.*), ces photographies sont d'ailleurs classées dans la section « *Still lives and objects* ».

<sup>450</sup> Werner Spies, « Introduction », dans *La révolution surréaliste*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou en 2002, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, p. 31.

<sup>451</sup> Anne Reynes-Delobel, « Point d'arrêt – point d'ouverture », *loc. cit.*, p. 35.

<sup>452</sup> Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 338.

c'était le surnom. Celui-ci brandit tel un drapeau une carte à jouer, la dame de pique, qui renvoie au collage photo *Lise Deharme en Dame de pique* effectué en 1931 par Man Ray. Sept autres cartes, tirées d'un jeu de cartes et d'un jeu de Lexicon, sont posées devant lui, offertes au regard du spectateur comme une invitation à participer au jeu. Théâtre de l'enfance de Pic, le livre, par les poèmes et les photographies, fait entrer le lecteur-spectateur dans le monde de Pic. Ce regard d'un enfant sur le monde, comme dans un rêve, effectue des analogies et des passages qui échappent à la logique. L'écriture porte la trace de la dissociation du rationnel : « Immortelle / tu es belle / dit le bleuet / mais tu ne meurs que de regret. » (CP, [n.p.]) L'assonance du phonème « è » et l'allitération du son « l » dans ce poème font résonner d'autant plus fortement les mots « meurs » et « regret » du dernier vers dont la sonorité est plus rude. La voix poétique relate les brèves histoires issues de son imagination où les bleuets parlent et les fleurs expriment leurs sentiments. Le lecteur associe donc l'énonciation au personnage de Pic puisqu'il appartient à l'esprit de l'enfance de donner vie aux objets inanimés pour les faire participer aux histoires que l'enfant se construit. Le bleuet dont le discours est rapporté disparaît entre le texte et l'image qui l'accompagne où ce sont plutôt les œufs anthropomorphisés qui semblent s'adresser à la fleur en cage accrochée au-dessus d'eux. Les photographies tirent elles aussi profit de l'enfance en donnant forme humaine aux animaux, aux végétaux et aux objets. Deharme fait pourtant contraster le thème de l'enfance avec la menace de la disparition. La « Belle de nuit » ne peut « viv[re] une heure », l'« Immortelle [...] ne meur[t] que de regret », « l'Éphémère de Virginie [...] meurt avant de l'avoir dit », la capucine pleure « la mort du papillon blanc ». La mort survient de manière déconcertante au sein de ces vers qui se lisent comme des comptines en raison de l'assonance de sons clairs (« l'Éphémère de Virginie [...] meurt avant de l'avoir dit »). Pic assiste à la mort de nombre de fleurs, d'animaux et même de son propre frère, étonnamment « mort de la toux » (CP, [n.p.]), dans le poème final. La gravité de ce sujet est désamorcée par la séduisante naïveté de la voix enfantine de Pic et sa

légèreté de ton, redoublées par l'illustration qui recrée sa vision du monde. Le lecteur-spectateur trouve quelque chose de carrollien à cette balade dans un jardin des merveilles où tout est agencé pour le déconcerter.

L'enfance, à l'instar du jeu et de l'onirique, autres valeurs clés du surréalisme, permet de configurer l'œuvre d'art autour du hasard et de la liberté d'association des idées et des motifs. « C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la "vraie vie" ; [...] l'enfance où tout concourait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même. Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent<sup>453</sup>. » On sait que Breton reconnaît à l'enfance une grande puissance créative grâce à la liberté de sa pensée, dont fait état Fauchereau<sup>454</sup>, qui permet de s'approcher d'une vérité de l'être et du monde – et non de la réalité dont il se désintéresse. Dans *Le Cœur de Pic*, l'hybridation entre le réel et l'imagination attribuable à la voix de Pic, tirée de l'enfance, trouve un pendant visuel dans la technique utilisée pour les photographies. Les photographies, que Leperlier nomme des « tableaux photographiques<sup>455</sup> » afin d'insister sur la composition recherchée des éléments visuels, sont faussement réelles. Elles donnent l'impression d'ouvrir une fenêtre sur une scène quotidienne captée au hasard (pensons aux souliers abandonnés dans l'escalier), alors que c'est la photographe qui cherche minutieusement les objets et les assemblages les plus susceptibles d'évoquer par l'image l'imaginaire de Pic qui prend forme dans les poèmes. Le choix de l'objet trouvé (même si la trouvaille n'est pas accidentelle ici) rappelle le geste de l'enfant qui, au fil de ses déambulations, ramasse divers objets sur son chemin et les conserve. En brouillant les frontières de l'imagination et de la réalité, les procédés photographiques surréalistes sont susceptibles de

---

<sup>453</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 52.

<sup>454</sup> Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 338.

<sup>455</sup> François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op. cit., p. 239.

créer, d'après Rosalind Krauss, une impression d'*inquiétante étrangeté* : « L'effondrement de la distinction entre imagination et réalité, effet religieusement souhaité par le surréalisme, [...] sont tous des déclencheurs potentiels de ce frisson métaphysique qu'est l'inquiétante étrangeté. Car ils représentent la percée dans la conscience d'états antérieurs [...]»<sup>456</sup>. » S'il faut concéder que cette hybridation entre le réel et la mise en scène est vraie de toute photographie, remarquons que ces tableaux d'objets surréalistes produisent un surcroît de fiction dû au merveilleux de la vision du monde proposée et au caractère factice de ces *staged photographs*.

Selon Freud, « un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantasme et réalité se trouve effacée<sup>457</sup> ». Les surréalistes se positionnent comme héritiers des recherches freudiennes sur le rêve en postulant, dès le premier manifeste, que « la résolution future de ces deux états », le rêve et la réalité, se trouve « en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*<sup>458</sup> ». Les profondeurs de la psyché, révélées par les études de Freud sur l'inconscient et le rêve, fascinent les membres du mouvement : « Dans la conception freudienne, [...] le contenu manifeste du rêve ne demeure qu'un matériel illisible et confus tant qu'il n'a pas fait l'objet d'une interprétation. [...] Le matériel qui, chez Freud, ne vaut que comme point de départ à l'analyse, constitue aux yeux de Breton une véritable mine d'"images surréalistes"<sup>459</sup>. » Selon Pascaline Mourier-Casile, le récit de rêve propre au surréalisme « transpose sur la toile non les images d'un rêve mais bien les mécanismes mêmes de l'activité onirique (récit du rêve)<sup>460</sup> », contrairement au récit symboliste *sur* le rêve qui, lui, demeure linéaire et n'abandonne pas toute logique.

---

<sup>456</sup> Rosalind Krauss, « Corpus Delicti », dans Rosalind Krauss, Jane Livingston et Dawn Ades, *Explosante fixe*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>457</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>458</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>459</sup> Werner Spies, « Introduction », *loc. cit.*, p. 31.

<sup>460</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, *op. cit.*, p. 211.

L'onirique se déclinait de fait déjà sous différentes variantes chez les symbolistes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : rêve, délire, hallucination, reviviscence du passé occupaient les récits. Souvenons-nous par ailleurs de « La rêveuse » de *Monelle* de Marcel Schwob qui, aux prises avec la puissance d'attraction de la fiction et des rêves, se désintéresse du réel jusqu'au jour où ses rêves « s'éparpillent en poussière<sup>461</sup> ». Cependant, d'après Mourier-Casile, « à la différence du récit surréaliste, le récit fin-de-siècle, s'il tient un discours explicite *sur* le rêve, n'est pas, à proprement parler, discours *du* rêve. Il ne calque pas volontairement ses procédures sur celles de l'activité onirique, comme le fait le récit surréaliste<sup>462</sup> ».

Que ce soit pour « calquer » les mécanismes de l'inconscient ou pour puiser dans une banque d'images surprenantes, le rêve s'imisce dans le récit surréaliste. Dans les écrits de Claude Cahun, Andrea Oberhuber et Joëlle Papillon identifient trois types de récits de rêve, « soit le récit de rêve à tendance autobiographique, le récit de rêve hautement fictionnalisé et le récit de rêve parodique<sup>463</sup> ». Les récits de rêve parus dans *Le Disque vert* en 1925<sup>464</sup>, parmi des textes d'Antonin Artaud, Charles Baudelaire, Albert Cohen, René Crevel, Max Jacob, Michel Leiris, Maurice Maeterlinck, Pierre Morhange et Henri Michaux qui figurent dans ce numéro sur le rêve, participent du second type, car ils distinguent « le *moi rêvant* et le *moi écrivant*<sup>465</sup> ». Ces neuf très brefs récits de seulement quelques phrases chacun sont précédés d'un préambule de la voix narrative qui

---

<sup>461</sup> Marcel Schwob, « La rêveuse », dans *Cœur double* et *Le Livre de Monelle*, *op. cit.*, p. 291-294.

<sup>462</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>463</sup> Andrea Oberhuber et Joëlle Papillon, « L'autobiographie rêvée de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 207. Je renvoie à cet article pour l'étude des récits de rêve d'*Aveux non avenues* où les auteures postulent que la structure du texte, de même que les références au rêve et les récits de rêve qui y sont incorporés, sans oublier les photomontages, plongent le lecteur-spectateur dans un « onirocosme » (p. 214). Je me pencherai plutôt sur les récits de rêve parus dans *Le Disque vert* et celui resté inédit et désormais publié dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 565.

<sup>464</sup> *Le Disque vert*, « Des rêves », troisième année, 4<sup>e</sup> série, n° 2, 1925. La revue *Le Disque vert* est alors codirigée par l'ami de Cahun, Henri Michaux, et Franz Hellens. Les récits sont édités dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 483-484. Oberhuber et Papillon en font l'analyse dans l'article « L'autobiographie rêvée de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 208-210.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 209.

admet, avec l'humour propre à l'écriture cahunienne, ne pas conserver de souvenir de ses rêves et « consen[t] pourtant qu'on [lui] prête les rêves que voici<sup>466</sup> ». Les récits de rêve qui s'articulent en quatre parties dont la division est motivée par la temporalité : « (*Enfance*) », « (*Puberté*) », « (*Nuits adultes*) » et « (*Vieillesse*) ». L'enfance et la puberté ressassent l'obsession de la famille, nœud conflictuel éternellement irrésolu (évoqué ici par l'image des queues et des crocs du serpent et de la murène qui forment une sorte de cercle sans commencement ni fin) et souvent associé à la Sainte Famille, comme c'est le cas dans la planche X d'*Aveux non avenues*. Les figures maternelle et paternelle sont aux prises avec une relation de violence et d'amour, qui n'est pas sans rappeler celle du bourreau et de la victime maintes fois mise en scène dans *Héroïnes* et *Aveux non avenues*. Dans une vision cauchemardesque plutôt que de rêve, la voix narrative est témoin de la violence de son père envers sa mère, puis de l'incinération de sa mère, qui s'enflamme ensuite à nouveau dans le rêve suivant :

2

Mon père me tient sur ses genoux. Il vient d'allumer une chaufferette en forme de cercueil grandeur nature, et je m'aperçois qu'elle contient ma mère en train de s'incinérer doucement...

3

J'empoigne les moustaches de mon père qui s'étirent jusqu'à devenir des rênes que je tiens fort serrées, tandis que dans un coin s'assied sur un pique-cierge et s'enflamme d'elle-même, ma mère, *torche vivante*<sup>467</sup>...

La confusion des attitudes parentales, entre douceur et violence, ressort de la figure de l'antithèse, notamment dans les gestes subséquents de la caresse du père et de l'incinération de la mère ou même du syntagme oxymorique « s'incinérer doucement ». Le récit de rêve multiplie les images opposées selon le principe de l'image surréelle, comme celle de la métamorphose des moustaches en rênes. Ce glissement des « vues » confère à la scène un caractère très pictural qui s'apparente à

---

<sup>466</sup> « Des rêves », *Écrits, op. cit.*, p. 483.

<sup>467</sup> *Idem.*

la technique de l'image double en photographie. Le récit de la partie sur l'âge adulte répète un sentiment d'isolement vécu sur l'île de Robinson (à laquelle le sujet rêve tous « les *jeudis soirs*<sup>468</sup> »), dans une tour d'ivoire, puis dans une chambre. La vieillesse, enfin, consacre la disparition du sujet au moment où la mer érode son corps comme elle le fait de la roche, jusqu'à ce que ne demeure « bientôt plus qu'un os à moelle qu'aspire goulûment le vent<sup>469</sup> ». Le sujet autobiographique se retrouve au cœur des récits qui multiplient les pronoms à la première personne : « Quelqu'un m'a donné rendez-vous dans la tour d'ivoire. C'est moi. Je me hâte pour ne pas me faire attendre. Puis, me prenant pour centre, enfonçant dans mon cœur une branche du compas, je m'occupe à tracer des fossés, à creuser, moins romantique, au moins des caniveaux en travers de la route [...]»<sup>470</sup>. » Le récit de rêve permet au sujet d'aller à la rencontre de lui-même. Le corps se transforme en un bien étrange compas qui, plutôt que de pointer le Nord, s'occupe à créer des voies de retranchement pour entraver la route.

Un récit de rêve resté longtemps inédit que Cahun a rédigé en mai 1939 a été édité par François Leperlier dans *Écrits*<sup>471</sup>. L'amorce du texte entraîne le lecteur dans le souvenir du rêve rapporté d'abord avec empressement par la première phrase nominale qui omet le déterminant pour ouvrir directement avec le nom « sensation », de telle sorte que le rêve paraît rédigé de manière « schématiqu[e]»<sup>472</sup>, comme on le noterait rapidement avant de l'oublier. Le reste du texte ne suit toutefois pas ce type d'écriture en optant plutôt pour un niveau de langue littéraire : « Sensation de réveil en face d'un immense corps de femme drapé dans une robe collante en velours rouge presque

---

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 484.

<sup>469</sup> *Idem.*

<sup>470</sup> *Idem.*

<sup>471</sup> « Rêve », dans *Écrits, op. cit.*, p. 565.

<sup>472</sup> Andrea Oberhuber et Joëlle Papillon, « L'autobiographie rêvée de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 208.



ou tout à fait noir. [...] [J]e vois une sorte de fenêtre coupée dans l'étoffe à hauteur du sein gauche. C'est en quelque sorte l'ornement, le seul, de la robe. Cette fenêtre [...] est garnie de rideaux légers de couleur qu'on hésite à nommer : rose ou mauve<sup>473</sup>. » La narration descriptive dépeint aux yeux du lecteur une scène qu'elle cherche à lui faire voir par l'usage à quelques reprises du présentatif « c'est » et du déterminant démonstratif « cette », ainsi que l'abondance de couleurs, un trait de l'écriture symboliste. Les images étranges peuplent ce rêve, à commencer par cette femme vêtue d'une robe comportant une fenêtre au niveau du sein gauche à travers laquelle diverses vues sont données à voir. Les visions s'avèrent, au fil du récit, changeantes : le lait se transforme en petit être moitié humain moitié oiseau, la « vitre devient comme brumeuse<sup>474</sup> », la femme portant une robe de velours disparaît pour une vision de la robe sans corps pour la faire se mouvoir, « surmontée seulement d'un essaim d'abeilles ». La métamorphose des vues, si chère à Cahun, est inhérente au rêve et s'accorde aisément avec le principe surréaliste de la rencontre d'éléments hétéroclites. Comme bien des récits de rêve surréalistes, plutôt que de retranscrire dans l'immédiateté le souvenir du songe, ces textes de Cahun ont été retravaillés en récits littéraires<sup>475</sup>.

Même à l'extérieur du récit de rêve à proprement parler, les textes surréalistes échappent souvent à la logique et à une signification qui s'éclairerait dans la linéarité, reproduisant ainsi par le langage les mouvements du rêve. L'écriture cahunienne porte les traces du rêve jusque dans les figures de l'ellipse ou de la parataxe rappelant les ruptures de sens d'un rêve<sup>476</sup>, par exemple. Dans

---

<sup>473</sup> « Rêve », dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 565.

<sup>474</sup> *Idem.*

<sup>475</sup> Serge Fauchereau rappelle qu'Henri Michaux, l'ami de Cahun, déplore la passivité et le repliement sur soi de l'automatisme, il propose « une fusion de l'automatisme et du volontaire, de la réalité intérieure, les écrits surréalistes travaillés après coup... » (cité dans Fauchereau, *Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, la p. 343)

<sup>476</sup> Pourtant, selon Breton, « dans les limites où il s'exerce (passe pour s'exercer), selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d'organisation. Seule la mémoire s'arroge le droit d'y faire des coupures, de ne pas tenir compte des transitions et de nous représenter plutôt une série de rêves que *le rêve*. » (André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 21-22.)

la bouche d'Aurige, l'un des personnages des *Aveux* à travers lesquels s'exprime l'auteure de ce récit autographique, le rêve apparaît comme le lieu où le sujet parvient à réaliser son plein potentiel identitaire grâce à la disparition des limitations de la réalité<sup>477</sup> : « Le rêve. Imaginer que je suis autre. Me jouer mon rôle préféré. » (*ANA*, p. 66) « La clé des songes », tel est le titre du paragraphe qui clôt le premier récit de rêve des *Aveux* – référence explicite à *L'interprétation du rêve* de Freud –, se trouve dans la « valeur » de « symbole » (*ANA*, p. 23) des éléments incompréhensibles au premier regard, décelant un rapport au rêve tendant vers le symbolisme davantage que la psychanalyse. Conformément à la poétique de l'obscur des *Aveux*, l'auteure se garde bien d'attribuer un sens au symbole du « sang du soldat ». Le rêve n'a pu que séduire Cahun, fascinée par l'ailleurs et les espaces de l'*inter*, en raison de sa capacité à déborder les confinements du réel, à le transformer ou l'outrepasser, « notre esprit s'extravas[ant] dans le sommeil » (*ANA*, p. 23).

L'onirisme habite le pendant visuel de l'œuvre de Cahun-Moore, dans les photomontages d'*Aveux non avenues* où la vision de rêve tourne souvent au cauchemar, mais aussi dans les tableaux photographiques du *Cœur de Pic*. Le registre du merveilleux apparaît par la production d'associations déroutantes qui peignent une toile tout à fait surréaliste et plongent le lecteur-spectateur dans l'univers du rêve. Pour Paul Edwards, le surréalisme s'intéresse justement à la photographie dans le texte pour sa capacité à reproduire une vision particulière du réel comportant une part d'onirique<sup>478</sup>. Les illustrations du *Cœur de Pic* accentuent parfois la dimension onirique de la poésie, comme c'est le cas dans le poème illustré du Chat botté (planche XII). La photographie montre, sur un fond sombre évoquant un ciel nocturne, un chat, coiffé d'une couronne et tenant un

---

<sup>477</sup> Oberhuber et Papillon soulèvent que plus loin dans le texte « la réalité, par contre, est vécue comme le lieu où les portes se ferment : “Dès que je sors du rêve et songe à faire mon entrée dans le monde, j’entends claquer des portes.” » (« L'autobiographie rêvée de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 205. La citation se trouve dans *ANA*, p. 187.)

<sup>478</sup> Paul Edwards, *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 305.

sceptre de fleurs, tels que ceux décrits par le poème, qui monte la garde devant une tour hantée par des figures fantomatiques. La double impression grâce à laquelle est probablement réalisée cette *photographie de rêve* met en relief l'in vraisemblance de la vision dépeinte par une échelle de mesure irréaliste entre le félin et la tour. L'illustration éclaire le poème assez opaque en révélant que la vision appartient au songe : « Fort de France / donne en redevance / à Monseigneur le Chat Botté / une couronne de pervenches / et un sceptre de mufliers » (*CP*, [n.p.]). En effet, l'association de ces éléments disparates fait peu à peu sens dans le contexte irréaliste du rêve dont le procédé d'associations libres est le même. Dans cette optique, la série photographique des têtes sous cloche produite vers 1926 pourrait être considérée comme une mise en scène visuelle du sujet qui s'immerge dans le monde du rêve, se retrouvant dès lors dans une sphère protégée du réel tout en en faisant partie<sup>479</sup>.

On a compris que les techniques scripturaires et artistiques privilégiées par les surréalistes doivent avoir la faculté de produire des images-étincelles<sup>480</sup> fonctionnant par l'incompatibilité de deux termes, comme le rappelle Serge Fauchereau<sup>481</sup>. C'est l'effet causé par le dédoublement et la distorsion auxquels Cahun-Moore recourent dans leurs photographies. Le motif du double mis au service d'une réflexion sur l'identité et l'adéquation entre le même et l'autre s'inspire en grande partie de l'œuvre de Marcel Schwob. *Cœur double* de l'écrivain symboliste met en scène, de fait,

---

<sup>479</sup> Voir Anne Reynes-Delobel, « Scénographies de la relation forte : de quelques objets photographiques surréalistes sous cloche », dans Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin*, op. cit., p. 227-250.

<sup>480</sup> « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. » (André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 49)

<sup>481</sup> Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 343.

nombre de personnages dédoublés, tout comme *Le Livre de Monelle* représente les personnages des sœurs en reflets non identiques de Monelle grâce, notamment, à une spatio-temporalité floue. Alors que cette question de la multiplicité de l'être prend racine dans l'imaginaire fin-de-siècle, les moyens de représenter ce dédoublement empruntent, chez Cahun-Moore, l'esthétique surréaliste. L'(auto)portrait *Que me veux-tu ?*<sup>482</sup> l'illustre magistralement par la double impression du sujet grâce à laquelle deux Cahun s'observent de profil, avec une hostilité certaine. Dans le cas de cet (auto)portrait, l'impression d'étrangeté provient de la question que le spectateur se voit forcé de soulever, à savoir quelle tête est l'originale et laquelle consiste en un *Doppelgänger* fantomatique<sup>483</sup>. La valeur d'authenticité accordée à la photographie s'étant vue dépassée, notamment depuis les œuvres d'André Kertész, l'autoportrait – qu'affectionnent les créatrices surréalistes – constitue plutôt une porte d'entrée dans la conception identitaire du sujet : « À la fois document, présentation de l'identité personnelle et de celle, collective, des surréalistes, la photographie est témoignage de ce qui n'est plus (d'où le culte voué à Atget), mais aussi "monument", visualisation d'images au-delà du réel<sup>484</sup>. » L'(auto)portrait de Cahun nous montre, *au-delà du réel* visage du sujet photographié, cette question qui le hante d'une identité aux contours flous. Ne pourrait-on pas dire, pour faire écho à l'idée de Gonnard et de Lebovici, que, à travers cette masse d'(auto)portraits, Cahun érige son propre monument, sorte de palais des glaces où une image appellerait sans cesse l'autre, à la manière des photomontages d'*Aveux* composés d'(auto)portraits et de portraits recyclés ?

Les analyses croisées des textes et des images de Cahun et de Moore montrent que, dans l'imaginaire du couple, les mêmes thématiques et obsessions reviennent d'un support médiatique

---

<sup>482</sup> L'image est reproduite dans *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 43.

<sup>483</sup> Le sixième chapitre de cette thèse se penchera sur cette question en prenant appui notamment sur cet (auto)portrait.

<sup>484</sup> Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Femmes artistes / artistes femmes, op. cit.*, p. 174.

à l'autre, pour s'incarner aussi bien dans l'écriture que sur le papier photographique ou la feuille de dessin dans le cadre d'une démarche intermédiaire.

### 3.3 Le décloisonnement des frontières artistiques

« *Trespassers will be prosecuted* », telle est l'inscription figurant sur la couverture du manuscrit des *Jeux uraniens*. Cette phrase qui apparaît au seuil du tout premier récit de Cahun, donnant le ton ironique de son écriture, est à comprendre comme une invitation à la transgression davantage qu'une tentative de dissuasion. Néanmoins, la sentence agit aussi comme un sceau appliqué pour protéger cette œuvre de l'intrusion d'un lecteur autre que la compagne de vie, destinataire du texte. Dans le contexte d'un récit homo-érotique, la menace de poursuites légales contre le pécheur<sup>485</sup> est encore plus signifiante. À travers l'enfance, l'onirisme, l'étrangeté, le surréalisme cherche, à l'instar de l'intrus, à entrer sur le territoire de l'Autre, à quitter le connu pour ouvrir le champ des possibles d'une œuvre. « *In their relentless pursuit of another world*<sup>486</sup> », les surréalistes se font créateurs-visionnaires et doivent conjurer l'ailleurs par l'œuvre d'art. Elza Adamowicz aborde en ce sens la notion de *crossings* au-delà des frontières en termes de dépaysement : « *These transgressions [of the frontier] can be considered in terms of dépaysement, a movement away from the familiar pays, a zone of exchange and dialogue, where distinctions are collapsed rather than resolved*<sup>487</sup>. » Claude Cahun s'est aventurée à plusieurs reprises, grâce à Moore, hors du domaine

---

<sup>485</sup> « *Trespasser* » a aussi comme traduction « pécheur », au sens biblique. Source : le dictionnaire *Larousse* en ligne, <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/trespasser/619659>>, page consultée le 14 juillet 2017.

<sup>486</sup> Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, p. 343.

<sup>487</sup> Elza Adamowicz, « Introduction », dans *Surrealism : Crossings/Frontiers*, *op. cit.*, p. 15. Les mots « *space* », « *boundary* », « dépaysement » et « pays » sont en italique dans le texte.

du livre qui lui était plus familier en investissant la photographie et la création d'objets ou de pamphlets politiques durant les années de Résistance.

L'interartistique, au cœur de la tentative avant-gardiste de décloisonner les frontières du livre, habite également le symbolisme où il se fonde sur le partage de thèmes, de motifs et du recours au symbole. Selon Evanghelia Stead, l'interartistique constitue l'un des points de rencontre entre la littérature fin-de-siècle et les avant-gardes historiques : « Assise du livre fin-de-siècle, l'hybridation entre dessins et mots définit donc non seulement un nouveau mode d'être du livre, mais aussi une poétique. Elle est le signe profond d'une époque de transitions et de transformations entre le XIX<sup>e</sup> siècle et les avant-gardes<sup>488</sup>. » L'hybridité artistique correspond, pour le symbolisme, à la poursuite de l'« harmonie entre les arts<sup>489</sup> », telle que l'exemplifie la métaphore mallarméenne de « l'hymen » pour dire l'union entre les arts dans *L'Après-midi d'un faune*<sup>490</sup>. Ce que José Pierre appelle au sujet du symbolisme une « coopération entre les arts<sup>491</sup> » se matérialise, à la fin du siècle, notamment avec l'engouement pour le livre illustré et la picturalité du poème<sup>492</sup>. La perméabilité entre les arts s'instaure également à la fin du siècle au sein de la peinture symboliste<sup>493</sup> qui « associ[e] peinture et littérature<sup>494</sup> ». De fait, la peinture symboliste a souvent été qualifiée de « littéraire » en raison de sa reprise de grands mythes littéraires (l'*Ophélie* de Burne-Jones en est

---

<sup>488</sup> Évanghélia Stead, *La chair du livre*, op. cit., p. 59.

<sup>489</sup> José Pierre, *Le symbolisme*, op. cit., [n.p.].

<sup>490</sup> « Inerte, tout brûle dans l'heure fauve / Sans marquer par quel art ensemble détala / Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la [...] » (Stéphane Mallarmé, *L'Après-Midi d'un faune*, op. cit., p. 8-9)

<sup>491</sup> José Pierre, *L'univers symboliste*, op. cit., p. 87.

<sup>492</sup> Il s'agit aussi bien de la « saturation picturale » (Liliane Louvel, « Nuances du pictural : petit essai de typologie », dans *Texte/image*, op. cit., p. 34) du mot, augmentée par les procédés de synesthésie et des correspondances ou encore de l'*ekphrasis* (notamment celle de la toile *Salomé* de Gustave Moreau dans *À rebours* d'Huysmans) que de sa dimension visuelle, soit la spatialité des mots sur la page dont *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé est devenu un exemple canonique. Les mots du titre du livre de Mallarmé, mis de l'avant dans les pages par les caractères plus gros et gras, se retrouvent d'ailleurs au cœur des valeurs surréalistes : les dés, la valeur du jeu et du hasard.

<sup>493</sup> Gustave Moreau, Arnold Böcklin, Fernand Khnopff, Gustav Klimt, Max Klinger, Pierre Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Félicien Rops sont les principaux peintres symbolistes.

<sup>494</sup> Robert L. Delevoy, *Journal du symbolisme*, op. cit., p. 26.

un exemple notoire) et de son attention au détail (on pense notamment aux toiles très chargées de Gustave Moreau, dont Breton était admirateur).

Dans *Les Jeux uraniens*, Cahun présente en termes symbolistes la relation entre les arts : « Le thème musical nous conte sa légende, la prose rythmée nous berce de son chant. / Ainsi nous opposons les qualités différentes des êtres, et pour les apprécier nous avons recours à des échanges. » (*JU*, p. 47) Dans ce jeu de correspondances aux résonances rimbaldiennes, la musique a la faculté de raconter, tout comme la poésie se met à chanter. Le principe d'analogie dynamise les rapports entre les arts, principalement la musique, la peinture et la littérature. Cahun et Moore en font en outre l'expérience au théâtre, dans les années 1920, au sein de l'*Union des amis des arts ésotériques*, sous l'égide de Grace Constant Lounsbery, dont l'objectif était de « promouvoir la correspondance des arts – théâtre, musique, chant, danse, peinture, récitations lyriques et conférences – autour d'une démarche résolument symboliste et spiritualiste<sup>495</sup> ». Elles étaient « *certainly stimulated by the convergence of music, poetry, and dance performed chez Lounsbery* », selon Tirza True Latimer qui ajoute : « *the exposure emboldened Cahun to overcome her inhibitions and appear in public performances*<sup>496</sup> ». L'expérience théâtrale a été pour le couple une porte d'entrée dans les avant-gardes, comme en témoignent les pièces montées avec Pierre Albert-Birot au théâtre Le Plateau<sup>497</sup>.

---

<sup>495</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 145.

<sup>496</sup> Tirza True Latimer, « Aesthetic Allegiances : Marcel Moore and Claude Cahun », dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore*, op. cit., <<http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/aesthetic-allegiances-marcel-moore-and-claude-cahun/>>, page consultée le 16 août 2017.

<sup>497</sup> Notons que Cahun et Moore ont participé au *Programme-revue* du théâtre Le Plateau par des textes (fragments d'*Aveux non avenues*) et des photographies des acteurs. Voir *Le Plateau. Programme-Revue*, 1<sup>re</sup> année, n° 1, mars 1929 et n° 2, mai 1929, Bibliothèque nationale de France (JO-83819 1929).

Le symbolisme et le surréalisme recourent tous deux à l'hybridation entre les arts et leurs médias respectifs pour montrer que les deux mouvements souscrivent, comme l'avance Pascaline Mourier-Casile, au « principe de la conciliation des contraires<sup>498</sup> ». Dans le passage d'un mouvement à l'autre, toutefois, l'harmonie, la coopération et l'union entre les arts font place au partage et à la transfrontalité<sup>499</sup>. Serge Fauchereau relève la *praxis* intermédiaire comme l'un des traits distinctifs de l'avant-garde surréaliste : « Il reviendra au surréalisme d'étendre la spontanéité et l'automatisme à d'autres domaines que la poésie écrite [...] : presque tous les écrivains dadaïstes et surréalistes dessinent, confectionnent des objets, des collages<sup>500</sup>. » La voix personnelle de chaque auteur ou artiste emprunte différents moyens d'expression pour se faire entendre, le livre, la toile ou bien la pellicule photographique ou cinématographique. La volonté de provoquer la rencontre des arts et des médias dans une esthétique du « choc », pour reprendre le mot de Peter Bürger<sup>501</sup> ou d'Henri Béhar<sup>502</sup>, se concrétise dans le livre surréaliste. D'après Béhar, « c'est la *totalité artistique* postulée par Tzara : non pas l'idéal wagnérien d'une rencontre complémentaire de la musique, de la danse et de la peinture, mais bien l'ensemble de ces arts dans une seule œuvre, une totalité cosmique<sup>503</sup> ». Cette interartialité s'exprime le plus souvent dans le cadre du livre qui peut accueillir en ses pages plusieurs arts et leurs moyens d'expression, comme l'exemplifie le corpus du livre surréaliste où l'on retrouve des combinaisons entre l'écriture et la peinture, la photographie, le dessin ou même la tenture<sup>504</sup>. L'intégration de divers médias à l'objet *livre* découle d'une volonté

---

<sup>498</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>499</sup> Ce sont les termes avancés par Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 13.

<sup>500</sup> Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 331.

<sup>501</sup> Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>502</sup> Tel est le titre de son essai sur l'avant-garde, *Ondes de choc*, *op. cit.*

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>504</sup> L'intermédialité peut bien sûr prendre forme hors des pages d'un livre ; un exemple marquant en serait les œuvres d'Unica Zürn datées de 1958 où le dessin se superpose à une partition musicale. Voir Fanny Larivière, *Stratégies*



d'en ouvrir les frontières et donne lieu à de nombreux cas de collaboration entre auteur et artiste. Dans le contexte du surréalisme, les créatrices participent de manière importante au corpus du livre dit surréaliste<sup>505</sup>, comme le montrent les œuvres de Lise Deharme et Leonor Fini, d'Annie Le Brun et Toyen, de Gisèle Prassinos, de Dorothea Tanning, ainsi que celles de Cahun et Deharme ou Cahun-Moore. L'œuvre hybride redouble l'effet imageant du texte surréaliste par l'intégration matérielle d'images qui accentuent le dépaysement du lecteur-spectateur<sup>506</sup>. Le grand livre surréaliste de Cahun-Moore, *Aveux non avendus*, se plie à ce principe en tissant une toile de références à des invariants de l'écriture et de la pratique photographique du couple, reconnaissables pour le lecteur averti (l'autoreprésentation, le déguisement, le masque, la filiation, le narcissisme), mais qui n'éclairent pourtant pas une signification globale ni du texte ni des photomontages. La frontière entre les médias qu'un objet *livre* tel que celui du couple d'auteure-artiste transgresse, demeure – volontairement – bien visible dans ce livre. Chaque photographie se trouve isolée sur une page de droite, précédée et suivie par une page blanche, comme pour bien marquer le fossé à franchir ou encore pour, tel un sas, laisser au lecteur-spectateur le temps de prendre la pleine mesure du nouveau média. Les surréalistes choisissent d'exposer les lignes de faille entre les deux moyens d'expression hétérogènes combinés dans un même livre, plutôt que de souscrire à un rapport illustratif. La porosité des frontières entre les médias et les disciplines est inhérente au livre surréaliste, placé sous le signe de l'hybridité et du déplacement des frontières qui ne sont plus étanches. Le corpus du livre surréaliste permet de constater que, malgré que plusieurs contraintes techniques aient disparu à l'époque de l'édition de ces livres, l'apparition de l'image dans le livre

---

*intermédiales et autoreprésentation dans l'œuvre littéraire et les dessins-partitions d'Unica Zürn*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011.

<sup>505</sup> Voir à ce propos le site du projet de recherche d'Andrea Oberhuber, *Le Livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux*, <[www.lisaf.org](http://www.lisaf.org)>, page consultée le 15 mai 2017.

<sup>506</sup> Le septième chapitre portera sur les œuvres hybrides de Cahun-Moore.

reste souvent conventionnelle (pensons à *Brelin le frou* de Prassinis, au *Poids d'un oiseau* de Lise Deharme et Leonor Fini ou même au *Cœur de Pic* de Cahun et Deharme), empruntant la forme d'une pleine page et non les divers agencements visuels qui auraient pu être imaginés (l'exemple de *Facile* d'Éluard et Man Ray, où les vers épousent page après page la forme du corps féminin, en est une)<sup>507</sup>.

Regardons désormais le premier photomontage d'*Aveux non avendus*, pour y observer que le couple Cahun-Moore invite son lecteur-spectateur à pénétrer dans des espaces autres, pour reprendre l'idée d'Adamowicz qui conceptualise la frontière, dans le cadre de l'esthétique surréaliste, « *both as a space to inhabit and an imaginary boundary beyond which the surreal will flourish*<sup>508</sup> ». La première planche photographique, qui ouvre la section « 1919-1925 » faisant office de prologue, métaphorise la notion de frontière. Passons pour le moment outre la technique du collage, sur laquelle je reviendrai dans le septième chapitre, qui permet de mettre en relation des éléments hétéroclites, tout en laissant voir, dans le cas des photomontages de Moore, les fissures entre chacun. Premier seuil photographique du livre, l'image invite le lecteur, happé par le regard de l'œil fixé droit sur lui, à poser le pied dans un terrain inconnu figuré de trois manières différentes. Dans une composition triangulaire inversée sont regroupés trois objets : un globe terrestre, un miroir à main qui invite à traverser de l'autre côté du miroir comme Alice, de même qu'une boule de cristal donnant à voir une concentration d'étoiles (en écho au ciel étoilé du premier tiers de l'image). Ces trois pôles du triangle représentent trois chemins possibles vers la *surréalité* : en découvrant un monde inconnu, en traversant le miroir ou en se laissant aller dans l'entre-deux

---

<sup>507</sup> Ce corpus, cela dit, ne peut être saisi en parlant d'une esthétique du livre surréaliste qui serait partagée. Tout en jouant certaines valeurs surréalistes, les images sont, d'une part, de facture bien différente d'un(e) artiste à l'autre et, d'autre part, les textes ne reprennent pas les mêmes thématiques. Chaque livre conserve donc l'identité auctoriale de son auteur(e) et de son artiste.

<sup>508</sup> Elza Adamowicz, *Surrealism : Crossings/Frontiers*, op. cit., p. 15.

du sommeil. En plein centre, l'œil surdimensionné invite le spectateur à s'ouvrir aux autres mondes possibles que les trois sphères du bas de l'image rendent visibles. Cette triple possibilité indique que l'aventure ne sera pas pour autant aisée et que de nombreuses voies sont empruntables. Pour Andrea Oberhuber, « *what emerges as the guiding principle of these photomontages is that, along with the text, they seem immutably to follow the call of Morpheus, to transgress the boundaries of a transparent world to arrive in another, one that is more obscure and unfathomable*<sup>509</sup> ». Le lecteur-spectateur doit accepter de s'engager de l'autre côté du miroir aux côtés des créatrices qui se révèlent les maîtresses de jeu de cette exploration de l'inconnu. La figure du créateur est doublement représentée ici, d'abord par les lettres D-I-E-U inscrites à l'envers dans le haut du photomontage, mais aussi par l'ensemble statuesque des mains, de l'œil et de la bouche évoquant à travers ces synecdoques le travail entre les médias du couple d'auteure-artiste<sup>510</sup>. L'intermédialité des œuvres du couple Cahun-Moore s'inscrit, plus largement, dans une démarche artistique qui mobilise plus d'un média et se réalise à deux : « contre le romantisme ou le symbolisme, les dadaïstes, comme les surréalistes, aiment le travail en commun<sup>511</sup>. » Contrairement à certaines créatrices, telles Gisèle Prassinos (*Brel in le frou*), Unica Zürn (*Oracles et spectacles*), Meret Oppenheim (*Sansibar*) ou Leonor Fini (*Le Livre de Leonor Fini*), qui ont produit seules une œuvre hybride, la démarche intermédiaire, chez Cahun, s'allie à une éthique de la collaboration, ce qui ne l'empêche pas de jouer tour à tour le rôle de l'auteure et celui de l'artiste.

---

<sup>509</sup> Andrea Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 47.

<sup>510</sup> Notons d'ailleurs que cet assemblage des parties du corps rappelle le duogramme « LSM » qui figure une main, une bouche et un œil empilés sur une chaussure (voir le dessin dans Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, *op. cit.*, p. 25).

<sup>511</sup> Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 330.

En 1945, Cahun confie dans *Confidences au miroir* « le désir de participer aux expériences de ce groupe, qui [l]’avait attiré plus que tout autre, d’atteindre par l’entremise d’un effort collectif l’univers qu[’ell]e croyai[t] porter en [elle]<sup>512</sup> » (*CM*, p. 594). Tout en partageant de nombreuses valeurs avec le mouvement surréaliste dont j’ai fait état dans ce chapitre (hybridité, humour, autoreprésentation, etc.), les œuvres des créatrices surréalistes – parmi lesquelles figurent celle de Cahun-Moore – conservent une forte individualité, que ce soit en regard du média choisi, de la poétique ou de l’esthétique, qui ne se dément pas dans l’ensemble de leur œuvre, comme pour mieux conserver leur identité dont il est si souvent question dans leurs textes et images<sup>513</sup>.

\*\*\*

Les manifestations du partage en ce qui a trait à l’inscription de l’œuvre de Cahun et Moore dans l’histoire littéraire et artistique de leur époque sont multiples : elles se situent entre les mouvements, entre le centre et la marge, entre un passé et un présent marqués par des fantômes familiers. Au même titre que l’identification générique ou l’attribution genrée sont rendues troubles dans l’œuvre de Cahun-Moore, les affiliations s’entrecroisent, l’une ne cédant pas la place à l’autre dans une logique de rupture, de telle sorte que tout au long de leur carrière de quarante ans, des empreintes du symbolisme, aussi bien que du modernisme ou du surréalisme sont identifiables. L’hétérogénéité des affiliations se révèle cohérente pour une œuvre qui valorise la polymorphie, la métamorphose et la mobilité. Afin de manœuvrer entre ces mouvements, Cahun-Moore déploient

---

<sup>512</sup> L’accord au masculin du mot « attiré » est dans le texte original, je le laisse donc tel quel.

<sup>513</sup> Werner Spies argumente que ces différences entre les œuvres sont autant le fait des créatrices que des créateurs en raison de l’« esthétique de la distance » propre au mouvement. « C’est justement par leurs différences que les artistes surréalistes manifestent leur appartenance au mouvement : tous s’emploient à développer des modes de travail qui débouchent sur la singularité de chacun. » (« Introduction », *loc. cit.*, p. 28)

diverses stratégies de positionnement dans le champ culturel et littéraire qui feront l'objet du prochain chapitre. Le rapport à chacun des trois mouvements évoqués se qualifie par un certain conformisme aux principes d'un mouvement et à l'œuvre d'auteurs appréciés, auquel se confronte « la manie de l'exception » (*ANA*, p. 177) fortement recherchée par Cahun. Le partage marque dès lors autant le rapprochement que la distance avec ces héritages. L'absence d'adhésion totale de Cahun à aucun mouvement s'explique certainement par son désir de singularité qu'elle oppose au travail des « décalcomanes » (« Salomé la sceptique », *H*, p. 148). N'est-ce pas d'ailleurs ce qu'expriment les photomontages d'*Aveux non avenues*, particulièrement le neuvième, qui additionnent *ad nauseam* l'image de Cahun au regard très fixe et captivant, dans un lancinant rappel qu'il n'y aurait que le Soi qui compte, même s'il est lié à l'Autre par « le nœud gordien qui les accouplait – irréconciliables<sup>514</sup> » ?

L'œuvre des deux artistes fait ainsi figure de passeuse entre les siècles, démontant la prétendue étanchéité des courants en faveur d'échanges et de partages. Leur prise de position pour l'entre-deux devrait ainsi être entendue au sens d'un *antre*, puisque Cahun et Moore paraissent vouloir occuper celui-ci comme un lieu habitable, le seul lieu où elles peuvent se sentir à leur aise, dans un constant partage. Cahun, qui se plaisait à cumuler les références à l'Antiquité, apprécierait que l'antre « serv[e] de demeure à certains dieux, à certains personnages de la mythologie ou de l'histoire ancienne », « la sibylle (de Cumès), [le] Vulcain, [le] cyclope<sup>515</sup> ». L'œuvre de Cahun et Moore se situerait ainsi métaphoriquement dans un antre, cet espace intime qui conserve tout de même une ouverture sur le monde. Ce positionnement volontaire dans un *antre-deux* nous éclaire

---

<sup>514</sup> Feuilles détachées du scrap book..., dans *Écrits*, op. cit., p. 651.

<sup>515</sup> Source : Centre national de ressources textuelles et lexicales, <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/antre>>, page consultée le 15 juillet 2017.

face aux procédés qu'elles instaurent pour prendre place dans le champ culturel et littéraire, qui participent de leur construction identitaire.

## Chapitre 4

### Stratégies de positionnement dans le champ culturel et littéraire : 1913-1953

La question de l'héritage doit être pensée selon un double mouvement de (re)connaissance et de prise de distance. L'œuvre de Cahun-Moore fait valoir sa connaissance de la littérature et des arts à travers divers procédés scripturaires ou en affichant les traits esthétiques des courants artistiques de son époque. Ces moyens d'exposer le savoir de l'auteure et de l'artiste constituent également une tentative de reconnaissance, car la réécriture et la citation, la pseudonymie ou les influences visuelles servent à s'insérer dans les traditions littéraire et artistique et, pour le dire en termes bourdieusiens, à occuper une place dans le champ culturel. Or Cahun et Moore se montrent déterminées à maintenir une distance avec ces courants en poursuivant une démarche qui, grâce à l'hybridation des traits suivant le principe d'affinités électives, n'adhère entièrement à aucun mouvement littéraire ou artistique. Le rapport à l'héritage se matérialise par le biais de diverses stratégies visant à se positionner dans le champ culturel et littéraire, allant de la pseudonymie, aux pratiques de la citation et de la réécriture et à l'activisme politique.

Lectrice de littérature aussi bien que de textes philosophiques<sup>516</sup>, Cahun a pu ressentir le poids de ces œuvres peser sur elle lorsque vint le moment de prendre la plume. C'est ce que tend à faire croire la forte intertextualité de son œuvre, de même que ses premiers textes qui reprennent les grandes lignes du symbolisme tardif en laissant planer un sentiment de nostalgie sur l'ensemble. En comparaison, la pratique de la photographie, un art historiquement jeune, a peut-être pu offrir

---

<sup>516</sup> Outre les références qu'elle glisse dans ses écrits, sa correspondance en atteste (voir les lettres reproduites dans *Écrits, op. cit.*), de même que sa fiche de lectrice, au nom de Lucie Schwob, de la librairie Aux amis des livres d'Adrienne Monnier (n° 117 – Fonds A. Monnier, IMEC ; référence donnée par François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur, op. cit.*, p. 64, note infra 1).

au couple Cahun-Moore une liberté de création que le poids ancestral de la littérature et de la peinture ne leur a pas laissés. Selon François Leperlier, cette liberté que l'on ressent chez la créatrice – puisque Leperlier ne reconnaît qu'à Cahun la « paternité » de l'œuvre photographique, à l'exception d'*Aveux non avenues*, co-signé – est imputable à l'absence de désir de professionnaliser sa pratique :

Aussi la confidentialité, l'intimité, le relatif secret dont elle entourait son travail photographique lui offraient des latitudes qu'elle obtenait plus difficilement dans l'écriture. D'un côté elle était sans ambition professionnelle, elle avait les coudées franches, quand de l'autre elle devait entrer en compétition avec toute la littérature, affronter les contraintes de la publication et les scrupules personnels. Et puis la pratique de la photographie, autour de 1915-1920, était loin d'avoir le statut qu'on lui connaît aujourd'hui et d'avoir conquis une position esthétique qui pût intimider<sup>517</sup>.

Cahun découvrirait ainsi une liberté dans l'absence de la contrainte de faire reconnaître son œuvre. Le rapport à la tradition trouve dans l'autoreprésentation un catalyseur, en ce sens que les textes aussi bien que les images clament haut et fort la présence de leur créatrice, Moore se retirant en effet dans la zone invisible du hors-champ. C'est ce que porte à croire le deuxième photomontage d'*Aveux non avenues* (Fig. 9) où un grand nombre de figures se détachent d'un fond noir. Le spectateur se laisse tenter par le jeu d'identifier ces visages et y reconnaît, hormis les avatars de Cahun, Lucy enfant, Marcel Schwob enfant, l'ami Bob, un dessin de Moore représentant Cahun, une statue de David... Claude Cahun revendique ici son héritage (amis, famille, son chat Kid). Parmi l'ensemble des photomontages qui recyclent quasi exclusivement l'image de Cahun, celui-ci prend les apparences d'un portrait de famille *élective* grâce auquel le couple Cahun-Moore réalise son souhait de ne pas oublier les morts<sup>518</sup>. L'image de la toute jeune Lucy Schwob, centrée

---

<sup>517</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 336.

<sup>518</sup> Dans son article rendant hommage à l'écrivain symboliste, Cahun cite le personnage de Monelle : « *Ne joue pas avec les morts et ne caresse pas leurs visages. Ne ris pas d'eux et ne pleure pas sur eux : oublie-les.* Non, Monelle. Aujourd'hui, hélas ! nous n'avons que trop tendance à oublier les morts. Je ne veux pas de ta sagesse. » (« Marcel



dans le bas, agit comme point de fuite d'où partent tous les autres visages, attestant de la position centrale de l'auteure dans son œuvre.

Informée par la position marginale qu'ont occupé Cahun et Moore au sein des avant-gardes, cette section posera à son tour un regard « oblique<sup>519</sup> » sur leurs différentes prises de position dans le champ culturel et littéraire. Ce regard de biais – à l'instar de celui que prend souvent Cahun dans ses (auto)portraits, celui de 1928 où elle pose devant une toile, vêtue d'une robe lui dénudant les épaules jusqu'à la poitrine, en est un exemple<sup>520</sup> – consistera à demeurer sensible aux décalages et au ton que révéleront les références, de même que les actes politiques. L'usage de pseudonymes et le recours à la citation et à la réécriture permettent de s'inscrire dans la tradition littéraire<sup>521</sup>. Motivée, comme nous l'avons vu, par un fort désir de se singulariser, Cahun manœuvre dans les coulisses de l'histoire littéraire en plaçant ses grands noms et récits sous sa plume. Dans la perspective de la construction d'un *ethos* d'intellectuelle engagée, sera également étudié l'activisme politique de Cahun et Moore, sur la base de l'essai *Les paris sont ouverts* de Cahun et de la série photographique de la *Poupée*, réalisée à deux. Pour un couple d'auteure-artiste aussi préoccupé par la question de l'identité, ces différentes facettes de leur œuvre – pseudonymie, pratique de la citation et de la réécriture, activisme politique – ont constitué autant de manières d'établir leur *persona*, terme latin désignant le masque de théâtre<sup>522</sup> que l'on endosse pour incarner

---

Schwob », *loc. cit.*, p. 475. L'italique est dans le texte original pour indiquer la citation tirée du *Livre de Monelle*.) Quant à Moore, il me semble que les photographies prises après la mort de sa compagne témoignent justement de sa volonté de maintenir vivant son souvenir (j'y reviendrai dans le chapitre 5).

<sup>519</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », *loc. cit.*, p. 55.

<sup>520</sup> Voir *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 41.

<sup>521</sup> Lise Gauvin et Andrea Oberhuber soulignent que la réécriture « est une manière de faire la révérence aux prédécesseurs dans le but de s'inscrire dans une tradition littéraire. [...] Ainsi la double démarche de relecture-réécriture met-elle en place une riche circulation entre les textes tout en installant une frontière fluide entre le modèle générateur et le nouveau texte ; elle suppose la connaissance intime d'un important corpus littéraire et incite à la réflexion sur la réception et la perception d'une œuvre. » (*Études françaises*, dossier « Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux », vol. 40, n° 1, 2004, p. 7)

<sup>522</sup> Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, [n.p.], <<http://aad.revues.org/667>>, page consultée le 13 janvier 2015.

un rôle, dans le milieu littéraire et artistique. Ce quatrième chapitre sera ainsi traversé par des questions telles que : Quelles sont les significations et les motivations se cachant derrière les nombreux pseudonymes ? De quels legs se réclament Cahun-Moore à travers l'élaboration d'une *bibliothèque imaginaire* d'auteurs et d'artistes ? Les nombreuses références qui parsèment l'œuvre littéraire laissent-elles filtrer une forme de nostalgie ou une volonté de subversion ? De quelle nature est leur activisme politique ? Les diverses stratégies de positionnement dans le champ culturel et littéraire répondent à trois impératifs : rendre hommage, détourner et se tailler une place. Ce dernier motif me paraît dominer l'esthétique de Cahun-Moore, aussi bien que les déclarations et activités politiques du couple.

#### **4.1 Stratégies pseudonymiques**

Cahun et Moore s'inscrivent dans la (longue) lignée de femmes auteurs ayant publié sous un autre nom que le leur, si l'on pense au vicomte de Launay, à Colette et à Belen, ou encore, pour citer les cas les plus célèbres du XIX<sup>e</sup> siècle, à George Sand et à Rachilde. L'usage du masque pseudonymique permet à plusieurs femmes auteurs de faciliter leur entrée longtemps limitée dans le champ littéraire en façonnant leur *ethos* discursif pour le rendre conforme aux normes de la société dans laquelle elles évoluent. Pour Michèle Touret, l'adoption d'un pseudonyme répond à une contrainte *genrée* qui découle de la part dominante d'hommes dans le milieu littéraire :

Le pseudonyme cache et expose. Dans le cas du pseudonyme masculin adopté par une femme, les motifs sont évidents : elle renonce à son identité féminine, elle entre dans un milieu masculin. C'est donc que pour s'assurer une place dans le milieu littéraire contemporain, il est fou de se faire passer pour une femme et sage de se faire passer pour un

homme. On échappe ainsi sinon à une misogynie ouverte du moins à un ostracisme condescendant<sup>523</sup>.

Il est indéniable que, historiquement, plusieurs auteures ont vu le milieu littéraire s'ouvrir grâce au travestissement onomastique ou textuel qu'elles ont pratiqué<sup>524</sup>. Or, dans le cas de Claude Cahun, publier sous son vrai nom aurait pu constituer un avantage en termes de reconnaissance, car cela lui aurait permis de profiter de la légitimité que lui procurait son patronyme. De fait, la jeune auteure aurait pu profiter du nom Schwob, connu grâce à son père journaliste et à son oncle écrivain. Ainsi, il est probable que pour parvenir à faire paraître si jeune<sup>525</sup> ses textes dans des revues aussi prestigieuses que le *Mercur de France*, Claude Cahun ait bénéficié de la situation avantageuse de la famille Schwob dans le milieu culturel. Ça a à tout le moins été le cas pour ses « Éphémérides » qui ont paru au *Mercur* où elles ont décontenancé la rédaction de la revue qui avoue à Paul Léautaud avoir « publié cela que parce que [c'était] la fille de Maurice Schwob<sup>526</sup> ». Louis Dumur, rédacteur en chef du *Mercur de France*, affirme même : « Si encore elle signait Schwob. Le nom ferait passer la chose. Mais : Cahun ! Claude Cahun ? Qui connaît cela<sup>527</sup> ? » Pourquoi en effet publier sous pseudonyme plutôt que de faire valoir l'héritage familial ? Paul Léautaud poursuit : « Il paraît que cette demoiselle ne veut justement pas signer Schwob, qu'elle ne veut pas être écrasée en quelque sorte par le nom qu'a illustré Marcel Schwob et auquel Maurice

---

<sup>523</sup> Michèle Touret, « Où sont-elles ? Que font-elles ? La place des femmes dans l'histoire littéraire. Un point de vue de vingtiémiste », *LHT*, n° 7, avril 2010, [n.p.], <<http://www.fabula.org/lht/7/index.php?id=185>>, page consultée le 13 mars 2015.

<sup>524</sup> Lire l'ouvrage de Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.), *Jeu de masques, op. cit.* Voir également David Martens, « Pour une poétique de la pseudonymie. Formes et enjeux d'une pratique auctoriale », communication prononcée dans le cadre du colloque *De la de la pseudonymie. Formes et enjeux d'une pratique auctoriale (XVI<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècles)*, dirigé par David Martens et Myriam Watthee-Delmotte, 28 au 30 octobre 2010, Université de Louvain.

<sup>525</sup> Elle n'a que dix-neuf ans lorsque son recueil de poèmes en prose, *Vues et visions*, paraît dans *Le Mercur de France* le 16 mai 1914.

<sup>526</sup> Paul Léautaud, *Journal littéraire*, 3 janvier 1927, t. V, Paris, Mercur de France, 1958 ; cité par Leperlier dans *Claude Cahun. L'exotisme intérieur, op. cit.*, p. 130.

<sup>527</sup> *Idem.*

Schwob donne encore quelque notoriété, qu'elle ne veut pas davantage en tirer avantage, qu'elle veut se faire un nom à elle et être appréciée pour elle-même<sup>528</sup>. » Claude Cahun n'omet pas, en sélectionnant ses pseudonymes, l'héritage familial ; elle recherche un certain anonymat, tout en optant pour des noms renvoyant à sa famille, réelle ou élective. Le nombre croissant d'auteurs dont l'œuvre paraît sous leur nom ou sous pseudonyme féminin au début du XX<sup>e</sup> siècle laisse croire que l'utilisation d'un nom de plume masculin n'est plus nécessaire pour la publication, comme c'était le cas jusqu'alors, tel que le souligne Michèle Touret<sup>529</sup>. Si Cahun et Moore cherchent bien à se manifester sur la scène littéraire et artistique de leur époque, le recours à différents pseudonymes n'a rien d'une tentative de conformité, mais présente d'autres attraits qui ne pouvaient que leur plaire. En ce sens, Touret met de l'avant la double fonction du masque pseudonymique, soit d'offrir à celui qui le revêt le loisir de décider des signes qu'il veut afficher et de ceux qu'il souhaite dissimuler<sup>530</sup>. Cahun et Moore préfèrent des pseudonymes qui cumulent les traits identitaires, vrais ou faux, pour effacer les marques genrées et le concept d'une identité immuable. De tous ces noms de plume et de guerre, sur lesquels il s'agira de faire le point, se dégage une stratégie auctoriale prônant l'indéfinition ; ceux-ci participent à une poétique de l'obscur se donnant à déchiffrer au lecteur ou à la lectrice qui en connaît les secrets<sup>531</sup>.

Adolescente, au lycée, Cahun utilise son second prénom Renée pour signer ses dissertations (souvent du nom « René », en vertu de son « goût (encore sans objet) de l'androgynat<sup>532</sup> » et du patronyme « Cahun »), comme elle l'écrit à Charles-Henri Barbier :

---

<sup>528</sup> *Idem.*

<sup>529</sup> Michèle Touret, « Où sont-elles ? Que font-elles ? La place des femmes dans l'histoire littéraire », *loc. cit.*, [n.p.].

<sup>530</sup> *Idem.*

<sup>531</sup> Cette réflexion est au cœur de l'article co-écrit avec Andrea Oberhuber, « Noms de plume et de guerre : stratégies actoriales dans la démarche collaborative de Claude Cahun et (Marcel) Moore », dans Frédéric Regard et Anne Tomiche (dir.), *Genre et signature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », à paraître en 2018.

<sup>532</sup> Lettre à Charles-Henri Barbier, reproduite dans *Feuilles détachées du scrap book...*, dans *Écrits, op. cit.*, p. 659.

J’imaginai René Cahun. Qu’avait donc pu voir en lui « la petite souris » paralysée, silencieuse qui l’avait rencontré – une seule fois – chez grand-mère Mathilde ? Pourquoi ne l’avait-elle pas oubliée ? Pourquoi l’élire pour parrain de son prénom ? Puis (en 1917, après une seconde et dernière rencontre) de son nom de famille ? Il me présentait vraiment – je ne puis m’y tromper aujourd’hui – la solution (magique), historique à mon énigme<sup>533</sup>.

Le nom Cahun apparaîtra effectivement quelques années plus tard, pourtant, lorsqu’elle prend pour la première fois la plume professionnellement, elle largue toute attache à son nom de naissance. En 1913 et 1914, Cahun et Moore tiennent la rubrique de mode du *Le Phare de la Loire*, journal républicain, qui appartient alors à Maurice Schwob : Cahun y publie des chroniques et Moore assure leur illustration<sup>534</sup>. Contrairement à François Leperlier, Patrice Allain et Kristine von Oehsen attribuent l’entièreté de la chronique à Moore<sup>535</sup>. Ces exégètes argumentent que la chronique est signée des initiales de Suzanne Malherbe : « S.M. » pour le premier article, puis « M. » pour les suivants. Or Moore n’est pas auteure et on ne connaît aucun texte signé par elle outre sa correspondance. De plus, le contenu des textes paraît trop collé à la poétique cahunienne par les thématiques, l’humour et l’ironie pour que Moore en soit l’auteure – ou alors c’est que les idées et le style sont parfaitement partagés chez l’une et l’autre. Ce serait donc bien Claude Cahun qui en serait l’auteure comme le postule Leperlier qui publie quelques chroniques dans les *Écrits*. La simple lettre « M. » avec laquelle la jeune journaliste signe les chroniques, destinées à un public féminin, dissimule la filiation avec les Schwob, tout en faisant référence à plusieurs figures importantes de son entourage : Suzanne Malherbe alias (Marcel) Moore, Marcel Schwob, Maurice

---

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 659, note infra 5.

<sup>534</sup> Pour une étude de la rubrique de mode de « M », voir Alexandra Arvisais, « Détournement du savoir féminin dans les écrits journalistiques de Claude Cahun alias “M” », *@analyses*, dossier « IntellectuElles : l’univers du savoir des femmes en littérature », vol. 10, n° 1, hiver 2015, <<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1243>>, page consultée le 22 avril 2015.

<sup>535</sup> Patrice Allain, « Sous les masques du phare : Moore, Claude Cahun et quelques autres », dans « Autour de Marcel Schwob. Les croisades d’une famille républicaine à travers 50 ans de presse nantaise », *Nouvelle Revue nantaise*, n° 3, 1997, p. 115-130 ; et Kristine von Oehsen, « The Lives of Claude Cahun and Marcel Moore », *loc. cit.*, p. 11.

Schwob ou encore Mathilde Cahun, sa grand-mère paternelle. Le recours à un pseudonyme qui ne dévoile pas le genre sexuel permet à l'auteure de se parer des qualités intellectuelles plus facilement reconnues à l'homme qu'à la femme au début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans cette rubrique, Cahun met l'accent sur son savoir par le foisonnement des références mythiques, bibliques et littéraires grâce auxquelles elle se compose un *ethos* d'auteure érudite<sup>536</sup>.

Le texte de la première chronique de mode pour *Le Phare de la Loire* porte toutefois à croire que la longue série de pseudonymes de Lucy Schwob devrait plutôt débiter avec « S.M. ». En effet, la première chronique présente une double signature, « S.M. » pour le texte et « S.M. Moore » pour l'illustration. Si on reconnaît les initiales de Suzanne Malherbe, il est peu probable que la signature du texte soit attribuable à la même main qui signe le dessin. Cette signature partagée suggérerait alors d'« uni[r] sans les confondre » (*VV*, p. 28-29) l'auteure et l'artiste, d'y lire une entité créatrice bicéphale.

Le prénom au genre ambigu, Claude, pour lequel l'auteure opte dès 1914, s'il a pu empêcher sa reconnaissance<sup>537</sup>, rappelle à celui qui possède les clés de son œuvre la manie de brouiller les genres sexuels. Les poèmes en prose de *Vues et visions*, première œuvre littéraire publiée dans une revue de prestige, ont d'abord paru sous le pseudonyme Claude Courlis, dont le patronyme fait écho à l'oiseau qui survole les paysages maritimes évoqués dans le recueil.

---

<sup>536</sup> Les textes de Marcel Schwob pour le journal familial, dont le premier est publié alors qu'il n'a que onze ans, valorisent également l'érudition. Gayle Zachmann souligne ce trait de l'écriture schwobienne dans « Fact and Fiction : Marcel Schwob's Archeologies and Medievalism », *loc. cit.* ; ainsi que dans « Humoring the Republic : Marcel Schwob's Archeologies of Laughter and Journalistic Culture », *loc. cit.*

<sup>537</sup> Après sa mort, certains historiens de la littérature ont attribué ce nom alors inconnu à un homme. Ce n'est que dans les années 1990 que son identité sera révélée par les recherches de François Leperlier, ainsi qu'il le relate dans « L'assomption de Claude Cahun » : Georgiana Colvile et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête*, *op. cit.*, p. 101-116.

Avant de prendre définitivement le nom Claude Cahun, l'auteure signe quelques articles dans le journal *La Gerbe* du pseudonyme Daniel Douglas, choisi à la mémoire de l'amant d'Oscar Wilde, Alfred Douglas, « dont les haines familiales valurent deux ans de travaux forcés à Oscar Wilde<sup>538</sup> ». Ce renvoi au couple homosexuel n'est pas anodin lorsqu'on sait que Cahun se porte à la défense de la représentation de *Salomé* de Wilde, objet d'un procès en 1914, et qu'elle consacre l'une des nouvelles d'*Héroïnes* à cette figure féminine en vogue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la peinture symboliste et la littérature décadente. Le nom de plume représente un hommage littéraire, dont l'énigme se révèle à celui qui sait identifier le nom, par lequel l'auteure s'inscrit dans la tradition littéraire<sup>539</sup>. Adopté autour de 1917 tant au quotidien que pour signer la majorité de ses textes<sup>540</sup>, le pseudonyme Claude Cahun renvoie à une filiation choisie, celle de son grand-oncle, Léon Cahun et de sa grand-mère paternelle, Mathilde Cahun.

La signature *Der Soldat ohne Namen*, véritable nom de guerre de Cahun et Moore, s'accompagne d'une identité factice servant à endosser les activités de résistance dans lesquelles se lance le couple durant l'occupation de Jersey, de 1941 à leur arrestation en juillet 1944<sup>541</sup>. Durant cette période, Cahun et Moore confectionnent, de concert, des tracts et fabriquent différents objets, signés *Der Soldat ohne Namen*. Dans sa correspondance, Cahun explique qu'elle souhaitait

---

<sup>538</sup> Lettre de Cahun à Paul Levy, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 751.

<sup>539</sup> L'auteure reprend ce geste dans *Héroïnes* où, par la récupération de différents personnages bibliques, antiques et littéraires reconnus, elle s'inscrit explicitement dans une tradition littéraire, au-delà de l'héritage familial. Pour une étude de la réécriture des figures féminines célèbres dans *Héroïnes*, consulter Katharine Conley, « Claude Cahun's Counter-Archival Héroïnes », dans *Don't Kiss Me*, *op. cit.*, p. 24-32 ; et Joëlle Papillon, « L'entre-deux de la réécriture : les *Héroïnes* ou les paradoxes de la nouvelle femme », *loc. cit.* ; et Alexandra Arvisais, « L'imaginaire féminin dans *Héroïnes* de Claude Cahun », publié sur *Savoirs des femmes*, automne 2013, <[http://savoirsdesfemmes.org/public\\_html/?page\\_id=161](http://savoirsdesfemmes.org/public_html/?page_id=161)>, page consultée le 8 avril 2015.

<sup>540</sup> *Héroïnes* (1925), « Chanson sauvage » (1921), « Éphémérides » (1926-1927), *Aveux non avenues* (1930), *Les paris sont ouverts* (1934), « Prenez garde aux objets domestiques » (1936), textes collectifs pour Contre-Attaque (1936) et *Le Cœur de Pic* (1937).

<sup>541</sup> Voir à ce sujet l'article de Lizzie Thynne, « Action indirecte : politique, identité et subversion chez Claude Cahun et Marcel Moore dans la résistance à l'occupation nazie de Jersey », *loc. cit.* ; et son film *Playing a Part : the Story of Claude Cahun*, 2005.

conférer à ce soldat sans nom « non seulement une existence fictive, [qu'elle] voulai[t] lui en fournir une réelle, le susciter – et alors [s]e supprimer, lui passer la main<sup>542</sup> ». Elle affirme également qu'il « était mieux qualifié qu[']elle pour savoir ce qu'il fallait dire<sup>543</sup>... » Les deux résistantes créent ainsi un énième double, véritable hétéronyme<sup>544</sup>, qui répond au même principe de métamorphose que les autres pseudonymes, mais est, cette fois, mis au service d'un besoin de dissimulation bien réel pour échapper à l'occupant nazi de Jersey.

Le choix d'écrire et de vivre sous pseudonyme, même si l'héritage familial de Cahun était connu de ceux qui la côtoyaient, témoigne d'une volonté de se constituer sa propre filiation, hors du noyau familial. Cahun confie rétrospectivement : « M'appuyer à la gloire, si ce n'est pour contribuer, de mon faible poids, à faire crouler l'abomination de la désolation, les monuments calamiteux de cafardise, est contraire à ma loi. » (CM, p. 592-593) En conformité à sa « loi », dès qu'elle prend la plume à dix-neuf ans, Lucy Schwob se façonne des pseudonymes : S.M., M., Claude Courlis, Daniel Douglas, *Der Soldat ohne Namen* et Claude Cahun, qui est celui qu'elle retiendra non seulement pour signer ses grandes œuvres, mais aussi au quotidien. Ce pseudonyme définitif est épïcène, comme tous ses pseudonymes d'ailleurs, et renvoie, d'une part à la figure d'une grand-mère maternelle aimée, mais aussi dans le champ culturel à son grand-oncle, Léon Cahun, connu du milieu intellectuel français dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle et figure de mentor pour Marcel Schwob. Adopté au quotidien, le pseudonyme ne constitue pas seulement un masque qu'elle revêtirait pour parvenir à publier. En fait, opter pour le nom de Schwob, bien

---

<sup>542</sup> Lettre à Gaston Ferdière de mars 1946, dans *Écrits*, op. cit., p. 693.

<sup>543</sup> *Idem*.

<sup>544</sup> Gayle Zachmann affirme : « Cahun conceived the role of the resister in the image of a nameless soldier (*der Soldat ohne Namen*) who would be her voice, a voice, and potentially the voice of a collective conscience. » (« Cahun and the Politics of Culture », loc. cit., p. 32)



connu des milieux littéraire et journalistique, aurait pu faciliter sa reconnaissance et éventuellement lui procurer un plus grand lectorat.

La signature apposée par Suzanne Malherbe à son œuvre graphique, Marcel Moore ou Moore, connaît une plus grande stabilité dès 1913. Tant dans les œuvres collaboratives avec Cahun, que dans sa carrière personnelle, ces pseudonymes ont été les seuls dont elle a fait usage (à l'exception du premier dessin dans *Le Phare de la Loire* signé « S.M. Moore » pouvant se lire « Suzanne Malherbe Moore »). La signature Marcel Moore, utilisée pour les dessins à l'encre du recueil *Vues et visions*, ainsi que pour les livres de Marc-Adolphe Guégan qu'elle a illustrés<sup>545</sup>, fait entendre le prénom de l'oncle de sa compagne, Marcel Schwob, figure emblématique dans leur imaginaire respectif<sup>546</sup>, de même que celui de Marcel Proust qui pouvait l'attirer pour la référence homosexuelle. Hormis le pseudonyme Marcel Moore utilisé pour ces livres, l'ensemble de son œuvre (composée, rappelons-le, de dessins, photographies, photomontages et décors de théâtre) porte le seul nom Moore<sup>547</sup>. Il faut toutefois souligner que la quasi-totalité des nombreuses photographies prises par Moore du début des années 1910 jusqu'après la mort de Cahun en 1954, restent non signés. L'absence de signature tend à faire croire que ces photographies sont avant tout à vocation privée, mis à part les clichés qui contribuent à la confection des photomontages d'*Aveux non avenues* et l'(auto)portrait signé Claude Cahun destiné à la page couverture de la revue *Bifur* (1930). Le nom d'artiste (Marcel) Moore, dont le prénom est masculin et le patronyme, anglophone, révèle une volonté commune au couple d'introduire de l'altérité dans la construction

---

<sup>545</sup> *L'invitation à la fête primitive* (1921) et *Oya Insula* (1923).

<sup>546</sup> À ce sujet, signalons que l'écho au prénom de Marcel Schwob, écrivain symboliste reconnu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, n'est pas anodin pour signer *Vues et visions* une œuvre d'inspiration symboliste.

<sup>547</sup> C'est ce que portent à croire les documents que j'ai pu consulter au Jersey Heritage Trust et qui ne présentent, pour la quasi-totalité, pas de signature.

de l'identité par la multiplication des doubles. Le pseudonyme, par le dédoublement entre la personne civile et l'artiste<sup>548</sup>, contribue à créer la *persona* artistique de la peintre-graphiste par laquelle est assumée l'auctorialité de l'œuvre plastique. L'invention de soi en tant qu'entité créatrice multiple va de pair avec celle de Claude Cahun.

En prenant le crayon pour écrire et dessiner les chroniques de mode du *Phare de la Loire*, Cahun-Moore amorcent de concert une pratique de la pseudonymie. Le double est au cœur de la posture d'auteure et d'artiste des collaboratrices, comme le font ressortir les « initiales allitératives », pour reprendre l'expression de Tirza True Latimer<sup>549</sup> : CC pour Claude Courlis et Claude Cahun, mais aussi DD pour Daniel Douglas, et MM pour Marcel Moore. Par des pseudonymes qui font écho à la compagne de vie et partenaire artistique, aussi bien qu'à des figures littéraires et familiales admirées, Cahun et Moore préconisent une auctorialité basée sur le partage identitaire. Suivant la définition, donnée par Jérôme Meizoz, de la posture en équivalence avec la *persona*<sup>550</sup>, la posture de Cahun et Moore a ainsi partie liée avec la question omniprésente de l'identité en mouvement. Conformément à leur esthétique de l'indéfinition, tant identitaire que générique, le couple privilégie la multiplication des *personæ* pour rendre trouble la frontière entre Soi et Autre. Les pseudonymes parfois communs (S.M., *Soldat ohne Namen*) ou aux initiales

---

<sup>548</sup> Le nom Suzanne Malherbe dont sont signés en 1936 les textes collectifs du groupe Contre-Attaque et utilisé dans la correspondance du couple montre que le nom d'artiste n'a pas été adopté pour désigner la personne civile. Voir, entre autres, les lettres signées « Suzanne Malherbe » qu'elle a envoyées à Robert Desnos, avec qui Cahun et elle entretenaient des relations proches au tout début des années 1930 (ces lettres sont à la Bibliothèque Jacques Doucet, DSN C 1587 – DSN C 1587 bis ; DSN C 2392). Cahun qui, elle, signe fréquemment ses lettres du nom de Claude Cahun appelle sa compagne « Suzanne » dans sa correspondance. Voir, en guise d'exemple, la lettre à Charles-Henri Barbier du 21 janvier 1951 où elle rapporte sa rencontre avec « Suzanne » (dont des extraits se trouvent dans Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, *op. cit.*, p. 24).

<sup>549</sup> Tirza True Latimer, *Women Together / Women Apart*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>550</sup> Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence », *loc. cit.*, [n.p.].

répétitives, qui entretiennent l'idée de gémellité entre l'auteure et l'artiste, attestent dès le seuil de l'œuvre l'idéal d'une auctorialité partagée.

Pour Cahun et Moore, la pseudonymie outrepassa la stratégie de publication, longtemps d'usage pour les écrivaines, puisqu'elle a participé d'une réinvention du Soi – d'autant qu'elle a été adoptée au quotidien pour Cahun –, de l'auto-engendrement d'une nouvelle identité artistique et personnelle. En optant pour un nouveau nom, l'auteure et l'artiste donnent naissance à la personne qu'elles veulent devenir ; en cela, la signature a valeur performative<sup>551</sup>. C'est ce que montre sur le plan métaphorique la planche X d'*Aveux non avenues* (Fig. 10), dont le tiers supérieur est monopolisé par la thématique de « la Sainte Famille », tel qu'on peut le lire sur le phylactère collé dans le photomontage. La série de poupées russes, placées l'une à côté de l'autre, portant en leur centre un fœtus, mobilise la conception cahunienne de l'auto-engendrement du sujet : Cahun porte Cahun dans son ventre, possédant le pouvoir divin de se répliquer sans cesse en autant de doubles que son imagination peut porter. Sur la planche sont inscrits les mots « Ôtez Dieu, il reste Dieu », avant de compléter à partir du texte dont est tirée cette phrase : Dieu fois Dieu, divisé par Dieu, égale moi, égale Dieu (*ANA*, p. 34). Le sujet se substitue à Dieu dans le rôle de créateur puisqu'il est apte à produire lui-même de l'être. La pseudonymie revêt chez Cahun une dimension ludique, éclairée dans *Aveux non avenues* : « 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 public. Alors il descendit en lui-même, se divisa par trois pour atténuer sa responsabilité, inventa le Serpent – et changea de pseudonyme. » (*ANA*, p. 234) Dans la langue ironique qui est sa marque de commerce, Cahun présente le créateur se cachant sous des pseudonymes comme sous des masques, afin de

---

<sup>551</sup> Gayle Zachmann soutient que, la pseudonymie permettant de choisir la *persona* présentée au public, l'acte de se renommer constitue « *a performative practice* » (« Cahun and the Politics of Culture », *loc. cit.*, p. 28).

faire disparaître son identité réelle par honte de sa création. Le pseudonyme se retrouve ainsi à la ligne de partage entre aveu d'un héritage et révélateur d'une voix auctoriale unique, singulière. Il participe également de la démarche cahunienne visant à s'approprier l'histoire littéraire en référençant ses noms et récits célèbres.

## 4.2 Pratiques de la citation et de la réécriture

La question du positionnement dans l'histoire littéraire de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle est complexifiée, chez Cahun-Moore, par le paradoxe d'une œuvre dont l'auteure se montre soucieuse de dissimuler son héritage familial intellectuel, d'une part, mais déploie plusieurs procédés scripturaires pour s'insérer dans la tradition littéraire, d'autre part. Celle-ci mobilise des stratégies de citation et de réécriture, partagées entre l'hommage et le détournement<sup>552</sup>, pour arriver à se tailler une place dans le champ littéraire. Si Claude Cahun a, de son propre aveu, « la manie de l'exception » (*ANA*, p. 177), elle a certainement aussi la *manie* de la citation. Sa grand-mère lui a transmis un savoir des grands auteurs et philosophes de l'Antiquité<sup>553</sup>, dont elle immortalise le legs en couchant sur papier le nom de personnages et d'écrivains chéris, un geste qui relève de l'inscription volontaire dans une lignée. De fait, la constitution d'une bibliothèque imaginaire dans l'espace du livre lie à jamais ces grands noms de la littérature et de la philosophie à son propre nom. Par le biais de la citation, d'éloges en revue ou de la récupération de certaines idées, formes et figures, telles les vies imaginaires, Cahun et Moore construisent une communauté de fantômes

---

<sup>552</sup> Elza Adamowicz identifie le détournement comme principe des stratégies intertextuelles cahuniennes (« Claude Cahun surréaliste », *loc. cit.*, p. 65).

<sup>553</sup> Claude Cahun en témoigne dans la lettre à Paul Levy du 3 juillet 1950, reproduite dans *Écrits*, *op. cit.* p. 717.

familiers. Dès l'un des premiers (auto)portraits, pris en 1915<sup>554</sup>, la jeune Cahun – qui ne s'était pas encore attribué ce nom – s'entoure de livres et d'un appareil photographique, les deux pôles de son aventure artistique. Le cliché relève de la mise en scène, et non d'une photographie prise sur le vif, puisque Cahun y prend la pose, vêtue sagement d'un chandail au col marin et d'une jupe, lui donnant l'apparence d'une jeune fille sage drastiquement éloignée de ses habitudes vestimentaires<sup>555</sup>. Ce cliché exemplifie le désir de se mettre en scène en tant que jeune fille savante ; elle s'y donne à voir en train de lire des ouvrages volumineux, assise à un pupitre devant un rideau, le même rideau servant aussi d'arrière-plan à une autre photographie de l'époque<sup>556</sup>. *L'image de la femme* d'Armand Dayot, dont le titre sur la tranche est placé en évidence, est posé sur la table – et on ne peut qu'apprécier l'ironie de ce titre dans le contexte d'une œuvre qui a bouleversé l'image de la femme –, mais c'est en fait un autre livre, dont le titre reste un mystère, qu'elle lit. En réaction au poids de la tradition, Cahun s'entoure d'une bibliothèque imaginaire, souhaitant peut-être se retrouver parmi des visages familiers. De manière similaire à l'intégration dans leur œuvre visuelle de clichés d'amis du couple – Robert Desnos, Henri Michaux, Jacqueline Lamba, André Breton, les Roussot, etc.<sup>557</sup> –, Cahun fait également entrer dans son œuvre scripturaire des figures littéraires, et parfois artistiques, marquantes par la citation et la réécriture.

Une part des renvois intertextuels que Cahun distille dans son œuvre s'exprime sous la forme d'un hommage à un auteur admiré. C'est dans cette optique que se donne à voir le pastiche créé

---

<sup>554</sup> Catalogue de l'exposition au Jeu de Paume, *Claude Cahun, op. cit.*, p. 12.

<sup>555</sup> Une autre photo prise la même année montre Cahun debout, portant le même chandail, mais accompagné de pantalons et d'un chapeau qui donnent à l'ensemble un caractère davantage masculin. Voir le catalogue *Don't Kiss Me, op. cit.*, p. 98.

<sup>556</sup> Voir cet autre (auto)portrait daté de 1916 dans *ibid.*, p. 13.

<sup>557</sup> Voir Andrea Oberhuber, « L'(im)possible portrait d'écrivain chez Claude Cahun et Marcel Moore », dans Jean-Pierre Montier, David Martens et Anne Reverseau (dir.), *L'écrivain vu par la photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 151-160.

vers 1928 d'un portrait de son père datant de 1917<sup>558</sup> (Fig. 11 et 12). L'année de la mort de Maurice Schwob, l'auteure-artiste prend cet (auto)portrait où elle adopte une pose identique à celle de son père : chacun est pris en photo sur un fond noir, le crâne rasé, vêtu d'un veston, assis de profil, les bras croisés, le regard dirigé devant soi. Ce double portrait, par-delà le passage du temps, met en valeur le profil remarquablement similaire du père et de la fille. La lumière, dirigée de la même façon, éclaire de manière identique, le devant du visage et le coin en haut à gauche de l'arrière-plan, laissant le reste dans l'ombre. Les seules différences consistent dans les mains visibles de Maurice Schwob, que la pose de Cahun maintient cachées sous les bras, ainsi que le cadrage, plus large chez la fille, de telle sorte que tout le corps est apparent alors que celui du père est coupé au torse. Cette photo suggère que tout en ayant abdicqué le nom de Schwob, Cahun n'efface pas cet héritage, que ce soit en se faisant le double fantomatique de son père dans un (auto)portrait en écho ou en reprenant l'idée de son oncle des vies imaginaires.

Cahun écrit de fait dans la revue *La Gerbe* quelques hommages destinés à Marcel Schwob<sup>559</sup>, à Adrienne Monnier<sup>560</sup> et à André Gide<sup>561</sup>. La figure de Marcel Schwob laisse une empreinte poétique indéniable sur une œuvre littéraire anxieuse de se positionner au sein d'un mausolée de modèles convoqués par l'écriture. Dans l'hommage qui lui est adressé dans *La Gerbe*, Cahun vante la singularité, le don de « déformat[ion]<sup>562</sup> », les masques et le « souci de différenciation<sup>563</sup> » de son

---

<sup>558</sup> L'(auto)portrait de Cahun est reproduit dans le catalogue du Jeu de Paume, *Claude Cahun, op. cit.*, p. 34-35 ; et celui de Maurice Schwob est inclus à la fin de *Claude Cahun. L'exotisme intérieur, op. cit.*, image n° 5.

<sup>559</sup> Claude Cahun, « Marcel Schwob », *loc. cit.*

<sup>560</sup> Daniel Douglas, « Aux "Amis des livres" », *La Gerbe*, n° 5, février 1919, p. 147-148, Bibliothèque municipale de Nantes, cote 99869.

<sup>561</sup> Claude Cahun, « À propos d'une conférence », *La Gerbe*, n° 29, février 1921, p. 156-157, Bibliothèque municipale de Nantes, cote 99869.

<sup>562</sup> Claude Cahun, « Marcel Schwob », *loc. cit.*, p. 474.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 475.

oncle, faisant l'éloge des traits qui sont aussi les siens<sup>564</sup>. Il y a donc lieu de considérer cette citation dans le cadre du développement d'une poétique d'auteure qui s'annonce entre les lignes sur son oncle : « Plus égoïste que les plus égoïstes, Marcel Schwob l'a été en se transposant, à la manière des acteurs, dans chacun de ses héros<sup>565</sup>. » Nous pourrions en dire tout autant de Cahun et de ses personnages d'héroïnes, de l'acteur ou d'Aurige qui, comme des miroirs posés face à elle-même, offrent des réflexions de Cahun. Dans son hommage à son oncle, Cahun encourage à « écout[er] Monelle », ce qu'elle fait elle-même l'année suivante, dans « L'Idée-maîtresse », où elle propose une variante de la sentence « Toute pensée qui dure est contradiction<sup>566</sup> » sous la forme de l'anaphore : « Et mon Idée-maîtresse passe la dernière. De sa voix chantante aux accents doux et justes, elle prononce ce dur reproche : “Action Créatrice : Action Destructrice”<sup>567</sup>. » Toutes ces références, la dernière ayant été reformulée avec plus de littéarité par l'anaphore, dressent le portrait d'une lectrice attentive, cultivée.

Dans l'article sur la librairie d'Adrienne Monnier, Claude Cahun adopte un ton de modestie appuyé afin de faire l'éloge du statut « exceptionnel » des Amis des livres :

Il me vint alors l'envie de présenter Mlle Monnier à mes amis nantais ; mais Rachilde m'a devancé. Je pense que tout le monde a lu, dans le “Mercure” du 1<sup>er</sup> janvier, l'article si beau, si vrai qui la concerne. Sinon, tout le monde peut le lire. Après Rachilde, il me reste peu de chose à dire, moi, incapable et trop récent ami. Pourtant le bonheur est un diamant à facettes ; chacun, n'est-ce pas ? n'en touche qu'un côté grand ou petit. L'élève qui fait un dessin manqué, mais sincère, a peut-être vu un détail que le maître a négligé. C'est ainsi que j'ai pu oser parler en mon nom<sup>568</sup>.

---

<sup>564</sup> Se retrouvent dans les éloges et critiques écrits par Cahun des traits caractéristiques de sa propre poétique. Ainsi, en critiquant « Kœnigsmark » de Pierre Benoît dans *La Gerbe*, Cahun vante-t-elle les contrastes du livre, son érudition et sa réflexion, sa forme personnelle, son refus des clichés, le caractère paradoxal d'un personnage, son originalité et ses mots délicats (« Kœnigsmark, par Pierre Benoît », *La Gerbe*, n° 1, octobre 1918, p. 18-20).

<sup>565</sup> *Idem*.

<sup>566</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, *op. cit.*, p. 400.

<sup>567</sup> Claude Cahun, « L'Idée-maîtresse », *loc. cit.*, p. 239.

<sup>568</sup> Daniel Douglas, « Aux “Amis des livres” », *loc. cit.*

Daniel Douglas, pseudonyme sous lequel l’auteure écrit au masculin, s’exprime avec la déférence de l’élève pour le maître (tant envers Adrienne Monnier que Rachilde), un ton qu’on retrouve aussi dans les lettres que Lucie Schwob adresse à Adrienne Monnier, mais qui ne manque pas de surprendre le lecteur habitué à son irrévérence. Or en regard du contexte sociopolitique de l’époque, il faut constater que rares sont les femmes auteurs qui revendiquent leur talent, préférant plutôt afficher une modestie en phase avec le poids de la pensée collective. Pour Daniel Douglas / Claude Cahun, l’hommage par l’entremise de références explicites ou implicites permet de se positionner dans l’histoire littéraire en tant qu’auteure aux côtés de ses homologues. Selon Patricia Izquierdo, dans son étude de la situation des femmes poètes à la Belle Époque, « l’affirmation auctoriale d’une femme poète en 1900 passe par cette reconnaissance à l’égard des pairs<sup>569</sup> ». Publier des hommages, se choisir un nom de plume (Daniel Douglas) d’après un écrivain admiré, citer des textes canoniques ou plus nichés, tels sont les moyens par lesquels Cahun trace elle-même sa filiation. Izquierdo constate que cette volonté de se choisir une lignée amène les auteures de l’époque à « commence[r] presque toutes par des exercices de style assez scolaires en imitant leurs pairs qu’elle [*sic*] vont consulter régulièrement<sup>570</sup> ». L’imitation, un constat un peu fort que je serais portée à adoucir en parlant plus volontiers d’influence marquée de pairs, dans des textes de jeunesse comme *Les Jeux uraniens*, *Vues et visions*, « L’Idée-maîtresse » et « À propos d’une conférence<sup>571</sup> », associée à l’abondance de citations et de références savantes, témoignent, en partie, d’un besoin de légitimation chez la jeune auteure. Néanmoins, comme ses textes « matures »

---

<sup>569</sup> Patricia Izquierdo, « Entre tradition et subversion, stratégies d’écriture des femmes poètes à la Belle Époque (1900-1914) », dans Patricia Godi-Tkatchouk (dir.), *Voi(es)x de l’Autre. Poètes femmes XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 128.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>571</sup> Claude Cahun, « À propos d’une conférence », *La Gerbe*, n° 29, février 1921, p. 156-157. Ce texte revenant sur le propos que tint André Gide sur Émile Verhaeren est rapidement transformé par Cahun en déclaration d’admiration littéraire pour Gide.



tel *Aveux non avendus* sont toujours peuplés de renvois intertextuels, il est plus à propos d’y voir la marque d’un *ethos*, composé par l’auteure dès ses premiers écrits, d’auteure instruite, attachée à afficher sa culture.

Si ces hommages ciblés à quelques amis ou maîtres dessinent un réseau autour de la figure de Cahun, les références disséminées dans ses textes sur le mode de la « crypto-citation<sup>572</sup> », pour utiliser le terme d’Agnès Lhermitte, révèlent une bien plus large communauté de « fantômes familiers ». Dans *Les Jeux uraniens*, par exemple, les auteurs cités par des épigraphes placées en tête de chapitre tissent un vaste intertexte transhistorique sur l’homosexualité. Le titre en donne d’entrée de jeu un indice en utilisant l’idée d’*uranisme* en vogue depuis le XIX<sup>e</sup> siècle – on la retrouve notamment dans le *Corydon* de Gide – dans les discours naissants sur l’homosexualité ou le « troisième sexe »<sup>573</sup>. Les citations ont été écrites à la main sur le manuscrit dactylographié, s’imposant dans un deuxième temps après la rédaction du texte, tel un ajout métaréflexif de l’auteure qui voudrait tracer une filiation sur les feuilles de papier. Fort nombreuses, les citations appartiennent à des auteurs classiques (Platon, Montaigne, Sénèque, Pétrone, Lucien de Samosate), des auteurs et un peintre symbolistes (Verlaine, Gide (qui récolte le plus grand nombre de citations), Schwob, Maeterlinck, Gourmont, Rimbaud, Paul Fort, John Duncan), des auteurs britanniques (Shakespeare, Percy Bysshe Shelley, Wilde, Whitman, Alfred Douglas, Kipling, More, Sidney Smith, Tennyson, Arnold Bennett), des philosophes (Bergson, Nietzsche, Marc Aurèle, Salomon Reinach ou le moins connu Omar Khayyam), un musicien (Wagner), à la Bible

---

<sup>572</sup> Agnès Lhermitte, « Les chroniques de mode du *Petit Phare* : premier masque de Claude Cahun et Marcel Moore », conférence donnée dans le cadre de l’exposition *Claude Cahun* à Nantes le 10 octobre 2015.

<sup>573</sup> Le terme, dérivé du nom latin de la déesse Aphrodite, *Urania*, est forgé en 1864 par du juriste Karl Heinrich Ulrichs, reconnu comme un pionnier des droits des homosexuels, pour désigner l’homosexualité masculine.

(*Le Livre de Samuel*), ainsi qu'à d'autres références plus hétéroclites, telles que le poète parnassien Hérédia ou l'écrivain irlandais Lafcadio Hearn. Ironiquement, Cahun insère même une citation qui pourrait être d'elle-même, puisqu'elle est attribuée « R.M. » (Renée Mathilde, ses autres prénoms) (*JU*, p. 75). Tirza True Latimer suggère de considérer les citations comme des réflexions sur l'amitié et l'amour homosexuels :

*These quotes provide starting points – literally pretexts – for Cahun's meditations on same-sex love and friendship, which take the form of an internal dialog between lover and beloved. « Les Jeux uraniens » (alternately titled « Amor amicitiae » – perfect love, the love between friends) introduces the strategy of citation as a means of forging Uranian identifications, while articulating Cahun's rejection of prevailing socio-sexual norms<sup>574</sup>.*

Les expressions « *starting points* » et « *pretexts* » sont à reconsidérer dans le cas de citations ajoutées *a posteriori* au manuscrit, même s'il est vrai qu'elles entretiennent un rapport thématique avec le passage qui leur succède. Néanmoins, le rapport sémantique entre l'épigraphe et le texte demeure serré, l'une abordant habituellement une thématique proche de l'autre, sans jamais toutefois extrapoler sur l'épigraphe à l'intérieur du texte. La première citation inscrite sur le manuscrit, par exemple, est tirée du poème « Two Loves » d'Alfred Douglas, que Cahun identifie seulement comme « Douglas » : « *I pray thee, speak me sooth / What is thy name ? My name is love.* » Elle précède un texte qui médite sur l'amitié par rapport à l'amour. La récurrence de citations d'Alfred Douglas et d'Oscar Wilde dans ses écrits, notamment dans *Les Jeux uraniens*, porte à croire que ces références constituent les répliques d'un dialogue secret entre les amantes. Citer Wilde ou Douglas (nous avons déjà vu que le même poème était cité dans « L'Idée-maîtresse ») permet d'insérer un contenu homoérotique au texte, ceux-ci étant devenus des figures emblématiques de la condition des homosexuels au tournant du siècle à la suite de

---

<sup>574</sup> Tirza True Latimer, « “Le masque verbal” : Claude Cahun's Textual Travesty », *Héritages de Claude Cahun et Marcel Moore*, <[www.cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Latimer\\_Masque-Verbal-1.pdf](http://www.cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Latimer_Masque-Verbal-1.pdf)>, page consultée le 8 décembre 2016.

l'emprisonnement pour immoralité de Wilde. Les deux écrivains influencent considérablement la conception qu'ont Cahun et Moore du couple en termes de marginalité et de collaboration artistique ancrée dans le quotidien (le couple de libraires formé par leurs amies Adrienne Monnier et Sylvia Beach constitue un autre modèle). En tant que contributrice de la première revue homosexuelle en France, *L'Amitié*, et traductrice du premier tome de l'ouvrage *La femme dans la société* d'Havelock Ellis<sup>575</sup>, Cahun s'intéressait de près à la conceptualisation de l'homosexualité au début du siècle.

À la suite d'autres auteurs contemporains de Claude Cahun qui abordaient de manière souvent cryptée l'homosexualité, Gide ou Proust à titre d'exemples, Cahun parsème ses écrits de propos homoérotiques que reconnaîtront le lecteur avisé et, surtout, son amante. Latimer souligne d'ailleurs, dans *Les Jeux uraniens*, une parenté avec *Corydon* de Gide fondée sur la forme du dialogue et de l'adresse à la première personne, d'une part, mais surtout le recours à l'intertextualité pour donner un fondement littéraire et philosophique légitime à la réflexion, ainsi que la représentation de l'homosexualité comme réalité culturelle et sociale, d'autre part<sup>576</sup>. Cette parenté est aussi soulignée par le fait que c'est Gide qui est le plus cité en épigraphes. Latimer rappelle également que le renvoi à l'Antiquité grecque est courant dans la poésie *uranienne* : « *Like Cahun, these authors were versed in the classics and their writings idealized antiquity as the golden age of same-sex love. [...] Both sexologists and aesthetes, in other words, contributed to a homophile classical revival central to the formation of elite sexual communities in Europe at the turn of the twentieth century*<sup>577</sup>. » Si les premiers textes de Cahun, *Les Jeux uraniens* et « L'Idée-maîtresse » notamment, développent un propos sur l'homosexualité, dans *Vues et visions*, les reprises de figures

---

<sup>575</sup> Havelock Ellis, *L'hygiène sociale. Études de psychologie sociale*, t. I, *La femme dans la société*, trad. de Lucie Schwob, Paris, Mercure de France, 1929.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 5-8.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 4-5.

et de lieux tirés de l'Antiquité diffusent plutôt la mélancolie d'un sujet circulant entre Antiquité et modernité. Pour la majorité des (auto)portraits et des textes, les reprises de textes ou de figures de l'Antiquité viennent plutôt mettre en relief le paradoxe d'une identité polymorphe. Cahun se transforme tour à tour en Méduse, Vénus<sup>578</sup> ou, pour le domaine oriental, en Bouddha, voyageant à travers les époques et les corps.

La réactualisation de figures mythiques, particulièrement en ce qui a trait au féminin, habite tout un pan thématique de la poésie et de la peinture symbolistes (en guise d'exemples, évoquons Salomé, Ophélie, l'Androgyne et autres figures monstrueuses, du Sphinx à la Chimère, sans oublier les Gorgones, Griffons, Centaures ou Cyclopes), mais aussi la littérature et les arts visuels du début du XX<sup>e</sup> siècle, pensons ainsi à la présence d'un imaginaire antique chez les écrivaines modernistes ou aux figures hybrides des surréalistes. Ces récits et figures étaient mis au goût du jour, revus à l'aune des préoccupations contemporaines grâce à l'idée que la vision intérieure prime sur le principe de réalité, transgressant l'espace-temps de manière à intégrer l'imaginaire antique. Pour les femmes auteurs et artistes, la réécriture sert à s'inscrire dans le champ culturel en remodelant les représentations du féminin selon leur volonté propre. La place qui leur est dévolue s'avérant réductrice et stéréotypée – les études sur le surréalisme dans le cadre du discours féministe l'ont bien montré –, elles forgent une nouvelle représentation du Soi en tant qu'Autre. Pour Alice Gambrell, « *the revisionary impulse apparent in many modernist insider-outsider texts was not simply aimed in one direction : that is, outwards, towards the institution, the mentor, the dominant*

---

<sup>578</sup> Voir l'(auto)portrait daté de 1939 dans le catalogue *Don't Kiss Me, op. cit.*, p. 134. Cahun prend une pose figée, les yeux fermés, les cheveux blonds ne se démarquant pas de la blancheur de la peau qui tranche avec la robe noire et le châle de velours noir qui ont pour effet de ne laisser qu'une partie des bras apparente. Comme le dirait la chroniqueuse « M. », « cela nous rappelle, d'un peu loin, la Vénus de Milo. » (« L'entrée dans le monde », *Le Phare de la Loire*, 5 janvier 1914, accompagné d'un dessin de Moore)

*configuration of otherness. Also present in these works was a strong impulse towards self-revision, which is itself worthy of careful scrutiny*<sup>579</sup> ». La réécriture sert ainsi non seulement à repenser l'histoire et les représentations du féminin, elle entraîne aussi dans son sillage une réflexion sur soi. Les créatrices modernistes et surréalistes y insèrent une ironie (pensons à Virginia Woolf ou Cahun), rendue possible par la distance qu'elles ont depuis leur position marginale. À partir d'*Héroïnes* et d'*Aveux non avenues*, l'intertextualité se retourne d'ailleurs vers Cahun elle-même qui crée un réseau autoréférentiel avec ses propres écrits, en reprenant des figures mythiques et littéraires d'un texte à l'autre (Narcisse et Oscar Wilde en sont des exemples), en optant pour une poétique de la réécriture dans les poèmes de *Vues et visions*<sup>580</sup>, ou encore en récupérant dans *Aveux non avenues* l'une des nouvelles, inédites, d'*Héroïnes* (« L'Androgyne, héroïne entre les héroïnes »). La sérialité de certaines photographies, leurs traits récurrents, qui concourent à l'élaboration d'une esthétique d'artiste, de même que la reprise de photos dans les photomontages des *Aveux* peuvent également participer d'une logique autoréférentielle.

Pensons, dans cette optique, à la reprise de la figure de Méduse, au cœur des représentations symbolistes de la femme fatale à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans l'(auto)portrait de Claude Cahun réalisé vers 1914<sup>581</sup> qui propose un équivalent visuel à sa « manie » de la citation et de la réécriture (Fig. 13). Méduse se retrouve notamment chez Homère, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, de même que chez les poètes et peintres symbolistes ou préraphaélites (Swinburne, Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti) ou encore chez Arnold Böcklin, pour ne nommer que ces quelques

---

<sup>579</sup> Alice Gambrell, *Women Intellectuals, Modernism, and Difference*, loc. cit., p. 32.

<sup>580</sup> C'est ce que postule Josée Simard dans *Convergences/divergences*, op. cit., p. 58-59.

<sup>581</sup> Voir le catalogue *Don't Kiss Me*, op. cit., p. 99 pour la photographie, ainsi qu'une première version au cadre plus large qui laisse voir que Cahun est couchée sur une chaise probablement renversée au sol. Voir aussi la peinture de Yurriel Amaro, inspirée de cet (auto)portrait de Cahun : Yurriel Amaro, *Claude Cahun en Méduse, d'après l'autoportrait de 1914*, 2015, *Héritages de Claude Cahun et Marcel Moore*, <<http://cahun-moore.com/posterite/>>, page consultée le 23 août 2017.

occurrences dont l'œuvre et les archives de Cahun attestent qu'elle en est familière. Sur la photographie de Cahun-Moore, la tête de Cahun repose sur un oreiller où s'étalent ses cheveux de telle façon qu'ils évoquent fortement la chevelure de serpents de Méduse. En tant que *Spectrum*, Cahun possède le pouvoir méduséen de pétrifier celui qui croise son regard ; son regard fixe l'objectif et, par-delà celui-ci, le spectateur, dès lors envoûté et happé par ce sujet. Un héritage de ce regard captivant perdure dans une large part des (auto)portraits qui rehaussent la force du regard dirigé vers le *Spectator*. Lizzie Thynne met en valeur, pour ce cliché, l'héritage fin-de-siècle de la reprise de la figure de Méduse : « *The extended series of self-portraits that she produced with Moore are in many ways an articulation of the French symbolists' and British aesthetes' negation of the authentic and transparent singular subject. She often drew on characters deployed by those traditions, including Medusa, the Harlequin, and, notably, Salomé*<sup>582</sup>. » Dans cette logique, Méduse participe chez Cahun-Moore à la mise en scène d'un sujet « tête de Janus », à même de surprendre celui qui le rencontre. Le couple reprend pourtant cette figure chère à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans le cadre d'une œuvre avant-gardiste qui témoigne d'une esthétique de la récupération et du collage, *Aveux non avendus*. La Méduse refait ainsi surface dans le huitième photomontage qui découpe et colle la tête de Cahun, non sans qu'un coup de crayon ne soit passé sur les cheveux afin d'accentuer la ressemblance avec la chevelure de serpents. La chevelure est un symbole important chez Cahun, qui optait souvent pour une coupe encore plus radicale que celle de la garçonne en se rasant les cheveux<sup>583</sup>, tel que le rappelle Gen Doy :

*Cahun's hair is never naked hair. When Cahun cuts her hair, it usually undermines traditional notions of femininity. Hair needs to be kept in place, not just to preserve the*

---

<sup>582</sup> Lizzie Thynne, « “Surely You Are Not Claiming to Be More Homosexual Than I?” : Claude Cahun and Oscar Wilde », dans Joseph Bristow, *Oscar Wilde and Modern Culture : The Making of a Legend*, Athens, Ohio University Press, 2008, p. 183.

<sup>583</sup> Voir Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 34.

*boundaries of the body and the self, but also to play its part in fixing socio-cultural categories : the clean, the dirty, the ordered, the disorderly, the constrained, the sexually abandoned*<sup>584</sup>.

La chevelure de Méduse bouscule justement l'idée que les cheveux doivent être « gardés en place » ; dressés au-dessus du crâne, ils imposent une nature féminine incontrôlable, d'autant plus menaçante lorsqu'ils sont remplacés par des serpents. Ce collage de l'(auto)portrait dans *Aveux non avenues* redonne à cette représentation méduséenne son aspect terrifiant de « figure de l'Autre effrayant, de la négativité absolue<sup>585</sup> » qui était un peu édulcoré dans le premier (auto)portrait d'apparence plus douce. En effet, la tête y est apposée sur une radiographie d'une cage thoracique et entourée d'autres têtes, dédoublées, floues, distordues, à la peau arrachée, d'un corps sans tête, d'une main tenant un fusil, d'un torse de femme au sein tranché<sup>586</sup> et de têtes d'oiseaux à l'apparence carnassière. Ce photomontage reproduit une vision de cauchemar, certainement la plus horrifique du livre, qui évoque la fonction de Méduse chez Hésiode et Homère en tant que « gardienne des lieux terrifiants ; soit des confins nocturnes du monde, soit des Enfers<sup>587</sup> » (c'est bien des « confins nocturnes » qu'émerge ce photomontage). Le paradoxe inhérent à cette figure qui conjugue horreur et beauté<sup>588</sup> s'insère aisément dans l'esthétique de Cahun-Moore. Comparativement à sa récupération dans une planche d'*Aveux* qui retrace une Méduse inquiétante, Cahun-Moore insistent, avec l'(auto)portrait de 1914, davantage sur le visage de Méduse en tant

---

<sup>584</sup> Gen Doy, « Medusa and Her Sisters », dans *Claude Cahun. A Sensual Politics of Photography*, op. cit., p. 15-16.

<sup>585</sup> Camille Dumoulié, « La tête de Méduse », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 990.

<sup>586</sup> Cette photo rappelle un cliché de Lee Miller, paru aussi en 1930, *Untitled (Severed Breast from Radical Mastectomy)*, qu'on peut voir dans le catalogue *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*, Paris, Musée d'Orsay / Hazan, p. 145. Dans la deuxième section d'*Aveux non avenues*, Cahun aborde l'ablation des seins et des organes féminins, comme d'autres parties du corps : « Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins – tout ce qui gêne ou impatient mon regard – l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté. Quand je n'aurai plus qu'une carte en main, qu'un battement de cœur à noter, mais à la perfection, bien sûr je gagnerai la partie. » (p. 35)

<sup>587</sup> Camille Dumoulié, « La tête de Méduse », loc. cit., p. 990.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 989.

que « masque [sous lequel] se découvre ce qu'on peut appeler la *tragique beauté* de Méduse<sup>589</sup> ». Celui-ci, en montrant en gros plan le visage de Cahun, suggère de fait un masque ou une tête tranchée, semblant se pétrifier soi-même autant que le regardant. La photographie originale permet de voir le recadrage qu'effectuent les photographes pour parvenir, grâce au cadre resserré et au drap remonté jusqu'à son menton, à détacher la tête du corps<sup>590</sup>, rappelant par là une autre figure féminine connue, Salomé qui réclame la tête de Jean-Baptiste<sup>591</sup>. La représentation du masque de Méduse apparaissait déjà en 1913 dans un article de la chronique de mode, « Le chapitre des chapeaux ». En discutant des possibilités de métamorphose offertes par la mode, Cahun affirme avec humour : « Mais, prenez garde ! n'allez pas, par mégarde vous faire la tête de Méduse ! / Vous riez ? Cela s'est vu... et je vois qu'il me faudra vous chapitrer souvent sur le chapitre des chapeaux<sup>592</sup>. » Le jeu sur la sonorité, très symboliste, avec la reprise de syllabes et même de plusieurs syllabes consécutives, que ce soit l'homéotéleute (prenez garde – mégarde) ou la paronomase (chapitrer – chapitre – chapeaux), reflète le jeu inventé ici par Cahun qui consiste à se « faire la tête de Méduse », comme on s'amuserait à revêtir un masque en guise de déguisement. N'est-ce pas justement ce que Cahun et Moore font sur cette photographie ? Un autre article intitulé « Sous le masque<sup>593</sup> » (Fig. 14) inclut deux dessins de Moore, placés en médaillons au-dessus des colonnes du texte, qui représentent une figure méduséenne au caractère effrayant. Les deux dessins,

---

<sup>589</sup> « Que Méduse soit un masque, que sous ce masque se cache un visage plus humain, l'évolution de sa représentation, depuis l'époque archaïque jusqu'à la période hellénistique, en témoigne. [...] Sous ce masque se découvre ce qu'on peut appeler la *tragique beauté* de Méduse. » (*ibid.*, p. 991) Dans la mythologie grecque, Méduse serait victime du courroux d'Athéna qui aurait transformé son visage, autrefois beau, pour la punir d'avoir eu des relations sexuelles avec Poséidon dans son temple, et ce, malgré qu'elle ait été violée par celui-ci. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Mallarmé imagine plutôt, dans *Les Dieux antiques* (1880), que c'est Méduse qui aurait attisé la colère d'Athéna en se vantant d'être plus belle qu'elle (*ibid.*, p. 991).

<sup>590</sup> Gen Doy affirme que cette « *disembodied head* » produit un effet d'autant plus « *Medusa-like* » (« Medusa and Her Sisters », *loc. cit.*, p. 15).

<sup>591</sup> Pour Lizzie Thynne, le motif de la tête décapitée porte la trace de l'héritage de Salomé, autre figure chère à la fin-de-siècle (« "Surely You Are Not Claiming to Be More Homosexual Than I ?" », *loc. cit.*, p. 199).

<sup>592</sup> M., « Le chapitre des chapeaux », *Le Phare de la Loire*, 1<sup>er</sup> décembre 1913, accompagné d'un dessin de Moore.

<sup>593</sup> M., « Sous le masque », *Le Phare de la Loire*, 9 février 1914, accompagné d'un dessin de Moore.



évoquant par de gros traits les cheveux de serpents et les yeux inquiétants (dont la pupille et l'iris sont totalement noirs) de Méduse, sont insérés dans le texte et accompagnés par un pictogramme de serpent dessiné à la fin du texte. Le titre de l'article fait instantanément penser à la célèbre phrase d'*Aveux non avendus* visible sur la planche X : « Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages. » Par les masques et la métamorphose, Cahun-Moore réussissent à intégrer la figure de Méduse à leur imaginaire.

À l'instar des représentations de Méduse, la figure féminine fait l'objet de représentations polarisées dans l'imaginaire symboliste, apparaissant soit sous une forme inquiétante et fatale, soit en idéal de beauté et de pureté. Selon Michael Gibson, la mise en scène du féminin réagit à l'apparition d'« un trouble nouveau dans les rapports entre hommes et femmes » ayant entraîné « une période de puritanisme intense » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>594</sup>. Des mythes tels ceux du sphinx, d'Ève, de Salomé et de Judith cristallisent l'inquiétude entourant la figure de la femme pour les symbolistes ; tandis que pour les modernistes, la réactualisation de figures féminines s'oriente davantage autour du questionnement du genre, avec l'Amazone, l'androgynisme et Sapho. C'est bien dans l'optique de s'appropriier ces mythologies du féminin, propre à la poétique des femmes modernistes, que Cahun envisage sa pratique de réécriture. Gen Doy souligne d'ailleurs, à propos de Méduse, que les femmes auteurs voient dans cette figure une force positive de pouvoir et de beauté<sup>595</sup>.

Dans *Héroïnes*, ouvrage faisant la part belle à l'intertextualité, Cahun forge sa réécriture des récits de personnages féminins, qui ne sont pas sans remémorer les sœurs de Monelle, sur le moule

---

<sup>594</sup> Michael Gibson, *Le symbolisme*, Köln, Taschen, 2006, p. 23 et 40.

<sup>595</sup> Elle renvoie notamment au « Rire de la Méduse » d'Hélène Cixous. Voir Gen Doy, « Medusa and Her Sisters », *loc. cit.*, p. 17-18.

des « vies imaginaires » de son oncle, idée qu'elle affirme être l'« une des plus fascinantes et des plus fécondes qu[']elle ait] jamais rencontrées<sup>596</sup> ». *Vies imaginaires* regroupe en vingt-deux tableaux les vies de vingt-deux personnages célèbres ou méconnus, ayant vécu de l'Antiquité au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, dont Schwob réécrit la trajectoire biographique en combinant le réel et la fiction<sup>597</sup>. Le travail de réécriture auquel procède Cahun dans *Héroïnes*<sup>598</sup>, se fonde sur le choc des hypotextes, selon la typologie de Genette<sup>599</sup>, et de leur réécriture, entraînant la *déshistoricisation* de ces figures, inspirée par la poétique des *Vies imaginaires*. Ces textes cahuniens et schwobiens omettent de faire le récit des vies pour se concentrer autour d'un trait de caractère étonnant par sa contradiction avec le texte matrice. Leur réécriture se concentre, chez Cahun, sur la puissance de la voix attribuée à chacune des protagonistes qui revendique sa « vraie » nature – ou celle que Cahun veut bien leur attribuer, à partir de ses propres thématiques –, déniée par les récits qui l'ont façonnée<sup>600</sup>. Les sous-titres choisis par Cahun valorisent la contradiction avec le texte matrice, duquel l'auteure se détache pour offrir une lecture modernisée de ses figures féminines : Judith devient sadique, Hélène, rebelle, Sapho, incomprise, Cendrillon, une enfant humble et hautaine, Marguerite, une sœur incestueuse (notons le renvoi à l'incestueuse Clodia des *Vies imaginaires*) et Salmacis, une suffragette, ce dernier intertitre attirant d'emblée le personnage de la mythologie

---

<sup>596</sup> Claude Cahun, « Marcel Schwob », *loc. cit.*, p. 475.

<sup>597</sup> Remy de Gourmont décrit cette méthode ainsi : « sans jamais user du procédé (légitime aussi) de la déformation, il particularise très facilement un personnage d'allures même illusoires [...]. C'est la vie individuelle créée ou recréée par l'anecdote. » (Remy de Gourmont, « Marcel Schwob », *Le Livre des masques*, *op. cit.*, p. 234)

<sup>598</sup> Joëlle Papillon place ces réécritures au miroir de la *New Woman* (« L'entre-deux de la réécriture : les *Héroïnes* ou les paradoxes de la nouvelle femme », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*, *op. cit.*, p. 131-145) et Georgiana M.M. Colvile les analyse dans le cadre d'une démarche autoreprésentative en lien avec la pratique de l'autoportrait (« Derrière le miroir déformant des autoportraits : *Héroïnes* », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*, *op. cit.*, p. 113-129).

<sup>599</sup> Gérard Genette définit l'hypertexte comme « dérivé d'un texte antérieur [l'hypotexte] par transformation simple » (*Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 14).

<sup>600</sup> Pour une lecture féministe des héroïnes, voir Katharine Conley, « Claude Cahun's Counter-Archival Héroïnes », dans *Don't Kiss Me*, *op. cit.*, p. 24-32.

dans un univers moderne grâce au qualificatif « suffragette » apparu seulement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En soulevant la portée culturelle de même qu’autoreprésentationnelle de ces héroïnes, Agnès Lhermitte affirme que Cahun « se démarqu[e] de l’œuvre de Marcel Schwob, [...] mais en conserve l’esprit qu’elle exploite plus radicalement<sup>601</sup> ».

La reprise de figures, mythes ou citations n’est à peu près jamais fidèle à sa formulation d’origine, selon le principe cahunien énoncé dans *Aveux non avenues* : « Les plus beaux proverbes sont de l’écriture au miroir, des lits de milieu, des statues parfaites. Jouons à tourner autour. Chaque fois qu’on invente une phrase, il serait prudent de la retourner pour voir si elle est bonne. » (*ANA*, p. 215) « De l’écriture au miroir », c’est justement ce que fait Cahun dans sa *praxis* de réécriture retournant les textes originaux, comme le miroir renvoie une image inversée, de manière à ce qu’ils servent ses propres intérêts identitaires, métaphysiques et littéraires. Pour mieux marquer le décalage entre ces récits métonymiques et leur version originale, Cahun inclut parfois en exergue des extraits du texte d’origine qui contiennent un indice du détournement auquel elle les soumet. Le manuscrit d’*Héroïnes*<sup>602</sup> montre que ces citations furent écrites à l’encre rouge ou en alternance du bleu au rouge d’une lettre à l’autre, pour mieux les mettre en valeur par rapport au texte de fiction à l’encre bleue. À titre d’exemple, le passage suivant inspire le remaniement de la figure de Pénélope telle une amoureuse infidèle au cœur indécis : « *Cependant les prétendants ne sont pas coupables envers toi ; mais ta propre mère, qui certes est féconde en ruses. Voilà déjà trois ans et bientôt quatre qu’elle trompe le cœur des jeunes Grecs ; elle leur donne à tous l’espoir ; elle fait des promesses à chacun ; elle envoie des messages ; mais elle a en l’âme des pensées opposées.* » (*H*, p. 133) Ou encore, au-dessus de la nouvelle présentant le prince de Cendrillon comme un

---

<sup>601</sup> Agnès Lhermitte, « “La nièce de Marcel Schwob” », *loc. cit.*

<sup>602</sup> Consulté au Jersey Heritage Trust, JHT/1995/00045/71.

fétichiste qui « avait la passion des souliers de femme » (*H*, p. 143), Cahun inscrit la citation suivante : « *Elle laissa tomber une de ses pantoufles de verre, que le prince ramassa bien soigneusement.* » (*H*, p. 143) Le mariage avec le prince, arrangé par la fée marraine, contrarie la nature masochiste de la Cendrillon cahunienne qui ne retrouve pas dans cette relation les avilissants plaisirs que lui faisaient subir sa marâtre et ses belles-sœurs. Dans la nouvelle « Ève la trop crédule », Cahun ajoute d'ailleurs dans une note de bas de page à propos de la récupération de citations :

Les phrases en *italiques* sont des citations textuelles – ou presque textuelles, phrases lues ou entendues dans la conversation. Les auteurs sont des gens d'esprits les plus divers (on s'en rendra compte). Plusieurs sont extraites de la petite correspondance des journaux. D'autres, particulièrement connues, sont d'ailleurs, grâce au style du prosateur ou du poète, facilement reconnaissables. (*H*, p. 127, note infra 1<sup>603</sup>)

La note est insérée après la première prise de parole du serpent, qui constitue l'incipit du texte, offrant aux habitants du jardin d'Éden une « OCCASION UNIQUE ». Pensée sur le modèle des « “Évettes”, petites correspondantes du journal *Ève* – et en général à toutes les jeunes filles, passées, présentes et à venir » auxquelles est dédiée la nouvelle, cette nouvelle Ève se retrouve plutôt comiquement aux prises avec les serpents qui lui susurrent non les diaboliques tentations de la connaissance, mais des annonces parodiant le discours biblique : « Demandez le fruit savoureux. Il n'en reste plus qu'UN SEUL. Demandez-le sans retard ! Que risquez-vous ? Vous serez satisfaits, ou votre chèque vous sera remboursé. » (*H*, p. 127) Formulées à la façon des slogans publicitaires, les tentations des serpents perdent leur dimension diabolique au profit de l'humour, tournant en dérision la parole de la Bible. Outre la modernisation des figures féminines dont il a déjà été

---

<sup>603</sup> Il me paraît important de souligner que dans l'édition des *Écrits*, l'italique a disparu de ce texte, rendant la note quelque peu incongrue, mais en consultant l'édition originale de cette nouvelle au *Mercur de France* (vol. 178, n° 639, 1<sup>er</sup> février 1925, p. 622-625, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201972m/f64.item>>, page consultée le 30 août 2017), le lecteur pourra voir quels passages sont en italique.

question au chapitre précédent, la mise à distance des hypotextes s'inscrit donc dans la langue utilisée. Ce type de détournement linguistique s'imposait aussi dans un poème daté de 1918, « Au plus Beau des Anges », où étaient reprises des paroles de l'Ancien Testament<sup>604</sup>. « Le Christ est venu. Il a dit : / “Aimons-nous les uns les autres.” / Mais Satan le suivait comme un apôtre. / Il est survenu, il a repris : / “Aimez-vous les uns les autres.” / Et, détournant le verbe divin de sa valeur primitive, nous livra un texte falsifié<sup>605</sup>. » Le travail de réécriture de Cahun pour *Héroïnes*, tout en s'apparentant à un catalogue de perversions allant de l'amusant au repoussant, se situe à mi-chemin entre la nostalgie et la subversion. La double tutelle de *Vies imaginaires* de Marcel Schwob et de *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, auquel le recueil est dédié, enveloppe l'ensemble d'une nostalgie du tournant du siècle. Cahun ne renie pas l'héritage classique, loin de là<sup>606</sup> : « La réécriture permet de réconcilier le double intérêt de Cahun pour les textes classiques et pour les nouvelles thématiques de l'entre-deux-guerres. [...] Ce procédé se positionne franchement dans l'entre-deux, entre le déjà-lu du texte matrice et l'à-venir de la création, dans la scission trouble entre la copie et l'original<sup>607</sup>. » Cette position se concilie mal avec celle de la subversion<sup>608</sup> qui

---

<sup>604</sup> Le renversement de paroles bibliques caractérise également la poétique de l'écrivaine et cinéaste surréaliste Nelly Kaplan alias Belen qui réécrit la même locution chrétienne dans la nouvelle / le poème en prose « Aimez-vous les Uns sur les Autres » du recueil *Le Réservoir des sens* (publié bien après *Héroïnes* en 1966). La charge subversive de la reprise s'impose, cette fois, en ce qu'un propos de nature sexuelle se substitue à la locution chrétienne, rendu d'autant plus clairement par l'histoire de la nouvelle où les apôtres sont transfigurés en groupe d'homosexuels s'adonnant à la sodomie. Pour une étude de ce livre, voir notamment Caroline Hogue, « *Le Réservoir des sens*, ou l'explosion du réservoir d'essence », <<http://lisaf.org/project/belen-reservoir-sens/>>, page consultée le 13 septembre 2017 ; et Geneviève Sabourin, *Ce ne sont que des corps* ; suivi de *L'idéal de l'androgynie dans Le Réservoir des sens de Nelly Kaplan*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2014.

<sup>605</sup> Claude Cahun, « Au plus beau des anges », *La Gerbe*, n° 3, décembre 1918, p. 60-63, Bibliothèque municipale de Nantes, cote 99869.

<sup>606</sup> Qu'il suffise de penser à l'usage qu'elle fait de la figure de Narcisse dans sa quête identitaire (j'y reviendrai dans le sixième chapitre).

<sup>607</sup> Joëlle Papillon, « L'entre-deux de la réécriture », *loc. cit.*, p. 132-133.

<sup>608</sup> Georgiana Colville qualifie le recueil de « réécriture subversive de divers contes, légendes ou mythes traditionnels, ayant une femme pour protagoniste, à qui Cahun donne chaque fois la parole à la première personne, transformant ainsi ces vignettes en autoportraits littéraires » (dans « Derrière le miroir déformant des autoportraits », *loc. cit.*, p. 119).

serait davantage celle du propos social et politique de *Pensées d'une amazone* de Natalie Barney. Des figures classiques (Salmacis, l'Androgyne, Hélène, Pénélope) aux figures bibliques (Ève, Marie, Salomé, Dalila, Judith), sans oublier les personnages littéraires (Sophie, Cendrillon, La Belle), les réécritures cahuniennes dans *Héroïnes* sont tournées vers le passé et ne cherchent pas à rompre avec l'héritage littéraire ou la tradition, ce que fait par exemple Renée Vivien en remplaçant la figure d'Ève par celle de Lilith dans *La Dame à la louve*<sup>609</sup>. Il s'agit plutôt ici de complexifier l'identité de ces figures féminines – principe qui guide également la démarche autoreprésentative de Cahun –, souvent présentées de manière univoque, en faisant « l'éloge du paradoxe », comme elle le postulera dans *Aveux non avendus* (ANA, p. 215). Dans les mots de François Leperlier : « Claude Cahun veut faire du paradoxe un principe actif et établir une sorte de contre-tradition où l'apocryphe vaut l'original et réciproquement<sup>610</sup>. »

Les nombreuses références aux courants précédents sous la plume des créatrices de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle leur sont reprochées par les homologues masculins et l'historiographie littéraire. Pourtant, placer l'intertextualité sous la bannière de la répétition reviendrait à faire preuve d'une méconnaissance de la logique interne des œuvres, puisque ces renvois, qu'Elliott et Wallace qualifient de « *borrowing* » ou « *echoing* », consisteraient plutôt en une stratégie scripturaire pour s'inscrire dans la tradition littéraire et pour faire valoir les nouveaux discours sur la sexualité féminine et homosexuelle<sup>611</sup>. Une telle logique oppositionnelle entre l'écriture des hommes et celle des femmes (qui touche particulièrement l'attribution de certains genres littéraires aux écrivains et

---

<sup>609</sup> Voir la réédition de ce recueil par Martine Reid qui en signe la préface et l'encadrement critique (Paris, Gallimard, série « Femmes de lettres », 2007).

<sup>610</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 76.

<sup>611</sup> Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers*, op. cit., p. 34.

aux écrivaines) agit comme un outil de régulation de la présence des femmes dans le paysage littéraire selon Patricia Izquierdo<sup>612</sup>. Dans l'opposition entre original et copie, au cœur du discours moderniste, Eliot et Wallace posent l'hypothèse que l'originalité a été associée aux hommes écrivains et la répétition, aux écrivaines : « *so many of the early modernist women resurrected the literary and visual styles of the decadents, symbolists, and aesthetes of the late nineteenth century. [...] this "borrowing" or "echoing" of earlier styles has led to a critical devaluation of their work as derivative and second-rate*<sup>613</sup>. » Lorsqu'elle nomme les auteurs et artistes dont son écriture s'inspire, en exergue ou dans le corps du texte, et lorsqu'elle convoque des figures et récits de l'Antiquité et du judéo-christianisme, Claude Cahun forme un continuum de lecture et d'écriture. Elle affiche sa connaissance des lettres en pratiquant la citation ou en établissant un riche intertexte avec des œuvres canoniques. Une note de bas de page de la nouvelle « Ève la trop crédule » montre le point de vue de Cahun sur la maîtrise des langues. Après une réclame publicitaire en anglais (« LONELY men, I have a sweetheart for YOU », *H*, p. 127), l'auteure offre en note une fausse traduction :

Pour ceux qui ne savent pas l'anglais : *L'Amour dit : Ajoutez une corde à votre arc en apprenant les LANGUES VIVANTES.* – Ève : D'ailleurs les langues, c'est comme les couleurs vives, ça fait moderne. La Tour de Babel, c'est d'actualité. Il y a même des gens qui disent qu'elle n'est pas encore construite. Si on me demande mon avis, je conseillerai le stuc. Le stuc se porte beaucoup cette année. Moi, j'aime tout ce qui est nouveau, original ! (*H*, p. 128)

Énoncée avec une bonne dose d'humour, cette remarque évite le ton méprisant qu'elle pourrait autrement dégager. L'auteure reprend le thème biblique de la dualité entre connaissance et

---

<sup>612</sup> Selon Patricia Izquierdo, « pour contrer l'invasion des écrits de femmes, les acteurs du monde littéraire ont créé une bipartition générique au sens sexuel et littéraire : aux hommes le théâtre, la littérature d'idées, la Poésie et le Roman véritables. Aux femmes, les livres éducatifs, le roman sentimental et la poésie lyrique et bucolique. Aux hommes la réflexion théorique, l'investigation technique et stylistique, la révolution ; aux femmes le passéisme, le conservatisme et la soumission » (« Entre tradition et subversion », *loc. cit.*, p. 135).

<sup>613</sup> Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers*, *op. cit.*, p. 34.

ignorance en ramenant cette fois la quête du savoir à un désir d'être à la mode, calquant parfaitement le ton de « M. » dans la chronique de mode du *Phare de la Loire*. Connaissant le dévouement de Cahun à se fabriquer des *personæ*, comme autant de facettes de sa personnalité, le savoir qu'elle infuse dans ses textes contribue au modelage de l'image qu'elle projette. Tandis que, selon Patricia Izquierdo, l'érudition est reconnue comme un critère masculin important à l'époque<sup>614</sup>, Cahun cultive pour elle-même, à travers ces procédés de réécriture, de détournement, d'hommage, l'*ethos* d'une auteure hautement lettrée et savante. Même si, d'un côté, l'auteure veut brouiller les pistes de la filiation littéraire par la pseudonymie, de l'autre, elle parsème ses textes d'un nombre remarquable de citations, parfois cryptées, de références explicites à des auteurs et des personnages de l'histoire occidentale. Son univers référentiel dans les domaines littéraire, philosophique et linguistique concourt à légitimer sa présence dans le champ littéraire puisque celle-ci suppose une excellente connaissance d'un vaste corpus littéraire. Malgré que la filiation familiale soit plus ou moins dissimulée, ce trait la positionne comme digne descendante d'une famille d'intellectuels, car Marcel Schwob et Léon Cahun étaient tous deux reconnus pour leurs vastes connaissances de la littérature, de l'histoire, des langues, etc<sup>615</sup>. Cahun place son œuvre parmi ces récits d'hommes pour imposer sa voix et sa subjectivité en substituant aux motifs des textes originaux ses propres intérêts – le déguisement, l'ambiguïté du genre sexuel, le désir autre et le couple symbiotique –, clamant par là l'unicité de sa voix. Pour cette jeune auteure voulant se délester du poids de l'héritage familial, la pratique de la citation et de la réécriture équivaut à

---

<sup>614</sup> Patricia Izquierdo, « Entre tradition et subversion », *loc. cit.*, p. 128.

<sup>615</sup> Évanghélia Stead intitule d'ailleurs son chapitre sur Marcel Schwob « Marcel Schwob, l'homme aux livres » (*La chair du livre, op. cit.*, p. 301-333). Voir aussi Gayle Zachmann, « Fact and Fiction », *loc. cit.* À la fin du siècle, Schwob, ainsi que Remy de Gourmont et Alfred Jarry étaient reconnus pour leur érudition.



s'approprier une autorité littéraire, aussi bien qu'à se réclamer de l'ensemble de la tradition littéraire occidentale.

L'usage de ces procédés intertextuels met au jour le constat assez étonnant que, dans l'abondance d'auteurs cités et de références à des œuvres littéraires, ne sont cités presque exclusivement que des auteurs masculins. L'étude de l'intertexte force à admettre que l'auteure ne se montre pas soucieuse d'attester la présence grandissante de femmes dans le milieu littéraire de son époque. Ce constat a tout lieu de surprendre dans une œuvre autrement sensible à la question du genre qui est mise en scène à travers la représentation scripturaire et picturale d'un sujet polymorphe dont l'attribution genrée reste ambiguë. Concédonsons que, puisque Cahun cite majoritairement des auteurs symbolistes, le fait qu'il n'y ait eu que peu d'écrivaines symbolistes puisse suffire à expliquer cette absence. À en croire les historiens du symbolisme, les femmes n'auraient pas participé au mouvement, hormis Marie Kryszewska<sup>616</sup>, évoquée par quelques-uns comme possible inventeure du vers libre, et Rachilde, seule écrivaine à figurer dans *Le Livre des masques* de Remy de Gourmont, non sans y être fortement critiquée<sup>617</sup>. L'association entre les femmes et le roman qui a longtemps été la norme pour l'historiographie littéraire, tel que le souligne

---

<sup>616</sup> Voir à son sujet l'article de Christine Planté, « La place problématique des femmes poètes », dans le collectif dirigé par Martine Reid, *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, op. cit., p. 55-72.

<sup>617</sup> La fiche sur Rachilde est le prétexte pour critiquer la littérature des femmes, dont voici un extrait : « Depuis que les femmes écrivent, nulle n'a eu la bonne foi de se dire et de s'avouer en toute fière humilité, et les seules notions que la littérature recèle des psychologies féminines, il faut les demander à la littérature des hommes : *il y a plus à apprendre sur les femmes dans la seule Lady Roxana que dans les œuvres complètes de George Sand*. Ce n'est peut-être pas mensonge ; c'est plutôt *incapacité de nature à se penser soi-même, à prendre conscience de soi en son propre cerveau* et non dans les yeux et sur les lèvres d'autrui ; même quand elles écrivent ingénument pour elles-mêmes en de petits cahiers secrets, les femmes pensent au *dieu inconnu* qui lit – peut-être – par-dessus leur épaule. *Avec une semblable nature il faudrait à une femme, pour se mettre au premier rang des hommes, un génie plus haut que le génie même des hommes les plus surélevés* : c'est pourquoi si les œuvres marquantes des hommes sont assez souvent supérieures à l'homme, les œuvres les plus belles des femmes sont toujours inférieures à la valeur de la femme qui les a produites. *L'incapacité n'est pas personnelle ; elle est générique et absolue.* » (Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, op. cit., p. 127-128. Je souligne.).

Martine Reid<sup>618</sup>, peut constituer une piste de réflexion pour expliquer l'absence de femmes au sein du symbolisme, alors qu'elles se distinguent dans le genre romanesque dès la fin du siècle (pensons à Marcelle Tinayre, Daniel Lesueur, Gyp, André Léo) et de plus en plus au début du siècle suivant. Le regard critique que pose Reid sur l'histoire littéraire invite toutefois à faire preuve de réserve avant d'entériner les positions des historiens en soulignant que « la plus efficace des censures [...] consiste à ignorer l'existence de la plupart des femmes auteurs<sup>619</sup> ». Leur supposée absence du symbolisme serait ainsi à remettre en question, mais cela demanderait des recherches qui débordent largement le cadre de cette thèse. La question de la disponibilité des œuvres de femmes à l'époque serait également pertinente à soulever : les œuvres de femmes des siècles précédents étaient-elles épuisées et donc indisponibles comme référents pour Cahun ? Ces considérations portent à croire que Cahun, et c'est aussi le cas de Moore en arts visuels, aurait surtout bénéficié de modèles masculins lorsqu'elle regardait vers le passé comme source d'inspiration ; cela contribuerait à expliquer qu'elle ne mette pas de l'avant une lignée de femmes auteurs. Et pourtant, on pourrait aussi penser qu'à l'inverse, plusieurs œuvres d'auteures contemporaines à Cahun, aujourd'hui oubliées, étaient à l'époque disponibles comme sources d'inspiration. Pourquoi alors ne pas y référer au même titre que les dizaines d'œuvres d'hommes qui font surface sous sa plume ? Compte tenu des connaissances actuelles apportées par l'histoire littéraire consacrée au début du siècle, je ne peux que soulever un certain nombre de ces questions sans arriver à les avancer comme explications.

Nous savons désormais que de nombreuses femmes auteurs participent à la vie littéraire dans les premières décennies du siècle. Au sein du mouvement moderniste, aussi bien en France qu'en

---

<sup>618</sup> Martine Reid, « Des femmes et des romans », dans *Des femmes en littérature, op. cit.*, p. 131-150.

<sup>619</sup> Martine Reid, *Des femmes en littérature, op. cit.*, p. 96.

Angleterre, elles contribuent à revisiter les formes et les genres, tant littéraires que sexuels, comme Cahun et Moore le font à la même époque<sup>620</sup>. Des auteures modernistes auraient donc pu apparaître parmi les auteurs cités par Cahun, surtout à la lumière de ses affinités avec leur écriture. Sans qu'il puisse être question d'une filiation délibérée, Cahun appartient bien à la génération d'écrivaines modernistes pour qui la réécriture constitue un moyen de montrer leur maîtrise des œuvres canoniques, tout en les travaillant d'un autre angle afin de distinguer la singularité de leur voix. Or, malgré de nombreux points de rencontre, Cahun ne reconnaît pas de manière explicite cette affiliation avec des auteures telles que Renée Vivien, Natalie Barney, Gertrude Stein, Djuna Barnes ou Edith Wharton qui écrivent aussi à Paris au début du XX<sup>e</sup> siècle, se tournant plutôt vers les grands noms littéraires du siècle passé. Cahun et sa compagne ne sont pourtant pas étrangères au cercle de femmes modernistes qui tiennent salon à Paris. En effet, son amitié avec Adrienne Monnier, Sylvia Beach et Chana Orloff, attestée par la correspondance et des documents d'archives<sup>621</sup>, aurait pu constituer une porte d'entrée vers les œuvres des femmes modernistes installées comme elle et Moore sur la Rive gauche de Paris (Natalie Barney, Gertrude Stein, Renée Vivien, Djuna Barnes, Sylvia Beach, Hilda Doolittle, etc.). Il faut à tout le moins supposer qu'elles ne sont pas ignorantes de leur existence et de leur production.

Ce rapport contradictoire à la tradition littéraire relève, selon Patricia Izquierdo, du paradoxe d'un *double bind* ressenti par les femmes auteurs dont

[l']écriture se construit et s'affirme à la fois avec et contre l'hégémonie masculine. Tirillées entre le nécessaire respect d'une tradition littéraire essentiellement patriarcale avec laquelle elles ont grandi et leur désir d'émancipation voire de subversion, elles ont vécu en déployant

---

<sup>620</sup> Voir Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin*, op. cit.

<sup>621</sup> L'amitié entre Cahun et Chana Orloff est par ailleurs scellée par le *Buste de Claude Cahun* que la sculptrice lui a offert en 1921 (une photographie du buste se trouve dans le catalogue du Jeu de Paume, *Claude Cahun*, op. cit., p. 55).

des stratégies multiples, prouvant un sens de la diplomatie et une force de caractère exceptionnels<sup>622</sup>.

Habitées de deux désirs contradictoires, soit celui de reconnaissance et celui d'émancipation, ces auteures déploient des stratégies qui iraient de la « soumission » à la « subversion ». Dans le cas de Cahun, l'ironie quasi toujours présente dans ses textes ne s'accorde pas avec une attitude de soumission, comme la résurgence du passé diffuse, dans certains textes, une nostalgie qui ne s'accorde pas avec une visée subversive ; c'est pourquoi j'ai voulu les qualifier plutôt de stratégies d'hommage et de détournement. Il ne saurait être question chez Cahun d'une inscription volontaire dans une lignée d'écrivaines, ce qu'Elisabeth Barrett Browning appelait la recherche des « grands-mères en littérature<sup>623</sup> ». Les portraits que Cahun-Moore réalisent comme un équivalent visuel de la pratique de la citation témoignent d'amitiés avec Sylvia Beach, dans le milieu littéraire, Vanna Vanni, Hélène Duthé et Solange Roussot, au théâtre, et enfin, Jacqueline Lamba pour le domaine artistique. Si l'esthétique de l'œuvre de Cahun-Moore s'inscrit dans l'air du temps par de nombreuses affinités avec la production des créatrices de son époque, le couple paraît avoir toujours fait bande à part, sans chercher à rejoindre de groupe. La seule association explicite de Cahun est auprès des surréalistes lorsqu'elle répond aux demandes d'André Breton de produire, d'abord, une réponse à Louis Aragon concernant l'engagement de la poésie, puis deux années plus tard, un texte sur les objets surréalistes dans le cadre de l'exposition à la Galerie Charles Ratton.

---

<sup>622</sup> Patricia Izquierdo, « Entre tradition et subversion », *loc. cit.*, p. 126.

<sup>623</sup> Lettre à Henry Chorley (1845), dans *The Letters of Elizabeth Barrett Browning*, édité par Frederick G. Kenyon, London, Smith, Elder, 1898, vol. I, p. 232.

### 4.3 Mariage du poétique et du politique

Si l'inscription dans un mouvement collectif ne paraît pas forcément aller de soi dans une démarche aussi individualiste que celle du couple Cahun-Moore, centrée sur la figure de Cahun, pendant plusieurs années, c'est comme activiste politique et essayiste que Cahun a été retenue par l'historiographie grâce aux *Paris sont ouverts* et au manifeste de Contre-Attaque, comme en atteste l'*Histoire du surréalisme* (1945) de Maurice Nadeau. L'ouvrage historique ne comporte en effet qu'une mention en note de bas de page à Claude Cahun, nommée parmi les « sympathisants du surréalisme » qui ont signé le manifeste de Contre-Attaque. Près de vingt ans plus tard, dans les *Documents surréalistes* rassemblés par Nadeau dans *Histoire du surréalisme, Les paris sont ouverts* est attribué à « un certain » Claude Cahun<sup>624</sup>. Dans la notice consacrée à Claude Cahun au sein de leur ouvrage sur la photographie et le surréalisme paru en 2002, Rosalind Krauss, Dawn Ades et Jane Livingston insistent sur son « activism[e] gauchiste », tout en relevant une partie de son travail littéraire et photographique (*Aveux non avenues* et *Le Cœur de Pic*)<sup>625</sup>.

L'auteure trouve une place au sein de la « nébuleuse surréaliste<sup>626</sup> » dans la sphère sociale et politique ; de 1932 à 1939, auprès de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR), de Contre-Attaque (Union de lutte des intellectuels révolutionnaires), du groupe Brunet et de la Fédération internationale de l'Art révolutionnaire indépendant (FIARI), comme à travers l'écriture des *Paris sont ouverts*, elle participe aux activités des surréalistes<sup>627</sup>, sans jamais devenir

---

<sup>624</sup> Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 259.

<sup>625</sup> Rosalind Krauss, Dawn Ades et Jane Livingston (dir.), *Explosante fixe*, op. cit., p. 205.

<sup>626</sup> L'expression est de Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », loc. cit., p. 55.

<sup>627</sup> Charlotte Maria étudie cette période à partir de la correspondance de Cahun dans sa thèse de doctorat *Correspondances de Claude Cahun*, op. cit., p. 116-140.

membre du mouvement littéraire et artistique. L'engagement politique de Cahun et Moore, ou Suzanne Malherbe puisque tel est le nom sous lequel elle signe les tracts et les déclarations, se déploie sur deux volets : le mouvement collectif, concrétisé par l'adhésion à des groupes politiques, et la pratique poético-politique<sup>628</sup> par laquelle se concrétise le mariage du poétique et du politique. En contrepartie à ce qui a pu être dit de la misogynie du groupe surréaliste, Katharine Conley souligne que leur esprit d'action collective a donné libre cours à la participation des femmes<sup>629</sup>.

Les surréalistes outrepassent les frontières disciplinaires pour « porter la révolution sur le plan social<sup>630</sup> », tel que l'avaient fait avant eux les futuristes et les dadaïstes<sup>631</sup>. La conviction – certes utopique – qu'en révolutionnant l'art, ils allaient pouvoir révolutionner la vie les fait considérer leur pratique artistique comme un moyen d'action pour « prolonger la lutte culturelle dans le combat politique<sup>632</sup> » et social. La volonté de changer radicalement le monde se pense en effet, d'après Anne Tomiche, en écho au désir de renouvellement esthétique. Les avant-gardes historiques « partagent un “programme” d'*art-vie-action*, pour reprendre une formule de Marinetti, en vertu duquel l'art est pensé comme moyen d'action pour liquider la civilisation condamnée et

---

<sup>628</sup> Gayle Zachmann parle de « politique esthétique » dans « Décombres de Claude Cahun : lettres et legs » (communication prononcée au colloque *Héritages de Claude Cahun et Marcel Moore*, Université de Montréal, 28 mai 2015, <<http://oic.uqam.ca/fr/communications/decombres-de-claude-cahun-lettres-et-legs>>, page consultée le 15 novembre 2017).

<sup>629</sup> Katharine Conley, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », *loc. cit.*, p. 89.

<sup>630</sup> Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 353.

<sup>631</sup> Citons, à propos de la distinction entre la révolution entreprise par les modernistes et celle menée par les surréalistes, Anne Tomiche : « Formulé dans les termes de Bürger, le mot d'ordre des avant-gardes est de “réintégrer l'Art à la pratique de la vie” et donc d'éliminer l'art en tant qu'institution autonome. Selon Bürger, là où les avant-gardes s'attaquent aux institutions artistiques et adoptent une stratégie de lutte politique contre les pouvoirs académiques, les modernistes se préoccupent avant tout de l'art sans considérer ses implications sociales : la volonté de rupture des avant-gardes et celle des modernistes n'ont ni la même cible (les institutions pour les premières, les œuvres pour les seconds) ni la même fin (libération de la société pour les unes, libération de l'art pour les autres). » (« L'art et “la vie” », *loc. cit.*, p. 49-50)

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 31.

combattue ; l'art est une forme de la révolte contre les civilisations<sup>633</sup> ». Et c'est bien de cette pensée d'un art-vie-action dont font preuve Cahun et Moore à travers les activités du *Soldat ohne Namen*. Elles s'inscrivent dans la tradition du poète « s'oppos[ant] par non-conformisme total au monde où il [le poète] vit<sup>634</sup> » que trace Benjamin Péret. De fait, la dissidence de Cahun, fait remarquer Gayle Zachmann, ne date pas de la Seconde Guerre, cette posture s'inscrivait déjà en elle, d'une part, en tant que juive (du côté paternel) et homosexuelle et, d'autre part, par son attitude non conventionnelle lorsqu'elle confrontait les normes de genre dès les années 1910<sup>635</sup> ou comme expatriée avant la guerre. Les images et les écrits produits par Cahun et Moore durant et après la guerre sont informés par leur posture de « *liberty and agency*<sup>636</sup> », développée bien avant la guerre. L'art-action se justifie par le fait que « les poètes agissent à leur façon sur la sensibilité des hommes », pour le dire dans les mots de Cahun (*PSO*, p. 8<sup>637</sup>), qui guide ses actes de résistance menés avec Moore : les deux artistes forment une seule entité sous le pseudonyme *Der Soldat ohne Namen*. On conçoit aisément que Cahun et Moore, ces « excentriques », pour reprendre le terme choisi par Mary Ann Caws pour parler de certaines créatrices modernistes, se soient reconnues dans le non-conformisme de l'avant-garde. Rétrospectivement, Cahun retrace les fondements moraux de son implication politique en ces termes :

Si j'ai lutté avec des camarades d'extrême gauche, c'est que cette cause, sans être la mienne, me paraît juste, qu'elle était la seule qui s'opposât efficacement au racisme hitlérien, et que le maintien de certaines valeurs, parmi lesquelles *la liberté d'expression* – et, par elle, non seulement le maintien mais *la conquête de la liberté des mœurs, des droits de l'être humain* opprimé par des siècles de superstitions féroces, *m'importaient personnellement*<sup>638</sup>.

---

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>634</sup> Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 338.

<sup>635</sup> Gayle Zachmann, « Cahun and the Politics of Culture », *loc. cit.*, p. 21.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>637</sup> Toutes les citations tirées des *Paris sont ouverts* se rapportent à l'édition dans *Écrits* (*op. cit.*) qui respecte la pagination originale.

<sup>638</sup> « Lettre à Paul Levy », dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 716.

Non-conformistes, comme le stipule Péret, elles l'ont bel et bien été, malgré « [leur] origine bourgeoise » avouée<sup>639</sup> grâce à laquelle en tant qu'héritières, elles n'ont jamais eu à travailler pour vivre et ont pu se consacrer entièrement à leur art, puis à l'activisme politique. Leur conception de l'art, en accord avec l'avant-garde, ne se borne pas aux frontières artistiques, elle se répand, nous l'avons vu, dans toutes les sphères de la vie et dans toutes les disciplines, incluant la politique, et ce, même si Cahun affirme n'avoir « jamais – parmi [s]es amis – prétendu passer pour “révolutionnaire”, au sens social du mot<sup>640</sup> ».

La rencontre de Claude Cahun avec André Breton en 1932 coïncide avec l'ouverture de l'Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires aux surréalistes, organisation affiliée au Parti communiste à laquelle participent les surréalistes. Dès 1932, Claude Cahun prend part aux activités de l'AEAR et en est membre jusqu'à la fin de 1933<sup>641</sup>, lorsqu'elle est « “exclue”... au reçu de [s]a lettre de démission » par la « stalinisante AEAR<sup>642</sup> ». Elle contribue plus précisément aux réunions de la section littéraire – et non photographique comme le fait remarquer Patrice Allain<sup>643</sup> –, en suggérant d'ouvrir une section « poésie », visant à assurer l'intégration des surréalistes, et en signant des déclarations communes, « témoignages d'une activité collective où

---

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 715.

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 716.

<sup>641</sup> Voir le chapitre que Leperlier consacre à cette période dans *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, *op. cit.*, p. 213-230. Par la suite, de 1933 à 1935, Cahun et Moore s'impliquent auprès du Groupe Brunet, un petit groupe trotskiste composé d'écrivains parmi lesquels se retrouvent aussi Jean Legrand, Pierre Caminade, Neoclès Coutouzis et Lilette Richter, ces deux derniers ayant été fréquemment reçus sur la rue Notre-Dame-des-Champs et à Jersey (*ibid.*, p. 222 ; et lettre à Gaston Ferdière, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 664).

<sup>642</sup> « Lettre à Paul Levy », *loc. cit.*, p. 718.

<sup>643</sup> Patrice Allain, « Du poétique au politique : les épreuves de la révolution », dans *Claude Cahun et ses doubles*, *op. cit.*, p. 88.



elle [peut] non seulement manifester ses adhésions idéologiques mais plus encore ses choix éthiques et ses affinités sensibles », écrit François Leperlier dans la présentation des tracts<sup>644</sup>.

Cette période engagée des années 1932-1933 est surtout occupée, sur le plan de l'écriture, par l'essai poétique *Les paris sont ouverts*<sup>645</sup>, publié en 1934 chez José Corti, éditeur surréaliste, qui est, il semble significatif de le noter, le seul livre qu'elle a publié uniquement sous son nom, sans collaborateur. Grâce à cet essai et à sa citation dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?* d'André Breton<sup>646</sup>, Cahun conserve une place, même mince, dans l'histoire du mouvement. Le livre est bien reçu dans le cercle surréaliste et celui de l'AEAR, s'il faut en croire René Crevel qui annonce dans une lettre destinée à ses « chères amies » en mai 1934 : « *Les paris sont ouverts* sont le sujet de toutes nos réflexions. Mes amis aiment ce livre comme je l'aime. Et à quel moment opportun il vient<sup>647</sup> ! » André Breton s'en est également montré très satisfait, alors qu'*Aveux non avenues* n'avait pas provoqué de telle réaction<sup>648</sup>, comme en témoigne une correspondance :

J'ai lu et relu avec un agrément incomparable la plaquette que vous m'aviez fait tenir et qui laisse si loin tout ce qui avait été entrepris dans le même sens avant elle. Rien ne me paraît plus lucide, plus inexorable, plus émouvant que ce témoignage. [...] Ce que nous défendons n'a jamais été mieux dégagé, n'a jamais été mis plus haut. Tout lui assure de rester unique comme ton<sup>649</sup>.

---

<sup>644</sup> *Écrits*, op. cit., p. 544. Au bas des tracts *Protestez !* et *Contre le fascisme mais aussi contre l'impérialisme français !*, le nom « C. Cahun » (Moore n'a pas signé) côtoie ceux d'un grand nombre de surréalistes ; font partie des signataires Jacques-André Boiffard, Breton, Buñuel, Éluard, Char, Crevel, Ernst, Giacometti, Péret, Man Ray, Tanguy et Tzara.

<sup>645</sup> Ouvrage dont le très long sous-titre est rédigé en vers : « Quel parti prenez-vous pour en finir / Avec l'exploitation de l'homme par l'homme / Avec votre propre dilemme : / Exploité exploiteur / ? / Exploités exploiteurs / Jusque dans l'amour la poésie / Et la défense de la cause prolétarienne ». Voir le chapitre que lui consacre Leperlier dans *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 267-296.

<sup>646</sup> André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992 [1934], p. 260.

<sup>647</sup> Lettre de René Crevel à Claude Cahun et Suzanne Malherbe, 31 mai 1934. La lettre, faisant partie d'une collection particulière, est reprise dans Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 93.

<sup>648</sup> Il en dira : « Il est vrai que j'ai jeté sur votre livre un regard qui s'est fait de page en page plus interrogateur et plus fixe. [...] Il y a ce qui m'est un peu étranger, ce qui m'est très proche, ce qui m'est hostile. » (Lettre inédite dont des extraits se trouvent dans François Leperlier *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 240.)

<sup>649</sup> Lettre inédite retranscrite dans Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 93.

Breton rend aussi publiquement hommage à l'essai de Cahun lors d'une conférence à Bruxelles en juin 1934<sup>650</sup>, puis, l'année suivante, dans la revue surréaliste *Minotaure* : « À la fin d'une polémique récente avec Aragon, Claude Cahun me paraît, en ce sens, avoir déposé les conclusions qui resteront longtemps les plus valables<sup>651</sup>. » Ces échos de la réception des *Paris sont ouverts* prouvent que cet essai constitue la véritable porte d'entrée de Cahun au sein du surréalisme, même si elle entretenait déjà depuis quelques années des relations avec Henri Michaux et Robert Desnos. Bien que l'œuvre littéraire et photographique de Cahun-Moore reste marginale, les pratiques engagées et la prise de position de Cahun dans cet essai assurent son intégration au mouvement.

Les deux parties de l'essai *Les paris sont ouverts* ont été écrites en deux temps : la première partie, rédigée en janvier et février 1933, devait « constituer la plateforme<sup>652</sup> » de l'éventuelle « commission de poésie » (*PSO*, p. 7, note de l'auteure) de l'AEAR, tandis que la deuxième a été écrite *a posteriori*, en février 1934, une fois ce projet abandonné, en réaction non seulement à la polémique autour d'Aragon, mais aussi, selon Anne Egger, « aux émeutes des ligues fascistes le 6 février à Paris<sup>653</sup> ». Renouant avec « l'esprit pamphlétaire hérité d'une lignée de polémistes<sup>654</sup> », comme le suggère Patrice Allain, Cahun s'insère, dans *Les paris sont ouverts*, dans la querelle qui oppose Louis Aragon aux surréalistes autour de l'engagement de l'art. L'auteure aborde d'abord la question du caractère révolutionnaire de la littérature, pour ensuite répondre à Aragon que l'art ne doit rien céder au politique. Afin de déterminer le potentiel révolutionnaire de l'écrit et son effet sur le lecteur, Cahun reprend les catégories établies par Tristan Tzara distinguant le « contenu

---

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>651</sup> André Breton, « La grande actualité poétique », *Minotaure*, n° 6, hiver 1935, p. 61-62, Bibliothèque nationale de France, 709.040 6 SKIR m2.

<sup>652</sup> Patrice Allain, « Du poétique au politique : les épreuves de la révolution », *loc. cit.*, p. 90.

<sup>653</sup> Voir Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>654</sup> Patrice Allain ajoute que Cahun va pourtant à l'encontre du « projet familial, qui entendait clairement mettre la presse et la littérature au service de la République » (« “Contre qui écrivez-vous ?” De l'esprit pamphlétaire à l'insurrection des consciences », dans le catalogue du Jeu de Paume, *Claude Cahun, op. cit.*, p. 134).

*manifeste* » – ou « poème à sujet » (*PSO*, p. 8) – du « *contenu latent* ». Elle privilégie le *contenu latent*, à la fois inépuisable et incontrôlable, dont l'effet perdure dans le temps, par-delà le contexte social, politique et historique de son émergence, amené à changer. En tant qu'« *activité d'esprit* » (*PSO*, p. 10), ce type de poème agit sur l'inconscient du lecteur par « révélations », atteignant de la sorte plus facilement son objectif révolutionnaire, si tant est que celui-ci puisse être attesté, ce dont doute l'auteur. Le propos de l'essayiste réalise lui-même le mariage de la poétique et du politique en s'ancrant dans la littérature par l'entremise de métaphores et de citations tirées d'ouvrages poétiques symbolistes et surréalistes marquant son appartenance. Cahun identifie trois sortes d'actions possibles pour le poème qu'elle illustre par des métaphores picturale, sexuelle, spatiale et automobile : « l'action directe, par affirmation et répétition », « l'action directe à contre-sens, par provocation<sup>655</sup> » et « l'action indirecte ». Les deux premières sont opposées à l'action indirecte qui « articul[e], sans les confondre, action politique et action poétique<sup>656</sup> », comme l'écrit Anne Reynes-Delobel. Contrairement à la propagande, l'action indirecte cherche à susciter la réflexion du lecteur, à activer son libre arbitre : « Il s'agit de mettre en marche et de laisser en panne. Ça oblige le lecteur à faire tout seul un pas de plus qu'il ne voudrait. On a soigneusement bloqué toutes les sorties, mais la porte d'entrée, on lui laisse le soin de l'ouvrir. » (*PSO*, p. 14) À travers ces métaphores automobile et architecturale, l'essayiste aborde l'engagement comme un parcours à emprunter, le geste du poète consistant à tracer la voie sans conduire la voiture, pour reprendre la même image. Cahun recourt à quelques exemples de Lautréamont, Marx et Rimbaud pour préciser sa position à la fois littéraire *et* politique dans le

---

<sup>655</sup> L'action directe par affirmation et répétition, liée à l'actualité et menée à bien grâce à des « répétitions, jeux de mots, rimes et tous procédés mnémotechniques » dans une logique publicitaire, est éphémère (*PSO*, p. 11). Quant à l'action directe à contre-sens, elle est jugée hypocrite par Cahun, car elle cherche à provoquer une réaction chez son destinataire en sollicitant son esprit de contradiction (*PSO*, p. 13).

<sup>656</sup> Anne Reynes-Delobel, « Point d'arrêt – point d'ouverture », *loc. cit.*, p. 30.

débat. Soulignons que c'est ce type d'action qu'elle emploiera elle-même avec Moore quelques années plus tard dans sa démarche de contre-propagande sous le couvert du *Soldat ohne Namen*. D'après Lizzie Thynne, *Les paris sont ouverts* envisage de manière « complexe [l]es différentes façons dont le sens d'un texte existe indépendamment de la conscience de l'auteur tout autant que de celle du lecteur, ne pouvant être figé une fois pour toute puisqu'il résulte d'une interaction entre lecteur, texte et contexte [...]»<sup>657</sup>. Cahun travaille en ce sens une idée qui se retrouve dans l'ensemble de son œuvre, soit celle de la dynamisation du rapport de l'œuvre au lecteur, requise par des textes cryptiques, aussi bien que par le dispositif texte/image. Tous deux incitent effectivement le lecteur à s'engager dans la configuration sémantique de l'œuvre puisque la signification de l'ensemble ne sera éclairée que par son propre effort de lecture. Si le parcours labyrinthique de la lecture aboutit, celui-ci aura dégagé les grandes lignes de sens de l'œuvre grâce à de constants allers-retours dans la banque de textes et d'images de Cahun et Moore qui feront émerger des invariants de leur imaginaire. Que cette idée ressurgisse dans *Les paris sont ouverts* lorsqu'il est question d'engagement politique est donc hautement cohérent pour une auteure qui se montre exigeante envers son(a) récepteur(trice).

Dans la deuxième partie de son essai, Claude Cahun cherche à démonter les attaques formulées par l'AEAR et le PC contre le potentiel révolutionnaire des écrits surréalistes en prenant Aragon à parti<sup>658</sup>. Sa propre posture est dialectique<sup>659</sup> lorsqu'elle entreprend de « préciser davantage encore » (*PSO*, p. 19) l'attitude d'Aragon, c'est-à-dire d'en soulever les contradictions.

---

<sup>657</sup> Lizzie Thynne, « Action indirecte », *loc. cit.*, p. 73.

<sup>658</sup> L'essai s'en prend principalement au propos développé par Aragon dans son texte « La technique décide de tout », intitulé d'après le slogan stalinien (*L'Actualité poétique*, octobre 1933).

<sup>659</sup> La seconde partie de l'essai est précédée d'une citation de Karl Marx, tirée de *Misère de la philosophie. Réponse à la Philosophie de la misère de Proudhon*, placée en exergue. Celle-ci est significative dans le contexte de la deuxième section de l'essai où Cahun prend justement le parti de répondre à Aragon par la « méthode dialectique » dont fait ici état Marx.

L'argument d'Aragon qui déclare la poésie surréaliste inefficace sous prétexte qu'elle pourrait être employée de manière contre-révolutionnaire est ainsi contredit par Cahun qui soulève que ce danger guette tout propos. En s'appuyant sur des citations de poèmes des surréalistes engagés politiquement (à l'exception d'Aragon), Benjamin Péret, René Crevel et André Breton, elle dément ensuite l'affirmation d'Aragon selon laquelle leurs livres ne reflètent pas les préoccupations sociales et politiques de leur époque et fait remarquer que « tout ce qui n'a pas le visa bureaucratique est suspect » (*PSO*, p. 22). Le portrait peint de la « "poésie" de propagande » (*PSO*, p. 30) et de la littérature « qui délivre l'homme » (*PSO*, p. 27) est assez polarisé ; le sarcasme avec lequel la première est présentée par des guillemets placés sur le terme « poésie » contraste avec le lyrisme qui touche la poésie autonome dont l'expression est libre. Tout comme les procédés intertextuels de ses textes valorisaient son indépendance d'esprit à travers l'appropriation d'une tradition littéraire, la position cahunienne ne concède en rien à des diktats extérieurs à la poésie. Dans sa posture d'essayiste, Cahun suit les traces de son père, Maurice Schwob, un républicain convaincu qui ne cachait pas non plus ses idéaux politiques dans les pages du *Phare de la Loire*<sup>660</sup>. L'héritage d'une famille républicaine, reconnaît Gayle Zachmann, amène Cahun à « se démontre[r] consciente des valeurs et responsabilités de la liberté individuelle<sup>661</sup> » et à militer avec ferveur pour la liberté en toutes circonstances. Avec *Les paris sont ouverts*, Cahun exprime son refus de se soumettre aux idéologies et réclame la « liberté d'expression<sup>662</sup> » du poète, pour reprendre l'idée comprise dans la lettre écrite à Paul Levy, tout comme elle le faisait depuis deux décennies en résistant aux conventions de genre afin de « conqu[érir] la liberté des mœurs<sup>663</sup> ».

---

<sup>660</sup> C'est ce qu'argumente Patrice Allain dans « "Contre qui écrivez-vous" ? », *loc. cit.*, p. 134-135.

<sup>661</sup> Gayle Zachmann, « Femmes surréalistes au service de la révolution », *Mélusine*, n° 33, *op. cit.*, p. 25.

<sup>662</sup> « Lettre à Paul Levy », *loc. cit.*, p. 716.

<sup>663</sup> *Idem.*

L'essayiste souhaite montrer dès le seuil de l'ouvrage qu'elle se range du côté de Breton avec lequel elle s'était liée d'amitié deux années auparavant. Elle place le pamphlet sous la tutelle du surréalisme en recopiant sur la couverture (Fig. 15), dans un encadré épais, une citation de son chef de file. La quatrième de couverture présente, elle, des citations d'Aragon sur la poésie révolutionnaire, dont l'un est identifié comme provenant de l'article « La technique décide de tout », précédées de vers assez simples<sup>664</sup>, répartis à l'intérieur de deux encadrés dont le coin gauche du second est replié, un détail qui montre l'attention accordée à la présentation mais dont la signification n'est pas précisée. Afin de mettre en dialogue la pensée des surréalistes et celle d'Aragon, Cahun force la couverture et la quatrième de couverture à se répondre en les plaçant à l'inverse (« tête-bêche », dira Leperlier dans la présentation du texte dans *Écrits*<sup>665</sup>), comme les images d'un jeu de cartes, montrant bien la dissension entre leurs opinions. La disposition inversée de la quatrième de couverture, obligeant à retourner le livre pour lire le titre et les citations d'Aragon, marque l'écart avec la pensée de Breton imprimée en couverture, à l'endroit. La typographie contribue à son tour à distinguer les prises de position de chacun, puisque le texte et l'encadré de la couverture sont imprimés en caractères rouges, tandis que la pensée d'Aragon à l'endos est isolée par les caractères noirs des lettres et de l'encadré.

Le paratexte signale ainsi d'emblée un traitement visuel de l'ouvrage, au-delà du propos polémique, une préoccupation qui ne sera étrangère à aucune œuvre de l'auteure-artiste. Remarquons aussi que le titre courant est présenté de manière quelque peu ludique : il reprend les titres de chaque section, « LA POÉSIE GARDE SON SECRET », pour la première, et « LA

---

<sup>664</sup> Charlotte Maria avance que le choix qu'opère Cahun de vers plutôt comiques d'Aragon « relève d'une certaine mauvaise foi dans la décontextualisation, dans la mesure où Aragon faisait alors preuve d'humour en remettant en cause la rime et les héritages et se moquait de la poésie d'opérette qui continuait à faire le bonheur du bourgeois ». (Charlotte Maria, *Correspondances de Claude Cahun*, vol. I, *op. cit.*, p. 130)

<sup>665</sup> *Écrits*, *op. cit.*, p. 500.

POÉSIE LIVRE SON SECRET », pour la deuxième, les faisant se succéder sans ponctuation ni espace. De la sorte, ces deux affirmations contradictoires ne sont jamais fixées en un sens qui viendrait mettre un terme à l’ambivalence, étant donné qu’elles sont reprises par le titre courant qui s’étire de page en page :

LAPOESIEGARDESONSECRETLIVRESONSECRETGARDESONSECRETLIVRESON  
SECRET

La phrase se répète inlassablement sur la double page, la marge de droite forçant l’interruption au milieu d’un mot qui est repris immédiatement sur la page suivante, les caractères s’espaçant de plus en plus à chaque double page. Dans la deuxième section, le principe de répétition cahunien<sup>666</sup> revient, les sept premières pages étant encadrées par le titre courant « ELLE LE GARDE », suivi par « ELLE LE LIVRE » sur deux pages, puis « ELLE LE GARDE », avant d’insérer le doute par le biais du point d’interrogation (« ELLE LE LIVRE ? », à gauche, « ELLE LE GARDE ? », à droite), pour finir sur un simple « ELLE ». La poésie libre, « elle », s’impose, n’ayant toujours pas livré ni gardé son secret, conservant délibérément l’ambiguïté et le paradoxe qui la caractérisent.

Dans les années qui suivent la publication des *Paris sont ouverts*, Cahun et Moore s’impliquent au sein de Contre-Attaque, le groupe fondé par Georges Bataille et composé, outre les amis de ce dernier, de surréalistes, pour constituer une résistance marxiste non stalinienne à l’impérialisme et au stalinisme<sup>667</sup>. Cahun a aussi été membre de la Fédération Internationale de l’Art Révolutionnaire et Indépendant, fondée par Breton après ses discussions avec Trotski au Mexique en 1938. Elle a

---

<sup>666</sup> Cahun affirme en effet, dans sa lettre à Gaston Ferdière qu’elle « pren[d] » la répétition « pour principe » (lettre de Cahun à Gaston Ferdière, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 681. Le principe sera le même, durant la résistance à Jersey, pour l’expression « *ohne Ende* » (*ibid.*, p. 679 et 693) et les dessins sur les tracts (*ibid.*, p. 691), ou pour la régularité de la distribution de feuillets et de croix (*ibid.*, p. 684).

<sup>667</sup> Voir *Écrits* pour le manifeste de Contre-Attaque, les comptes rendus de réunions et la déclaration de rupture (*op. cit.*, p. 548-553 et 563-564).

participé, jusqu'à ce que la guerre vienne y mettre un terme, aux activités de ce groupe qui revendiquait toujours l'autonomie de la création dans le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*<sup>668</sup>. La réflexion entamée dans *Les paris sont ouverts* ne sera donc pas délaissée jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale et même au-delà, comme en font foi les lettres-fleuves qu'elle écrit jusqu'à sa mort à ses amis tels Paul Levy, Gaston Ferdière et Jean Schuster. Contrairement à Aragon qui postule qu'il faut mettre l'art au service de la politique, Cahun tend, pour sa part, à politiser la poétique, tout en poétisant l'écriture politique, car elle ne rompt à aucun moment avec la démarche esthétique, que ce soit dans l'essai poétique, la contre-propagande du *Soldat ohne Namen* ou la série *Poupée*.

Cahun-Moore intègrent en effet, dans ces mêmes années, une réflexion d'ordre politique à certaines mises en scène d'objets. C'est le cas de la série de sept photographies, intitulée *Poupée*<sup>669</sup> (Fig. 16). Les clichés figurent une poupée confectionnée par Cahun et Moore à partir de morceaux du quotidien *L'Humanité* dénonçant la violence de la guerre menée par Franco en Espagne, découpés pour détacher des mots ou des syntagmes et collés de manière à former son corps. Le corps de cette poupée de papier est ensuite transpercé de tiges dont la fonction serait de le maintenir ensemble ou de former ses articulations<sup>670</sup>. Il pourrait peut-être s'agir du pantin dont il existe plusieurs photographies sous globe de verre<sup>671</sup>, que les artistes auraient ici habillé de journaux dont certaines manchettes sont lisibles, d'autres non. Les accessoires (fleurs, chapeau, pic, fil, miroir) dont la poupée est affublée, de même que l'articulation des bras et des jambes changent d'une photo à

---

<sup>668</sup> Voir deux déclarations collectives de la FIARI dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 554-555.

<sup>669</sup> Voir le catalogue *Claude Cahun* du Jeu de paume, *op. cit.*, p. 120-121-133 ; le catalogue *Claude Cahun. Bilder*, *op. cit.*, p. 90-91 et 126 (pour des miniatures des sept photographies) ; le catalogue *Don't Kiss Me*, *op. cit.*, p. 184 ; ou *Claude Cahun. Photographe*, *op. cit.*, p. 143-149.

<sup>670</sup> Voir l'analyse qu'en fait Anne Reynes-Delobel, « Point d'arrêt – point d'ouverture », *loc. cit.*, p. 30-34.

<sup>671</sup> Voir *Claude Cahun. Bilder*, *op. cit.*, p. 126-127.



l'autre, donnant l'impression que plus d'une poupée a été fabriquée, mais l'emplacement des mots sur le corps assure qu'il s'agit bien d'une même poupée photographiée selon divers angles et cadrages. Un visage sans yeux ni nez, où toute la place est laissée à une bouche disproportionnée, d'apparence vorace avec ses dents omniprésentes – notons que le mot « dent » revient à au moins dix reprises dans les bribes de journaux. Chacune des sept photographies saisit le pantin selon un angle de prise de vue différent (à hauteur d'œil ou en légère plongée) et par des cadrages qui alternent du plan moyen au plan rapproché. La mise en scène plus épurée que celle des tableaux photographiques d'objets du *Cœur de Pic* laisse tout l'espace de l'image à la poupée, dont la représentation photographique est théâtralisée par la lumière frontale qui la fait se détacher de l'herbe ou de l'arrière-plan noir sur lesquels elle « pose », prenant presque vie. Le cadrage vertical resserré renforce cette impression en simulant l'action, d'autant plus efficacement dans les prises de vue au plan moyen qui laissent voir les jambes de la poupée, placées de manière à paraître en marche. Certaines images procurent cependant un effet plus statique en représentant la poupée quasi couchée, en plongée, ou en plan rapproché selon le traitement du portrait.

Le choix de la mise en scène d'objets et, plus spécifiquement dans ce cas, du mannequin atteste également du rapprochement du couple avec les surréalistes pour lesquels le mannequin et plus largement l'objet constitue une grande source d'inspiration dans les années 1930, si l'on pense notamment aux poupées désarticulées de Hans Bellmer<sup>672</sup>. Datées de 1936, les photographies de Cahun-Moore sont intitulées *Poupée* (pour deux d'entre elles), *Poupée I*, *Poupée II*, *Poupée III* ou *Prends un petit bâton pointu*, d'après le titre d'un poème du *Cœur de Pic* pour lequel avait probablement été originalement conçus deux clichés. Détonnant avec le ton du livre, ce tableau

---

<sup>672</sup> Je reviendrai sur les expérimentations autour de l'objet dans le chapitre 5.

photographique a été retiré de l'ensemble, sur une décision de Lise Deharme et Paul Éluard, et Cahun l'a remplacé par une figuration plus littérale du poème<sup>673</sup>. La série *Poupée* de Cahun-Moore pourrait ainsi être tirée de la création du livre de Deharme et Cahun, mais elle demeure indissociable de la pratique d'art engagé dans laquelle se lance le couple à partir de 1932. Dans la lignée des *Paris sont ouverts* qui théorise l'alliance entre le poétique et le politique, la *Poupée* évoque par des éléments plastiques la situation politique de l'époque de sa création en 1936, année de l'éclatement de la Guerre d'Espagne, au centre de la décennie qui voit l'inexorable avancée des fascismes en Europe.

L'inspiration dadaïste se fait présente ici<sup>674</sup>, de façon plus évidente que n'importe où ailleurs dans les collages de Cahun, en raison du recours aux journaux comme matériel contestataire – à la manière des collages de Raoul Hausmann et de Hannah Höch, entre autres. La fonction imageante du journal paraît, pour Patrice Allain, un matériau choc pour engager le spectateur dans la narration de ces mises en scène d'objets : « Le façonnement imageant de l'actualité qui s'exprime à travers les journaux conserve à ses yeux une puissance de fascination intacte<sup>675</sup>. » En bonne partie grâce aux manchettes de journaux qui la parsèment, la portée politique de la poupée est incontestable, attestée par les mots et les accessoires qui la composent : une pique tenue comme une arme, « clam[ant] l'imminence du combat<sup>676</sup> », une casquette d'officier, une étoile à cinq branches sur la poitrine, symbole communiste, les mots « fascisme hitlérien » sur le bras gauche, « liberté

---

<sup>673</sup> Patrice Allain en fait état dans « Du poétique au politique », *loc. cit.*, p. 92 ; de même qu'Anne Reynes-Delobel, « Point d'arrêt-point d'ouverture », *loc. cit.*, p. 30-32.

<sup>674</sup> Julie Richard parle même d'un « double héritage dadaïste et constructiviste » (dans « L'effigie chez Claude Cahun, Marcel Moore et Valérie Belin : l'image photographique en dialogue », dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore*, *op. cit.*, <<http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/leffigie-chez-claude-cahun-marcel-moore-et-valerie-belin-limage-photographique-en-dialogue/>>).

<sup>675</sup> Patrice Allain, « “Contre qui écrivez-vous ?” », *loc. cit.*, p. 136.

<sup>676</sup> *Idem*. Le titre de l'une des sept photos, *Prends un petit bâton pointu*, pourrait d'ailleurs être vu comme un appel aux armes.

espagnole » sur le bras droit, « rassemblement monstre » et « humanité » sur la poitrine. Cette langue, trempée dans l'actualité, découpée à même les journaux, fait de cette poupée un témoin de son époque, marquée par la Guerre d'Espagne en cette année 1936. La poupée, dont la bouche grande ouverte crie « Misère ! » (ce mot est collé à l'intérieur, là où serait la langue) veut aussi éveiller les consciences aux atrocités commises durant la décennie 1930. Les tracts produits dans le cadre de l'AEAR (*Protestez !, Contre le fascisme mais aussi contre l'impérialisme français !*) ou de la FIARI (*À bas les lettres de cachet ! À bas la terreur grise !*) portent également ce discours de contestation et un appel à « l'insurrection des consciences<sup>677</sup> » qui resurgissent dans la démarche artistique avec *Poupée*. Les accessoires et les mots relevant des champs sémantiques de la politique et de la guerre côtoient des éléments pacifistes : un papillon de papier qui vole, symbole de liberté ; une fleur portée sur la tête en guise de chapeau (la forme de celle-ci ressemble par ailleurs au gramophone – évoquant la radio, autre média de transmission des nouvelles de la guerre à l'époque). Ces petits objets ne suffisent par contre pas à alléger le propos ni à laisser une note d'espoir, alors que la figurine piétine des fleurs blanches dans deux photos, seul élément naturel du tableau. Selon Lizzie Thynne, la série, produite après le départ de l'AEAR et au moment des réunions de Contre-Attaque, « constitue un commentaire ironique sur la complicité du PCF s'inclinant devant le nationalisme et trahissant les républicains espagnols<sup>678</sup> ».

La *Poupée* s'insère ainsi dans une démarche intermédiaire en tant qu'objet de *partage* puisqu'elle synthétise en une seule œuvre mots et image. La volonté de rendre le lecteur-spectateur ou la lectrice-spectatrice inconfortable et de forcer une remise en question, un des points rassembleurs

---

<sup>677</sup> *Protestez !*, dans *Écrits, op. cit.*, p. 546.

<sup>678</sup> Lizzie Thynne, « Action indirecte », *loc. cit.*, p. 78.

de l'œuvre de Cahun-Moore, est aussi au cœur de leur pratique de l'objet. La provocation du lecteur-spectateur pour le mettre en situation de déséquilibre s'associe aisément à la dimension sociale et politique de l'œuvre, ainsi que l'exprime Cahun en rapportant, dans la lettre à Paul Levy, sa volonté – vaine – d'insuffler à *Aveux non avendus* une portée sociale : « En vain, dans *Aveux non avendus*, je m'efforçai – par l'humour noir, la provocation, le défi – de faire sortir mes contemporains de leur conformisme béat, de leur *complacency*<sup>679</sup>. » Ainsi, livre hybride, objet surréaliste ou encore croix, tracts et photomontages du *Soldat ohne Namen* font partie de la recherche d'une « adéquation entre l'œuvre, le message véhiculé et le matériau judicieusement choisi<sup>680</sup> ».

Durant l'occupation de l'île anglo-normande de Jersey, les activités du *Soldat ohne Namen* – pseudonyme masquant l'identité de Cahun-Moore – poursuivent la quête du matériau juste pour engager le destinataire. Animée par « la pensée de gauche, la pensée pacifiste, surréaliste, et même communiste », Cahun affirme agir « pour inciter les hommes – y compris les soldats allemands – à se libérer “de la double servitude de la guerre et de la misère”<sup>681</sup> ». Le propos développé des *Paris sont ouverts* aux actions du *Soldat ohne Namen* enjoint chacun à activer son « libre arbitre » afin de « tenir les promesses qu'on s'est faites de révolution en révolution, de civilisation et civilisation en génération et génération<sup>682</sup> ». Cahun considère ainsi que « l'ensemble de [s]on activité, durant l'occupation de Jersey, représente la suite logique de [s]on activité d'écrivain, en France, à l'époque du Front populaire<sup>683</sup> » (1936-1938). Avec le personnage du *Soldat ohne Namen*, Cahun et Moore

---

<sup>679</sup> « Lettre à Paul Levy », *loc. cit.*, p. 710.

<sup>680</sup> Julie Richard, « L'effigie chez Claude Cahun, Marcel Moore et Valérie Belin », *loc. cit.*

<sup>681</sup> « Lettre à Paul Levy », *loc. cit.*, p. 714.

<sup>682</sup> *Feuilles détachées du scrap book...*, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 658.

<sup>683</sup> Propos rapporté par François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, *op. cit.*, p. 267.

adoptent une posture commune d'agitatrices au sein de la société, que Gayle Zachmann qualifie de « femme-agent<sup>684</sup> » : « Incarnation de l'agent, ainsi que du rêve surréaliste, ce soldat s'inscrit et agit dans l'ordre symbolique du monde de la non-fiction<sup>685</sup>. » Entre l'entreprise poétique et politique, leurs activités résistantes s'inspirent de l'idée d'action indirecte conceptualisée dans *Les paris sont ouverts*. Cahun et Moore se lancent en effet dans une « bonne propagande » (CM, p. 584), comme l'auteure l'écrira en faisant le récit de cette période dans *Confidences au miroir*<sup>686</sup>. De l'aveu de Cahun, elles produisent une masse impressionnante de près de 2 500 feuillets qu'elles distribuent dans l'île<sup>687</sup>, mais les supports mobilisés par les deux artistes varient considérablement ; outre les papiers dactylographiés (tracts, bulletins de nouvelles, slogans, dialogues, incorporant souvent des dessins graphiques) en nombre nettement plus élevé, des cartons de cigarettes, des croix de bois ornées de la citation « *Für Sie ist der Krieg zu Ende* » (« Pour eux la guerre est finie ») posées sur les tombes des Allemands, des photomontages inspirés de ceux de John Heartfield<sup>688</sup>, des collages, des pièces de monnaie peintes et un calendrier sont au nombre des divers objets qu'elles fabriquent. Les textes et les objets qu'elles créent avec « une sorte de plaisir technique<sup>689</sup> » visent tous à encourager la révolte des soldats allemands contre le régime national-socialiste. Leur démarche emprunte à la pratique de l'objet trouvé chez les surréalistes impliquant de récupérer au

---

<sup>684</sup> Gayle Zachmann, « Femmes surréalistes au service de la révolution », *loc. cit.*, p. 30.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>686</sup> Ce passage du manuscrit relatant les événements de leurs activités de résistance, de leur arrestation et de leur emprisonnement, paraît autobiographique et emprunte, dans l'incipit, les marques d'énonciation d'un récit de survivant : « Je reviens de loin. J'ai le droit d'en parler. » (CM, p. 573). Le récit des événements est répété dans des lettres et d'autres textes d'après-guerre, renforçant sa dimension autobiographique ; dans *Feuilles détachées du scrap book...*, Cahun s'adresse à Moore : « Tu es seule à savoir que la reconstitution du *Muet dans la Mêlée* est minutieusement véridique. » (*Écrits, op. cit.*, p. 651)

<sup>687</sup> Le dossier sur lequel Cahun a été invitée à témoigner lors de son interrogatoire « ne contenait que 350 feuilles environ, ce qui ne représentait qu'un septième (au bas mot) de ce que nous [Moore et elle] avions distribué (quatre ans... c'est long !) » (« Lettre à Paul Levy », *loc. cit.*, p. 748).

<sup>688</sup> Elles en avaient pris connaissance en 1935 selon Anne Egger (*Claude Cahun, l'antimuse, op. cit.*, p. 135-136). Voir le récit que fait Cahun de leur travail dans la lettre adressée à Gaston Ferdière (dans *Écrits, op. cit.*, p. 681).

<sup>689</sup> Extrait de « Lettre à Gaston Ferdière » (*idem*).

gré du hasard des objets de la vie quotidienne pour en faire ensuite un assemblage étonnant : « Ça devenait machinal de ramasser tout objet allemand sans savoir s’il servirait jamais<sup>690</sup>. » Tandis que lorsqu’elles conçoivent dans les années 1930 des objets surréalistes, Cahun et Moore recherchent sciemment des objets à transformer<sup>691</sup>, durant l’Occupation, elles collectionnent de manière plus spontanée les objets qui serviront à leurs activités résistantes. Cahun affirme d’ailleurs dans *Confidences au miroir* que l’entreprise du *Soldat* consistait à « lutter avec [s]es armes de circonstance surréaliste » (CM, p. 613). Les stratégies utilisées alors ne sont pas étrangères au couple : le *Soldat ohne Namen* manie la langue afin de faire entendre un sens autre, un sous-texte caché, il détourne des citations et des images recueillies dans des illustrés allemands, utilise « l’ironie et l’humour [comme] un anathème du littéralisme et de la pensée enrégimentée de l’opresseur<sup>692</sup> », dans les mots de Lizzie Thynne. Les deux artistes recontextualisent des mots et des slogans lus dans la presse en les inscrivant dans la ville, sur leurs tracts et leurs objets – un procédé présent dès la nouvelle « Ève la trop crédule » d’*Héroïnes*. *Der Soldat ohne Namen* cherche par tous les moyens à sa portée à faire entendre une voix dissidente par de petites actions répétées au quotidien de manière à faire croire à une opposition au sein des troupes allemandes mêmes<sup>693</sup>.

La contre-propagande que Moore et Cahun ont produite a été considérée par divers chercheurs comme un acte de résistance d’importance<sup>694</sup>, une lecture encouragée par le fait qu’elles

---

<sup>690</sup> *Idem*.

<sup>691</sup> Je reviendrai dans le dernier chapitre sur leurs objets surréalistes.

<sup>692</sup> Lizzie Thynne, « Action indirecte », *loc. cit.*, p. 83.

<sup>693</sup> Cahun et Moore ont rencontré en prison des soldats allemands marqués par les actions du *Soldat ohne Namen*, ce qui a fait écrire à Cahun : « Des faits objectifs ont prouvé que ce verbe secret, contagieux – le nôtre – a mis le refus dans la bouche des moutons, a fait reculer les bouchers. » (*Feuilles détachées du scrap book...*, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 651)

<sup>694</sup> Voir, entre autres, Mary Ann Caws, « Claude Cahun : Island of Courage », *loc. cit.* ; Claire Follain, « Lucy Schwob and Suzanne Malherbe – résistantes », dans Louise Downie (dir.), *Don’t Kiss Me*, *op. cit.*, p. 83-95 ; Lizzie Thynne,

ont chacune reçu en 1951 du consulat français « une médaille d'argent (en papier) de la Reconnaissance française pour faits de résistance<sup>695</sup> ». S'il faut reconnaître l'intelligence de leur démarche et l'authenticité de leurs convictions humanistes, il n'en demeure pas moins que la portée de leur action de « francs-tireurs<sup>696</sup> » n'a pas dépassé l'île. Ce qui n'a néanmoins pas empêché les autorités allemandes jersiaises de les « condamn[er] à être fusillées », « à six ans de travaux forcés et neuf mois de prison – et à la condamnation de tous [leurs] biens »<sup>697</sup> pour avoir « usé d'armes spirituelles au lieu d'armes à feu, ce qui, selon lui [l'*Oberst* Sarmsen] était plus grave, car avec des armes à feu on pouvait aussitôt mesurer le dommage causé, tandis qu'avec des armes spirituelles on ne savait jusqu'où il pouvait s'étendre<sup>698</sup> ». Notons tout de même que cette sanction pour sédition morale s'apparente à une stratégie rhétorique, « d'un sérieux comique<sup>699</sup> » d'après Cahun, pour justifier le jugement. Cela dit, les actions du *Soldat ohne Namen* s'inscrivent parfaitement dans la politisation de leur poétique et l'expérimentation autour de l'objet qui dominant dès les années 1930 pour intégrer l'art à la vie. Les très longues lettres que Cahun écrit après la guerre (à Gaston Ferdière, Paul Levy, Jean Schuster et Charles-Henri Barbier), véritables récits – en comparaison au poème en prose, au fragment ou à l'aphorisme qu'elle avait auparavant favorisé –, éclairent la trajectoire poético-politique de Cahun et Moore. Ces lettres-fleuves font l'anamnèse de cette période *engagée* de leur vie, sous la forme d'une pratique épistolaire. Leur écriture met en lumière le fait que la démarche esthétique demeure, pour elles, au centre de l'engagement social et politique.

---

« Action indirecte », *loc. cit.*, p. 69-92 ; Patrice Allain, « “Contre qui écrivez-vous ?” », *loc. cit.* ; et « Du poétique au politique », *loc. cit.*

<sup>695</sup> Voir Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>696</sup> « Lettre à Paul Levy », *loc. cit.*, p. 720.

<sup>697</sup> *Idem.* Cahun a soulevé, durant le procès, l'humour noir de cette condamnation avec une « naïveté simulée » : « *Are we to do the nine months and six years before we are shot ?* » (*ibid.*, p. 721)

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 720.

<sup>699</sup> « Lettre à Gaston Ferdière », *loc. cit.*, p. 685.

Le positionnement de Cahun-Moore dans l’histoire littéraire et artistique me paraît grandement complexifié par une filiation pour le moins trouble. J’avancerais que les diverses stratégies mobilisées (citations, hommages, pseudonymie) permettent au couple de contrôler son inscription dans le milieu littéraire et culturel de son époque en ce qu’elles déterminent elles-mêmes les figures littéraires et artistiques qui les entoureront, ces « fantômes familiers » tels que je les ai appelés au début de cette première partie. Mise à part la période « politisée » de leur carrière, où elles se sont retrouvées au cœur de l’action, les deux créatrices ont volontairement investi la marge par la multiplication des filiations et affiliations, toujours nuancées par leurs propres obsessions thématiques et esthétiques. Ainsi intègrent-elles leur œuvre, aussi bien que leurs travaux à dimension sociale et politique, dans leur « mythe personnel », comme le suggère Patrice Allain à propos de l’auteure : « Au travers d’une assimilation subjective de l’Histoire, Claude Cahun compose son mythe personnel comme elle compose ses théâtres d’objets<sup>700</sup>. » Le *Soldat ohne Namen*, construit tel un personnage aux multiples visages<sup>701</sup>, bien que sa mise en scène ait eu des conséquences dramatiques, prend dès lors l’allure d’un énième double dans le théâtre des (auto)portraits du couple.

\*\*\*

---

<sup>700</sup> Patrice Allain, « “Contre qui écrivez-vous ?” », *loc. cit.*, p. 136.

<sup>701</sup> Gayle Zachmann rappelle comment Cahun variait les fautes de langue et de frappe pour faire croire à différents insurgés : « *In addition to imagining and performing the rebellious soldier without a name, she imagined numerous resisters and gave them distinctive typing characteristics.* » (Gayle Zachmann, « Cahun and the Politics of Culture », *loc. cit.*, p. 33.)



Un peu à l'image de Jersey, leur lieu d'élection, une île à mi-chemin entre deux pays, dans l'entre-deux-terres de la mer, Cahun et Moore bâtissent leur œuvre de manière quasi insulaire – peut-être à l'exception des *Paris sont ouverts*<sup>702</sup> –, conservant des liens avec la terre, mais revendiquant son autonomie, comme le porte à croire la forte dimension autoréférentielle des textes et des images où refont surface la figure de Cahun, de même que divers thèmes et motifs. Plutôt que de clore les frontières entre les mouvements, l'esthétique du partage du couple d'auteure-artiste emprunte à chacun pour nourrir sa propre vision. Alice Gambrell nomme cette position, à la suite du sociologue Peter Rose, « *the tense dynamic of "insider-outsider"*<sup>703</sup> » définie « *by the situation in which one produces work and makes that work public*<sup>704</sup> ». Se tailler une place dans le milieu littéraire et artistique, voilà une préoccupation ressentie par la plupart des auteur(e)s et artistes, mais elle est rendue d'autant plus complexe pour les créatrices en raison de la situation des femmes dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'esprit de filiation qui s'impose dans les œuvres de Cahun-Moore, cherchant à multiplier les ancrages, ne masque jamais le désir de « [s]e déclass[e]r exprès » (*ANA*, p. 177). Le partage des influences distingue Cahun-Moore des autres créatrices des avant-gardes dont l'œuvre porte généralement les traces d'une parenté poétique ou esthétique avec un seul courant, Dada ou le surréalisme la plupart du temps (pensons aux œuvres de Gisèle Prassinos, Hannah Höch, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Frida Kahlo ou Annie Le Brun). Mais les textes et les images de Cahun et de Moore voguent d'un courant à l'autre, empruntant tantôt à l'un, tantôt à l'autre, selon les envies.

La filiation multiple chez Cahun-Moore est liée à un problème qui se pose souvent aux créatrices et soulève la question de l'absence de tradition de femmes auteurs et artistes vers laquelle

---

<sup>702</sup> L'essai force à nuancer cette proposition puisque la filiation surréaliste est ouvertement revendiquée.

<sup>703</sup> Alice Gambrell, *Women Intellectuals, Modernism, and Difference*, op. cit., p. 14.

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 22.

se tourner. Elles sont ainsi confrontées à trois possibilités : éviter tout héritage et ne reconnaître aucun modèle ; aborder la question en tant que femme et identifier une famille d'écrivaines ; ou souscrire au discours canonique en optant pour une filiation masculine. Le biographe de Claude Cahun, François Leperlier, tranche pour elle sur la question de son éventuelle présence dans la tradition littéraire au féminin :

Claude Cahun était bien loin d'aller s'enquérir d'une éventuelle spécificité de la littérature féminine – en admettant que cela pût faire seulement sens à ses yeux ! Si nous évoquons cette question, c'est non seulement parce qu'elle fut, et demeure encore, une sorte de passage obligé dès qu'on parle de l'œuvre d'une femme, mais aussi parce que nous observons que Claude Cahun, dans sa démarche même, la dénonce par avance, la frappe d' inanité. N'ayant aucune complaisance pour tout ce qu'on attache habituellement au sexe féminin, ironisant sur le féminisme, mélangeant les genres, elle est bien placée pour vérifier que les *thèmes* masculins et féminins, si tant est qu'il n'y en ait que deux, sont en conversion permanente dans l'écriture et que l'imagination n'a pas de sexe, ou bien elle les a tous ! [...] Toute grande œuvre ridiculise les discours byzantins autour de la pseudo-identité sexuée ou "générée" de l'art, qui autorise toutes les impostures intellectuelles<sup>705</sup>.

La conception universaliste de la littérature (et de manière générale, de la création), telle que celle démontrée ici par Leperlier, occulte, d'après Martine Reid, le travail qu'opère la *différence* dans le champ littéraire, de même qu'au sein des textes qui sont marqués par l'altérité de leur auteure, qu'elle soit « niée, dissimulée ou célébrée<sup>706</sup> ». Le modèle différentialiste qui guide la réévaluation de l'apport des femmes à la création littéraire à laquelle s'adonne Reid entraîne à conserver une distance critique face au canon littéraire et au positionnement des femmes auteurs à l'intérieur ou en marge de celui-ci. Placer l'œuvre cahunienne dans le champ de la « littérature des femmes<sup>707</sup> » ne revient pas à dire que son écriture porterait des « *thèmes* » supposément féminins ni que son « imagination » serait typiquement féminine, comme l'affirme Leperlier. Il ne s'agit pas d'enfermer

---

<sup>705</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 203-204.

<sup>706</sup> Martine Reid, *Des femmes en littérature*, op. cit., p. 18.

<sup>707</sup> L'expression semble pour les raisons précédemment énumérées plus à propos que celle de « littérature féminine » utilisée par Leperlier.

l'œuvre dans une nouvelle catégorie, ce qui, en effet, irait à l'encontre de la pensée cahunienne, mais bien de reconnaître son contexte de création et les réalités sociales et culturelles de son époque. Pour Mireille Calle-Gruber, poser la question du *genre* ne signifie pas « se renfermer de nouveau [...] dans une sorte de ghetto où il y aurait une littérature femme, une écriture féminine<sup>708</sup> », ce qui constituerait plutôt un écueil à éviter. Il convient cependant de reconnaître que les opportunités n'ont longtemps pas été les mêmes pour les hommes et les femmes, notamment en ce qui concerne la publication :

Il est plus difficile pour certaines formes d'écriture d'être publiées et c'est vrai que là, il est important qu'il y ait des institutions, puisqu'il est nécessaire d'en passer par des institutions éditoriales. [...] On a du mal à publier des livres qui sont à cheval sur les disciplines, ou qui portent sur des questions de différence sexuelle, sur des formes plus informelles, des recherches plus pointues de langue ou de poésie<sup>709</sup>.

En dépit de son identité genrée, Cahun est certainement reçue à l'époque en tant que femme par les différentes institutions auxquelles elle est confrontée (maisons d'édition, revues, jusque dans la postérité de l'œuvre avec les historiens de la littérature et de l'art) et peut dès lors en subir les limitations. Si le nom de Schwob lui ouvre certaines portes au *Mercure de France* et au *Phare de la Loire* notamment, le caractère hybride de son œuvre peut lui en fermer d'autres. Calle-Gruber avance que le chevauchement des frontières génériques et artistiques constitue un frein à la publication, une situation que Cahun a rencontrée auprès d'un éditeur tel que la NRF (qu'elle avait sollicité pour *Aveux non avendus*) ou d'une éventuelle préfacière comme Adrienne Monnier. Le partage entre les mouvements littéraires, les genres, les disciplines, a aussi bien pu empêcher la rétention de l'œuvre par l'histoire, qui fonctionne après tout justement en établissant des catégories.

---

<sup>708</sup> Sarah-Anaïs Crevier Goulet, Anaïs Frantz et Mireille Calle-Gruber, « Entretien avec Mireille Calle-Gruber », dans Anaïs Frantz, Sarah-Anaïs Crevier Goulet et Mireille Calle-Gruber (dir.), *Fictions des genres*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013, p. 149.

<sup>709</sup> *Idem*.

La stratégie de l'ambiguïté qui fait la particularité de l'œuvre de Cahun et Moore a ainsi nui à sa reconnaissance dans le champ littéraire et culturel, déjà à l'époque et aussi en termes d'inscription dans la mémoire culturelle. Car le travail du critique et de l'historien, se devant d'être lisible, s'accommode somme toute mal de l'entre-deux, et encore moins lorsqu'il est multiple.

## **Partie II**

### **L'œuvre en partage**

## Chapitre 5

### La collaboration comme idéal de création

Du couple Cahun-Moore se dégage une force créatrice grâce à laquelle prend forme une œuvre inventive, élaborée au cours d'une vie consacrée à la vocation littéraire et artistique. Leur collaboration se fonde sur une conception de la vie à deux qui favorise le partage dans tous les domaines. Le partenariat artistique, dans le cas de Cahun-Moore, ne peut être dissocié de leur relation amoureuse, selon Abigail Solomon-Godeau qui insiste sur le fait que les deux femmes étaient « *evidently inseparable* », ce qui a donné lieu à plusieurs « *active collaborations*<sup>710</sup> » qui n'ont longtemps pas été reconnues en raison de la réticence de l'histoire et de la critique de l'art à reconnaître la co-auctorialité<sup>711</sup>. Que ce soit la chronique de mode illustrée dans *Le Phare de la Loire*, les photographies non signées, les livres dans lesquels l'écriture côtoie les dessins et les photomontages de Moore ou, à l'inverse, les photographies signées Claude Cahun insérées parmi les poèmes de Lise Deharme dans *Le Cœur de Pic*, leur approche s'appuie le plus souvent sur un travail commun<sup>712</sup>. La collaboration interartistique s'effectue soit entre un écrivain et un artiste, soit par le dédoublement de l'écrivain en artiste dans ce qu'Andrea Oberhuber appelle une « androgynie créatrice<sup>713</sup> ». Pour Renée Riese Hubert, les principes premiers du travail collaboratif

---

<sup>710</sup> Abigail Solomon-Godeau, « The Equivocal "I" : Claude Cahun as Lesbian Subject », dans Shelley Rice (dir.), *Inverted Odysseys*, op. cit., p. 116.

<sup>711</sup> *Idem*.

<sup>712</sup> Font exception le manuscrit *Les Jeux uraniens*, les premiers textes parus en revues, l'essai et l'article sur l'objet surréaliste, mais Cahun veille toujours à inscrire sa compagne dans ses textes (j'y reviendrai dans le chapitre 6).

<sup>713</sup> Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », loc. cit., p. 9.

sont la signature conjointe et la présence active de plus d'un artiste dans l'élaboration de l'œuvre, sans établir de distinction précise entre la part de chacun pour que la collaboration soit totale<sup>714</sup>.

La collaboration s'inscrit dans le contexte de la reconfiguration de l'objet *livre* et des pratiques de lecture que l'avant-garde a inaugurée avec le livre illustré dit surréaliste. Pour Andrea Oberhuber, le livre surréaliste naît du désir de travailler en commun, conformément à leur esthétique « prônant l'ouverture, l'expérimentation et la collaboration interartistique<sup>715</sup> ». Le nombre important de couples d'artistes au sein du groupe surréaliste – et de ses marges – n'est, selon Renée Riese Hubert, pas étranger à la prolifération des œuvres collaboratives<sup>716</sup> (pensons à Max Ernst et Leonora Carrington, Max Ernst et Dorothea Tanning, Sophie Taeuber et Hans Arp, Unica Zürn et Hans Bellmer, Lee Miller et Man Ray, Remedios Varo et Benjamin Péret, Cahun et Moore). Le couple d'auteure-artiste incarné par Cahun et Moore sera ici compris comme une entité créatrice. La valeur du partage préside à leur *ethos* collaboratif qui, plus qu'une profession de foi avant-gardiste, est un principe de vie. Marie-Jo Bonnet affirme que l'entre-deux-guerres constitue un moment déterminant pour la représentation du couple de femmes dans l'art, alors que des femmes artistes modifient les paramètres de ce thème en montrant le couple de femmes comme sujet de son émancipation, non seulement objet de désir<sup>717</sup>. Si cet aspect n'est pas à négliger, la pensée du partage envisage leur collaboration avant tout sur les plans matériel, intermédiaire et esthétique. La collaboration doit engendrer « *the systematic fusion of the thoughts of two or more authors in a single work*<sup>718</sup> », comme le formule Max Ernst ; bien que la création se fasse à deux, voire à plusieurs, les artistes doivent ne former qu'un.

---

<sup>714</sup> Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors*, *op. cit.*, p. 6-7.

<sup>715</sup> Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 10.

<sup>716</sup> Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>717</sup> Marie-Jo Bonnet, *Les deux amies*, *op. cit.*, p. 188-198.

<sup>718</sup> Max Ernst, *Écritures*, Paris, Gallimard, 1965, p. 266, cité et traduit par Elza Adamowicz, « The Surrealist Artist's Book. Beyond the Page », *Princeton Library Chronicles*, vol. 70, n° 2, hiver 2009, p. 274.

Or, dans le cas du couple Cahun-Moore, les travaux critiques, tel qu'il en était question plus haut, n'attribuent pas souvent une place de créatrice à Moore. François Leperlier préfère voir en Moore qu'il appelle plus fréquemment par son nom civil, Suzanne Malherbe, une muse :

Quant à supposer qu'elle devenait en quelque sorte une « assistante », ou que l'une et l'autre s'engageaient dans une coproduction à la « Gilbert and George », sinon dans un « partnership » – dit-on « partenariat » en français ? – avec cette coloration professionnelle et « démocratique », c'est une absurdité. [...] Tout cela est parfaitement étranger au mode de relation et d'existence qu'elles se sont choisies [*sic*]. Suzanne fut une irremplaçable complice, mais avant tout, et nous pesons le mot, une inestimable Muse, celle qui, en dépit de tout, donne sens, incite, vivifie, sans laquelle tout se décolore, perd sa force, devient impossible<sup>719</sup>.

Leperlier réduit Moore, qui est tout de même une peintre, illustratrice et conceptrice de décor de théâtre formée aux Beaux-Arts, au rôle d'« inestimable muse ». La collaboration (« *partnership* ») n'est pas du tout étrangère au mode de vie de ce couple créateur, au contraire. Moore n'est pas que l'assistante qui appuierait sur le déclencheur de l'appareil photographique<sup>720</sup> ou la muse qui inspirerait le travail de l'artiste. Je propose plutôt, à la suite de quelques critiques<sup>721</sup>, de penser l'œuvre visuelle et les livres hybrides comme étant conçus à deux. Or Leperlier reproduit pour ce couple homosexuel le schéma relationnel de la muse-modèle-maîtresse dénoncé par maintes critiques féministes du surréalisme<sup>722</sup>. Si Cahun a été muse et modèle de Moore, leur collaboration qui a duré presque toute une vie démontre que ces rôles n'ont été à aucun moment contraignants et

---

<sup>719</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, *op. cit.*, p. 350.

<sup>720</sup> C'est aussi ce qui ressort de l'article de Laura Cottingham qui se penche sur le lesbianisme de Claude Cahun : *Cherchez Claude Cahun*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>721</sup> Mentionnons notamment les travaux de Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici (« How Could They Say I ? », *loc. cit.*), de Tirza True Latimer (« Entre Claude Cahun et Marcel Moore », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation*, *op. cit.*), d'Andrea Oberhuber (« Aimer, s'aimer à s'y perdre ? », *loc. cit.*), d'Abigail Solomon-Godeau (« The Equivocal "I" : Claude Cahun as Lesbian Subject », *loc. cit.*) et d'Amber Smith (*Upping the Anti in Claude Cahun and Marcel Moore's Collaborative « Self-Portraits »*, mémoire de maîtrise, State University of New York at Buffalo, 2008).

<sup>722</sup> Voir notamment Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971 ; Georgiana Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête*, *op. cit.* ; Whitney Chadwick, « À la recherche de la muse » et « La femme muse et artiste », dans *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, *op. cit.*, p. 13-102.



n'ont pas posé de frein à l'expression de l'une ou de l'autre. Le couple créateur se fonde sur le partage d'idéaux artistiques et la volonté de participer à deux à des « *pathbreaking experiments*<sup>723</sup> ». Le fait que Moore soit moins visible que sa compagne est dû à la critique *cahuniennne* qui s'est davantage intéressée à la figure de Cahun, comme je l'ai déjà démontré en introduction, et non à la nature de leur partenariat artistique. De fait, la correspondance de Cahun, de même que plusieurs éléments paratextuels (dédicace, mention en page titre) et métaphoriques (ombre, double, miroir, sœurs, emmêlement et nœud gordien) confirment la participation de celle qui a le plus souvent été hors-champ, pour utiliser le langage photographique.

Il s'agira donc, dans ce chapitre, d'éclairer les modalités matérielles, identitaires et philosophiques de la collaboration, considérant que le livre illustré, quelle que soit son esthétique, est toujours à penser, d'après Elza Adamowicz, « *as a collaboration between poets and painters or texts and images*<sup>724</sup> ». Le partage de l'œuvre se réalise concrètement par un travail à quatre mains, dont il faudra définir les paramètres en posant les questions suivantes : Quelle sont la conception et l'éthique de la collaboration mises de l'avant par cet acte de *partage* ? En quoi celui-ci participe-t-il à la reconfiguration de l'œuvre, conformément aux valeurs avant-gardistes ?

## 5.1 Absence de signature

La réception partielle dont a été l'objet l'œuvre photographique de Cahun-Moore a « effacé la nature collaborative de cette œuvre, en niant la présence de Moore derrière l'appareil » en tant que

---

<sup>723</sup> Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>724</sup> Elza Adamowicz, « *État présent* », *loc. cit.*, p. 189.

« photographe et codirectrice de chaque mise en scène<sup>725</sup> ». L'omission peut être en partie due au fait que les images ne portent, pour une très large part, aucune signature. L'attribution de l'œuvre photographique à Cahun seule m'apparaît le fait de la critique et non des créatrices elles-mêmes<sup>726</sup>. Les seules photographies qui sortiraient de la sphère intime pour publication sont l'(auto)portrait paru dans *Bifur* en 1930, les photomontages d'*Aveux non avendus*, les objets conçus à l'occasion de l'Exposition surréaliste d'objets à la Galerie Charles Ratton, la photographie parue dans le *London Bulletin*<sup>727</sup>, la photo de Sheila Legge, *Phantom of Sex Appeal Event*, publiée en couverture de l'*International Surrealist Bulletin*<sup>728</sup>, ainsi que les photographies pour *Le Cœur de Pic*. La production d'un grand nombre de photographies – des (auto)portraits, portraits et mises en scène d'objets –, n'ayant été ni signées ni publiées encourage à penser un vaste pan de l'œuvre visuelle selon la logique d'une démarche privée. Le fait que cette part de leur production, qui ne visait pas la reconnaissance, a été élaborée à deux, nous permet d'entrevoir leur collaboration sur la base d'une compréhension philosophique de la pratique artistique selon le principe avant-gardiste de l'art-vie. Dans le cas de Cahun-Moore, la symbiose caractérise aussi bien leur partenariat interartistique que leur relation amoureuse, tel que le propose Amber Smith : « *Cahun and Moore's collaboration should not be seen only as two people working simultaneously on the same project, but as partners engaged in a symbiotic working relationship in which their professional creative*

---

<sup>725</sup> Andrea Oberhuber, « Du livre au livre surréaliste », *loc. cit.*, p. 17.

<sup>726</sup> Certains documents d'archives démontreraient même que leurs contemporains reconnaissaient une auctorialité comme l'indique le fait que leur amie Sylvia Beach a inscrit leurs deux noms sur le portrait qu'elles ont fait d'elles (voir Tirza True Latimer, « Entre Claude Cahun et Marcel Moore », *loc. cit.*, p. 32, note infra 2).

<sup>727</sup> Cette photographie figure des surréalistes présents à l'exposition : Roland Penrose, André Breton, Humphrey Jennings, Sheila Legge et Claude Cahun – qui s'est retranchée du cadre. Sous celle-ci apparaît la mention : « (photo Claude Cahun) / *Souvenir de l'Exposition Internationale du Surréalisme / Londres 1936* » (*London Bulletin*, n° 6, octobre 1938, p. 21-22). Pour voir la photographie et le négatif sur lequel apparaissent les traces du recadrage, consulter *Don't Kiss Me*, *op. cit.*, p. 174. Il m'apparaît important d'ajouter, à la suite d'Anne Egger, que cette photographie publiée, l'une des rares, porte la signature de Claude Cahun alors que Moore en « est bien l'opératrice » (Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, *op. cit.*, p. 105).

<sup>728</sup> *International Surrealist Bulletin*, n° 4, septembre 1936.

*activities cannot truly be separated from their shared personal life*<sup>729</sup>. » Je prendrai ainsi le contre-pied de François Leperlier lorsqu'il affirme que la « spéculation » d'une « part plus importante qu'on ne l'a dit » de Moore dans l'œuvre de Cahun « ne saurait aller bien loin sans ridicule. À tout le moins elle doit connaître impérativement ses limites<sup>730</sup> ». Cette opinion est représentative de la réception lacunaire de l'œuvre dite *cahunienn*e en ce que le statut de photographe ne fut que rarement attribué à Moore. Je suivrai pour ma part Tirza True Latimer qui affirme que l'exclusion de Moore de l'œuvre photographique témoigne d'une « incompréhension », voire d'une « trahison<sup>731</sup> » de l'œuvre à saisir « *as the production of a collaboration in which she [Cahun] imagined, composed, performed, and her partner Marcel Moore envisioned, visualized, imaged*<sup>732</sup> ».

Malgré que Cahun et Moore n'aient pas laissé d'écrits théorisant leur démarche artistique, différents documents d'archives permettent de postuler que la photographie, du moins, a été expérimentée ensemble. L'étude des pochettes de développement Kodak a dévoilé à Anne Egger « une mention manuscrite de la main de Lucie » grâce à laquelle elle peut déterminer que la photographie a été « une pratique découverte à deux<sup>733</sup> ». Dans sa correspondance, Cahun reconnaît une double auctorialité aux photographies :

Il *nous* reste d'avant guerre (Paris et Jersey) d'assez belles photographies. Belles ? si j'en puis juger par la diversité des gens qui les ont admirées... des inconnus lorsqu'elles furent exposées chez des libraires... et par l'appréciation de quelques [*sic*] uns qui les virent chez nous. Parmi ceux-ci des gens les moins esthètes à des professionnels tels que Man Ray. D'autre part, récemment, un jeune anglais, professionnel aussi, spécialisé dans les portraits

---

<sup>729</sup> Amber Smith, *Upping the Anti in Claude Cahun and Marcel Moore's Collaborative « Self-Portraits »*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>730</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, *op. cit.*, p. 348-349.

<sup>731</sup> Tirza True Latimer, « Claude Cahun and Marcel Moore. Casualties of a Backfiring Canon ? », *loc. cit.*, p. 47.

<sup>732</sup> Tirza True Latimer, « Entre Nous : Between Claude Cahun and Marcel Moore », *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 12, n° 2, 2006, p. 198.

<sup>733</sup> Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, *op. cit.*, p. 25.

d'enfants, *nous* posant des questions sur « innovation » (!), techniques (!)... à propos de *nos essais d'amateurs* datant de plus d'un quart de siècle<sup>734</sup>.

Le syntagme « nos essais d'amateurs » pointe d'abord vers une compréhension des photographies comme un travail fait à deux, attestée par le pronom « nous » qui englobe Cahun et Moore comme co-conceptrices. Cahun se montre ensuite hautement surprise, points d'exclamation en renfort, que leurs clichés attirent l'attention pour leur innovation technique alors qu'il ne s'agissait pour elles que d'une pratique dilettante. Face à cet aveu de l'une des collaboratrices, pourquoi alors refuser d'attribuer à l'œuvre visuelle la double auctorialité que les artistes mêmes admettaient ? Le tableau photographique fait à Jersey en 1926 montrant deux têtes composées d'objets trouvés qui émergent du sable signale bel et bien une œuvre conçue « Entre nous<sup>735</sup> », comme l'indique son titre. Un ludisme certain ressort de ce cliché par la monstration du jeu enfantin de s'enterrer dans le sable, ainsi que par le choix du matériau, une construction à partir d'objets ramassés sur la plage. Cette photo, bien qu'elle ne soit pas signée, déclare la collaboration artistique des conjointes, souvent dans l'intimité d'une île ou, auparavant, dans celle de l'atelier du 70 bis rue Notre-Dame-des-Champs ; pour le dire de manière, certes, un peu exagérée, cette photo pourrait constituer une prise de position photographique en faveur du travail à deux. Michel Carassou propose de comprendre la pratique artistique du couple en regard des travaux de Havelock Ellis : « Ellis reconnaît l'existence de l'inversion, respecte les invertis, ne condamne pas leurs pratiques, mais il ne les invite pas à vivre pleinement leur sexualité, il leur conseille de la sublimer dans les travaux de l'esprit ou dans l'action sociale. Finalement, n'est-ce pas ainsi que Claude Cahun oriente sa vie personnelle et sa vie de couple<sup>736</sup> ? » Ainsi entendue, l'éthique du travail à deux, dans la tradition

---

<sup>734</sup> Lettre inédite à Charles-Henri Barbier, 6-21 septembre 1952. Je souligne. Cet extrait est reproduit dans la thèse de Charlotte Maria, *Correspondances de Claude Cahun*, vol. I, *op. cit.*, p. 313.

<sup>735</sup> Dans *Claude Cahun Bilder*, *op. cit.*, p. 80-81.

<sup>736</sup> Michel Carassou, « Claude Cahun et Havelock Ellis dans *Inversions* et *L'Amitié* », *loc. cit.*

de l'équation art-vie, apparaît profondément liée à la sphère « personnelle », ce qui s'avère tout à fait approprié dans le contexte d'une œuvre produite sans volonté de la rendre publique, mais vraiment comme une manière de vivre *dans* l'art, grâce à la création.

Leur collaboration se vit donc de manière symbiotique, ainsi que l'illustre le duogramme « LSM<sup>737</sup> » fait vers 1910 (Fig. 17). Le dessin forme une structure totémique composée de différentes parties du corps et des initiales « LSM » répétées à deux reprises dans le haut du dessin et en superposition à la cheville. Les initiales sont celles de leurs deux noms civils : Lucy Schwob, Suzanne Malherbe. Tirza True Latimer remarque que, à la manière du *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp créé environ neuf ans plus tard, l'acronyme est aussi un allographe puisque, lu à voix haute, il se prononce : « Elles s'aiment »<sup>738</sup>. La base du totem consiste en un pied de femme chaussé d'un soulier à talon sur lequel est posé un œil affichant le nom de Suzanne Malherbe écrit circulairement autour de l'iris. Une bouche se trouve au-dessus de l'œil portant le nom Lucy Schwob inscrit le long de la ligne de la lèvre inférieure. Enfin, le sommet de la structure est constitué d'une main qui pointe vers les initiales LSM. D'après Latimer, « *the division of artistic labor is equally clear : Lucy Schwob speaks (writes, performs) ; Suzanne Malherbe visualizes. The crudeness of this drawing, what is more, reveals Cahun's limitations as a visual artist, while accentuating the ad hoc character of the composite represented here*<sup>739</sup> ». Ce couple créateur est fondé sur la complétion de l'autre ; à chacune sa tâche, son domaine, ce qui n'empêche pas les aventures dans le visuel pour Cahun, même si la réciproque ne se produit pas en ce qui concerne Moore. L'œil, la bouche et la main représentent par la synecdoque les sens engagés par les

---

<sup>737</sup> Il se trouve dans le livre d'Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 25.

<sup>738</sup> Tirza True Latimer, « Narcissus and Narcissus », loc. cit., p. 69.

<sup>739</sup> *Idem.*

différents modes d'expression de chaque collaboratrice : l'œil porte le nom de l'artiste, la bouche celui de l'écrivaine, tandis que la main est attribuée à toutes deux puisque s'y superpose la lettre « S » qui est aussi bien celle de « Schwob » que de Suzanne<sup>740</sup>. Ainsi le « faire » de l'œuvre est-il placé en terrain commun et tend à signaler que l'auteure et l'artiste sont mobilisées dans la conception de l'œuvre. Ce dessin semble déclarer que deux créatrices se partagent un seul corps interartistique. La collaboration dans les avant-gardes historiques participe, pour Anne Tomiche, à une recherche de l'« art total » qui « renvoie d'abord à des collaborations entre artistes travaillant dans des champs différents<sup>741</sup> ». Le duogramme « LSM », cette « première œuvre faite en collaboration<sup>742</sup> », telle que la qualifie Anne Egger, ne porte pas de signature officielle, mais il symbolise la relation des « presque sœurs », amantes et collaboratrices d'une vie.

Bien que Cahun soit presque toujours la seule à poser dans les *autoportraits* – tels qu'ils sont justement appelés par la critique – non signés, Moore n'est pas pour autant seulement celle qui déclenche la prise de vue. À moins d'utiliser un retardateur ou un déclencheur à distance<sup>743</sup>, une deuxième personne est parfois requise pour réaliser un autoportrait, le sujet se trouvant devant la caméra. Man Ray affirme en ce sens que le photographe n'est pas forcément celui qui active l'appareil : « Moi-même, je n'ai jamais beaucoup plus manipulé un appareil photographique qu'un réalisateur de films sa caméra. Les gens me questionnent : "Prenez-vous vos photographies vous-mêmes ?" Toujours. Même si quelqu'un d'autre appuie sur le bouton, c'est moi qui prends la

---

<sup>740</sup> La planche X d'*Aveux non avenues* reprend l'utilisation de l'effigie de parties du corps pour symboliser le travail en commun. Placés sur les branches d'une *menorah*, l'œil et les mains métaphorisent l'entremêlement des deux arts en évoquant l'œil de la photographe posé sur les mains de l'écrivaine.

<sup>741</sup> Anne Tomiche, « L'art et "la vie" », *loc. cit.*, p. 40.

<sup>742</sup> Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>743</sup> James Stevenson démontre que la caméra de Cahun ne possédait pas de retardateur et qu'un câble pour déclencher à distance n'était pas utilisé (« Claude Cahun : an Analysis of her Photographic Technique », dans *Don't Kiss Me*, *op. cit.*, p. 52.).

photo<sup>744</sup>. » La question de l'auctorialité est toujours problématique pour les autoportraits, comme le souligne James Stevenson : « *With the self-portrait photograph, there is always doubt as to the authorship of the photograph. With a photograph, it is often asked who operated the shutter, as if this is the defining moment of creation of the image*<sup>745</sup>. » En effet, le statut d'artiste de la photographie ne revient pas forcément à celui qui active l'appareil, il est impératif de considérer l'intention artistique derrière la mise en scène et la production du cliché. Chez Cahun-Moore, celle qui appuie sur le déclencheur ne peut être réduite à une simple participation technique puisque la dimension collaborative du travail est mise en lumière par différentes métaphores visuelles sur le thème du double. Le couple d'auteure-artiste inscrit effectivement leur partenariat interartistique dans les photographies non signées par plusieurs motifs : l'ombre, le miroir et le double.

Trois photographies non signées prises entre 1916 et 1920 portent la trace fantomatique de la collaboratrice<sup>746</sup>. Sur l'une des photographies, laconiquement titrée *Jersey, 4 octobre 1917* (Fig. 18), Claude Cahun prend la pose assise sur un rocher, vêtue en maillot de bain. Elle y adopte une attitude plus décontractée que dans la plupart des (auto)portraits : sa jambe et son bras gauches sont déposés sur la roche, alors que sa jambe et son bras droits pendent. Sa tête est tournée dans la même direction que ses membres, le regard dirigé vers le sol, à l'opposé de la photographe dont l'ombre est projetée sur le roc dans le coin en bas à droite de l'image. En art, ce coin est habituellement réservé, comme le remarque Tirza True Latimer, à la signature de l'artiste<sup>747</sup>. Sa présence dans l'espace dédié à la signature scelle donc la participation de Moore à titre d'*Operator*. Celui-ci transpose ainsi sur la surface photographique son propre double fantomatique qui agit

---

<sup>744</sup> Jean-Hubert Martin (dir.), *Man Ray photographe*, Paris, P. Sers, 1981, p. 37.

<sup>745</sup> James Stevenson, « Claude Cahun : an Analysis of her Photographic Technique », dans *Don't Kiss Me, op. cit.*, p. 52.

<sup>746</sup> Voir le catalogue *Don't Kiss Me, op. cit.*, p. 101-102.

<sup>747</sup> Tirza True Latimer, « Acting Out : Claude Cahun and Marcel Moore », <[www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaEssay1.html](http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaEssay1.html)>, page consultée le 8 avril 2015.

comme signature métaphorique. C'est ainsi que procèdent Cahun-Moore en répétant dans deux autres clichés la projection de l'ombre de la photographe. La grande similarité de l'arrière-plan rocheux devant lequel pose Cahun sur les deux autres photographies, datées de 1916 et 1920, porte à croire que les deux autres images non titrées, furent prises au même endroit à Jersey. Sur celle datant de 1916, Cahun est debout, les jambes et les bras écartés, un bâton dans les mains, et son regard se dirige aussi vers le sol à sa droite. En revanche, dans la troisième photographie, Cahun est assise recroquevillée, bras et jambes repliés, et son regard se pose franchement sur la photographe, conjurant dans l'image celle qui est en train de prendre le cliché, dont l'ombre s'étire dans le coin en bas à droite. La position de l'ombre sur ces images ne semble pas accidentelle puisqu'elle est exactement la même dans les trois (auto)portraits. Ces traces présentes-absentes de l'*Operator* viennent rappeler au regardant qu'en dépit de son invisibilité sur la plupart des photographies, son rôle dépasse celui d'une main actionnant le déclencheur de l'appareil, pour figurer à titre de co-responsable de la création. Ce double spectral performe l'*ethos* collaboratif du couple en apposant aux photographies une signature double transmise par l'image : celle de Cahun en tant que *Spectrum* et celle de Moore, projetée par son ombre. Une série de trois photographies intitulée *Je tends les bras*, réalisée vers 1932<sup>748</sup>, métaphorise la présence-absence fantomatique de Moore. Les photos figurent deux bras qui sortent d'un rocher et se tendent droit devant, doigts écartés pour saisir l'autre invisible, celle que Cahun nomme « l'Absente » dans *Confidences au miroir* (CM, p. 591). Les trois clichés sont saisis dans des angles différents, mais le cadrage rend chaque fois visible l'espace laissé vide à côté du rocher. Tout se passe comme si Moore apparaissait dans la photographie, sa présence étant conjurée par celle qui lui « tend les bras » jusqu'à se

---

<sup>748</sup> Voir *Don't Kiss Me*, op. cit., p. 178.



matérialiser dans une quatrième photographie *Combat de pierres*<sup>749</sup> où, grâce à la surimpression, deux rochers aux bras tendus se rencontrent dans un face-à-face. La question se pose toutefois, pour ce dernier cliché où c'est Cahun qui est dédoublée, à savoir si elle ne se mesure pas à elle-même dans ce « combat ».

La collaboration interartistique au quotidien est mise en images par l'auteure et l'artiste dans quelques « doubles portraits<sup>750</sup> ». Plus rares que les (auto)portraits de Cahun, ceux-ci rappellent la relation créative des compagnes : « *For obvious reasons, portraits and self-portraits by one of the partners are more frequent than double portraits. A portrait and a self-portrait, especially if they are contemporaneous, can be read in parallel as echoes of the partners' relationship at a given moment*<sup>751</sup>. » La plus connue de ces images est un faux double portrait<sup>752</sup>, mais la paire est créée grâce à une scénographie quasi identique pour deux (auto)portraits de 1928 où chacune se trouve devant le même miroir<sup>753</sup> (Fig. 19 et 20). Les deux photos montrent l'une des collaboratrices, regardant l'objectif, à côté d'un miroir où apparaît sa réflexion de profil. L'autoportrait « au miroir » constitue d'ailleurs un motif récurrent chez les femmes photographes : en témoignent *S.S. Cleveland Cabin* d'Alice Austen (1912), l'*Autoportrait* de Florence Henri (1928) où elle pose devant un miroir au pied duquel se trouvent deux boules métalliques, l'*Autoportrait au Leica* d'Ilse Bing (1931) ou encore *Self-deceit #1* de Francesca Woodman (1978). Certaines différences de posture, de cadrage, d'habillement et d'attitude se manifestent entre les clichés de Cahun et de

---

<sup>749</sup> Dans le catalogue du Jeu de Paume, *Claude Cahun, op. cit.*, p. 85.

<sup>750</sup> Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors, op. cit.*, p. 19. Je traduis de l'anglais *double portraits*.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>752</sup> Voir entre autres l'analyse faite par Katy Kline, « In or Out of the Picture. Claude Cahun and Cindy Sherman », dans Whitney Chadwick (dir.), *Mirror Images, op. cit.*, p. 73.

<sup>753</sup> Pour la photo représentant Cahun, voir le catalogue *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 29. Il existe deux versions de l'(auto)portrait au miroir de Moore ; l'une est dans *ibid.*, p. 105, l'autre dans le catalogue *Don't Kiss Me, op. cit.*, p. 155.

Moore. Cahun est placée de biais, tandis que Moore est en pleine face, le cadrage plus serré autour d'elle. L'attitude se fait plus joueuse chez Cahun que sa compagne qui adresse, elle, un regard franc à la caméra. La tenue de Cahun est plus masculine, selon son habitude, d'autant qu'elle porte ici les cheveux très courts et teints en blond, mais le contraste des carreaux de sa veste rappelle tout de même celui des rayures du pull et du bonnet de Moore. De cette façon, leur statut d'*alter ego* s'affirme à travers les images, chacune se faisant l'écho de l'autre, tout en maintenant leurs différences, de manière à respecter leur individualité au cœur de la symbiose. Comme dans le double portrait sur le balcon au Croisic, réalisé en 1921<sup>754</sup>, les légères différences de cadrage rompent la ressemblance, insèrent un décalage dans la répétition. La photo au Croisic est toutefois un véritable double portrait, car le travail des conceptrices dans la chambre noire permet de joindre les deux négatifs sur un même papier photographique. Les sujets se représentent donc sous le signe de la gémellité, sans toutefois être identiques. La composition des (auto)portraits au miroir de 1928 procure un effet singulier lorsqu'elles sont mises côte à côte, la photo de Cahun à gauche et celle de Moore à droite : les réflexions se font alors face. Tout en dirigeant leur regard vers l'appareil, s'engageant ainsi dans un dialogue avec le spectateur, Cahun et Moore sont disposées de telle façon qu'une autre discussion muette a cours entre elles. Le rapprochement des deux clichés crée une sorte de palais des glaces où la multiplication des miroirs et des reflets crée de nombreux doubles qui se répondent. Chacune a donc tenu à tour de rôle les fonctions d'*Operator*, de *Spectator* et de *Spectrum*, se faisant le modèle puis la photographe. Notons qu'il existe un autre cliché de Moore dans cette brève série où elle se place cette fois de biais, comme Claude Cahun, mais son regard est tourné vers le miroir, ce qui a pour effet que le reflet fixe la caméra. Dans cette deuxième

---

<sup>754</sup> Voir le catalogue *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 104. Pour une analyse de cette photographie, voir Alexandra Arvisais et Andrea Oberhuber, « Noms de plume et de guerre : stratégies auctoriales dans la démarche collaborative de Claude Cahun et (Marcel) Moore », *loc. cit.*

version, elle ne regarde donc le spectateur qu'à partir de sa réflexion, sa vision ne nous parvenant qu'à travers l'image photographique, à l'instar de son rôle de conceptrice.

D'autres doubles portraits moins travaillés sur le plan esthétique représentent le partenariat au quotidien de Cahun-Moore. En 1920, une photographie de type *selfie*, comme on pourrait la qualifier anachroniquement, les présente face à un miroir, entourées de photos et de dessins de leur collection. À travers quelques portraits pris en 1945, elles se réapproprient leur maison à leur sortie de prison, après que celle-ci ait été habitée et fouillée par des soldats. L'un de ces portraits les montre en effet sous l'arche de la porte d'entrée de leur maison<sup>755</sup>. Dans un autre, elles posent sur le muret séparant leur jardin et la plage de St Brelade's Bay – construit par les Allemands –, semi-étendues dans une parfaite symétrie seulement brisée par la direction du visage : celui de Cahun est tourné vers l'appareil, comme toujours ou presque, tandis que celui de Moore est en direction de sa compagne<sup>756</sup>. Ces divers motifs de leur œuvre (bouche, mains, miroir, double) peuvent être vus et lus, selon Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, tels des signes lesbiens, suggérant une collaboration fondée sur leur amour mutuel<sup>757</sup>.

Ces images attestent que la démarche d'autoreprésentation ne se fait ainsi pas à l'exclusion de celle qui reste le plus souvent invisible, Moore. Certains critiques doutent de la part créative de Moore dans les photographies dont l'esthétique s'éloigne de celle de ses dessins ou même des photos réalisées après la mort de sa compagne<sup>758</sup>. Certes, l'esthétique diffère entre les dessins de Moore et les photographies, mais la même affirmation pourrait être faite en ce qui concerne les écrits de

---

<sup>755</sup> Voir le catalogue *Don't Kiss Me*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>756</sup> *Idem.*

<sup>757</sup> Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession », *loc. cit.*, p. 10-11.

<sup>758</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, *op. cit.*, p. 350. Voir aussi Gen Doy, « Medusa and Her Sisters », *loc. cit.*, note infra 18, p. 157 ; et James Stevenson, « Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 53-55.

Cahun qui connaissent un changement esthétique au fil des publications, ce qui n'empêche pourtant pas de lui en reconnaître l'auctorialité. Nous avons vu à ce sujet la différence notable entre un texte inspiré du symbolisme finissant comme « L'idée-maîtresse » et *Aveux non avenues*, qui répond à une poétique surréaliste, sans parler de la qualité littéraire inégale. L'œuvre photographique elle-même connaît plus d'un changement esthétique entre les premières photos des années 1910, qui jouent moins du déguisement en regard de celles – très théâtrales – des années 1920. Tout comme les expérimentations avant-gardistes avec l'objet dans les années 1930 se distinguent significativement des portraits de Cahun se fondant dans la nature de Jersey à partir des années 1930 jusqu'à 1950. Rappelons, par ailleurs, que bon nombre de motifs se répercutent des dessins aux photos (les mythes de Méduse ou de Salomé, les thématiques végétale et aquatique ou les lignes courbes).

Les photographies prises par Moore après la mort de Cahun en 1954 servent parfois d'argument à la critique pour nier qu'elle ait fait montre d'une intention artistique dans l'élaboration des clichés<sup>759</sup>. Or certains documents d'archives et nombre de métaphores filées réitèrent sa présence comme co-conceptrice. Partant du principe énoncé par Elza Adamowicz selon laquelle la métaphore « constitue en effet un mode d'expression privilégié pour dire à la fois la matérialité et la figuralité du livre<sup>760</sup> », je soutiens qu'elle exprime aussi le mode de création à deux de l'œuvre. Renée Riese Hubert suggère, dans son ouvrage sur les couples créateurs, d'analyser l'œuvre de chaque partenaire pendant et après la vie commune afin de déterminer ce qui relevait de l'esthétique de l'un et de l'autre, ce que font James Stevenson et Gen Doy. Les tableaux

---

<sup>759</sup> Voir François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 350 ; James Stevenson, « Claude Cahun : an Analysis of her Photographic Technique », loc. cit., p. 53-55 ; ou Gen Doy, « Medusa and Her Sisters », loc. cit., note infra 18, p. 157.

<sup>760</sup> Elza Adamowicz, « Les yeux, la bouche : approches méthodologiques du livre d'artiste surréaliste », loc. cit., p. 41.

photographiques maritimes et floraux de Jersey que produit Moore après la mort de sa conjointe témoignent effectivement d'un désintérêt pour tout projet artistique, mais ne permettent pas, selon moi, d'éliminer Moore comme créatrice à part égale. Après 1954, elle continue à prendre en photo les paysages de l'île où posait auparavant Cahun. Par-delà la mort, Cahun a continué de hanter de sa présence-absence fantomatique les photos de celle qui l'a si souvent placée devant sa caméra. Pour Latimer, Moore « a photographié jusqu'à l'obsession les paysages vides, hantés par sa compagne défunte<sup>761</sup> ». Si ces photographies, quelconques, ne sont pas à la hauteur de l'œuvre désormais passée – semble-t-il –, elles retiennent le spectre de celle qui vivait si pleinement devant l'objectif. Tout se passe comme si Moore cherchait en vain à saisir l'image de la défunte à jamais disparue, éternel *Spectrum*/spectre de ses photos. Ces images ramènent à la mémoire du regardant l'énigmatique dernière image d'*Aveux non avenues* où apparaît simplement, au-dessus de la table des matières, une route allant vers l'horizon qui n'est mystérieuse que parce qu'elle détonne des autres images du livre à cause de sa littéralité.

## 5.2 La démarche collaborative au sein du livre illustré

« Nous marchons côte à côte, et nos vies  
ainsi que nos ombres, exposées au même jour,  
subissent les mêmes déformations. »  
*JU*, p. 25-26

Outre les photographies produites « au sein de la scène privée de leur relation<sup>762</sup> », l'alliance interartistique durable de Cahun et Moore, appuyée à l'aide de métaphores (double, gémellité,

---

<sup>761</sup> Tirza True Latimer, « L'Art de Claude Cahun et Marcel Moore », dans *Claude Cahun et ses doubles*, op. cit., p. 20.

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 17.

cheveux emmêlés, etc.), s'actualise dans des livres illustrés. La critique a parfois soutenu que Cahun a revendiqué l'œuvre par sa signature, davantage mise en évidence, par rapport à celle de l'artiste, sur les couvertures<sup>763</sup>. Or, puisque des impératifs éditoriaux président probablement à la détermination d'un auteur comme créateur principal, la prédominance de la signature de l'auteure sur les couvertures et pages titres des livres hybrides ne permet pas de conclure à une seule auctorialité. Comme l'œuvre est un livre, l'instance éditoriale, moins adaptée aux expérimentations collaboratives des avant-gardes, peut avoir exigé d'attribuer l'auctorialité de l'œuvre au créateur du livre, soit l'écrivain. Cahun reconnaît elle-même l'hypocrisie de la signature : « Obscurantisme. Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut. Mais on négligea d'ajouter qu'elle ne pouvait paraître sans l'intervention de l'ombre. Lui seul a signé, mais l'Autre était indispensable. Nous connaissons ce genre de collaboration. » (ANA, p. 162) Dans les mots de Cahun, une signature peut cacher deux collaborateurs (c'est le cas du *Soldat ohne Namen*), même si elle tend à masquer la part attribuable à l'un des deux. L'opposition entre lumière et ombre peut tout aussi bien être interprétée littéralement : l'un des collaborateurs se situant dans la lumière tandis que l'autre demeure dans son ombre. C'est ainsi que la journaliste Golda Goldman, qui a rédigé un article sur chacune des collaboratrices pour le *Chicago Tribune* en 1929, aborde la réserve publique de Moore : « *Very few people have had opportunity of viewing Mlle. Moore's work, as she is one of those rare people who hide their light under a bushel. Her friends hope that she will be persuaded to give a public exhibition soon so that all artistic Paris may enjoy them*<sup>764</sup>. »

La création à plusieurs, bien que de plus en plus fréquente depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour illustrer le livre (pensons à la collaboration de Mallarmé et de Manet pour *L'Après-Midi d'un*

---

<sup>763</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur, op. cit.*, p. 349.

<sup>764</sup> G. M. Goldman, « Who's Who Abroad : Suzanne Moore », *loc. cit.*

*faune*), possède une dimension unique au sein du surréalisme, d'après Elza Adamowicz : « le livre surréaliste est un acte avant d'être un produit, une collaboration concrète, "une activité de l'esprit" avant d'être "un moyen d'expression", selon la formulation de Tzara<sup>765</sup>. » Chaque cas de partenariat interartistique est singulier et concrétise différemment les rôles joués selon les médias utilisés et les thématiques privilégiées par chacun. « Pour collaborer, peintres et poètes se veulent libres », soutient Paul Éluard, « la dépendance abaisse, empêche de comprendre, d'aimer<sup>766</sup> ». L'œuvre intermédiaire de Cahun-Moore montre des cas d'illustration *a posteriori*, ainsi que de création bicéphale. Le fait que certaines œuvres soient faites individuellement ou portent davantage la marque d'une des partenaires ne signifie dès lors aucunement la disparition de l'autre.

### **5.2.1 Illustration *a posteriori* par l'artiste**

L'œuvre de Cahun-Moore comporte deux ouvrages illustrés *a posteriori*, *Vues et visions* et *Le Cœur de Pic*. Les avant-gardes ne voient en fait que rarement des cas de renversement du rapport illustratif où le texte s'ajoute aux images existantes, comme celui du livre *Les Mains libres* de Man Ray et Paul Éluard dont la couverture stipule : « dessins [de] Man Ray illustrés par les poèmes de Paul Éluard<sup>767</sup> ». L'un des préjugés de l'analyse du dispositif texte/image, dans les occurrences où l'image s'ajoute à un texte déjà écrit, est que l'auteure guide la conception de l'œuvre hybride. Or la complexité des rapports texte/image chez Cahun-Moore ou Cahun et Deharme (plus encore pour

---

<sup>765</sup> Elza Adamowicz, « Les yeux, la bouche : approches méthodologiques du livre d'artiste surréaliste », dans *Mélusine*, n° 32, *op. cit.*, p. 40.

<sup>766</sup> Paul Éluard, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1968, p. 983, cité dans Elza Adamowicz, « *État présent* », *loc. cit.*, p. 190.

<sup>767</sup> Cette mention est particulièrement intéressante, car elle renverse dès le premier seuil l'*ut pictura poesis* en attribuant au texte la fonction illustrative traditionnellement attribuée à l'image.

*Le Cœur de Pic* que pour *Vues et visions*) résiste à une lecture illustrative de l'œuvre intermédiaire. Dans l'article de « La Critique d'Aristide » consacré, en 1920, à la première œuvre hybride de Cahun-Moore, l'auteur reconnaît que, « chose extraordinaire, le texte ne pourrait pas se passer des dessins, ni les dessins du texte<sup>768</sup> ». Cet entrelacement des mots et des dessins, d'autant plus « extraordinaire » que le livre illustré suit la première parution des poèmes, force à constater que ce n'est pas parce que l'illustration succède au processus d'écriture que la relation entre les médias relève pour autant de la seule « paraphrase du texte par l'image<sup>769</sup> ». Dans quelle mesure l'œuvre hybride est-elle envisagée à deux ? Comment l'artiste intègre-t-elle l'univers littéraire ? Qu'apporte-t-elle de son imaginaire propre ?

Dans une démarche favorisant la collaboration ancrée dans le quotidien, le cas de *Vues et visions* se montre légèrement plus ambigu, car le livre est conçu cinq années après une première publication des poèmes en revue. La page titre porte tout en haut le seul nom de Claude Cahun, suivi du titre, d'un exergue de Martial, puis de la mention « Dessins de Marcel Moore ». C'est d'ailleurs l'une des seules œuvres, avec les livres de Guégan, que l'artiste signa du pseudonyme Marcel Moore et non seulement Moore (pseudonyme écourté qu'on retrouve aussi sur quatre dessins du recueil). La tension entre individualité et couple créateur est tangible dans ces deux signatures séparées par le titre, mais devrait-on pour autant en déduire que l'auteure domine la collaboration ? L'écart spatial entre les deux noms peut simplement répondre à la présentation usuelle, en édition, de la page titre. C'est ce que tend à nous faire croire la couverture qui ne laisse aucune place à la dessinatrice : sur la reliure en cuir rouge foncé, sans illustration, le nom de Cahun figure seul. Le rapport hiérarchique

---

<sup>768</sup> « La Critique d'Aristide : “Vues et visions” par Monsieur [sic] Claude Cahun », *loc. cit.*

<sup>769</sup> L'expression est de Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, p. 4.



entre les médias, selon lequel l'image est dépendante du texte se révèle sur la couverture et la page titre. Même si elle n'est pas illustrée, la couverture du livre ne comporte-t-elle pas, d'ailleurs, une invitation des collaboratrices à considérer la picturalité de l'œuvre dans le titre même du recueil, *Vues et visions* ? Le paratexte du livre est ainsi consacré aux collaboratrices, bien que ce soit Cahun qui ait « le dernier mot » puisque non seulement son nom se retrouve en tête de l'ouvrage, mais c'est elle qui rédige la dédicace adressée à sa collaboratrice :

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

La dédicace, qui met en relief l'opposition entre beauté et laideur, montre l'admiration de Cahun, la cadette, pour le travail de sa collaboratrice dont elle reconnaît la qualité, apte à « fa[ire] pardonner » les lacunes du sien. L'auteure fait preuve d'humilité devant ses poèmes de jeunesse, qu'elle qualifie par le syntagme « proses puériles ». Malgré que le partage des tâches soit clair entre « mon » texte et « tes » dessins, Cahun propose un transfert d'auctorialité via la dédicace grâce à laquelle « l'ensemble du livre » appartient à l'autre à laquelle elle s'adresse par le pronom à la deuxième personne du singulier. Les principes de la collaboration dans l'entre-deux-guerres amènent Renée Riese Hubert à soutenir qu'il est difficile de tracer une ligne entre le travail de l'auteure et celui de la dessinatrice : « *Since the borderline between reproduction and originality was willfully transgressed or bypassed, it may be a betrayal to assess what each individual collaborator contributed to the project. The signatures themselves substituted political provocation for artistic possession*<sup>770</sup>. » Trancher trop nettement l'apport de chacune des collaboratrices

---

<sup>770</sup> Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors*, op. cit., p. 6-7.

équivaldrait même à une trahison de la nature de ces œuvres transfrontalières. La symbiose entre Cahun-Moore est de fait clamée dès *Les Jeux uraniens* par l'entremise d'un dialogue entre Antéros et « [s]on frère » Éros, qui fait office de préambule au texte : « Mes yeux seront tes yeux. Ma bouche sera ta bouche. Que ta peau soit seulement enfin sincère. Elle doit suffire. Je te passe la parole. » (*JU*, p. 2) La structure en chiasme et les pronoms annoncent l'interchangeabilité de la première et de la deuxième personnes, de même que le paradigme amoureux de la collaboration où la « parole » se « passe » à même le corps.

L'ensemble texte/image de *Vues et visions* est si bien agencé, un média répondant à l'autre avec acuité<sup>771</sup>, qu'il laisse croire à une étroite collaboration entre l'auteure et la dessinatrice, ce qui a probablement été le cas lorsque le temps était venu de penser la forme que prendrait l'objet *livre*. Cahun et Moore avaient déjà acquis l'expérience de la création à quatre mains avec la chronique de mode du *Phare de la Loire* (dont on ignore si les illustrations sont faites avant ou après les textes ou même simultanément), de même qu'avec leur pratique photographique. La transformation des poèmes de *Vues et visions* en livre suivant la forme du diptyque (tant pour les textes que pour les images en bandeau qui redoublent le diptyque textuel) témoigne, selon Andrea Oberhuber, de l'influence picturale de Moore : « *The page layout in this first work realized as a couple resembles the creative couple and functions to highlight their collaborative approach*<sup>772</sup>. » Cette nouvelle configuration, servant à mettre en valeur les dessins de Moore et dont est tributaire l'originalité du livre, découle d'une réflexion intermédiaire sur la picturalisation de l'écrit. Alors que les textes se suivaient auparavant plus sagement, pourrait-on-dire, l'un après l'autre au fil des pages du *Mercur de France*, la collaboration fait naître une nouvelle disposition en diptyque qui valorise la spatialité

---

<sup>771</sup> Voir l'étude qu'en fait Josée Simard dans son mémoire *Convergences/divergences*, *op. cit.*

<sup>772</sup> Andrea Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 44.

des poèmes sur la page. En retour, la dessinatrice doit choisir, de concert ou non avec l'auteure, la manière dont ses dessins se placeront autour des textes. C'est ce que fait Moore en investissant les marges supérieures et latérales du livre qui sont plus larges pour faire place aux dessins. Sur chaque page, le dessin se déploie à l'intérieur d'un encadré assez épais en « L » inversé, réverbéré en miroir sur la page suivante. L'ajout d'un média supplémentaire à l'écriture intensifie la fonction dialogique de l'œuvre textuelle, élaborée sur le principe du partage entre deux versions d'un sujet se sentant dissocié de ce qui l'entoure et communiquant, paradoxalement, mieux avec un sujet appartenant à un autre espace-temps. Le premier diptyque, « L'arrivée », insiste d'emblée sur la dissociation des sujets avec la vie suivant son cours, indépendamment d'eux :

*Le Croisic, 1912.* – Las des rumeurs de Paris, je viens me reposer au Croisic. [...] / Ma tête, emplie des bruits de la cité, va trouver au port de pêche un calme délicieux. / Dieu ! que les oiseaux de mer sont bavards ! et les marins, c'est effrayant ! / Dépaysé, jamais je n'ai si mal dormi. (VV, p. 2)

*Rome. Auguste.* – Pollion m'invite à Rome ; hélas ! il me faut te quitter, ô Mantoue ! [...] / Ma tête, accoutumée au calme des champs, résonnera, douloureuse, à la fièvre bruyante de la reine du monde. / Que ces rideaux de soie sont épais ! J'entends à peine un murmure assourdi qui me berce... / Dépaysé, jamais je n'ai si bien dormi. (VV, p. 3)

Les dessins recréent l'isolement du monde extérieur en reprenant certains éléments observés par les sujets d'énonciation : les oiseaux dont le bruit dérange le sujet souffrant d'insomnie, ainsi que l'air parfumé et les rideaux favorisant le sommeil de l'autre.

La comparaison de chaque média éclaire la porosité esthétique entre les collaboratrices<sup>773</sup> qui n'est pas sans rappeler, comme le souligne Jennifer Shaw leur relation fusionnelle : « *And this is how they draw the "boundaries" of their characters. Reciprocity, permeability, a tricky*

---

<sup>773</sup> Carolyn J. Dean soutient en ce sens que la relation de Cahun avec Moore a eu une influence profonde sur l'esthétique de l'œuvre : « Claude Cahun's Double », *Yale French Studies*, n° 90, décembre 1996, p. 71-92.

*interspersing of self and self*<sup>774</sup>. » C'est d'autant plus vrai pour *Aveux non avenues* dont le texte adopte une forme de collage similaire à la technique du photomontage des images, comme nous le verrons. *Vues et visions* réussit, au cœur de l'hybridité médiatique, à maintenir l'identité auctoriale de chacune des collaboratrices. Les poèmes en prose embrassent en effet une poétique symboliste similaire à celle des autres textes produits par Cahun à la même époque (pensons à « Pantopolis », « Le Poteau frontière », « Au plus Beau des Anges » et « Cigarettes », « Les gerbes », « Grisaille », « Paraboles », « L'Idée-maîtresse » ou encore « Chanson sauvage » parus dans *La Gerbe* entre 1918 et 1921) ; tout comme les illustrations de Moore se rapprochent de ses dessins de cette période (les dessins pour la chronique de mode, les portraits de la danseuse Nadja et Édouard de Max, et les illustrations des livres de Marc-Adolphe Guégan en sont des exemples<sup>775</sup>). L'altérité se retrouve au cœur de l'œuvre collaborative, hantée par la question de l'identité qui se pose avec le plus d'acuité à la limite – difficilement identifiable – entre le Soi et l'Autre. La création d'œuvres hybrides se fait l'écho de ce questionnement en ce que le dispositif texte/image matérialise, pour Josée Simard, « la rencontre avec l'autre<sup>776</sup> ».

La concrétisation de l'échange entre auteure et artiste varie pour *Le Cœur de Pic*, cas unique de collaboration dans le parcours de Cahun, en ce que le partenariat est extérieur au couple. Sollicitée par Lise Deharme et Paul Éluard, Cahun a conçu les photographies pour illustrer les poèmes de Deharme. La démarche collaborative correspond à une éthique de création chère aux deux créatrices qui l'ont pratiquée à plusieurs reprises. Deharme, quant à elle, a produit plusieurs œuvres

---

<sup>774</sup> Jennifer Shaw, « Singular Plural : Collaborative Self-Images in Claude Cahun's *Aveux non avenues* », dans Whitney Chadwick et Tirza True Latimer (dir.), *The Modern Woman Revisited*, op. cit., p. 163.

<sup>775</sup> Voir les pages 206 à 212 du catalogue *Don't Kiss Me* (op. cit.) pour les dessins de Moore.

<sup>776</sup> Josée Simard, *Convergences/divergences*, op. cit., p. 17.

à quatre mains ; outre le livre fait avec Cahun, elle a publié quatre livres surréalistes, deux avec Leonor Fini<sup>777</sup> et deux avec Joan Miró<sup>778</sup>. *Le Cœur de Pic* est un beau livre à la matérialité étudiée, dont le grand format de 20,9 centimètres par 25,7 centimètres – assez inhabituel par rapport à d’autres livres surréalistes –, le papier épais, la reliure rigide et la mise en page aérée (gros caractères, disposition centrée sur la page et beaucoup d’espace blanc autour des poèmes) l’apparentent à un album. Il se compose, selon la mention en page titre, de trente-deux « poèmes pour les enfants » « illustrés de vingt photographies », auxquelles s’ajoutent les deux planches photographiques colorisées de la couverture et de la quatrième de couverture. Les images se trouvent sur la belle page, sans être intercalées de manière régulière. Les fondements de cette collaboration reposent sur « la machinerie de l’amitié<sup>779</sup> », selon le terme proposé par Werner Spies pour décrire les partenariats qui naissent grâce à une amitié déjà en place, tel que c’est le cas de Cahun et de Deharme qui se connaissent depuis quelques années<sup>780</sup>. Spies avance également que cette machinerie fonctionne « avant tout par le jeu<sup>781</sup> », ce que plusieurs motifs du livre, comme les cartes à jouer, les figurines ou poupées, les analogies et les jeux de mots se rapprochant des comptines, tendent à confirmer.

Le livre s’impose dès la couverture comme une œuvre à quatre mains en indiquant le nom de l’auteure qui occupe la position traditionnelle, tout en haut de la page, de même que le nom de la photographe qui apparaît sous l’image par la mention « illustré de vingt photographies par Claude Cahun ». Rappelons que ce n’est pas toujours le cas pour le livre illustré où le nom de l’artiste est

---

<sup>777</sup> *Le Poids d’un oiseau* (1955) et *Oh Violette ! ou la politesse des végétaux* (1969).

<sup>778</sup> *Il était une petite pie* (1928, publié sous le pseudonyme de Lise Hirtz) et *Le Tablier blanc* (1958).

<sup>779</sup> Werner Spies, « Introduction », *loc. cit.*, p. 27.

<sup>780</sup> Anne Egger rapporte que Robert Desnos a parlé de Deharme à Cahun dès 1932 (Anne Egger, *Claude Cahun, l’antimuse*, *op. cit.*, p. 86). Deharme figure parmi les invités de quelques soupers rue Notre-Dame-des-Champs, auxquels participent aussi Desnos et Henri Michaux (François Leperlier, *Claude Cahun. L’exotisme intérieur*, *op. cit.*, p. 366). Cahun et Éluard se seraient, eux, croisés dans le cadre de rencontres avec le groupe surréaliste.

<sup>781</sup> Werner Spies, « Introduction », *loc. cit.*, p. 27.

parfois relégué à la page titre, comme pour *Vues et visions*. Claude Cahun conçoit, quant à elle, les tableaux photographiques composés d'objets trouvés ou fabriqués, réassemblés dans un cadre naturel ou domestique. Les images valorisent le recyclage, l'éphémère et le brouillage du réel et de l'imaginaire puisque non seulement leur disposition possède une forte narrativité, mais ces tableaux sont ensuite pris en photo ; il y a ainsi double représentation. La démarche commune des deux artistes explore les points de convergence et de divergence<sup>782</sup>, selon les termes d'Elza Adamowicz, entre écriture et photographie, dans la création d'un « livre d'images » qui tend les « pièges des belles histoires » (*CP*, [n.p.]), pour utiliser les mots de Paul Éluard qui en a écrit la préface. Martine Reid, en traçant un parcours de la rencontre du lisible et du visible de l'Antiquité jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, affirme que l'intégration de l'image au livre se fait plus inventive au XX<sup>e</sup> siècle, dans le contexte des innovations surréalistes : « *The twentieth century [...] produces, after a few movements which pave the way for its diffusion, surrealism, which upsets in the most spectacular way the old imperatives of differentiation*<sup>783</sup>. » La communauté d'esprit existant entre l'auteure et l'artiste engendre une œuvre photolittéraire qui reste cohérente dans l'exploitation des thèmes et motifs de l'enfance, du merveilleux et de l'onirique.

Leur collaboration se réalise grâce à la médiation de Paul Éluard, comme le révèle la lettre que celui-ci envoie à Cahun en août 1936 dans laquelle il fait office de conseiller artistique pour l'ouvrage en préparation. Il se charge d'accepter les photographies envoyées par Cahun en s'extasiant : « Vos photos sont idéales pour les poèmes de *L'Heure des fleurs*. Je crois que ce petit livre aura un immense succès<sup>784</sup>. » Même si elle laisse des zones d'ombre, cette lettre retrace une

---

<sup>782</sup> Elza Adamowicz, « Les yeux la bouche », *loc. cit.*, p. 36.

<sup>783</sup> Martine Reid, « Editor's Preface : Legible/Visible », *Yale French Studies*, n° 84, dossier « Boundaries : Writing and Drawing », 1994, p. 5.

<sup>784</sup> Lettre de Paul Éluard à Claude Cahun, 15 août 1936. Des extraits sont retranscrits dans Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, *op. cit.*, p. 105.

partie du processus de création, de sorte qu'on peut établir que, dans ce livre surréaliste, les médias sont inséparables. De fait, la lettre d'Éluard montre que l'élaboration des textes et des images se fait plus ou moins simultanément, sans convenir au préalable de manière explicite d'axes de création. L'auteure et l'artiste s'échangent poèmes et photos pour arriver à un ensemble texte/image harmonieux. Éluard demande ainsi à Cahun, en son nom et en celui de Deharme, de revoir « trois illustrations<sup>785</sup> » et il lui envoie, pour ce faire, les poèmes qui leur seront associés. Anne Reynes-Delobel rapporte que « la photographe s'est vue contrainte de modifier, voire de supprimer, certaines images<sup>786</sup> », mais que « le remaniement le plus important concerne toutefois la planche XIX ("Prends un petit bâton pointu") pour laquelle Cahun a dû renoncer à sa proposition initiale au profit d'une image illustrant plus littéralement le texte de Deharme<sup>787</sup> ». C'est ainsi qu'est retirée l'image de la poupée confectionnée à partir du journal *L'Humanité*<sup>788</sup> que Cahun proposait pour illustrer le poème : « Le nerf de ma petite dent / me mord. / Prends un petit bâton pointu / pan / c'est un petit serpent mort. » (*CP*, [n.p.]) En lieu et place de la *Poupée*, elle crée donc un tableau qui présente une coupe transversale d'une dent dans laquelle vivent un petit ange blanc et une figurine noire. L'ange semble défendre le nerf de la dent imagé, comme dans le poème, par un petit serpent, des attaques de l'autre figurine armée d'une pique. Le poème et l'image abordent de concert cette vision naïvement charmante de l'enfance qui rend humaines (ou animales) les moindres manifestations physiques. Éluard écrit en ce sens que les photos de Cahun « flattent ce qu'il y a encore de très enfantin en nous<sup>789</sup> ». Le rapport intermédiatique passe ainsi, avec ce

---

<sup>785</sup> *Idem.*

<sup>786</sup> Anne Reynes-Delobel, « Point d'arrêt – point d'ouverture », *loc. cit.*, p. 30.

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>788</sup> Il en a été question dans le quatrième chapitre.

<sup>789</sup> Lettre de Paul Éluard à Claude Cahun, dans Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, *op. cit.*, p. 105.

changement d'image, de la *divergence* à la *convergence*<sup>790</sup>, révélant que Deharme (et Éluard) recherchait un rapport plus près de l'illustration que de l'écart.

Un dialogue s'instaure entre les créatrices, mais celui-ci porte plutôt sur les images que sur les textes qui ne sont pas soumis à l'évaluation de l'artiste. S'il y a recherche d'un terrain commun sur lequel bâtir l'œuvre hybride, il revient à Cahun d'adapter ses planches photographiques aux commentaires de Deharme (et Éluard). Par ces allers-retours, la poète et la photographe partagent leur imaginaire respectif pour arriver à un livre où les médias s'interpellent sans être redondants, mais sans exposer d'écart trop marqué. Voici bien la philosophie du livre surréaliste, qu'il soit « le fruit d'une collaboration entre deux individus » ou « l'œuvre d'un seul », qui se doit d'être « pris avant tout comme lieu de rencontre, entre un peintre et un poète, entre un texte (poème, essai, récit) et des images (lithographies, gouaches, collages, gravures)<sup>791</sup> ».

Le rôle d'intermédiaire d'Éluard se révèle assez important, à en croire la lettre envoyée à Cahun, puisqu'il présente ses choix quant à la typographie et au format des clichés et qu'il parle au « nous » et au « je » : « Comment, pour vous dire celles que nous préférons parmi vos photos, choisir [...] [?] J'ai l'idée que les poèmes devraient être imprimés en gros caractères de différentes couleurs. Pour les clichés ils seront plus grands que les photos et légèrement plus clairs. Tout va s'arranger, je m'en occuperai [...] <sup>792</sup> ». Il prend ainsi certains choix artistiques et éditoriaux, discutés auparavant avec Deharme, tel qu'on peut le supposer. Le poète surréaliste signe également la préface du livre dans laquelle il en pose les grands thèmes – le végétal, l'animal et l'enfance – en le qualifiant de « bouquet cueilli dans le jardin des fées, volé aux abeilles et aux papillons » (*CP*, [n.p.]). Le choix des créatrices d'obtenir cette préface découle probablement de la volonté de

---

<sup>790</sup> Je reviendrai sur les relations qui régissent le rapprochement entre les médias dans le chapitre 7.

<sup>791</sup> Elza Adamowicz, « Les yeux, la bouche », *loc. cit.*, p. 32.

<sup>792</sup> Voir les extraits de la lettre d'Éluard à Cahun dans Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse, op. cit.*, p. 105.



conférer à leur livre la légitimation d'Éluard qui possède une autorité certaine dans les cercles surréalistes. Ce recours à la médiation d'une figure d'autorité a partie liée avec le statut marginal des créatrices au sein du surréalisme, comme l'explique Jacqueline Chénieux-Gendron :

Symétriquement, les femmes écrivains liées aux surréalistes attendent *des hommes* la reconnaissance. Ce sont des hommes qui détiennent les lieux de pouvoir éditorial, tel est l'état de la société et, sans cette reconnaissance, les femmes dont nous parlons (et même Claude Cahun qui a été portée par le fait qu'elle était la nièce de Marcel Schwob) n'auraient pas été exposées ni publiées<sup>793</sup>.

En quête de légitimité et de reconnaissance dans le milieu littéraire, les créatrices surréalistes usent parfois de la préface pour arriver à leurs fins ; en fait état, notamment, *Le Réservoir des sens* de Belen, préfacé par Philippe Soupault. Cahun avait procédé de même façon lors de la publication d'*Aveux non avendus* pour lequel elle avait sollicité une autre figure crédible pour la préface, Adrienne Monnier ; celle-ci ayant refusé, Pierre Mac Orlan s'était finalement proposé de l'écrire. Pour *Le Cœur de Pic*, ainsi que pour bon nombre de livres surréalistes, un dernier médiateur, l'éditeur, ici José Corti, grand éditeur de livres surréalistes, a éventuellement pu faire office de guide ou de conseiller, mais aucun document d'archives ne permet de l'attester. Anne Egger propose d'ajouter Moore comme troisième collaboratrice : « Il s'agit là une nouvelle fois d'un ouvrage à quatre mains (voire six, si l'on compte Suzanne)<sup>794</sup>. » Connaissant l'entreprise collaboratrice de Cahun-Moore pour les nombreuses photographies, les photomontages et les tableaux photographiques d'objets, de même que leurs œuvres hybrides, cette idée me semble tout à fait crédible. Il paraît hautement probable que Moore ait été présente lors de la confection des mises en scène et ait pu échanger avec Cahun sur les assemblages et les clichés.

---

<sup>793</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », *loc. cit.*, p. 54-55.

<sup>794</sup> Anne Egger, *Claude Cahun l'antimuse*, *op. cit.*, p. 108.

L'exemple du *Cœur de Pic* illustre que la conformité à la poétique et aux désirs artistiques de l'autre collaboratrice, ici la poète Lise Deharme, respecte tout de même l'individualité de l'artiste. Les photographies de Cahun poursuivent en effet ses propres recherches sur l'hybridité médiatique et les tableaux d'objets, déjà amorcées au moment de la parution en 1937. L'écart demeure ainsi entre les langages poétique et photographique, alors qu'un ouvrage comme *Aveux non avenues*, élaboré sur une dizaine d'années, révèle une plus grande réciprocité entre les médias.

### **5.2.2 Création bicéphale**

L'étude de l'œuvre photographique du couple Cahun-Moore laisse entrevoir, malgré l'absence de signature, une démarche partagée entre les deux créatrices. Le même type de collaboration préside à l'élaboration d'*Aveux non avenues*, livre hybride signé de leurs deux noms, même s'il faut bien reconnaître qu'une place plus importante est laissée à l'auteure sur la couverture et la page titre d'*Aveux non avenues*, ainsi que c'était le cas pour *Vues et visions*. La couverture ne donne à voir que le nom de Cahun, mais la page titre porte le nom de l'auteure, suivi du titre, puis, juste avant le nom du préfacier, apparaît l'inscription : « illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur ». Tout en attribuant les planches photographiques à sa collaboratrice, la page titre accorde à Cahun un double statut, celui d'écrivain *et* celui de co-conceptrice des dix photomontages. Jennifer Shaw observe que la description des planches sur la couverture « reinforces Cahun's authorship by suggesting that Moore was merely a handmaiden carrying out the artistic will of the artist, Cahun. The perception is reinforced by the fact that today the photomontages are often designated in museum catalogues and essays as the work of Claude

*Cahun*<sup>795</sup> ». Shaw attribue cette réception du travail collaboratif à la persistance de l'association de l'œuvre d'art à un seul créateur, contre laquelle Cahun et Moore travaillent justement. À l'intérieur du livre, seul le premier photomontage est signé par Moore, ce qui tend à indiquer qu'apposer sa marque n'est pas un geste essentiel pour l'artiste. La quatrième de couverture attribue, symboliquement, l'auctorialité à l'auteure puisqu'elle consiste en un calligramme représentant une horloge<sup>796</sup> – qui indique environ 1 h 45 – dont les chiffres sont remplacés par les lettres du titre du livre et les aiguilles, par le nom Claude Cahun. À l'intérieur du livre cependant, le temps est venu d'un « changement d'heure » (*ANA*, p. 5), comme le suggère le sous-titre placé en tête de la première page de la section I, intitulée « R.C.S. », un acronyme jouant probablement avec les initiales de leurs prénoms : Renée, Claude, Suzanne, Schwob.

Cette double signature confirme, malgré un déséquilibre entre les partis, que les créatrices se partagent l'auctorialité. Cahun-Moore proposent une nouvelle manière d'envisager la création en se métamorphosant en une entité créatrice double, un « monstre à deux têtes » (*ANA*, p. 125). Elles développent avec *Aveux non avendus* une conception de l'objet *livre* comme espace de partage entre écriture et photographie, ainsi qu'entre une auteure et une artiste, ce que laissent entrevoir les procédés de la mise en abyme et de la métaphore, à la base de ce qu'Andrea Oberhuber appelle le « langage idiosyncrasique dont peut se doter un couple au cours d'une vie commune<sup>797</sup> ». L'union est telle au sein du couple que Cahun prend soin de préciser, dans le texte, que le « MOI » comprend « l'une » et « l'autre » (*ANA*, p. 236). La typographie du mot « MOI » en majuscules et en plus grands caractères gras rend possible la disposition des termes « l'une » et « l'autre » vis-à-vis ce

---

<sup>795</sup> Jennifer Shaw, « Singular Plural », *loc. cit.*, p. 156.

<sup>796</sup> L'illustration de la première de couverture est aussi un calligramme ; j'y reviendrai dans le chapitre 7 où il sera question des rapports texte/image.

<sup>797</sup> Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? », *loc. cit.*, p. 102.

mot. La spatialité des mots suggère que chacun des individus du couple participe d'une même entité. La même typographie est reprise tout de suite au-dessous pour la ligature Œ – au son « eux » (on la retrouve dans « œuvre », « sœur » ou encore « œil ») – soulignant l'indissociabilité de Cahun-Moore comme « l'e [est] pris dans l'o » (ANA, p. 236). La ligature flotte aussi dans le photomontage en ouverture de cette section, de telle sorte que les lettres sont doublées de leur ombre. La fusion des créatrices confronte le mythe du génie créateur individuel, comme l'affirme Jennifer Shaw : « *Rather than focusing on Cahun's individual subjectivity, in Aveux non avens Cahun and Moore intended to propose a model of collaborative creativity, and an ideal of collaborative subjectivity, that challenged the notion of the artist/writer as an individual male genius*<sup>798</sup>. » Dans cette partie de l'ouvrage, Cahun semble même se positionner contre l'oubli de sa collaboratrice, intimant son lecteur ou sa lectrice d'« accepter le changement de propriétaire » : « Chacun pour tous. Accepter le changement de propriétaire – car je ne puis prononcer perpétuellement mon oraison funèbre. / ... C'est une question de vie ou de mort pour l'ombre de mes pas. » (ANA, p. 226) L'acte collaboratif se retrouve lié à la question de la solidarité entre les créatrices. Cahun ne souhaitant pas clore l'ouvrage sans reconnaître plus explicitement (même si rien n'est jamais vraiment explicite dans son écriture) la dette envers son « ombre », celle qui ne la quitte jamais, elle intitule justement la neuvième partie « I.O.U. », soit « *I owe you* ». Cette prise de position de l'auteure en faveur de l'inclusion de l'artiste ressurgit dans *Le Chemin des chats VIII*<sup>799</sup>, une photographie prise par le couple en 1948, doublée d'un poème de Cahun inscrit au verso : « Attisant les passions qui forgent ma candeur, / Je te précède ici / comme en bas, comme ailleurs ; / à la fusion de nos corps je porte haut la peur / palpitante... un revers des cendres d'âge en âge / dont se paye ton Absence

---

<sup>798</sup> Jennifer Shaw, « Singular Plural », *loc. cit.*, p. 157.

<sup>799</sup> Voir le catalogue du Jeu de Paume, *Claude Cahun, op. cit.*, 221. Je reviendrai sur cette série de photo-poèmes dans les chapitres 6 et 7.

au cœur de mon ouvrage. » À la fin des années 1940, Cahun répète toujours son désir de se fusionner à sa moitié, à l'instar de l'Androgyne platonicien. L'auteure constate également avec lucidité l'« Absence » de celle qu'elle « précède » toujours, en tant que moitié visible du couple. À la lumière de cette symbiose avouée entre Cahun et Moore, je souhaite m'attarder sur l'inscription de la collaboration au cœur de l'œuvre : l'ombre, les mains, la sororité, l'emmêlement et le nœud gordien sont autant de métaphores filées attestant d'une entité créatrice double dans l'élaboration des œuvres.

Ainsi la collaboration est-elle mise en abyme dans le texte par des images de symbiose, mais également par des scènes de création commune qui participent de la dimension métadiscursive de l'écriture cahunienne. Le langage photographique permet d'entremêler la relation personnelle et artistique : « Laisse-moi prendre du champ. Tu m'as fait mal. Tu ne peux pas comprendre ça. Mesurons-nous. À distance. » (*ANA*, p. 104) La dispute amoureuse se déroule sur la scène artistique, grâce à la confusion des langages photographique et relationnel. Par les pronoms « tu » et « nous », Claude Cahun positionne sa compagne et collaboratrice à ses côtés sur la scène de la prise de la photo. En photographie, le champ est l'espace couvert par l'objectif de la caméra, l'auteure invite donc Moore à se « mesur[er] » à elle dans la « distance » entre celle qui tient l'appareil et celle qui pose sous ses yeux. Dans un autre fragment textuel, Cahun signale que « l'unité » de l'œuvre s'obtient par « l'amitié étroite des deux corps » :

Douce pourtant, sous une chandelle fichée dans une vieille bouteille de Bass, 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 corps – au besoin qu'ils envoient leurs âmes au diable ! (*ANA*, p. 13)

La « scène de création », telle que la conçoit Philippe Ortel, suppose « une relation corporelle de l'artiste au modèle, réelle chez le photographe, puisqu'il est présent sur les lieux, souvent

imaginaire chez le peintre en atelier ou chez l'écrivain assis à sa table<sup>800</sup> ». Voilà bien l'image de coprésence durant la création qu'imposent les textes et les images de Cahun-Moore. Le travail à deux se fonde, de l'aveu même de la narratrice à la première personne, sur l'« échange », la « superposition » et la « fusion » ; ce sont des termes qui coïncident justement avec la conception d'un livre requérant les compétences d'une auteure et d'une artiste pour incorporer plus d'un média. L'œuvre, ici photographique, rend visibles, grâce à sa faculté « magique », les deux créatrices, figurées par deux têtes penchées sur une photo pour en discuter. La composition des photomontages et du texte ne pourrait ainsi être concrétisée sans l'une au-dessus de l'épaule de l'autre, ou alors en tête-à-tête. Tel un « miroir magique », selon l'expression cahunienne, le « portrait<sup>801</sup> » permet la réunion des sujets. L'entrevue menée par G. M. Goldman peu avant la parution d'*Aveux non avenues* laisse entrevoir ce qui se passait dans le salon du 70 bis, rue Notre-Dame-des-Champs. Sur place pour interviewer Moore (et Cahun, qui aura son propre article), la journaliste remarque les photographies exposées dans la pièce et note : « *At present the artist is engaged in making a series of distorted photographs of her sister, which probably will be used to illustrate the volume Aveux non avenues, which Claude Cahun is publishing this year. Entirely printed by herself, these photographs are something quite new in the field*<sup>802</sup>. » Sans vouloir tirer des conclusions définitives de cet article, remarquons tout de même que l'auctorialité des images est ici entièrement accordée à Moore. Le paratexte d'*Aveux non avenues* insiste sur l'implication de Cahun dans l'élaboration des photomontages de Moore, mais il est probable que le savoir de Moore ait été mis à profit pour déterminer l'esthétique des photomontages, voire même de l'écriture. Selon

---

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>801</sup> Soulignons en effet que Cahun utilise le terme « portrait » et non « autoportrait » dans ce passage.

<sup>802</sup> G. M. Goldman, « Who's Who Abroad : Suzanne Moore », *loc. cit.*

Werner Spies, la collaboration équivaut à une « exploration » : « Dans ces explorations, “l’autre” doit servir à la fois de partenaire et de témoin. Cette manière de procéder réduit la part de subjectivité, tandis que la suprématie de l’expérience partagée repousse les limites auxquelles pourrait conduire l’herméneutique individuelle<sup>803</sup>. » La création à quatre mains développe une « intersubjectivité<sup>804</sup> » qui n’est pas unilatérale. Il s’avère impossible de départager la part réelle de chacune des collaboratrices tant la porosité est grande d’un média à l’autre. On peut imaginer, par exemple, un apport plus thématique de Cahun sur les images et une influence de la technique du collage employée par Moore sur la forme fragmentaire du texte qui en fait un immense collage iconotextuel<sup>805</sup>. Par ailleurs, les indices disséminés dans le texte montrent que la collaboration ne s’arrête pas au domaine de l’image ; Cahun crée par son écriture une image de Moore, son « témoin familial » (*ANA*, p. 6), à titre de première lectrice : « Encore une fois, tu l’as lu, tu le lis, tu me corrigeras mes fautes de français. » (*ANA*, p. 113) Les trois temps qui se succèdent (passé composé, présent, futur simple) inscrivent le processus collaboratif dans la durée, marquant la présence de l’autre à chaque étape. Cette activité de lectrice qui revient à Moore rappelle le postulat de Werner Spies selon lequel le rôle du collaborateur se situe entre partenaire et témoin. Comme les deux têtes se penchaient sur la photographie, le regard de l’artiste se pose sur le manuscrit : « Par pudeur. Si tu regardes par-dessus mon épaule pendant que je travaille, je cacherai mon cahier d’écolier sous le premier roman venu. » (*ANA*, p. 104) Suivant cette scène de collaboration, chacune des créatrices aurait ainsi son mot à dire sur le travail de l’autre, même s’il faut reconnaître une certaine disparité

---

<sup>803</sup> Werner Spies, « Introduction », *loc. cit.*, p. 27.

<sup>804</sup> *Idem.*

<sup>805</sup> Cette idée a été mise de l’avant par Andrea Oberhuber (« Projets photolittéraires et modes de lecture de l’objet livre dans les années trente », dans Jean-Pierre Montier (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 161) et Elza Adamowicz (« Claude Cahun surréaliste », *loc. cit.*, p. 59). J’y reviendrai dans le chapitre 7.

entre la participation de Cahun aux photomontages et celle de Moore à l'écriture. Le travail en commun entraîne les créatrices plus loin dans l'« aventure invisible » (*ANA*, p. 1), renommée « aventure sentimentale » (*ANA*, p. 3), puisqu'il les amène sur le territoire de l'autre.

L'œuvre hybride repose sur la combinaison des savoir-faire de l'auteure et de l'artiste, tel que le met en images la superposition des mains sur la planche VII d'*Aveux non avenues*<sup>806</sup> (Fig. 21). Le photomontage montre une scène de jeu, soit une partie d'échecs et une partie de cartes en cours. L'ombre d'un joueur en train de fumer une cigarette (fait étonnant : la fumée sort de l'ombre) se projette sur le plateau d'échecs, des cartes à jouer sont laissées sur la table (un valet de cœur et une dame de pique retournées, une à l'envers) et deux mains, l'une gantée, l'autre nue, reposent sur le jeu sans qu'on voie à qui elles appartiennent car le cadre les coupe au niveau du poignet. Outil de travail de l'artiste, la main est à considérer comme une représentation de la fabrication, ainsi que l'avancent Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici : « Le “faire” surréaliste trouverait-il son image favorite dans la main et son expression de prédilection : la “manipulation” ? L'importance donnée aux représentations de mains est grande et elles sont, en tout cas, nombreuses à s'offrir<sup>807</sup>. » Ce photomontage déclare que ces mains posées sur la table appartiennent aux maîtresses du jeu ; leur positionnement à l'arrière-plan donne l'impression qu'elles tirent les ficelles et décident des règles du jeu. La « manipulation » préside à l'élaboration des photomontages qui nécessitent le découpage et le montage d'images préexistantes. Lorsqu'elle change de rôle pour devenir photographe dans *Le Cœur de Pic*, Cahun clôt d'ailleurs l'ouvrage par une photographie aquarellée, sur la quatrième de couverture, montrant trois mains posées sur une fleur morte tombée au sol. La

---

<sup>806</sup> Voir aussi la photographie de 1939 dans le catalogue *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 82. Anne Reynes-Delobel relève des occurrences de la main « dans la composition de nombreux objets à fonctionnement symbolique fabriqués par les artistes surréalistes dans la première moitié des années trente », dont Alice Mahon, Valentine Hugo, Meret Oppenheim, Dora Maar et Man Ray (« Point d'arrêt – point d'ouverture », *loc. cit.*, p. 30, note infra 12).

<sup>807</sup> Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Femmes artistes / artistes femmes, op. cit.*, p. 180.



structure formée par les mains, où l'une de celles-ci se dresse à la verticale sur le tableau, fait résonner l'image de la dame de pique, *alter ego* de Deharme, brandie au bout d'un bâton par le personnage de Pic sur la couverture. De cette main pointée vers le ciel sort une fleur blanche pour rappeler le rôle de la poète qui a la faculté de faire naître les visions florales qui habitent les pages du livre. À sa base sont entrelacées les mains de l'artiste qui sont toutes deux mobilisées – contrairement à l'écrivaine qui n'en utilise qu'une seule – dans l'élaboration des tableaux pour ramasser les objets, créer les scènes, prendre la photo, puis manipuler le négatif en chambre noire. Il existe en outre une photographie ultérieure de Cahun-Moore où sont superposées quatre mains, de taille et de couleur différentes<sup>808</sup>. Cette image montre un travail sur le clair-obscur : les mains, l'une noire, les autres blanches sont baignées d'une lumière vive, mais le reste de l'image est dans un noir presque total, à l'exception des avant-bras du modèle restés dans l'ombre. La quatrième main, minuscule, est un morceau de poupée apposé au bout du petit doigt d'une main humaine. Dans le septième photomontage d'*Aveux non avendus*, placées à une extrémité du plateau d'échecs, les mains jouent contre Cahun elle-même, semble-t-il, puisque l'ombre projetée au coin opposé lui ressemble étrangement. Si cette planche VII détonne par rapport aux autres photomontages qui offrent explicitement au spectateur la répétition du visage et du corps de Cahun, le couple d'auteure-artiste prend soin d'inclure des représentations quelque peu dissimulées de Cahun : hormis l'ombre, sa figure se devine aussi sur l'une des deux cartes retournées, celle d'un valet de cœur dont l'apparence est quasi identique à celle de Cahun dans l'(auto)portrait de 1920 où elle pose devant une toile foncée accrochée au mur, le crâne rasé, une main sur la hanche, l'autre fermée en un poing, en costume masculin<sup>809</sup>. Le costume porté par le valet de cœur et la dame de pique est

---

<sup>808</sup> Voir *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 82.

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 9.

pareil à celui de cette photo, mais la tête de la dame ne présente aucune ressemblance avec Cahun. La photo possède un faux cadre, c'est-à-dire qu'une bande est laissée blanche sur la gauche, rendue invisible sur la page du livre. Cette « marge » permet à la carte du valet à l'effigie de Cahun de déborder du cadre, d'empiéter sur l'espace blanc, de manière à indiquer la présence de l'auteure-artiste non seulement comme sujet photographié, mais comme participante à la conception, de l'autre côté de l'objectif. Mais les deux mains à l'arrière-plan, de même que les deux cartes à jouer dont les bras se touchent presque à l'avant-plan, rappellent que c'est une *paire* qui contrôle l'œuvre photographique. Ces mains représentant chacune une collaboratrice sont différentes, certes, mais associées dans le jeu comme en art. L'incipit du texte qui suit, dont la première phrase nominale est un simple « Nous » corrobore sans attendre que l'œuvre est à conjuguer au « singulier pluriel » (*ANA*, p. 117).

L'image de la main revient dans des mises en abyme de l'acte d'écriture où le crayon se passe d'une main à l'autre. Dans le passage suivant, Cahun dénonce les « enquêtes absurdes » qui tâcheraient de fixer la participation de chacune des collaboratrices :

Je recopie cet exercice (que mon partenaire écrivit en temps voulu et de ma propre main) pour montrer comment nous cherchons à délimiter nos personnages. Il va de soi que selon l'humeur du moment, humainement indiquée par notre propre physiologie, l'attitude la plus abstraite peut et doit se modifier. Chaque être vivant – poupée russe, table gigogne – est censé contenir tous les autres. Restent la dominante et la sensible d'un caractère. Ce n'est qu'après un grand nombre d'exercices (d'une valeur toute relative comme le suivant), ce n'est qu'en nous résignant aux partialités nécessaires, que nous pouvons durcir les moules de nos masques. Pour préciser le rôle encore incréé nous avons recours à n'importe quels prétextes : jeux de société, enquêtes absurdes... (*ANA*, p. 119)

Cette scène d'écriture apparente le statut d'écrivaine à un jeu de rôles ou à l'une des nombreuses mascarades de Cahun. Outrepassant leur domaine de spécialisation, l'auteure et l'artiste se partagent l'espace du livre, que ce soit littéralement les pages du livre qui alternent entre mots et images, ou que ce soit en s'échangeant les rôles d'auteure et de photographe. Renée Riese Hubert soutient en ce sens :

*Even joint signatures and the active presence of more than one artist during the process of elaboration provide only some of the criteria for defining modernist cooperation. These works give new meaning to collaboration and lead to a new definition*<sup>810</sup>.

Suivant cette idée d'Hubert, il convient donc de reconnaître les limites des conclusions qui peuvent être tirées de la seule signature. Les créatrices laissent en effet dans le texte et sur les planches photographiques diverses représentations de l'expérience de la création à quatre mains qui constituent ce que j'appellerais une *signature métaphorique*, soit une manière d'inscrire symboliquement le travail de la collaboratrice invisible. L'éthique de création du couple se veut ainsi à l'image de la conception de l'être au pluriel, l'un portant l'autre en soi, comme la poupée russe ou la table gigogne, images convoquées dans *Aveux non avendus*.

Le couple créateur multiplie les images associatives de son *être* double, se voulant « sœurs », « jumelle[s] » et même « siamois[es]<sup>811</sup> » (*ANA*, p. 33), comme Cahun l'écrit dans la deuxième section du récit. La métaphore de la sororité va de soi pour un couple de femmes qui sont devenues demi-sœurs à l'adolescence, lors du mariage de leurs parents ; elle inscrit dans la diégèse, ainsi que dans la forme des œuvres, la coprésence des collaboratrices, comme l'affirme Abigail Solomon-Godeau : « *the fact that Malherbe was not merely Cahun's lifelong lover and companion but her half-sister as well, suggests that the themes of doubling and mirroring, as well as the play with alter egos that feature so prominently in Cahun's written and photographic work, had some connection to the nature and terms of their unusually close relationship*<sup>812</sup>. » Entre elles, l'union est indissociable de leur existence : « Vie, mort, sœurs sans âge. Et pourtant, la cadette, c'est toi : tu ne pouvais exister sans ta fausse jumelle. Vous avez partie liée. Tu ne peux l'exterminer sans

---

<sup>810</sup> Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors*, *op. cit.*, p. 6-7.

<sup>811</sup> Le motif des siamoises se retrouvait déjà dans *Les Jeux uraniens* : « Tu t'es baigné, je le parie, cette nuit agitée, bravant et le courroux des flots et ma colère. Je le sais, *je l'entends : ton oreille attachée à mon oreille ouverte*, résonne du bruit des vagues berçees que tu as pris à la mer pour m'en bercer à mon tour. » (*JU*, p. 46. Je souligne)

<sup>812</sup> Abigail Solomon-Godeau, « The Equivocal "I" : Claude Cahun as Lesbian Subject », *loc. cit.*, p. 116.

t'abolir. » (ANA, p. 14) La symbiose jusqu'à la fusion guette, dans ce passage, les compagnes qui ne peuvent être séparées l'une de l'autre sans perdre leur identité propre et, même, sans voir leur corps menacé de disparition. Le couple devient, sous la plume cahunienne, « monstre hermaphrodite » : « 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, ce nœud de serpents... » (ANA, p. 33) La fraternité (puisque l'image est ici au masculin) est si prononcée qu'elle entraîne une hypallage : les noms « enchevêtrement » et « nœud » ne sont effectivement pas associés au qualificatif attendu, respectivement « serpents » et « gordien ». Et pourtant, l'auteure et l'artiste sont attentives à ne pas gommer ce qui fait leur particularité dans les rares doubles portraits qu'elles ont produits. Bien que cette deuxième section soit intitulée « MOI-MÊME (faute de mieux) » et sous-titrée « La sirène succombe à sa propre voix », la figure d'hermaphrodite rappelle que le soi ne va pas sans l'autre dans l'œuvre de Cahun-Moore : « le Soi et l'Autre [sont] confondus tour à tour dans les rôles du double et de l'*alter ego*<sup>813</sup> ». Les diverses représentations de l'autre et du couple créateur dont il a été question dans ce chapitre indiquent que le sujet d'*Aveux non avenues* n'est pas seulement Cahun mais également ce « nous » venu troubler les frontières de la création : « Hors du narcissisme intégral, le couple se dédouble. Nous sortons de notre superbe isolement, nous empruntons au monde. Mon amant ne sera plus le sujet de mon drame, il sera mon collaborateur. » (ANA, p. 118) L'omniprésence du « nous » anaphorique martèle la place cruciale de l'autre dans la création.

Ces mises en abyme de la création, qui culmine dans la réflexion sur Dieu, rejettent l'idée du créateur solitaire au profit d'une conception de l'œuvre basée sur la démarche collaborative, qu'elle

---

<sup>813</sup> Andrea Oberhuber, « Du livre au livre surréaliste », *loc. cit.*, p. 21.

soit « bicéphale » ou dépendante des décisions artistiques d'une autre collaboratrice. La collaboration interartistique métamorphose le créateur en une entité double, puisqu'elle implique de partager ce rôle avec l'Autre. Selon Pierre Jourde et Paolo Tortonese, « lorsqu'il est créateur, ou proche de la source de création, le double fournit donc une explication au désir et au manque, il donne une image de la complétude<sup>814</sup> ». Ainsi faut-il comprendre la création à quatre mains comme un véritable partage, dans sa dimension relationnelle et participative, qui rappelle la position *inter* favorisée par Cahun-Moore<sup>815</sup>. Constamment rapprochée des images de sororité et d'indissociabilité, la collaboration a partie liée avec le double qui se performe autant par l'autoreprésentation d'un sujet éprouvant la multiplicité que par la représentation du couple symbiotique. Constatons toutefois que la quête identitaire, dominante dans l'œuvre de Cahun-Moore, ne se fait pas au détriment de l'autre et que, s'il paraît évident que Cahun occupe majoritairement la surface photographique des (auto)portraits, la figure de Moore est à son tour très présente dans le texte parce qu'elle est interpellée à différentes reprises ou parce qu'elle est même mise en scène par et dans la narration.

---

<sup>814</sup> Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 1996, p. 8.

<sup>815</sup> Éric Méchoulan reconnaît à l'« être-entre » les valeurs de la relation et de la participation (« Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *loc. cit.*, p. 11).

## Chapitre 6

### Performativité et autoreprésentation

Les manifestations imagées de la collaboration que nous venons de voir, telles les siamoises, l'ombre et le double portrait signalent que l'identité se pense, chez Cahun-Moore, en relation constante avec le *double* qu'il se trouve en l'Autre ou en Soi. Au cœur de leur œuvre se trouve en effet le double et même le multiple, tant dans les appartenances au milieu littéraire et artistique, que dans la vision collaborative de la création ou, nous le verrons, dans la conception de l'identité et dans l'esthétique du livre illustré<sup>816</sup>. Le catalogue de la dernière exposition consacrée à Claude Cahun à la Bibliothèque municipale de Nantes en 2015 porte le titre évocateur « Claude Cahun et ses doubles ». Les écrits de soi cahuniens, les œuvres hybrides et les nombreux (auto)portraits réalisés à deux, érigent en effet une galerie de doubles où le sujet se contemple sur la pellicule photographique et le papier du livre. Les personnages créés par la plume ou la caméra reflètent l'image de Cahun à l'infini, toujours changeante, instable, rendant difficile le repérage de l'original parmi les « corps en série » ou « clones » à propos desquels Pierre Jourde et Paolo Tortonese affirment : « Il [le clone] pose en effet les problèmes spécifiques du double : comment peut-il y avoir deux (ou plusieurs) êtres absolument identiques ? Des différences peuvent-elles se manifester entre eux, et comment ? Quel est l'individu de base, et cela a-t-il encore un sens de poser cette question<sup>817</sup> ? » Dans l'œuvre de Cahun-Moore, l'autoreprésentation littéraire et picturale permet au

---

<sup>816</sup> Ce dernier point sera traité dans le chapitre 7.

<sup>817</sup> Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double*, *op. cit.*, p. 14-15.

sujet de mettre en scène son identité sur le mode du dédoublement, venant confirmer une esthétique du partage qui trouve dans le double le moyen de s'affirmer par l'allégorie.

Le double se développe chez Cahun dans la tradition du *Doppelgänger* héritée du romantisme allemand. Si l'origine littéraire du double est bien plus lointaine<sup>818</sup>, le double dit « psychologique » fait son apparition en littérature à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le roman *Siebenkäs* de l'auteur allemand Jean Paul (1796), sous le nom de *Doppelgänger*, qui signifie selon la brève définition de Jean Paul : « Ainsi sont appelées les personnes qui se voient elles-mêmes. » (*So heissen Leute, die sich selbst sehen*<sup>819</sup>.) Il sera récurrent dans la littérature, de Hoffmann à Dostoïevski, en passant par Mary Shelley, Louis Stevenson, Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe et Oscar Wilde. Thème romantique par excellence exprimant le tourment du sujet, le *Doppelgänger* est disparu sous le réalisme et le naturalisme au XIX<sup>e</sup> siècle, mais depuis la fin-de-siècle, il revient, tel un fantôme, sous l'impulsion des théories psychanalytiques de l'inconscient qui voient le jour<sup>820</sup>. Il prend alors diverses formes, moins centrales dans les récits que durant la période romantique : l'ombre, le reflet dans le miroir, le corps morcelé, le portrait (par exemple dans *Le Portrait de Dorian Gray* (1891) de Wilde) ou le narcissisme, toutes formes d'ailleurs présentes textuellement et iconographiquement chez Cahun. Freud en fait l'une des sources de l'*Unheimliche* en se référant à l'exemple de la poupée dans les contes d'Hoffmann. Le double perturbe la cohérence identitaire, « de sorte qu'on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre – donc dédoublement du moi, division du moi, permutation du moi –, et

---

<sup>818</sup> On retrouve par exemple le double dans la mythologie grecque, *Le Banquet* de Platon ou encore la Bible. J'adhère au postulat de Pierre Jourde et Paolo Tortonese qui définit le *Doppelgänger* comme un double dit « psychologique », d'après sa représentation depuis le romantisme allemand, et considèrent le double comme une notion plus large, présente depuis les mythes anciens (*ibid.*, p. 3).

<sup>819</sup> Jean Paul Richter, *Siebenkäs*, dans *Werke*, Munchen, Carl Hansen Verlag, 1959, p. 242.

<sup>820</sup> La psychanalyse qualifie ce phénomène d'autoscopie.

enfin du retour permanent du même [...]»<sup>821</sup> ». En rendant présentes en même temps deux entités opposées – le soi et l’autre, l’original et la copie, le lieu et le non-lieu, le temps et le hors-temps, le réel et l’imaginaire –, le *Doppelgänger* entraîne dans son sillage un sentiment d’inquiétante étrangeté. La spectralité de la photographie découlant de l’indéniable « ça a été » de Barthes produit un sujet qui prend la forme d’un véritable *Doppelgänger*, selon la définition qu’en ont donné Otto Rank puis Freud, d’un double créé pour contrer la destruction du moi<sup>822</sup>. Barthes conçoit le sujet photographique comme une « sorte de petit simulacre, d’*eidôlon* émis par l’objet, qu[’il] appellerai[t] volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au “spectacle” et y ajoute cette chose un peu terrible qu’il y a dans toute photographie : le retour du mort<sup>823</sup> ». Le sujet photographié est celui dont on voit l’image, mais qui n’est pas là. À ce double conservé mécaniquement par la photographie viennent s’ajouter les doubles que crée le *Spectrum* en prenant la pose, en s’imitant, en voulant contrôler l’image qui sera vue de lui<sup>824</sup>. Il s’agit d’un geste de dissociation de soi pour devenir autre, un objet qui sera regardé. Dans cette optique, Cahun, en se photographiant, crée un double spectral (ou une myriade de doubles spectraux) qui revien(nen)t la hanter d’une photographie à l’autre ou d’un texte à l’autre.

L’apparition du *Doppelgänger* symbolise, pour Andrew Webber, l’effondrement de la notion de sujet unifié et une crise de la subjectivité<sup>825</sup>, de fait profondément remises en cause au tournant du siècle. Le double transgresse l’unité du caractère, fondamentale pour la conception de l’identité

---

<sup>821</sup> Sigmund Freud, *L’inquiétante étrangeté et autres textes*, op. cit., p. 77.

<sup>822</sup> Leur pensée est résumée par Andrew Webber : « *the Doppelgänger embodies for both Rank and Freud dialectic between the drives of narcissistic self-preservation and of mortal aggression.* » (*The Doppelgänger : Double Visions in German Literature*, Oxford-New York, Oxford University Press-Clarendon Press, 1996, p. 48).

<sup>823</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 22-23.

<sup>824</sup> Voir la réflexion menée par Katharine Conley sur la spectralité dans le surréalisme, *Surrealist Ghostliness*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 2013.

<sup>825</sup> Andrew Webber, *The Doppelgänger*, op. cit., p. 1. Je traduis, ses expressions sont : « *the dismantling of the idea of the transcendental subject* » et « *subjectivity in crisis* ».



univoque et cohérente, qui a longtemps eu cours ; il reprend en cela l'axe identitaire du projet moderniste visant la reconfiguration du sujet. Les créatrices surréalistes, elles aussi, « *deeply internalized this refusal of bodily and psychic fixity, often representing themselves using images of doubling, fragmentation, projection*<sup>826</sup> ». Toutefois, la scission du moi du sujet de l'autoreprésentation, Cahun, s'écarte, pour Andrea Oberhuber, de ce qu'elle incarne chez les autres surréalistes, car « chez Cahun, cette perte de l'unité de moi traduit moins un repli sur soi et le rejet du monde extérieur qu'une vision moderniste du sujet qui ne se perçoit plus comme *un*<sup>827</sup> ». En se dédoublant par le biais des textes autographiques et des (auto)portraits, l'auteure-artiste proclame la vérité intérieure du sujet qui a « ce goût pluriel des réalités – transitoires, accessoires » (*ANA*, p. 229). Selon Webber, la présence du double s'accompagne du principe de répétition, tant en ce qui a trait à la vision qu'au discours et à la structure du texte. Sa dimension performative n'est donc pas négligeable<sup>828</sup> : le *Doppelgänger* performe l'identité en jouant, déjouant ou rejouant les codes de sa représentation. Cette idée éclaire l'apparition du double dans l'œuvre de Cahun-Moore par les métamorphoses du sujet et les mascarades. Le motif du double est mis au service d'une confrontation de l'idée d'identité stable en ouvrant le champ des possibles identitaires par l'insertion d'une ambivalence entre le sujet hôte et son *alter ego*.

Le *Doppelgänger* actualise la question fondamentale dans l'esthétique surréaliste « Qui suis-je ? », formulée dans *Nadja* de Breton, puis transformée dans la même phrase en « Qui je hante ? » pour faire entrer une part de trouble surréel dans le questionnement<sup>829</sup>. Le double constitue, pour

---

<sup>826</sup> Whitney Chadwick, « An Infinite Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism, and Self-Representation », dans *Mirror Images*, op. cit., p. 14.

<sup>827</sup> Andrea Oberhuber, « “J'ai la manie de l'exception” », loc. cit., p. 81.

<sup>828</sup> Andrew Webber, *The Doppelgänger*, op. cit., p. 3-4.

<sup>829</sup> « Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je “hante” ? » (André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1963, p. 9)

Nicole Fernandez Bravo, à la fois un « symbole de la quête de l'identité » et un « emblème de la surréalité »<sup>830</sup>, ce qui explique que le dédoublement ait été une technique privilégiée par la photographie surréaliste. Cahun et Moore y recourent, pour leur part, aussi bien dans leur pratique photographique que dans l'écriture. En réponse à l'enquête « Pour qui écrivez-vous ? » de la revue *Commune*, dirigée par Aragon et Paul Nizan<sup>831</sup>, Claude Cahun renverse la question qui devient « Contre qui écrivez-vous ? » : « C'est assez dire que j'écris, que je souhaite écrire avant tout *contre moi*<sup>832</sup>. » Une telle affirmation soulève forcément, selon Andrea Oberhuber, la question de « l'image de soi que le sujet d'énonciation souhaite projeter dans et à travers l'écriture<sup>833</sup> ». Par la relation d'opposition qu'elle établit entre l'acte de création et son auteure, Cahun déclare ainsi que son écriture accorde une place prépondérante au Soi qui se retrouve constamment au centre de représentations identitaires conflictuelles. Malgré l'usage de la préposition signalant l'opposition, « contre », l'expérience d'une identité partagée n'est pas négative chez Cahun-Moore. Contrairement à la théorisation du *Doppelgänger*, notamment par Otto Rank<sup>834</sup>, qui voyait dans l'apparition du double une crise identitaire du sujet éprouvant une perte d'unité, Cahun, en se mettant en scène comme sujet accompagné de son ou ses double(s)<sup>835</sup>, ne cherche pas de résolution dans la réunification, elle affirme plutôt la dualité inhérente à chacun selon une conception de l'identité par le multiple. L'ambiguïté, comme l'avance Milica Živković, caractérise le double :

---

<sup>830</sup> Nicole Fernandez Bravo, « Double », dans Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 487-526.

<sup>831</sup> Voir François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 226-230.

<sup>832</sup> Réponse à l'enquête « Pour qui écrivez-vous ? » de la revue *Commune*, n° 4, décembre 1933, Bibliothèque nationale de France, cote JO-83819 1929. Le texte est reproduit dans *Écrits*, op. cit., p. 538. Le nom figurant à la table des matières de la revue est « Claude Cahen », mais il pourrait s'agir d'une faute, car Cahun n'évoque nulle part ce nom qui ne revient qu'à une seule autre reprise dans le programme de la pièce *Judith* montée par le Théâtre Ésotérique (voir Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 58).

<sup>833</sup> Andrea Oberhuber, « L'impossible portrait d'écrivain chez Claude Cahun et Marcel Moore », loc. cit., p. 151.

<sup>834</sup> L'essai d'Otto Rank *Der Doppelgänger* (1914) élabore une théorie psychanalytique du dédoublement en littérature et au cinéma.

<sup>835</sup> Claude Cahun étant en effet le sujet de l'autoreprésentation dans les textes et les images, je parlerai ici de « sujet cahunien » mis en scène dans l'œuvre de Cahun-Moore.

« *In all its variation, the double arises out of and gives form to the tension between division and unity. It stands for contradiction within unity, and for unity in spite of division*<sup>836</sup>. » Cahun conçoit, avec le concours de Moore, une multitude de simulacres d'elle-même pour réaliser une représentation complexe de son être. Le parcours entrepris dans *Aveux non avenus* sous le signe de l'aventure, qu'elle soit « invisible » (*ANA*, p. 1) ou « sentimentale » (*ANA*, p. 3), amène Cahun à se prendre pour sujet de la création, ce qu'elle fait à travers les (auto)portraits et l'écriture de soi, comme elle l'écrit à Adrienne Monnier : « Je vous ai dit que je voulais publier mes “Aveux non avenus” – en attendant mieux. À titre d'expérience psychologique et morale sur moi-même<sup>837</sup>. » Son œuvre se place donc sous le signe de l'investigation sur soi, le paradoxe étant qu'elle est pourtant conçue avec un autre individu, Moore. Le fait que sa compagne et collaboratrice l'accompagne dans ce voyage « à la proue de soi-même » (*ANA*, p. 2) marque avec d'autant plus d'acuité la relation symbiotique qui agit comme moteur de leur collaboration, tel qu'il en a été question dans le chapitre précédent.

Ainsi, chez Cahun-Moore, l'autoreprésentation selon les modalités du *Doppelgänger* a-t-elle valeur performative, au sens où l'entend Judith Butler d'« une répétition et [d']un rituel<sup>838</sup> » permettant de construire l'identité. En admettant la prémisse de Georgiana Colvile et Annie Richard qui stipule que « rien qu'en s'exprimant, les femmes [surréalistes] se tissaient une identité, distincte des images, mythes et schémas où leurs compagnons masculins et les œuvres de ces derniers les enfermaient<sup>839</sup> », il s'agira de se demander quelle conception de l'identité est véhiculée par l'autoreprésentation. L'étude des (auto)portraits, de l'écriture de soi, mais aussi de l'inscription

---

<sup>836</sup> Milica Živković, « The Double as the “Unseen” of Culture : Toward a Definition of Doppelgänger », *Facta Universitatis*, dossier « Linguistics and Literature », vol. 2, n° 7, 2000, p. 122.

<sup>837</sup> Lettre de Claude Cahun à Adrienne Monnier du 20 juin 1928, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Ms 8719.

<sup>838</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>839</sup> Georgiana Colvile et Annie Richard, « Le je des miroirs », *loc. cit.*, p. 10.

de l'autre dans les textes et les images donnera à voir que, dans les mots de Cahun, « il est autant de manières d'être que d'étoiles ; je ne saurais dire davantage » (*ANA*, p. 124).

## 6.1 Le théâtre des (auto)portraits

Cahun n'a cessé tout au long de sa carrière de multiplier les mises en scène d'elle-même, à travers son expérience au théâtre, de même que sa pratique de l'(auto)portrait et de l'autographie<sup>840</sup>. L'aventure dite « invisible » de Claude Cahun se fait paradoxalement très visible avec une banque immense d'(auto)portraits, ce qui n'est certes pas incongru de la part de celle qui fait l'« éloge des paradoxes » (*ANA*, p. 215). Les nombreux doubles photographiques créés dans ces images montrent Cahun se donnant en spectacle, ils la captent en cours d'une représentation dont l'enjeu est sa propre personne : « Vive et grandisse en moi celui, celle – ou simplement ce – qui me permet, jeune encore, de comprendre que je ne dois, car je ne puis, toucher, transformer, que moi-même. Si l'univers est en humeur de métamorphose, cela ne peut regarder que chacun pour soi. » (*ANA*, p. 233) Outre l'admission d'un genre ambigu, sur lequel je reviendrai, relevons tout de suite la reconnaissance du corps comme matériau malléable à son gré. Wladimir Troubetzkoy rappelle que le double met en cause la personne même : « “Personne” vient de *persona* qui signifie en latin le *masque de théâtre*, ce à travers quoi l'acteur parle (*per, sonare*), puis *rôle* [...]»<sup>841</sup>. » Personne et double s'enchevêtrent chez Cahun, son identité s'érigeant dans la théâtralité au fil des représentations de soi dont les outils conjuguent le champ lexical du théâtre, la mise en scène, le

---

<sup>840</sup> On pourrait ajouter son personnage du *Soldat ohne Namen* durant l'occupation allemande de Jersey.

<sup>841</sup> Wladimir Troubetzkoy, *L'ombre et la différence : le double en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 32.

rideau, le masque<sup>842</sup>, le déguisement, la pose « délibérément anti-naturell[e]<sup>843</sup> », le maquillage et le dialogue<sup>844</sup>.

La mise en scène picturale de soi dans l'œuvre photographique de Cahun-Moore se situe au croisement de la photographie et du théâtre<sup>845</sup>. À voir, dès les premiers (auto)portraits, le goût des créatrices pour le décor, le déguisement et la pose, on ne s'étonne pas qu'elles se soient aventurées du côté du théâtre dans les années 1920<sup>846</sup>. Après un rendez-vous manqué – en raison de la santé fragile de Cahun<sup>847</sup> –, les deux femmes rejoignent, de 1924 à 1927, la troupe de Grace Constant Lounsbery, Le Théâtre ésotérique, le temps de cinq pièces : Cahun aurait participé à *Germain, Le Sage, Deux voix dans le ciel*, en plus de figurer au programme de *Babylone* et *Judith*<sup>848</sup>. Pour la pièce *Judith*, Moore conçoit les décors, ainsi qu'un dessin de l'acte I et des portraits des acteurs costumés. Puis, en 1929, toutes deux font partie du théâtre avant-gardiste de Pierre Albert-Birot, Le Plateau, pour lequel elles participent à trois pièces – *Banlieue, Barbe-Bleue*<sup>849</sup> et *Le Mystère d'Adam*<sup>850</sup>. Pour Claude Cahun, habituée à se métamorphoser sur chaque nouvelle photographie ou page, « la scène devient alors un nouveau lieu où il est possible d'opérer des transformations

---

<sup>842</sup> Anne Egger affirme que Cahun collectionnait les masques et les « port[ait] chez elle en présence de ses amis ». (*Claude Cahun, l'antimuse, op. cit.*, p. 70)

<sup>843</sup> Elza Adamowicz, « Claude Cahun surréaliste », *loc. cit.*, p. 61.

<sup>844</sup> Plusieurs passages d'*Aveux non avendus* sont en effet des dialogues prononcés par des personnages dont les répliques sont indiquées par des tirets, à la manière d'un script de théâtre.

<sup>845</sup> J'affirmerais même que les mises en scène d'objet, par leur scénographie et leur fonction narrative, sont elles aussi théâtrales.

<sup>846</sup> Au sujet de cette période, voir Tirza True Latimer, « Aesthetic Allegiances : Marcel Moore and Claude Cahun », *loc. cit.*

<sup>847</sup> Anne Egger rapporte que Claude Cahun décline à regret l'offre de Georges Pitoëff et Ivan Mosjoukine de se joindre à l'essai à leur troupe en 1921 (Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse, op. cit.*, p. 48).

<sup>848</sup> Voir *ibid.*, p. 53-54 et 58-61.

<sup>849</sup> Notons que le personnage de Barbe-Bleue se retrouvait d'ailleurs dans la nouvelle « La Voluptueuse » du *Livre de Monelle* de Marcel Schwob qui réécrit le conte de Perreault.

<sup>850</sup> Voir Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse, op. cit.*, p. 68-70.

majeures sur soi<sup>851</sup> », comme l'avance Julie Héту. La collaboration est toujours au cœur de leurs activités théâtrales, d'abord entre les membres de la troupe bien entendu, mais aussi entre Cahun et Moore puisque cette dernière réalisait les décors et les portraits dessinés ou photographiques d'acteurs. Ces portraits sont aujourd'hui le seul témoin visuel de cette période sur les planches. Les quatre portraits de Cahun dans le rôle de Satan/le Diable pour *Le Mystère d'Adam*<sup>852</sup> (Fig. 22), par exemple, campent l'univers du théâtre par un costume au tissu châtoyant, un maquillage appuyé, une posture exagérée qu'on imagine accordée aux actions du personnage, en plus d'un rideau ou d'un décor de la pièce devant lesquels est installée Cahun. Ce dispositif rappelle les (auto)portraits du couple. Le maquillage porté pour le rôle du Diable, de même que celui du personnage d'Elle dans *Barbe-Bleue*<sup>853</sup> ressemblent d'ailleurs fortement à celui que Cahun s'était confectionné l'année précédente pour la série de quatre (auto)portraits en haltérophile<sup>854</sup> (Fig. 23). De la bouche dessinée en cœur, au fard aux yeux et aux joues (aussi en forme de cœur pour l'haltérophile et Elle), en passant par les sourcils tracés au crayon et la coiffure élaborée, le maquillage est celui caricatural du théâtre. Le chandail de l'haltérophile arbore la phrase « *I am in training don't kiss me* », d'ailleurs reprise dans *Aveux non avenues* (ANA, p. 214), qui rappelle l'injonction à ne pas déranger les acteurs en représentation. L'entraînement dont il est ici question pourrait aussi bien être la répétition d'une pièce tant la pose en haltérophile devant un rideau, métonymie de leur parcours au théâtre, s'apparente à celle des portraits d'acteur. Actrice dans la vie de tous les jours, Cahun se métamorphose en une myriade de personnages : marin, Méduse, dandy, Bouddha,

---

<sup>851</sup> Julie Héту, *Le motif du masque dans l'œuvre littéraire et photographique de Claude Cahun*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2005, p. 45.

<sup>852</sup> Voir le catalogue *Claude Cahun. Bilder*, op. cit., p. 34-37.

<sup>853</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

<sup>854</sup> Pour les images, consulter le catalogue *Claude Cahun. Bilder*, op. cit., p. 14-18.

vampire Nosferatu, gymnaste, sirène ou bien aviatrice, elle se réinvente constamment sous le regard de sa complice.

Claude Cahun infuse sa pratique sur scène d'une authenticité qui lui donne vie, ainsi qu'en témoigne Pierre Albert-Birot qui lui rend hommage dans le deuxième numéro du *Plateau* à l'annonce de sa retraite du théâtre :

Claude Cahun n'avait jamais fait de théâtre, nous avons eu l'intuition qu'elle serait une bonne comédienne et nous lui avons proposé le rôle de la femme de Barbe-Bleue. Ce rôle l'a enthousiasmée, la mise en scène que je lui ai faite s'est trouvée en parfaite harmonie avec sa nature physique et morale, pendant deux mois laissant toutes ses occupations personnelles elle a consacré toute son intelligence et toutes ses forces à ce rôle dont elle a fait, – comme les esprits de valeur ont pu le juger – une œuvre précise dans ses moindres contours et en sympathie parfaite avec mon drame. Malheureusement j'ai dû mettre Claude Cahun entre parenthèses, parce qu'elles [*sic*] veut s'y placer elle-même. Malgré le sens dramatique que Nature lui a donné et qui lui permettrait de s'imposer en grande comédienne, elle ne veut pas se consacrer à la scène [...]<sup>855</sup>.

Ce « sens dramatique que Nature lui a donné », Cahun le transpose au quotidien, envisageant avec théâtralité la vie, que l'on sait profondément liée à l'écriture et à l'art<sup>856</sup>. Forte de son expérience au théâtre, elle présente, dans *Aveux non avenues*, la vie comme une pièce dont Dieu serait le producteur : « Je fournis le théâtre, choisissez vos décors, vos aventures, votre caractère, votre sexe, votre maquillage... Mais les fausses intonations que vous aurez eues en scène se reproduiront éternellement ; et si vous avez tenu votre personnage à distance, il vous le rendra bien. » (*ANA*, p. 146) Si Dieu procure le théâtre, le sujet est le metteur en scène de la pièce, un rôle martelé par le déterminant possessif à la deuxième personne du pluriel (« vos », « votre »). L'analogie des « fausses intonations » de l'acteur met en garde contre le manque d'authenticité, confirmant que,

---

<sup>855</sup> *Le Plateau. Programme-Revue*, 1<sup>re</sup> année, n° 2, mai 1929, p. 17-18, Bibliothèque nationale de France, cote JO-83819 1929.

<sup>856</sup> François Leperlier avance en ce sens que l'aventure théâtrale de Cahun était amorcée bien avant ses débuts sur les planches (*Claude Cahun. L'exotisme intérieur, op. cit.*, p. 158). Sur l'expérience théâtrale de Cahun et Moore, voir *ibid.*, p. 138 et suivantes.

selon l'auteure, le sujet doit se dévoiler à travers le rôle joué sur scène. Cahun emploie le langage propre à l'art de la scène pour décrire le sujet à la fois comme metteur en scène et acteur de sa vie.

Les écrits autographiques montrent que le sujet se compose à la manière d'un acteur préparant le rôle à endosser : « Me faire un autre vocabulaire, éclaircir le tain du miroir, cligner de l'œil, me flouer, au moyen d'un muscle de raccroc tricher avec mon squelette, corriger mes fautes et recopier mes actes, me diviser pour me vaincre, me multiplier pour m'en imposer, bref : nous jouer de nous-mêmes – ça n'y peut rien changer. » (ANA, p. 235) Le champ lexical de la reprise (« corriger », « recopier », « diviser », « multiplier »), redoublé par de longues phrases construites par accumulation de syntagmes, propose l'autoreprésentation comme une *répétition* théâtrale. Devant la caméra comme devant une scène, Cahun reprend et ajuste sa pose jusqu'à atteindre la *persona* qu'elle souhaite présenter à autrui. Son écriture adopte le mode de la répétition grâce aux figures de l'accumulation et de la parataxe, aux stratégies autoréférentielles et intertextuelles, de même qu'à la forme du fragment qui procède également par assemblage et ellipse. La redondance du pronom possessif à la première personne « me », dans la citation ci-dessus, réitère que, au cœur de cette répétition, il est toujours bel et bien question de Cahun elle-même.

L'autoreprésentation régit l'œuvre photographique de Cahun-Moore, dès le moment où, très jeunes<sup>857</sup>, elles se tournent vers la photographie en tant que moyen d'expression qui sied à leur vision théâtrale de l'identité. Le dilettantisme affirmé du couple dans le champ de la photographie<sup>858</sup> annonce que pour elles, comme pour bien des créatrices surréalistes, d'après Renée Riese Hubert, l'art est un mode d'expression et non une profession : « *It seems on the whole that surrealist women artists chose a mode of expression – visual, verbal, or even both – rather than a*

---

<sup>857</sup> En 1912, date approximative du premier (auto)portrait, Cahun a dix-huit ans et Moore, vingt ans.

<sup>858</sup> J'aborderai ce point dans le chapitre suivant.



*career*<sup>859</sup>. » L'atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs où elles emménagent en 1922 sert de décor à la plupart des photographies de cette décennie. Elles y installent un laboratoire pour développer et tirer leurs photographies<sup>860</sup>. Prenons pour exemple d'une expression de soi théâtralisée l'un des (auto)portraits produit dans cet atelier vers 1928<sup>861</sup> (Fig. 24). L'éclairage dramatique dirigé vers le centre de l'image crée un clair-obscur qui plonge le côté gauche du corps de Cahun dans la pénombre. Son côté droit est, lui, baigné d'une lumière vive qui en efface certains traits. Les conceptrices recourent à deux accessoires théâtraux, soit le rideau en arrière-plan et le masque qui est accroché dans le haut du rideau, comme si le sujet venait de l'enlever. À l'instar des décors de théâtre dont la fabrication est exposée au spectateur assis dans la salle, l'image ne cache pas son artificialité : sans chercher à faire croire au réel, le cadrage de la photographie montre l'envers du décor en laissant apparaître dans le haut de l'image ce qui se trouve derrière le rideau. Le masque blanc aux traits maquillés produit un écho du visage de Cahun, auquel il ressemble par sa blancheur, chacun recevant la lumière de la même façon sur leur côté droit. Le masque était déjà un objet de fascination pour le symbolisme finissant, notamment pour Marcel Schwob et Remy de Gourmont : « Parce qu'elle rejette les hypocrisies du monde et s'interroge sur l'authenticité du moi, l'époque symboliste a été fascinée par le masque. Celui-ci dissimule l'identité qui le porte, il permet de "faire erreur sur la personne" ». Il introduit, dans le réel, une confusion qui se lie souvent à la fête, au carnaval, aux interdits<sup>862</sup>. » L'identité questionnée au miroir de l'authenticité et de la dissimulation imprègne cet (auto)portrait de Cahun et Moore. La mise en scène oppose le sujet au masque qui redouble son visage, chacun étant placé légèrement de biais en direction de l'autre, comme si

---

<sup>859</sup> Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors*, op. cit., p. 372.

<sup>860</sup> Voir Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 114.

<sup>861</sup> La photographie est dans le catalogue *Claude Cahun. Bilder*, op. cit., p. 27.

<sup>862</sup> Jean-Pierre Bertrand et Paul Aron, *Les 100 mots du symbolisme*, op. cit., p. 62.

Cahun mettait le spectateur au défi de mieux la voir une fois le masque retiré. Son regard, dirigé droit vers l'objectif, se fait interrogateur, anticipant l'hésitation du regard du spectateur entre le visage qu'elle lui présente et le masque suspendu. Miroir de l'intériorité, le regard fixé sur le spectateur invisible, est souvent le *punctum*<sup>863</sup> de la photographie chez Cahun et Moore ; or cette image-ci offre deux *puncta*, le regard de Cahun et le masque au regard vide. Le double *punctum* spectralise le corps du sujet en forçant le spectateur à se demander ce qu'il reste du sujet une fois la mascarade terminée. Le masque incarne dès lors une présence-absence car, tel que l'explique Patrice Allain, « l'être masqué incarne la pure négativité de son être social. Couvrir un visage, c'est comme couper une tête, le masque dès lors serait perçu comme une absence, comme une forme assumée de désobjectivation<sup>864</sup> ». Alors qu'il crée un supplément identitaire, le masque n'en bloque pas moins la vue du visage qu'il recouvre, rendant l'identité fantomatique. Dédoublement et théâtralité vont de pair selon Andrea Oberhuber : « Le dédoublement, voire la "spectralisation du 'je' participe d'une théâtralisation de l'expression", laquelle est reliée, comme chez la plupart des autobiographes et *performance artists*, à un narcissisme affirmé qui va de pair avec un exhibitionnisme inéluctable<sup>865</sup>. » Cette « théâtralisation de l'expression » prend forme dans les nombreuses mascarades du sujet qui transforment la photographie et l'écriture en véritable carnaval<sup>866</sup>. En effet, Cahun souhaite « exalter l'imagination du costumier » et « déclarer le Carnaval perpétuel », comme elle l'écrit en 1926 dans « Carnaval en chambre<sup>867</sup> », mais le thème

---

<sup>863</sup> « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit*, *me poigne*). » (Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 48-49)

<sup>864</sup> Patrice Allain, « "Contre qui écrivez-vous ?" », *loc. cit.*, p. 132.

<sup>865</sup> Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? », *loc. cit.*, p. 104.

<sup>866</sup> Andrew Webber avance comme prémisses de définition du *Doppelgänger* que sa scène de prédilection est le carnaval (*The Doppelgänger*, *op. cit.*, p. 4).

<sup>867</sup> Claude Cahun, « Carnaval en chambre », *La Ligne de cœur*, n° 4, 15 mars 1926, p. 34-43. Le texte est repris dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 485-486.

se trouve déjà dans la chronique de mode ou dans « L'idée-maîtresse »<sup>868</sup>. Dans « Carnaval en chambre », Cahun distingue les masques « charnels » des masques « verbaux » :

Les masques sont d'étoffe aux qualités diverses : carton, velours, chair, Verbe. Le masque charnel et le masque verbal se portent en toute saison. J'appris bientôt à préférer aux autres ces deux stratagèmes hors commerce. 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<sup>869</sup>.

Élus « stratagèmes » de l'autoreprésentation cahunienne, les masques modulent l'intérieur et l'extérieur du sujet pour que celui-ci puisse se réinventer infiniment sous les traits de nouveaux personnages. Les deux énumérations des multiples traits des masques charnels et verbaux suggèrent l'avantage, pour l'auteure, que possède la variété des possibilités. Dans le jeu des métamorphoses, les masques s'échangent pour s'accorder aux « manières d'être de penser et même de sentir » des personnages conjurés. Motif récurrent dans l'écriture de soi des femmes auteurs, le masque, selon Whitney Chadwick, articule le Soi : « *The articulation of self through strategies that identify the self and the exterior world or that register the self through traces, absences, or disguises both affirm and deny the embodied self. Masking, masquerade, and performance have all proved crucial for the production of feminine subjectivity through active agency*<sup>870</sup>. » Par le port du masque, le sujet s'autodétermine, use d'« *active agency* » en choisissant la *persona* à présenter aux autres. S'il a pour fonction la dissimulation, le masque peut aussi, paradoxalement, agir comme « révélateur<sup>871</sup> » du sujet, ainsi que Cahun l'avance dans *Aveux non avendus* : « On a beau se couvrir et recouvrir de masques, les farder, les refarder, on ne fait peut-être que grossir la ressemblance,

---

<sup>868</sup> Voir M., « Sous le masque », *Le Phare de la Loire*, accompagné d'un dessin de « Moore », lundi 9 février 1914 ; et Claude Cahun, « L'Idée-maîtresse », *La Gerbe*, n° 29, février 1921, p. 142-145.

<sup>869</sup> Claude Cahun, « Carnaval en chambre », dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 485.

<sup>870</sup> Whitney Chadwick, « An Infinite Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism, and Self-Representation », dans *Mirror Images*, *op. cit.*, p. 22. Soulignons l'article fondateur de Joan Riviere, « Womanliness as Masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, n° 10, 1929, p. 303-313.

<sup>871</sup> Daniel Grojnowski reconnaît cette fonction révélatrice au masque dans « Masques et cortège », *loc. cit.*, p. 24.

qu'accentuer les imperfections du visage caché... Pourtant nous nous lasserions vainement de ces jeux : plutôt surenchérir ! Ailleurs aussi le maquillage est de rigueur. » (*ANA*, p. 135) Le choix des déguisements et des fards témoigne effectivement des préférences du sujet qui les exhibe. La gradation, de « couvrir » à « recouvrir », de « farder » à « refarder », qui ne peut qu'aboutir à la « surench[ère] », sur laquelle insiste Cahun par les termes « grossir » et « accentuer », pointe les conséquences de la mascarade. En cumulant les masques et les déguisements, le sujet ne risque-t-il pas de devenir fantomatique ou de perdre sa « matière première » ? « Que d'artifice en moi, si peu de primitif », écrit Cahun (*ANA*, p. 105).

Dans la première partie d'*Aveux non avendus*, l'auteure reprend un passage de « Carnaval en chambre<sup>872</sup> » qui exprime la confusion identitaire entre le sujet et ses doubles réalisés par la mascarade :

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 arrivait de se croiser sur la grand'place de ma conscience ils ne se reconnaissaient pas. Tenté par leur laideur comique, j'essayais les plus mauvais instincts ; j'adoptais, j'élevais en moi de jeunes monstres. Mais les fards que j'avais employés semblaient indélébiles. Je frottai tant pour nettoyer que j'enlevai la peau. Et mon âme comme un visage écorché, à vif, n'avait plus forme humaine. (*ANA*, p. 15-16)

À travers la mascarade, c'est l'âme qui se déguise et se transforme durablement, empêchant le sujet de retrouver sa *peau* d'origine. L'hypallage, forme d'inversion, associe en effet le carnaval à l'intériorité, affirmant qu'il s'agit de « déguiser [l']âme » et d'« essay[er] les plus mauvais instincts » comme un vêtement, avant de les exhiber sur la « grand'place de ma conscience ». « Adopt[és] » et « élev[és] » à l'intérieur même du sujet, les doubles fusionnent avec Cahun qui ne parvient plus à les effacer de sa peau. Les masques et les déguisements, d'apparence monstrueuse, affectent à jamais son être, qui perd « forme humaine ». Ce passage des *Aveux* annonce l'inscription

---

<sup>872</sup> Ce passage se retrouve dans « Carnaval en chambre », *loc. cit.*, p. 486.

sur le dixième photomontage où des bribes de texte sont incorporées à l'image : « Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages<sup>873</sup>. » Le sujet ne cherchant pas à dissocier le masque du visage, le réel de l'artifice, les doubles inventés se confondent dès lors avec le Soi. Un (auto)portrait de 1928<sup>874</sup> met en abyme l'abondance des masques menaçant de rendre le sujet spectral (Fig. 25). Cette image montre Cahun devant un rideau ornementé, le visage entièrement caché par un masque de type japonais maquillé et d'une perruque, vêtue de collants blancs, de chaussures noires brillantes et d'une cape sur laquelle sont collés dix masques noirs et blancs. Recouverte de telle sorte, sa peau est totalement invisible sous le costume. Sous la cape, le sujet étire le bras sur le côté pour donner à voir pleinement la panoplie de masques qui symbolisent l'infinie possibilité des transformations. Cahun envisage le corps comme une scène de théâtre, y trouvant la surface où projeter différentes versions d'elle-même, ce qui pousse Andrea Oberhuber et Nadine Schwakopf à remarquer que le masque « souligne [...] la qualité mosaïquée et insondable des fictionnalisations de soi d'un sujet volontairement indéterminé<sup>875</sup> ». Claude Cahun élabore l'identité par la superposition des représentations, quel qu'en soit le média, des masques et des rôles : « [...] *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 mutable*<sup>876</sup> », ainsi que l'affirme Therese Lichtenstein.

Grâce au masque, Cahun choisit sciemment ce qu'elle désire montrer ou dissimuler, comme dans un (auto)portrait de 1928<sup>877</sup> où elle figure nue dans un décor lui aussi épuré, si ce n'est de la

---

<sup>873</sup> L'une des chroniques de mode utilisait déjà le syntagme « sous le masque » dans son titre : M., « Sous le masque », *Le Phare de la Loire*, 9 février 1914, accompagné d'un dessin de « Moore ».

<sup>874</sup> Voir le catalogue *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 30. Le même masque et la perruque sont aussi portés dans un autre (auto)portrait datant de la même année, voir *ibid.*, p. 31.

<sup>875</sup> Andrea Oberhuber et Nadine Schwakopf, « Masques et travestissement du sujet féminin dans l'œuvre autographique de Claude Cahun », dans Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.), *Jeu de masques, op. cit.*, p. 251.

<sup>876</sup> Therese Lichtenstein, « A Mutable Mirror », *loc. cit.*, p. 66.

<sup>877</sup> Voir le catalogue *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 26.

couverture sur laquelle elle est installée qui est étendue jusqu'au haut du mur et fait office d'arrière-plan rudimentaire. La composition de l'image est délimitée par deux bandes sombres dans le haut et le bas de l'image, causées respectivement par l'ombre et le plancher de bois foncé. Entre ces deux bandes, Cahun est assise dans une pose peu naturelle qui dérobe au regard les seins et le sexe ; la moitié de son visage, tendu vers la lumière frontale, est cachée par un masque dont les yeux sont fermés, comme pour se protéger de l'éblouissante lumière. À l'instar de plusieurs (auto)portraits, la mise en scène ne s'évertue pas à rendre le décor « réaliste », préférant enserrer Cahun dans un espace restreint. Le jeu d'ombre et de clarté se répercute sur le corps nimbé de lumière tandis qu'une partie du visage est noircie par le loup, lui-même noir et blanc. L'exposition du corps ne reprend pourtant pas les codes de la représentation du corps féminin nu, tant la pose de contorsionniste et les cheveux rasés s'éloignent de toute lascivité. La scénographie joue du contraste de l'exposition du corps de Cahun et de la fermeture de sa position. Nadine Schwakopf avance que « c'est en explorant *ad finitum* les diverses variantes de la pose et de la mise en scène de soi que Cahun se distancie de cette socialisation coercitive du corps féminin et dénonce l'artifice de l'aspect physique de la femme<sup>878</sup> ». Par antithèse visuelle, le corps dénudé reste plus silencieux sur l'identité du sujet que les déguisements et les masques que Cahun revêt souvent. L'auteure reprend ce paradoxe dans « Carnaval en chambre » : « 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<sup>879</sup>. » L'artificialité du déguisement ou de la pose<sup>880</sup> dans la

---

<sup>878</sup> Nadine Schwakopf, « Le mouvement perpétuel de Claude Cahun et d'Unica Zürn : de la specularité du corps métamorphique au "corps en abyme" », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation, op. cit.*, p. 223.

<sup>879</sup> Claude Cahun, « Carnaval en chambre », *loc. cit.*, p. 486.

<sup>880</sup> Cahun travaille beaucoup sa pose dans les (auto)portraits comme le montrent deux d'entre eux, pris vers 1928, où elle s'affiche en gymnaste (voir *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 32-33). La simplicité extrême de la mise en scène contraste avec l'artificialité de la pose du sujet. Vêtue d'un maillot et d'un bonnet de bain, Cahun est couchée sur une

mise en théâtre de soi vise à « démasquer la nature<sup>881</sup> » et démonter sa prétendue vérité. Danièle Méaux soutient donc que « la théâtralité, la préméditation l'emportent sur le naturel ou la spontanéité<sup>882</sup> ». Le théâtre des (auto)portraits créé par Cahun-Moore, en véritable labyrinthe de miroirs, pour reprendre la comparaison que j'ai utilisée précédemment, est l'œuvre d'une illusionniste (et de sa collaboratrice) qui joue sur l'impression de vrai et de faux, de l'original et de la copie, de l'image déformée et réelle : « (Illusion et vérité sont deux enfants jumeaux qui ont échangé tant de fois leurs faveurs bleue et rose qu'en nommant chacun par le nom de sa couleur je les ferais railler, même si je tombais juste) » (*ANA*, p. 152), écrit Cahun. L'usage des parenthèses, qui présentent le passage comme une digression, fait valoir la dimension métadiscursive de cette réflexion. Comparées à des jumeaux, illusion et vérité sont indissociables dans l'esthétique cahunienne. La multiplication des « échang[es] » et la formulation par la supposition dissolvent toute distinction entre les deux éléments. De même, puisque la métaphore de la gémellité est filée à travers *Aveux non avendus*, son occurrence ici ne manque pas de faire ressurgir l'image des collaboratrices-jumelles, ni celle du sujet et de son double, pour rappeler que tous ces couples clament l'identification au cœur de la différence. Martine Antle, qui propose la théâtralité comme l'un des traits de la pratique des femmes photographes surréalistes<sup>883</sup>, relève le brouillage de la frontière entre travestissement et identité : « chez Cahun le travestissement de l'identité subvertit

---

couverture blanche, étendue sur le sol. Le cliché est pris en hauteur, la photographe Moore se penchant probablement d'une fenêtre située à l'étage pour que l'appareil se retrouve directement au-dessus du sujet. Tout l'intérêt des clichés repose dans la position des membres qui reproduit des positions d'étirement ou d'équilibre.

<sup>881</sup> Claude Cahun, « Carnaval en chambre », *loc. cit.*, p. 486.

<sup>882</sup> Danièle Méaux, « Scénographies du moi : de Claude Cahun à Francesca Woodman, Cindy Sherman ou Sophie Calle », dans le dossier « Autoreprésentation féminine » de *Mélusine*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>883</sup> Martine Antle, « Les femmes photographes du surréalisme », *loc. cit.*, p. 92. Leonor Fini, quant à elle, affirme justement son désintérêt pour le naturel auquel elle privilégie la théâtralité : « Mais je n'aime pas les instantanés, rien n'est plus faux que le "naturel" figé. C'est la "pose" qui est révélatrice, et je suis curieuse et amusée de voir ma multiplicité – que je crois assez bien connaître – affirmée par ces images. [...] seule l'inévitable théâtralité de la vie m'intéresse. » (*Le Livre de Leonor Fini. Peintures, dessins, écrits, notes de Leonor Fini*, Lausanne, La Guilde du Livre/Éditions Clairefontaine, 1975, p. 32)

la notion d'identité, en ce sens que le travestissement devient l'identité même<sup>884</sup>.» Le travestissement<sup>885</sup> et le carnaval dépassent l'univers du jeu chez Cahun-Moore, ils sont de véritables stratégies d'autoreprésentation pour le sujet qui veut inventer des images de soi singulières et représentatives d'une identité équivoque. L'apparition de double(s) concrétise, selon Milica Živković, le désir pour ce qui est Autre, effacé par la *doxa*<sup>886</sup>.

Le fait de se voir double convoque inmanquablement la figure de Narcisse qui, d'après Jourde et Tortonese, « hante toute histoire de reflet, et toute histoire de double, dans la mesure où il pose le problème de l'autarcie sexuelle [...] et celui de la non-reconnaissance de soi dans sa propre image<sup>887</sup> ». Cahun reconnaît elle-même ne pas y échapper lorsqu'elle écrit : « Le mythe de Narcisse est partout. Il nous hante. » (*ANA*, p. 38) Le phénomène de partage du moi cause une distance entre le sujet et son double qui permet de poser le regard sur soi comme sur un autre. Dans le contexte du discours sur l'homosexualité, théorisée par la psychologie et la psychanalyse depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, certains critiques présentent le personnage de Narcisse, qui tombe amoureux de son reflet, comme symbole de l'homosexualité, soit « *the attraction of like for like*<sup>888</sup> » dans les mots de Lizzie Thynne. Le « *self-love* » cahunien, plutôt que l'amour de soi, signifierait ainsi l'amour du même sexe :

Self-love.

La mort de Narcisse m'a toujours paru la plus incompréhensible. Une seule explication s'impose : Narcisse ne s'aimait pas. Il s'est laissé tromper par une image. Il n'a pas su traverser les apparences. S'il eût aimé un visage de nymphe au lieu du sien, sa mortelle impuissance fût demeurée la même.

---

<sup>884</sup> Martine Antle, « Les femmes photographes du surréalisme », *loc. cit.*, p. 93.

<sup>885</sup> Anne Egger note que Cahun et Moore inscrivaient « Travestis » sur les pochettes de développement des photos qui avaient été prises avec des déguisements (*Claude Cahun, l'antimuse, op. cit.*, p. 70).

<sup>886</sup> Milica Živković, « The Double as the “Unseen” of Culture », *loc. cit.*, p. 127.

<sup>887</sup> Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double, op. cit.*, p. 10.

<sup>888</sup> Lizzie Thynne, « “Surely You Are Not Claiming to Be More Homosexual Than I ?” », *loc. cit.*, p. 190 ; voir aussi Tirza True Latimer, « Looking Like a Lesbian », *loc. cit.*, p. 135-136.



Mais s'il eût su s'aimer par-delà son mirage, son sort heureux eût été, digne de l'envie des siècles, le symbole du paradis vital, le mythe de l'homme privilégié. (*ANA*, p. 36)

Claude Cahun situe la crise de Narcisse dans le manque de reconnaissance émanant du regard porté sur soi<sup>889</sup>. Le mythe pose le drame de ne pas identifier au Soi son *Doppelgänger*, puisque le reflet en est l'un des « avatars<sup>890</sup> », Narcisse étant « victime », selon Wladimir Troubetzkoy, de « son aliénation à son altérité<sup>891</sup> ». Si « nul n'est pris qu'à ses propres sortilèges » (*ANA*, p. 27), comme l'exprime l'auteure d'*Aveux non avendus*, sa réécriture du mythe de Narcisse encourage à voir comme tragique le destin de celui qui ne se reconnaît pas dans sa réflexion, car « ce qui gêne le plus Narcisse le voyeur, c'est l'insuffisance, la discontinuité de son propre regard » (*ANA*, p. 38). Le décalage entre le sujet et son image *altérisée* a poussé la critique cahunienne à voir dans les (auto)portraits l'exemplification d'un stade du miroir non dépassé, tel que théorisé par Lacan<sup>892</sup>. Or cette thèse prend le parti d'analyser la création de ces projections narcissiques d'après la notion du *Doppelgänger*, inspirée par le rapprochement effectué par Cahun : « Ce qui n'était qu'un est double. Narcisse flotte à la surface de la rivière dans les bras de Narcisse, attaché à son flanc<sup>893</sup>. » La réflexion de Narcisse sur l'eau, de la passivité, deviendrait une action de re-création du sujet<sup>894</sup>. Ainsi les manifestations narcissiques cahuniennes thématisent-elles l'autoreprésentation, comme l'avance Mary Ann Caws : « *Her [Cahun's] calculated self-portraiture traces the history of a*

---

<sup>889</sup> Le mythe de Narcisse, tel que repris par Cahun, offre l'occasion d'aborder le regard sur soi-même en tant qu'autre, comme le suggère Andrea Oberhuber : « L'évocation réitérée du mythe de Narcisse [...] est moins l'éloge d'une philautie, d'un "[s]elf-love", qu'une invitation à réfléchir sur le regard : regard – sans fard – sur soi-même et regard porté sur l'autre. » (« Aimer, s'aimer à s'y perdre ? », *loc. cit.*, p. 106)

<sup>890</sup> Andrew Webber, *The Doppelgänger*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>891</sup> Clément Rosset, cité par Wladimir Troubetzkoy, *L'ombre et la différence*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>892</sup> Julie Héту soutient que les métamorphoses identitaires du sujet cahunien peuvent être lues à la lumière des théories lacaniennes : « 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. » (*Le motif du masque dans l'œuvre littéraire et photographique de Claude Cahun*, *op. cit.*, p. 80)

<sup>893</sup> *Feuilles détachées du scrap book...*, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 651.

<sup>894</sup> Andrew Webber, *The Doppelgänger*, *op. cit.*, p. 38-39.

*brilliantly performed narcissistic self-consciousness*<sup>895</sup>. » Cahun dispose ses innombrables doubles scripturaires et picturaux en un jeu de miroirs angulaires qui lui renvoient des projections d'elle sous divers angles, dans plusieurs costumes et masques. L'image de soi qu'ils lui retournent s'avère donc insaisissable à moins d'accepter de regarder à travers le « kaléidoscope<sup>896</sup> » pour voir *autrement*. Dans une analogie entre la surface du papier – livresque ou photographique – et la surface de l'eau, Cahun contemple son reflet comme Narcisse se mire dans l'eau.

La planche IX d'*Aveux non avendus* traduit avec acuité l'absorption du sujet dans sa propre réflexion (Fig. 26). Ce photomontage reprend un nombre incalculable de fois le même (auto)portrait de Cahun en désarticulant son corps de telle sorte que la tête, les jambes et les bras ne sont pas toujours liés au tronc. L'arrière-plan est laissé noir, à l'exception d'un tapis qui pourrait avoir servi de toile de fond à l'(auto)portrait original et d'un dessin qui est tronqué par le cadre de telle sorte qu'il est impossible à identifier. La fabrication de cet (auto)portrait reprend la technique avancée dans la section II du livre qui consiste à « casser les vitres » et « avec les morceaux, composer un vitrail » (*ANA*, p. 30). Les visages et les membres se superposent sans logique apparente autre que le désordre ; « cette “anarchie” de l'image », d'après Julie Héту, « est la manifestation visuelle d'un chaos intérieur<sup>897</sup> ». L'un des visages de Cahun, le seul à être collé à la verticale, déborde du faux cadre du photomontage, se détachant des autres réflexions. Sa position extérieure confère l'impression que cette image représente Cahun, créatrice, en train d'observer ses doubles. La photographie découlerait en effet de la pulsion scopique, comme le soutient Rosalind Krauss, particulièrement dans le cas de l'autoportrait où le photographe-sujet crée une

---

<sup>895</sup> Mary Ann Caws, « Claude Cahun. Island of Courage », *loc. cit.*, p. 128.

<sup>896</sup> Andrea Oberhuber affirme que les photomontages empruntent à la technique du kaléidoscope (« Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 47).

<sup>897</sup> Julie Héту, *Le motif du masque dans l'œuvre littéraire et photographique de Claude Cahun*, *op. cit.*, p. 80.

« projection narcissique » de lui-même qui cause un trouble près de l'inquiétante étrangeté<sup>898</sup>. Plus ou moins exposés, certains visages et membres s'imposent avec davantage de présence alors que d'autres apparaissent en transparence, ce qui leur confère une allure fantomatique. Ce photomontage, par la transparence-opacité des doubles, opère le paradoxe d'une présence-absence, c'est-à-dire que le sujet et les doubles spéculaires qui le hantent sont « à la fois présent[s] dans une matérialité qu'il[s] désavoue[nt] dans le même temps<sup>899</sup> ». Le regard de biais et la tête légèrement inclinée du visage indiquent que le regard que le sujet pose sur lui-même se fait suspicieux, comme s'il voyait l'autre en lui<sup>900</sup>. À voir ce photomontage, force est de constater avec Cahun : « Individualisme ? Narcissisme ? Certes. C'est ma meilleure tendance, la seule intentionnelle fidélité dont je sois capable. Tu n'en veux pas. Je mens d'ailleurs : je me disperse trop pour cela. » (ANA, p. 9) La « dispers[ion] » du soi en doubles devient le moyen que prend l'auteure-artiste de manifester par la performance son « individualisme ».

Plus tard, la dimension narcissique est moins prégnante dans les photographies prises à Jersey. De ces images, se dégage plutôt le regard de l'autre, invisible, sur le sujet photographié. Cahun investit aussi l'île de Jersey comme une scène de théâtre, y pavanant sous le regard de son auditoire privilégié, celle qui la photographie, Moore. Plusieurs clichés la montrent étendue sur la plage, dans les vagues, à demi immergée dans les *rock pools* ou encore au jardin, se fondant avec

---

<sup>898</sup> Rosalind Krauss, « Corpus Delicti », *loc. cit.*, p. 82.

<sup>899</sup> Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2005, p. 16. Au sujet de la photographie comme présence-absence, voir Paul Edwards, *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 16-17 et le chapitre « Les spectres » (p. 57-70).

<sup>900</sup> Gen Doy voit un plaisir narcissique dans l'autoportrait photographique par un effet de miroir : « *Indeed, it might be argued that she used the camera as a mirroring device, whose materialized images appeared after the delay of development and printing, which only heightened the desire of expectation. The mirror gives a reverse view, whereas the printing process of the photographic negative rewards the wait with a "true" reflection [...].* » (« Medusa and Her Sisters », *loc. cit.*, p. 19)

la nature, couchée ou assise parmi les fleurs, vêtue de feuilles, de fleurs ou d'une peau de léopard<sup>901</sup>. Ces photos tirent profit de l'hybridation avec le règne floral ou végétal, en accord avec l'esthétique des créatrices surréalistes<sup>902</sup>, pour montrer la créativité au quotidien du couple. Cette manière d'habiter le paysage pour en faire le lieu de la création fait dire à Julie Richard qu'elles « explorent le site [de l'île] dans une démarche performative<sup>903</sup> ». La série de huit photographies intitulée *Le Chemin des chats* (1948) est emblématique de la performance artistique cahunienne<sup>904</sup> (Fig. 27). Huit photographies numérotées montrent Cahun se promenant sur le « mur “Atlantique” en ciment » (CM, p. 589) séparant son jardin de la plage, les yeux bandés, tenant son chat en laisse. Les yeux rendus aveugles par le masque, Cahun s'en remet à l'animal comme guide. Son regard se tourne sur la plupart des images vers le ciel, attentif à ce que ses autres sens lui indiquent. Sur certains clichés, l'appareil photographique est posé au niveau du sol, laissant le muret occuper le premier tiers de l'image afin de faire voir l'avancée du duo de Cahun et du chat, placé au centre. Le point de fuite ainsi formé au bas de l'image par la légère diagonale du muret attire les marcheurs vers le spectateur. Au verso de la troisième photographie est inscrit le vers « Surprends-moi, trahis dur ! Instantané hasard... » Les points de suspension annoncent l'inconnu susceptible de naître de cette promenade captée « instantané[ment] » par la caméra. Ce jeu du hasard qui consiste à se laisser diriger par le chat sur un muret peu large fait valoir que les techniques surréalistes ne sont

---

<sup>901</sup> Voir le catalogue du Jeu de Paume *Claude Cahun, op. cit.*, p. 102-105.

<sup>902</sup> Par l'assemblage du corps féminin et de l'animal ou du végétal, ces photographies s'apparentent aux toiles ou aux dessins d'autres créatrices surréalistes (pensons à Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Frida Kahlo ou bien Leonor Fini). Plusieurs dessins de Cahun produits vers 1928, certes nettement moins aboutis, reprennent l'hybridation du sujet avec la faune et la flore (<<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/#/artworks?layout=grid&page=0&filters=domain:Dessin>>, page consultée le 13 octobre 2017).

<sup>903</sup> Julie Richard, « La création symbiotique de Claude Cahun et Marcel Moore, un espace “entre-nous” », *loc. cit.*, p. 148.

<sup>904</sup> Les photographies sont dans le catalogue *Claude Cahun et ses doubles, op. cit.*, p. 71-79. Je reviendrai sur cette série dans le dernier chapitre pour l'étudier de pair avec les poèmes en vers inscrits à l'endos des clichés.

pas oubliées après la guerre – c’est d’ailleurs le moment où plusieurs auteurs et artistes se mettent à produire des livres surréalistes. Deux autres photographies prises en 1953 poursuivent la série, mais le chat et Cahun, qui porte des lunettes de soleil et non un bandeau, se trouvent sur la passerelle allant de sa chambre au jardin. La conception en série de ces (auto)portraits, dédouble le duo pour décupler les possibilités de leur aventure. Le jeu du hasard consiste à partager son libre arbitre avec le chat, auquel Cahun accorde *ipso facto* une part aussi importante que la sienne dans l’(auto)portrait. Animal fétiche de Claude Cahun – plusieurs femmes surréalistes en ont<sup>905</sup>, Leonor Fini affectionne d’ailleurs également le chat et, bien avant elle, Colette –, le chat est présent sur plusieurs photographies, dont un (auto)portrait de 1927 qui la montre avec son chat autour du cou, les regards de la femme et du félin tournés vers la caméra<sup>906</sup>. Cette photographie s’approche, par le noir et blanc prononcé et le visage laissé à moitié dans l’ombre, de l’autoportrait *Io + gatto* (1932) de la photographe futuriste Wanda Wulz qui a poussé l’hybridation jusqu’à superposer son visage à celui du chat.

Toutes ces photographies où Cahun se dédouble en différents personnages (femme-chat, femme-homme, Russe, orientale, etc.) mettent en scène le sentiment d’une identité *partagée*. Or ce partage n’est pas perçu négativement puisque la puissance du sujet réside dans sa capacité à se transformer en se réinventant constamment. L’identité se compose par accumulation de masques, de personnages ou d’images<sup>907</sup>. Cahun revendique la conservation de ses *Doppelgängerinnen* comme parties intégrantes d’elle-même, la « diviser » équivaldrait à l’« assassiner » :

Allons-y ! Diviser pour assassiner. Dissociation subjective. En procédant par élimination, qu’y a-t-il de nécessaire en moi ? Assurément pas l’âme. Ni ce désir, ni ce regret. J’en ai

---

<sup>905</sup> Georgiana Colville et Annie Richard affirment ainsi que certaines créatrices surréalistes « se recréaient au moyen d’un totémisme animal » (« Le je des miroirs », *loc. cit.*, p. 10).

<sup>906</sup> Voir *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 19.

<sup>907</sup> Pour Gayle Zachmann, l’œuvre cahunienne met en relief « l’exposition d’un individu comme une série d’actions, d’images, de moments et de discours » (dans sa communication « Décombres de Claude Cahun : lettres et legs », *loc. cit.*).

promptement eu raison. – L'étoffe est mal taillée. J'entends qu'on la régularise. Coup de ciseaux maladroit. Bah ! de l'autre côté, en retouchant un peu, nous retrouverons une ligne parallèle (tant pis pour le droit fil !) Une tache ? On va la supprimer. Rognons encore...  
Je n'existe plus ? C'est parfait : plus rien ne nous sépare. [...]  
Il faudrait élaguer ce corps, branche par branche, membre par membre, faire appel aux chirurgiens. (*ANA*, p. 105-106)

L'humour noir et l'ironie marquent cette réflexion sur la part « nécessaire » de l'assemblage identitaire. Une deuxième voix surgit avec le tiret, peut-être celle interpellée à la fin du même fragment dans la déclaration « Société ! tout est bien fini entre nous. Abats la bête ! » (*ANA*, p. 106) Cette voix exige que l'étoffe dont est fait le sujet soit « régularis[ée] » par une série de manipulations qui relèvent autant de la couture que du montage photographique : le coup de ciseaux, la retouche, la suppression et le rognage. Perçu, selon Jean-François Rabain, comme « un miroir de la psyché » ou « un double de l'activité psychique<sup>908</sup> », le corps est la métonymie de l'identité du sujet entier. Son « élag[age] », de ses « branche[s] » à ses « membre[s] », symbolise donc les tentatives de rendre conforme un sujet dérangeant car hors norme. Devant cette opération qui le menace de disparition, le sujet identifie avec acuité ce qui, dans son « étoffe mal taillée », indispose la « société », soit la différence, problème qui ne saurait être résolu que lorsque « plus rien ne nous sépare[ra] ». Le ton ironique qui ressort de l'affirmation « Je n'existe plus ? C'est parfait [...] » fait comprendre par inversion du sens qu'à l'assimilation, le « je » narrateur préfère garder la spécificité de sa construction identitaire grâce à l'accumulation de doubles.

---

<sup>908</sup> Jean-François Rabain, « L'écriture du corps chez Claude Cahun », dans le dossier « L'autoreprésentation féminine » de *Mélysine*, *op. cit.*, p. 32.

La mascarade qui envahit les performances poético-picturales indique la scission du sujet<sup>909</sup>, prêt à se faire violence pour « changer de peau ». La polymorphie du sujet symbolise une nature double, métaphorisée par la mue du serpent, une image qui revient à quelques reprises dans *Aveux non avenues*<sup>910</sup>. Claude Cahun souhaite changer de personnalité, en essayer plusieurs, délaisser une identité comme le serpent une peau. La dernière section d'*Aveux non avenues*, « 1928 », s'ouvre sur cette image : « Je veux changer de peau : arrache-moi la vieille. » (*ANA*, p. 231) L'auteure-artiste *développe*, au sens photographique du terme, autant de personnages qu'elle peut en imaginer afin de réaliser par l'image le caractère insaisissable d'une identité aux innombrables facettes. Dans ce théâtre des (auto)portraits, Cahun joue une identité multiforme par le partage des rôles, des masques et des peaux : « Je est un autre – un multiple toujours. » (*CM*, p. 594) En métamorphose irréversible, le sujet embrasse l'altérité radicale, il se voit, grâce à l'image, comme s'il était hors de soi. Anne Reynes-Delobel affirme en ce sens que « Claude Cahun mime pour son propre bénéfice et celui de son lecteur la perplexité d'un esprit taraudé par la conscience aiguë qu'il lui faut, s'il veut tâcher de se convenir tant au plan individuel que collectif, s'imaginer *autre* qu'il n'est<sup>911</sup> ». L'œuvre autoréflexive devient de la sorte un énième *Doppelgänger*.

---

<sup>909</sup> Andrea Oberhuber et Nadine Schwakopf, « Masques et travestissement du sujet féminin dans l'œuvre autographique de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 246.

<sup>910</sup> Notamment *ANA*, p. 221-231. La même image se retrouve dans *Confidences au miroir* (p. 575).

<sup>911</sup> Anne Reynes-Delobel, « Scénographies de la relation forte », *loc. cit.*, p. 227.

## 6.2 L'ambiguïté dans l'autoreprésentation

« À R.M.  
Son ami  
Claude Cahun<sup>912</sup> »  
Claude Cahun, *Les Jeux uraniens*

La citation, placée en exergue des *Jeux uraniens*, amorce dès le premier écrit de Cahun une réflexion sur le phénomène de dédoublement identitaire en jeu dans l'œuvre. L'auteure dédie le manuscrit à « R.M. », les initiales de son prénom, Renée Malthide, afin, d'une part, de débiter son œuvre littéraire avec l'identité qu'elle se sera composée et, d'autre part, de souligner le sentiment de dédoublement éprouvé par le sujet. Les doubles inventés à travers l'écriture, la photographie et le dessin, eux-mêmes sujets à une multiplication puisqu'ils reviennent d'une œuvre à l'autre, lorsqu'ils ne sont pas carrément dédoublés au sein d'une seule et même œuvre, mettent en scène, selon Elza Adamowicz, le concept d'« une identité sérielle<sup>913</sup> ». La création du Soi au fil des textes et des images à travers les doubles réalise le « fantasme d'autogenèse<sup>914</sup> » de Cahun.

Comment l'auteure peut-elle réussir à s'écrire et se donner à voir, une entreprise qu'elle présente comme une « idée qui se déshabille » (*ANA*, p. 171), tout en respectant sa compréhension de l'identité par la sérialité et, ajouterais-je, le mouvement ? Les contraintes de l'auto-expression s'imposent rapidement à l'auteure<sup>915</sup> qui pose dans l'incipit de son récit autographique *Aveux non*

---

<sup>912</sup> *Les Jeux uraniens*, dans *Écrits*, op. cit., p. 489.

<sup>913</sup> Elza Adamowicz, « Claude Cahun surréaliste », loc. cit., p. 68.

<sup>914</sup> Andrea Oberhuber, « S'écrire à la dérive : du plaisir, de la souffrance et de la complaisance chez Claude Cahun, Leonora Carrington et Unica Zürn », dans Jean-Michel Devésà (dir.), *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine Page éditeur, 2007, p. 136.

<sup>915</sup> Plusieurs critiques se sont intéressé(e)s aux modalités de l'autoreprésentation dans l'œuvre cahunienne, parmi lesquelles la métamorphose, la polymorphie, l'écriture de soi ou l'autoportrait. Voir, entre autres, Andrea Oberhuber et Nadine Schwakopf, « Masques et travestissement du sujet féminin dans l'œuvre autographique de Claude Cahun », loc. cit. ; Mireille Calle-Gruber, « Créer à la proue de soi-même », loc. cit. ; Whitney Chadwick (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-Representation*, op. cit. ; Georgiana Colvile, « Self-Representation as Symptom. The



*avenus* la question « Que puis-je ? », comme un prolongement de la question de Breton « Qui suis-je ? ». Cahun confie avec humour son désarroi : « Dans un miroir étroit, montrer la partie pour le tout ? Confondre une auréole et des éclaboussures ? Refusant de me cogner aux murs, me cogner aux vitres ? » (*ANA*, p. 2) Confrontée aux limites de son entreprise, elle oppose à la « nuit noire » la clarté et résout, « en attendant d’y voir clair », de s’« exerce[r] l’œil », de « [s]e traquer, [s]e débattre » (*ANA*, p. 2). Le champ lexical du combat montre la résistance de l’auteure à une autoreprésentation conventionnelle<sup>916</sup>. Cahun manie la langue avec finesse, attentive aux doubles sens susceptibles de traduire les paradoxes de sa pensée. Les nombreuses reprises thématiques paraissent le signe d’une volonté de se livrer, comme le suggère Nadine Schwakopf : « Parce que la langue est un prisme en face duquel l’être et le paraître du sujet finissent par s’entremêler irrévocablement, Claude Cahun s’obstine à la manipuler de façon à en répertorier, sous un jour infiniment changeant, les lacunes et insuffisances de celle-ci nuisant à l’éclosion de sa pensée<sup>917</sup>. » Le sujet entreprend dès lors de complexifier à l’extrême la représentation de soi, partagée entre la fiction et des « morceaux choisis » de « mémoire » (*ANA*, p. 202), jusqu’à ce qu’il soit impossible de comprendre le sujet de manière univoque. La conception identitaire mise en place dans l’œuvre de Cahun-Moore « *takes issue with any possibility of verbally seizing or representing the self as anything more than a fiction*<sup>918</sup> », tel que le postule Gayle Zachmann. En cela, elle s’imbrique dans l’hybridité de l’œuvre : « *Cahun’s hybrid creation implies a recognition of the multiplicity of the*

---

Case of Claude Cahun », dans Sidonie Smith et Julia Watson (dir.), *Interfaces : Women, Autobiography, Image, Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, p. 263-286 ; et Agnès Lhermitte, « *Aveux non avenues* : la déconcertante écriture de soi de Claude Cahun », *Mélusine*, n° 27, 2007, p. 233-244.

<sup>916</sup> J’ajouterais qu’*Aveux non avenues* comporte une importante dimension métaréflexive, le texte s’interrogeant constamment lui-même par la voix de l’auteure-narratrice, parfois en recourant à la parenthèse métadiscursive (p. 171). Voir en guise d’exemples les pages 1-66-70-104-119-151-168-203-210-215.

<sup>917</sup> Nadine Schwakopf, *Polygraphies de l’intime*, op. cit., p. 47.

<sup>918</sup> Gayle Zachmann, « The Photographic Intertext », loc. cit., p. 305.

*hybrid self as well as the infinite possibilities to recompose the fiction that is the self and the fiction that is its representation*<sup>919</sup>. » Reconnaître la fiction de toute représentation de soi libère l’auteure du principe de vérité dans son autographie<sup>920</sup> : « Quant à la “Vérité”, vous l’avouerez-vous ? je ne m’en soucie nullement. Je ne la recherche pas : je la fuis. Et j’estime que c’est là mon vrai devoir. » (ANA, p. 77) Grâce au *Doppelgänger* qui se matérialise par le truchement d’une multitude de voix narratives, de doubles au genre changeant ou flou, à l’apparence fantomatique, Cahun parvient à maintenir ambiguë la représentation de soi<sup>921</sup>, respectant son « ambition de vivre soumise à d’autres vérités que la vérité littérale » (ANA, p. 96).

Afin de mener l’enquête sur soi, le sujet cahunien n’hésite pas à se multiplier et à se diviser pour tâcher de résoudre l’équation de son identité qui demeure tout de même fuyante : « Je ne puis répondre à mes propres questions. Peut-être une autre fois poserai-je mieux mes filets... » (ANA, p. 41) L’autoreprésentation visuelle et littéraire est le moyen pour Claude Cahun de s’auto-engendrer en tant qu’entité double afin d’exposer la matière unique dont elle est faite. Suivant l’indication de son propre aphorisme d’après lequel « l’idée engendre l’être » (H, p. 153), l’œuvre répond à une volonté socratique de se connaître<sup>922</sup> ou du moins de se chercher. En se donnant à lire et à voir de manière kaléidoscopique, Cahun récuse l’équivalence entre l’identité et l’essence, prêchant qu’il vaut mieux « devenir au lieu d’être » (ANA, p. 229). Le dédoublement, puisqu’il émane de Cahun elle-même en tant que productrice des doubles, est lié à la réalisation du Soi,

---

<sup>919</sup> Gayle Zachmann, « Surreal and Canny Selves », *loc. cit.*, p. 409.

<sup>920</sup> Je rappelle que l’autobiographie doit affirmer un principe d’identité entre l’auteur, le narrateur et le personnage selon Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique, op. cit.*, p. 15).

<sup>921</sup> Voir à ce propos Katharine Conley, « Claude Cahun’s Iconic Heads : From “The Sadistic Judith” to *Human Frontier* », *Paper of Surrealism*, n° 2, 2004, p. 1-23.

<sup>922</sup> Chez Marcel Schwob, le personnage de Monelle renversait l’injonction de Socrate en affirmant : « Ne te connais pas toi-même. » (*Le Livre de Monelle, op. cit.*, p. 259)

conformément à sa conceptualisation par Carl Gustav Jung qui l'associe à la renaissance du sujet<sup>923</sup>. Dans cette logique, l'auteure-artiste constitue, grâce à sa collection de doubles, sa « mythologie personnelle » (CM, p. 586). Ainsi le sujet devient-il son propre créateur, apte à se donner naissance et à se métamorphoser, une aptitude qui pousse Nicole Fernandez Bravo à affirmer qu'« à travers le mythe du double, l'on voit que peu à peu l'homme s'arroge la prérogative des dieux, celle de se transformer en passant par divers avatars et de renaître<sup>924</sup> ». L'intertexte religieux est de fait fréquemment inséré, chez Cahun, dans le cadre d'une réflexion identitaire. Pour cette raison, Catherine Baron met en rapport le double cahunien, qu'elle aborde comme « récréation », avec la réflexion parodique sur Dieu menée dans *Aveux non avenues*, « une œuvre qui traite de création, de recommencement et de retour à l'origine<sup>925</sup> ». La figure divine personnifie la capacité de l'auteur à créer des avatars à son image<sup>926</sup>. La planche X d'*Aveux non avenues* (Fig. 10) se penche plus explicitement sur l'idée de l'auto-engendrement du sujet en combinant des symboles divins et identitaires, tels que la Sainte Famille, les poupées russes, le fœtus et le visage de l'auteure-artiste. Par le découpage d'onze (auto)portraits recollés de manière à former une seule tête émergeant d'un même cou, Cahun-Moore créent une image symbolisant la mise au monde, à partir de son propre corps, d'un sujet polymorphe. Les têtes emboîtées sont entourées de la phrase : « Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages. » Cette structure phallique qui fait s'alterner les yeux disproportionnés, les lunettes d'aviateur, le masque du Diable, le regard torturé et une bouche souriante, neutre ou séductrice, la cigarette aux lèvres, symbolise la volonté du sujet cahunien d'exposer ses nombreux aspects à partir de costumes différents. Disposé en

---

<sup>923</sup> Réflexion de Jung présentée par Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double*, op. cit., p. 70-71.

<sup>924</sup> Nicole Fernandez Bravo, « Double », loc. cit., p. 496.

<sup>925</sup> Catherine Baron, *Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avenues de Claude Cahun*, op. cit., p. 53.

<sup>926</sup> Voir à ce propos François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 126-127.

ouverture de la neuvième section, seulement suivi du prologue « 1928 », ce photomontage met en évidence, presque en fin de parcours, ce qui a été réalisé depuis la première page, soit la création par le discours et les images de l'auteure et de l'artiste d'un sujet double et trouble, abondamment exposé sous divers aspects, mais conservant somme toute son mystère : « Non. Je ne tracerai que des ébauches. Quand on a fini de démonter la mécanique, le mystère reste entier. » (ANA, p. 59)

L'idée d'autogenèse est renforcée par l'iconographie religieuse qui se voit détournée au profit de symboles identitaires et artistiques. En haut de la planche, un trio de personnages représente la « Sainte Famille » ; l'identification est rendue claire par la bannière qui se trouve à leur gauche et par leur collage sur un triangle évoquant la Trinité. Leur présence dans le collage fait surtout valoir une relation d'interdépendance entre chacun puisque chaque personnage – homme, femme et enfant – est relié au suivant par la peau qui s'étend d'un ventre à l'autre, de telle sorte qu'ils forment un étrange corps siamois. Le photomontage inclut également une *menorah*, symbole de la présence de Dieu dans la religion juive, mais qui, dans le contexte de cette image, fusionne avec le corps humain. La *menorah* émerge de fait du nombril d'un corps nu et sans tête qui occupe horizontalement l'image et ses branches débouchent sur l'effigie de chacun des cinq sens, deux branches étant laissées vides. L'absence de la tête est contrebalancée par les trois visages de Cahun dans le coin inférieur droit, placés sur un second triangle, en écho à la Trinité divine. La coprésence des figures divine et cahunienne – cette dernière étant nettement plus récurrente – dans le photomontage suggère la substitution du Créateur par la créatrice. L'idée d'auto-engendrement est renforcée par une succession de six poupées russes, disposées de la plus grande à la plus petite : « Chaque être vivant – poupée russe, table gigogne – est censé contenir tous les autres. » (ANA, p. 119) L'emboîtement des poupées russes est redoublé par le fœtus se trouvant au centre de chacune, rendu visible par une coupe transversale. Les dédoublements s'accroissent à une vitesse exponentielle, alors que deux des poupées portent en elles des jumeaux. En proposant tant de

familles et de fœtus, Cahun-Moore mettent en relief la question de la famille à laquelle on appartient, suggérant que la multiplication est envisageable et que le sujet peut s'identifier à plusieurs familles d'élection. Cahun associe dans le texte le motif de la poupée russe à la représentation d'une identité plurielle : « Mais en ma *poupée russe* sont encloses toutes ses miniatures adorables. » (CM, p. 588) Les poupées russes se conforment à la conception du double qui offre « *an exclusive insight into the process of subject formation, suggesting possibilities of innumerable other selves, of different histories*<sup>927</sup> ». En insistant sur la reproduction *ad nauseam*, ce photomontage réalise l'une des valeurs du double, soit de pouvoir échapper aux définitions contraignantes en décuplant les possibilités identitaires<sup>928</sup>.

Cette planche de Cahun-Moore met en scène un paradoxe de la représentation du double cahunien dans les photomontages. Bien qu'elle soit sans cesse reprise et répétée, la figure de Cahun est aussi sujette à la scission. Son corps se voit en effet découpé et recollé par parties sur la surface de l'image. Le morcellement du corps féminin est fréquent chez les surréalistes, si l'on pense à *Viol* ou à *L'Invention collective* de René Magritte, à *La Poupée* de Hans Bellmer ou *Facile* de Man Ray, comme le souligne Whitney Chadwick : « *Breaking with the notion of unitary self that dominated post-Enlightenment thinking, the Surrealists embraced incoherence, disjunction, fragmentation. Women deeply internalized this refusal of bodily and psychic fixity, often representing themselves using images of doubling, fragmentation, projection*<sup>929</sup>. » Mais ce procédé est forcément distinct dans la démarche de femmes auteures et artistes. Les doubles de Claude Cahun, parfois mis en pièces par le procédé du collage, rompent avec la notion d'un sujet univoque. À un tout aux contours insaisissables, l'auteure préfère montrer la partie, privilégiant

---

<sup>927</sup> Milica Živković, « The Double as the “Unseen” of Culture », *loc. cit.*, p. 127.

<sup>928</sup> Voir au sujet de la qualité fuyante du double : *ibid.*, p. 122.

<sup>929</sup> Whitney Chadwick, *Mirror Images, op. cit.*, p. 14.

l'autoreprésentation par la synecdoque et la suggestion, comme l'énonce le texte d'*Aveux non avenues* :

Faudrait-il pour leur plaire suivre pas à pas l'inconnue, l'éclairer jusqu'à la cheville ? Les talons éculés, la boue, le saignement de pied – humbles et précis témoignages – sauraient toucher quelqu'un. Tandis que...

Non. Je suivrai le sillage dans l'air, la piste sur les eaux, le mirage dans les prunelles.

[...]

Je ne voudrais coudre, piquer, tuer, qu'avec l'extrême pointe. Le reste du corps, la suite, quelle perte de temps ! Ne voyager qu'à la proue de moi-même. » (*ANA*, p. 1-2)

Ce goût avoué pour l'évanescence, imagé par l'allusion au vent et à l'eau dans une formulation qui rappelle ses affinités symbolistes, annonce une distanciation du réalisme et de la description en faveur de la seule « extrême pointe ». Cahun s'interroge ainsi en début de l'ouvrage *Aveux non avenues* sur la manière de se donner à lire et à voir. Elle opte pour la fragmentation : « Alors, casser les vitres. [...] Avec les morceaux, composer un vitrail. Travail de Byzance. Transparence, opacité. Quel aveu d'artifice ! Toujours je finirai par prononcer ma propre condamnation. Je vous l'avais bien dit : remarquez l'enseigne – fenêtre à guillotine... » (*ANA*, p. 30) Ces courtes phrases infinitives ou nominales, à la syntaxe syncopée, calquent le propos en faveur du bris et de la recomposition par morceaux. L'image de la guillotine renforce la représentation du corps par le morcellement. L'esthétique du *vitrail* affichée dans cet extrait est appliquée autant à l'écriture fragmentaire qu'à la technique des photomontages. « *The impossibility of fixing the self* » est tangible chez Cahun, selon Laurie Monahan, « *her text and images speak of its dissolution, fragmentation, and transformations, as biography itself becomes suspect, another mask among many*<sup>930</sup> ». Le travail de l'auteure et de l'artiste consiste donc à inventer une forme à même de traduire le sentiment que l'« âme est fragmentaire » (*ANA*, p. 202).

---

<sup>930</sup> Laurie Monahan, « Radical Transformations », *loc. cit.*, p. 128.

Le dédoublement en divers personnages s'accorde avec la dualité de l'être, tel que le formule Monelle, sous la plume de Marcel Schwob, au sujet de ses sœurs : « Et Monelle dit encore : Parce que je suis seule, tu me donneras le nom de Monelle. Mais tu songeras que j'ai tous les autres noms. Et je suis celle-ci et celle-là, et celle qui n'a pas de nom. Et je te conduirai parmi mes sœurs, qui sont moi-même [...]»<sup>931</sup>. » L'aveu d'une identité multiforme prend l'apparence d'un commandement biblique, de manière à imposer ce partage fantastique comme incontestable. Lorsqu'elle écrit dans *Confidences au miroir* « Je était autre car j'étais hors de moi » (CM, p. 574), Claude Cahun, tout en faisant apparaître le spectre de Rimbaud, présente le *Doppelgänger* comme une projection du « je » à l'extérieur de son corps, partageant bel et bien l'âme dans d'autres corps dont l'apparence s'approcherait davantage de sa substance. La fragmentation de l'âme circule alors textuellement par la pluralité instances de discours. Si les premiers textes comme *Les Jeux uraniens* et « L'Idée-maîtresse » mettent en scène un narrateur-personnage non identifié, certes, mais tout de même plus fixe en l'absence de dédoublement, l'éclatement des voix narratives croît d'œuvre en œuvre (jusqu'à *Aveux non avenues*). Les poèmes de *Vues et visions* montrent un flottement du sujet de l'énonciation entre deux espaces-temps. Les textes d'*Héroïnes*, eux, comportent autant de « je » que de protagonistes. Dans *Aveux non avenues*, les voix que l'auteure revêt comme autant de « masques verbaux » émanent le plus souvent d'instances narratives difficilement identifiables, voire impossibles à discerner. À d'autres endroits, elles sont plus clairement associées à des personnages tels que l'enfant, l'acteur, le poète, Ève, Aurige, le maître, l'amant, la victime ou le bourreau. Dans ces œuvres textuelles de Cahun, la narration se glisse dans différents rôles en faisant

---

<sup>931</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, op. cit., p. 252.

résonner la pensée rimbaldienne : « Je est un autre<sup>932</sup>. » Le *Doppelgänger* rend possible un effacement du moi dans la diffraction des identités.

*Vues et visions* et *Héroïnes* présentent des doubles « historiques » qui voyagent à travers les époques. Dans *Vues et visions*, toutefois, le sujet ne circule pas si librement de la modernité à l'Antiquité. Le sujet contemporain se voit effectivement cantonné sur la page de gauche et son pendant antique qu'il conjure à travers les siècles est, lui, limité à la page de droite. Ce sujet dédoublé s'exprime dans deux cadres spatio-temporels qui se côtoient dans l'espace du livre, mais ne s'entremêlent pourtant jamais. Le pli de la page agit réellement comme ligne de partage entre les époques et les lieux.

Quant aux *Héroïnes*, elles prennent la parole à la première personne et sont identifiées par leur nom dès le titre. Leur réécriture est néanmoins tributaire des thématiques de l'œuvre cahunienne, ce qui induit une métamorphose en « porte-parole pour véhiculer les idées de l'auteure<sup>933</sup> ». Dans cette logique, Judith<sup>934</sup>, Dalila, Hélène, Salomé, Cendrillon, Sapho, Marguerite, Sophie et les autres sont autant de doubles de Cahun, réunies dans un autoportrait éclaté<sup>935</sup>. Les héroïnes, pour Carolyn Dean, « replicate the trope of the body double<sup>936</sup> », au sens cinématographique du « stand-in for the real actor<sup>937</sup> ». Les récurrences entre les héroïnes et les images de soi « verbales » ou « charnelles » de Cahun s'imposent effectivement au lecteur ou à la lectrice : mascarade, androgynie, sexualité autre, sadisme, masochisme et refus des rôles sexués –

---

<sup>932</sup> Bona de Mandiargues propose également une variation de la phrase rimbaldienne : « Quand je parle de moi, ce n'est pas de moi qu'il s'agit ; je voudrais constamment me jeter hors de moi dans les autres. » (« Autoportrait », dans *Bonaventure*, Paris, Stock, 1977, p. 59)

<sup>933</sup> Julie Héту, *Le motif du masque dans l'œuvre littéraire et photographique de Claude Cahun*, op. cit., p. 84.

<sup>934</sup> Voir l'analyse que fait Katharine Conley du personnage de Judith dans « Claude Cahun's Iconic Heads », loc. cit., p. 2-4.

<sup>935</sup> C'est ce qu'avance François Leperlier en présentant le recueil comme « une sorte d'autoportrait polymorphe, ironique, intempêtif » (« L'image première », dans le catalogue du Jeu de Paume, *Claude Cahun*, op. cit., p. 55).

<sup>936</sup> Carolyn J. Dean, « Claude Cahun's Double », loc. cit., p. 85.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 81.



à travers la contestation du modèle bourgeois du mariage et de la maternité – président à leur mise en mots. À la manière de certains (auto)portraits photographiques, les protagonistes féminines, hermaphrodites ou androgynes sont placées au centre de la nouvelle, les autres personnages demeurant dans un arrière-plan un peu flou, pour le formuler avec le langage visuel.

Le sujet autographique des *Aveux*, éprouvant les « limites approximatives » (ANA, p. 217) de son être, choisit de couvrir toutes les possibilités identitaires par l'entremise des *Doppelgängerinnen*. Cette autoreprésentation opère un mouvement spéculaire, car l'image de soi passe par d'autres corps qui la reflètent comme un miroir ; « le mythe du double devient ici la métaphore ou le symbole d'une quête de l'identité qui mène vers l'intérieur<sup>938</sup> ». La recherche identitaire s'accomplit ainsi à l'image du serpent qui se mord la queue (ANA, p. 17), car elle part du sujet et revient à lui. Une telle forme d'autoreprésentation récuse la stabilité du sujet puisque, comme le soutient Gayle Zachmann, « l'exposition de l'individu comme une série d'actions, d'images, de moments et de discours lance un défi par sa négation absolue de tout statu quo<sup>939</sup> ». La perturbation est annoncée par le titre du premier fragment de la section I, « Changement d'heure », qui suspend le temps afin de faire un retour sur soi et de se *mettre à l'heure de Claude Cahun*, ce qui doit avoir été fait une fois le livre refermé, puisque la quatrième de couverture de l'édition originale d'*Aveux non avenues* montre une horloge, formée par les lettres du titre et du nom de l'auteure. La thématique du temps s'accorde avec la visée du genre autographique puisqu'il s'agit de retracer une vie, même si cela s'actualise de manière fortement syncopée chez Cahun. La créatrice a besoin de temps pour réussir ce retour sur soi : « Pour tirer parti de toutes nos possibilités – quelle patience ! » (ANA, p. 217) En fin de parcours, au bout du dernier fragment, l'auteure se

---

<sup>938</sup> Nicole Fernandez Bravo, « Double », *loc. cit.*, p. 498.

<sup>939</sup> Gayle Zachmann, « Femmes surréalistes au service de la révolution », *loc. cit.*, p. 26.

projette vers l'avenir : « Mon beau devenir, ce renfort inespéré m'arrive. Présent déjà passé, toi qui m'échappes, encore un instant de répit... Pourvu qu'il ne soit pas trop tard. » (*ANA*, p. 238) Malgré la crainte de l'échec, l'avenir s'offre comme l'écran de tous les possibles, le seul temps à porter un attribut positif (« beau »).

En regard de la métaphore du temps, il n'est donc pas surprenant que Cahun recoure à la figure de l'enfant tout au long du livre. Dans le deuxième photomontage qui ouvre la section I (Fig. 9), l'image de la jeune Cahun agit comme *punctum* de la photographie. Situé au bas de l'image, son corps est plus gros que les autres figures qui se détachent de lui dans ce portrait de vie qui comprend des proches du couple, ainsi que leurs dessins et photos. La photographie de l'enfant attire d'autant plus le regard que la couleur blanche de son costume est éclatante par rapport aux autres visages gris sur fond noir. Cahun s'adjoint la figure de l'« enfant (c'est bien moi) » (*ANA*, p. 87), car elle lui permet de représenter un moment de la vie où le devenir est toujours à déterminer, où les possibilités paraissent infinies. À un stade de l'existence où l'identité demeure à développer, l'enfant admet le doute : « C'était un enfant révolté qui ne croyait plus au sommeil. D'abord il avait douté de Dieu, de la liberté humaine ; puis du monde matériel et de sa propre existence. [...] Et l'enfant commença de se confondre parmi leur trouble et de s'indéfinir. » (*ANA*, p. 18) Ce fragment, débutant par le présentatif « c'était », retraçant son parcours et se terminant par la vue de son « cadavre » (*ANA*, p. 19), se donne à lire à la manière d'un récit de vie durant lequel l'enfant découvre le doute comme valeur essentielle de la révolte. Le champ lexical souligne la désorientation qui accompagne toute posture de doute : « ne croyait plus », « confondre », « trouble », « s'indéfinir ». Un doute entraînant un autre, l'enfant s'attire la rancune du sommeil, de Dieu, puis de l'amour et de la mort. À travers ce cheminement, le lecteur entend le plaidoyer de Cahun en faveur de la confrontation de la fixité identitaire, genrée – aussi bien que générique – comme nous l'avons vu. L'*indéfinition* à laquelle parvient l'enfant est ce vers quoi tend l'instance

narrative en faisant se succéder les voix les unes après les autres au fil des pages jusqu'à rendre l'identité du narrateur impossible à fixer : « Parfait indéfini. Il y a des gens dont l'unique idéal est d'avoir une vie qui puisse être mise entre toutes les mains. » (*ANA*, p. 143) Le sens de ce passage est pourtant contradictoire pour le lecteur qui ne reconnaît pas en Cahun ces « gens » dont la vie manque à ce point d'originalité qu'elle pourrait appartenir indifféremment à tous. Les aphorismes de Cahun disent de fait souvent une chose et son contraire en raison de l'utilisation des figures de l'ironie et de l'antiphrase. C'est ce qui se produit lorsque l'auteure introduit des passages rédigés comme des dialogues de théâtre dans le texte, chaque prise de parole étant précédée d'un tiret et attribuée à un personnage identifié par son nom ou une initiale. En voici un exemple tiré du fragment « Exercice sur deux notes » :

Rien que la chair...

E – Doutes-tu de ma pudeur ?

P – Non : je connais les crans d'arrêt.

E – Si tu me vois hésiter au bord du plaisir, viens à mon secours : rappelle-moi que je t'aime.

P – L'amour met dans un tel état d'esprit le moins naïf qu'il demande secours à son bourreau.

E – Beau ? moi ? – Oui : comme on dit une belle syphilis. (*ANA*, p. 126-127)

La parole alterne d'un personnage à l'autre, mais il n'y a pas de véritable échange comme si ceux-ci ne s'entendaient pas : la question posée par « E » est à moitié répondue par une maxime de « P ». Ces dialogues sont le produit du dédoublement de l'auteure en une panoplie de voix narratives nécessaires pour transmettre le sentiment d'un clivage du moi<sup>940</sup>. Le passage d'une *voix* à l'autre permet à Cahun d'emprunter toutes les *voies* possibles, se matérialisant dans autant de personnages ou de narrateurs.

---

<sup>940</sup> Katharine Conley suggère à propos de certaines femmes surréalistes un « “clivage du moi”, lequel peut mener à la schizophrénie » (« La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », *loc. cit.*, p. 80).

L'indéfinition recherchée par le sujet cahunien se projette sur le corps comme sur un écran. Les performances identitaires reprennent en effet les codes et les normes du genre pour mieux les déjouer. Le sujet dédoublé offre une parade des genres masculin, féminin, androgyne et neutre en utilisant le corps comme un matériau malléable et en recourant à des costumes et du maquillage pour mimer le masculin ou le féminin. Cette fluidité genrée déstabilise l'identité, anticipant la réflexion de Judith Butler selon laquelle « le genre n'est ni la conséquence directe du sexe ni aussi fixe que ce dernier ne le paraît. Une telle distinction, qui admet que le genre est une interprétation plurielle du sexe, contient déjà en elle-même la possibilité de contester l'unité du sujet<sup>941</sup> ». Si la performativité du genre chez Claude Cahun devance les *gender studies*, comme l'ont affirmé un grand nombre de critiques<sup>942</sup>, elle est d'abord profondément ancrée dans son contexte. Les performances genrées conçues par Cahun *et* Moore s'inspirent de la conception du sexe véhiculée par l'ouvrage *The Psychology of Sex* d'Havelock Ellis (dont Cahun a été la traductrice) : « *We may not know exactly what sex is ; but we do know that it is mutable, with the possibility of one sex being changed into the other sex, that its frontiers are often uncertain, and that there are many stages between a complete male and a complete female*<sup>943</sup>. » En donnant corps à des doubles qui réalisent le passage d'un genre à l'autre, sans omettre toutes les positions intermédiaires, Cahun se positionne justement dans les espaces *in-between* du genre. Par le dédoublement, l'œuvre se fait l'emblème d'une conception du genre comme une donnée mobile (*mutable*) et aux frontières

---

<sup>941</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>942</sup> Cet aspect de son œuvre a été amplement commenté par les critiques, tant historiens de l'art que littéraires : Laurie Monahan, « Radical Transformations », *loc. cit.* ; Abigail Solomon-Godeau, « Le “Je” équivoque. Claude Cahun, sujet lesbien », *loc. cit.* ; et Jean-Michel Devésa, « Au miroir de l'indéfinition », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*, *op. cit.*, p. 43-67.

<sup>943</sup> Havelock Ellis, *The Psychology of Sex*, New York, Ray Long et Richard R. Smith, 1933, p. 255.

«incertain[es]». Le *Doppelgänger* introduit, pour Andrew Webber, une ambivalence dans l'identité genrée en dédoublant le sujet dans le genre opposé, par exemple, ou en changeant de genre d'un double à l'autre : «*By playing out gender and sexuality in more-or-less compulsive, heightened, and often crossed and troubled ways, the double as performance artist is often also a sort of drag artist, outplaying the subject at his own impersonation*<sup>944</sup>. » Webber lie cette aptitude du *Doppelgänger* à se déplacer d'une identité genrée à l'autre à la performance du genre par l'imitation, telle que l'ont théorisée Judith Butler et Eve Kosovksy Sedgwick<sup>945</sup>.

Dans l'ensemble de l'œuvre de Cahun-Moore, les créatrices s'attachent à brouiller les genres sexuels, tant textuellement, par l'alternance des voix narratives féminines et masculines, que visuellement, en imitant les différents genres dans ses (auto)portraits, que thématiquement, par la mise en scène de personnages au genre double ou ambigu. Elles refusent les stéréotypes de genre et se lancent en quête d'un troisième genre, neutre, qui admettrait la mobilité. Selon Andrea Oberhuber,

à une époque où l'on s'apprête à redéfinir les rapports entre les sexes, où la transsexualité et le troisième sexe dominant les discours littéraire et scientifique (sans pour autant remettre en cause l'idée d'une identité normative), où l'on s'intéresse au travestissement de *La Garçonne*, à l'expérience transsexuelle d'*Orlando* et à la mystérieuse *Psychology of Sex*, Claude Cahun s'essaie à diverses formes de transfigurations de soi<sup>946</sup>.

La mascarade, moyen de la transfiguration, lui permet de s'imaginer autre grâce à l'inversion des rôles, de faire entrer l'*autre* dans le *même*. La question du genre est thématifiée dès les premiers textes parus en revues : la chronique de mode, le poème « Les Gerbes » de Daniel Douglas dans *La*

---

<sup>944</sup> Andrew Webber, *The Doppelgänger*, op. cit., p. 17-18.

<sup>945</sup> Eve Kosovksy Sedgwick, *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

<sup>946</sup> Andrea Oberhuber, « Mise en scène et autoreprésentation chez la Contessa di Castiglione et Claude Cahun », dans Cerstin Bauer-Funke et Gisela Febel (dir.), *Der Automatisierte Körper. Literarische Visionen des künstlichen Menschen vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert*, Berlin, Weidler Verlag, 2005, p. 125.

*Gerbe*<sup>947</sup> et « Old Scotch Whisky » rendent l'attribution genrée ambiguë ou endossent carrément le masque masculin. Dans ses premières chroniques dans le journal familial nantais, Cahun utilise la rubrique pour détourner les idées reçues sur le féminin. Nous avons vu dans le deuxième chapitre que Cahun, en lieu et place du contenu traditionnel de cette chronique, instaure un discours atypique qui confronte les genres et les rôles sexués, par exemple en encourageant la femme à porter des vêtements hors norme et à agir librement. Le genre grammatical masculin montre que la chroniqueuse assume un masque d'homme par le truchement duquel elle s'adresse aux femmes en *outsider*.

Les explorations du sujet se poursuivent d'un texte et d'un (auto)portrait à l'autre. Fascinée par les incessantes métamorphoses d'un sujet au genre trouble qui s'expose sous la plume ou devant l'objectif de la caméra, la critique cahunienne relève souvent une citation devenue emblématique d'*Aveux non avendus* – « Masculin ? féminin ? mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. » (*ANA*, p. 176) La suite de cette citation est moins souvent citée : « S'il [le neutre] existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée. Je serais pour de bon l'abeille ouvrière. » (*ANA*, p. 176) L'auteure conçoit ainsi le genre comme « flott[ant] », une pensée qu'elle met en action à travers l'addition d'images de soi qui changent constamment d'identité genrée. Percevoir son genre par le « neutre » pose problème dans l'écriture, car la langue française ne comprend pas de genre grammatical neutre lui permettant une expression accordée à son identité – les critiques féministes de la langue ont bien montré que le masculin n'a

---

<sup>947</sup> Daniel Douglas, « Les Gerbes », *La Gerbe*, n° 7, avril 1919, p. 200-202. Ce poème fait le récit d'un frère et d'une sœur qui font les foins. Cahun inverse les traits genrés traditionnellement réservés à chacun en présentant la fille comme forte et le garçon en éphebe.

rien de neutre<sup>948</sup>. Confrontée à cette lacune linguistique, l'auteure opte donc pour une variation du masculin au féminin dans ses textes. Le neutre est, chez Cahun, une quête plus qu'un état de fait, « un idéal inatteignable qu'il s'agit d'évoquer tel un mirage<sup>949</sup> », d'après Andrea Oberhuber. S'imaginant en « abeille ouvrière », qui est en effet une femelle non fertile, Cahun revendique une identité sexuée distancée de la reproduction<sup>950</sup>. En se lançant à la poursuite du neutre, elle cherche à échapper à la rigidité des rôles sexués attribués à chaque genre. Dans *Aveux non avendus*, l'auteure reprend des lieux communs sur les genres féminin et masculin qu'elle condense en un seul et même sujet : « P – 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 brutalité ! » (*ANA*, p. 126) Se reconnaissant des traits typiquement associés au genre féminin (la pitié) et masculin (la brutalité), le même « je » peut être à la fois femme et homme. La formule répétitive, « je suis [...] », montre le glissement d'un genre à l'autre au sein d'un seul sujet ; leur accumulation se réalise par la conjonction « mais » qui marque à la fois la coordination et l'opposition.

C'est à travers une série de doubles picturaux et scripturaires que Cahun-Moore construisent une identité genrée aux frontières poreuses, se promenant d'un pôle à l'autre sans restriction. Les *gender studies* ont justement montré que le genre s'accomplit par la répétition : « Il ne faudrait pas concevoir le genre comme une identité stable ou un lieu de la capacité d'agir à l'origine des différents actes ; le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une *répétition stylisée d'actes*<sup>951</sup>. » La quête d'un genre neutre

---

<sup>948</sup> Voir notamment Claire Michard et Catherine Violette, « Sexe et genre en linguistique – Quinze ans de recherches féministes aux États-Unis et en R.F.A. », *Recherches féministes*, vol. 4, n° 2, 1991, p. 97-128.

<sup>949</sup> Andrea Oberhuber, « Vers le Neutre », *loc. cit.*, p. 115.

<sup>950</sup> La métaphore de l'abeille ouvrière a pourtant ses limites puisque l'une des principales fonctions de celle-ci est d'être nourrice.

<sup>951</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 265.

atteint son apogée dans les (auto)portraits de Cahun-Moore qui jouent de l'ambiguïté du genre, notamment la série d'(auto)portraits en haltérophile pris vers 1927<sup>952</sup> qui paraît emblématique de la mascarade du masculin et du féminin (Fig. 23). Le déguisement et la pose permettent à Cahun de prétendre au rôle d'athlète, plus typiquement masculin dans les années 1920, tout en subvertissant les codes de genre. Pour ces photos, elle a confectionné un costume ambigu qui se partage entre les genres sexués : *short* de sport, bandes protectrices sur les avant-bras et les tibias, foulard noué autour du cou, justaucorps féminisé par de faux mamelons collés assez haut sur la poitrine et arborant la phrase « *I am in training don't kiss me* » sous laquelle est dessinée une bouche. Sa coiffure est raffinée – ce qui est rare dans les (auto)portraits où elle n'est pas en costume pour un rôle au théâtre – par une raie nette et deux mèches recourbées sur le front. Peint de petits cœurs sur les joues et la bouche, son visage porte les traces d'une féminité factice, qui pourrait être celle d'une poupée ; l'exagération du maquillage se lit en effet comme une mascarade des traits genrés du féminin<sup>953</sup>. Son costume est complété par une barre d'haltères qui semble bien légère à voir la manière dont Cahun la soulève, ajoutant au caractère artificiel de cette représentation. Sur l'un des clichés de la série, la barre est posée sur les jambes croisées du sujet ; chaque poids, ornementé par des dessins, est nommé d'après des personnages littéraires, Totor et Popol (personnages d'une bande dessinée d'Hergé), et mythologiques, Castor et Pollux (dieux jumeaux dans la mythologie grecque). Sur chacune des photos, dans une « répétition stylisée d'actes » – pour reprendre l'expression de Butler –, Cahun imite les mouvements de l'haltérophile, mais elle les transforme en position d'équilibriste ou de mannequin. L'aspect caricatural de ce déguisement

---

<sup>952</sup> Voir le catalogue du Jeu de Paume, *Claude Cahun, op. cit.*, p. 24-29. Pour compléter la série, voir aussi le catalogue *Claude Cahun. Bilder* pour une photographie supplémentaire et un tirage différent d'une photographie (*op. cit.*, p. 16-17).

<sup>953</sup> À propos de la « *masquerade of womanliness* », voir Laurie J. Monahan, « Radical Transformations », *op. cit.*, p. 125-133.



s'amuse avec les signes d'une masculinité et d'une féminité affectées ; la force, le maquillage, le vêtement, ces codes du genre se rapprochent de manière contradictoire dans le personnage de l'haltérophile dont l'attribution genrée demeure par conséquent ambivalente. Lizzie Thynne affirme que « le travail de Cahun s'intéresse en premier lieu à la fluidité des identités et, après Dada, à la désorganisation de la hiérarchie des corps, du *gender* et du regard<sup>954</sup> ». La représentation genrée est en effet chaotique dans la série de l'haltérophile, en ce sens que les codes du genre ne s'organisent pas de manière cohérente sur le corps du sujet. « *I am in training* », profère Cahun, mais pour quoi exactement s'entraîne-t-elle ? À la féminité ou à la masculinité ? Ou n'est-elle pas en train d'imaginer un corps neutre étant donné qu'aucun genre ne l'emporte clairement sur l'autre ? Inspirée par le carnavalesque, un motif qui lui est cher, Claude Cahun propose de renverser la lecture du genre en envisageant un idéal universel, celui d'un corps partagé à tel point qu'il se dérobe à toute catégorie.

Les attributs genrés ne sont donc repris que pour les faire participer au carnaval identitaire qu'instaurent les (auto)portraits de Cahun-Moore : « L'exception confirme la règle – et l'infirme également. J'ai la manie de l'exception. Je la vois plus grande que nature. Je ne vois qu'elle. La règle ne m'intéresse qu'en fonction de ses déchets dont je fais ma pâture. Ainsi je me décline exprès. Tant pis pour moi. » (*ANA*, p. 177) Les textes et les photos montrent que les créatrices connaissent la « règle », ce qui leur permet de la manier à leur guise. Deux (auto)portraits pris à environ huit années d'intervalle font dialoguer, à travers le temps, le masculin et le féminin<sup>955</sup>. Le rapprochement des images est rendu possible par le décor identique. Sur chacune, Cahun pose devant le même mur, reconnaissable par la moulure et la simple toile foncée au bord noir punaisée

---

<sup>954</sup> Lizzie Thynne, « Action indirecte », *loc. cit.*, p. 88.

<sup>955</sup> Il s'agit des (auto)portraits qui se trouvent dans le catalogue *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 9 et 41.

au mur. Dans l'(auto)portrait de 1920 (Fig. 28), elle est vêtue d'un costume noir d'homme, d'une chemise et d'un foulard blanc en guise de cravate. Son crâne est totalement rasé et son visage est nu, sans fard. Une main sur la hanche, l'autre le long du corps, mais le poing fermé, la jambe gauche légèrement ouverte, elle adopte une posture délibérément masculine. Ce double cahunien reproduit les stéréotypes du masculin, jusqu'au regard défiant (un sourcil est un peu froncé) dirigé vers le spectateur. Dans l'(auto)portrait de 1928 (Fig. 29), Cahun se retrouve devant le même décor, mais son allure, androgyne, emprunte les signes du féminin *et* du masculin. Ses cheveux sont toujours rasés, ce qui consiste déjà un écart par rapport aux représentations traditionnelles de la femme à la longue chevelure comme la montrent, entre autres, maints portraits préraphaélites à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour contrebalancer ce trait masculin, elle porte une robe qui dénude ses épaules jusqu'à la poitrine. Ses bras pendent le long du corps, pris dans le vêtement transparent qui les enveloppe. Les yeux abaissés vers le côté gauche du cadre<sup>956</sup> détonnent par rapport à l'habituel caractère frondeur de son regard. Alors que la première image transmet une impression d'aisance, la deuxième véhicule une certaine gêne, en raison du regard détourné et du torse enserré par le vêtement. Ces mises en scène épurées font naître la question de l'authenticité ; puisque la photographie a valeur d'indice, que doit-on comprendre de ces doubles antithétiques dans des cadres similaires ? « Quel(le) est le ou la vrai(e) Claude Cahun ? », a envie de se demander le spectateur. Que Cahun puisse se représenter dans deux doubles se positionnant presque aux antipodes l'un de l'autre dans le spectre du genre témoigne du « partage du moi<sup>957</sup> ». Or, plutôt que

---

<sup>956</sup> Cette photographie servira à réaliser le portrait dédoublé *Que me veux-tu ?* (1928) de même que l'(auto)portrait au crâne anamorphique qui paraîtra en couverture de la revue *Bifur* en 1929. On pourrait se demander, plus pragmatiquement, si cette photographie ne pourrait pas avoir été prise dans le but explicite de réaliser le portrait dédoublé la même année, ce qui expliquerait la nécessité de laisser le haut du corps dénudé.

<sup>957</sup> Katharine Conley, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », *loc. cit.*, p. 81.

de chercher l'original, je voudrais saisir ces doubles à la lumière des propos de Judith Butler qui propose de redéfinir l'identité de genre « comme une histoire personnelle/culturelle de significations reçues, prises dans un ensemble de pratiques imitatives qui renvoient indirectement à d'autres imitations et qui, ensemble, construisent l'illusion d'un soi genré originel et intérieur ou encore qui parodient le mécanisme de cette construction<sup>958</sup> ». Les deux (auto)portraits de Cahun-Moore montrent, par l'imitation, une interprétation des genres masculin et féminin comme deux identités parmi tant d'autres et non deux absolus. L'apparition des doubles instaure le doute quant à l'identité du sujet, force l'interrogation sur l'original et la copie, mais Cahun rend caduque la recherche de l'original en engendrant une identité qui ne peut s'imaginer sans une part d'altérité : « Post-scriptum : À présent j'existe autrement. » (*ANA*, p. 13) La perception de l'identité genrée s'actualisant par la performance prend le contrepied de François Leperlier lorsqu'il affirme : « Claude Cahun maintient la grande idée de la métamorphose ovidienne : “À travers ces perpétuels changements de forme et de lieu, la substance de l'être reste la même.”<sup>959</sup> » Cette idée se voit contredite par les études sur le genre qui prônent qu'« il n'y a pas d'“essences”<sup>960</sup> » et que toute manifestation du genre est copie. Cahun elle-même veut dépasser l'essence lorsqu'elle allègue vouloir « devenir au lieu d'être » (*ANA*, p. 229). En se mettant en scène dans un genre comme dans l'autre, l'auteure-artiste maintient « un genre indéterminé » (*ANA*, p. 147) et défie ceux qui voudraient l'obliger à choisir, sous prétexte que « l'affichage est obligatoire » (*ANA*, p. 147).

---

<sup>958</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 262.

<sup>959</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 164. La citation est tirée des *Métamorphoses* d'Ovide (Paris, Flammarion, 1930, p. 374).

<sup>960</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 264.

Ces deux (auto)portraits de 1920 et 1928, particulièrement le deuxième par son ambiguïté genrée (pose et vêtements féminins s'opposent à une coupe masculine), font partie d'un ensemble de photographies de garçonne, selon Camille Morineau :

Ces « garçonne » sont représentées par les grandes photographes modernes Gisèle Freund ou Florence Henri, et d'autres redécouvertes récemment comme Marianne Brandt. Elles ont développé un autoportrait sans fard où le genre compte moins qu'un regard décidé, voire dur. À leur image, leurs portraits d'autres femmes mettent l'accent sur une masculinité – cheveux courts, maquillage graphique, poses raides et souvent habits d'homme – qui semble faire partie de la définition de la femme artiste, l'intellectuelle, ou tout simplement de la femme indépendante<sup>961</sup>.

La garçonne, ainsi qu'elle est nommée depuis le roman de Victor Margueritte paru en 1922, caractérise la mode des années folles qui emprunte aux vêtements masculins. Chez Cahun, on la retrouvait déjà, comme nous l'avons vu, dans la chronique du *Phare de la Loire* dans les années 1910. Dans l'œuvre de Cahun-Moore, la garçonne, qui présente les attributs des deux sexes, dérive de la figure du mythe de l'Androgyne platonicien. L'être originel de Platon s'avère la figure d'équilibre appropriée pour réunir les contraires. Le récit porté par Aristophane dans *Le Banquet* rapporte que, constitué de « la synthèse des deux autres, le mâle et la femelle<sup>962</sup> », l'Androgyne formait cet être « boule<sup>963</sup> » parfait. Les êtres de ce « genre qui participait de l'un et de l'autre<sup>964</sup> » étant impudents envers les dieux, ces derniers ont résolu de les couper en deux. Condamné à vivre privé de sa moitié, chaque être désormais partagé désire se réunir à nouveau et « se confondre en un même être<sup>965</sup> ». Ce récit des origines porte le principe unificateur du masculin et du féminin qui se rejoignent en une parfaite symbiose. Pour Claude Cahun, l'androgyne qui échappe à la catégorisation genrée est plus attrayant que l'hermaphrodite : « Les signes ont-ils un sexe ? Mon

---

<sup>961</sup> Camille Morineau, avec la collaboration de Giulia Lamonì, *Artistes femmes de 1905 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2010, p. 43.

<sup>962</sup> Platon, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 1998, p. 115.

<sup>963</sup> *Idem.*

<sup>964</sup> *Idem.*

<sup>965</sup> *Ibid.*, p. 117.

multiple est humain. Un signe hermaphrodite ne suffirait pas à le rendre (à lui rendre justice). Atlas porte un fardeau. » (*CM*, p. 586)

Dès la fin-de-siècle, l'androgynisme refait surface chez des auteurs tels que Péladan, Huysmans, de Gourmont, Wilde ou Rachilde, de même que chez nombre d'artistes, parmi lesquels Gustave Moreau et Aubrey Beardsley, pour ne donner que deux exemples. Pour un mouvement fasciné par l'hybride, l'androgynisme «représente un équilibre fragile entre les contraires, l'hypothétique dépassement des contradictions<sup>966</sup>», comme l'affirment Bertrand et Aron. Pour les symbolistes, l'attrait de cet être double réside dans la « manifestation platonicienne de la beauté parfaite, [le] symbole de jeunesse éternelle, ou [la] réconciliation des antagonismes entre hommes et femmes<sup>967</sup> ». L'interprétation de l'Androgynisme que font Cahun-Moore s'écarte de sa représentation symboliste ; loin de rechercher la « beauté » et la « jeunesse », le couple se penche sur le caractère inclassable et hors norme de cette figure hybride. L'androgynisme prend les traits du personnage d'Aurige dans *Aveux non avendus* ; dans le monde gréco-romain, l'aurige est un conducteur de char, plusieurs statues le représentent, dont l'*Aurige de Delphes*, mais dans *Aveux*, ce personnage s'exprime au féminin. L'auteure projette son fantasme d'un genre neutre dans ce récit qu'elle se dédie d'ailleurs (« à Claude<sup>968</sup> »). Le portrait dressé de ce personnage a pourtant de quoi surprendre :

Des seins superflus ; les dents irrégulières, inefficaces ; les yeux et les cheveux du ton le plus banal ; des mains assez fines, mais tordues, déformées... La tête ovale de l'esclave ; le front trop haut... ou trop bas ; un nez bien réussi dans son genre –un genre affreux ; la bouche trop sensuelle : cela peut plaire tant qu'on a faim, mais dès qu'on a mangé ça vous écœure ; le menton à peine assez saillant ; et par tout le corps des muscles seulement esquissés<sup>969</sup>... (*ANA*, p. 57)

---

<sup>966</sup> Jean-Pierre Bertrand et Paul Aron, *Les 100 mots du symbolisme*, op. cit., p. 14.

<sup>967</sup> *Idem*. Voir aussi, sur les doubles décadents, Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double*, op. cit., p. 33.

<sup>968</sup> C'est la première version de ce récit, d'abord écrit dans la foulée des *Héroïnes* qui comporte une dédicace.

<sup>969</sup> Ce portrait se retrouve presque tel quel dans la version du recueil *Héroïnes* édité par François Leperlier : « L'Androgynisme, héroïne entre les héroïnes », dans *Héroïnes*, op. cit., p. 81-82.

« [L]ourdes et contradictoires », « banal », « tordues », « déformées », « démon », « trop haut », « trop bas », « vilaines », les qualificatifs employés dans cette énumération pour peindre le portrait font tendre l'androgynie vers la laideur, voire le monstrueux, davantage que les représentations d'éphèbes ou de jolies garçons auxquelles habituelles dans l'imaginaire fin-de-siècle et l'iconographie de la *New Woman* au début du XX<sup>e</sup> siècle. Le personnage d'Aurige incarne « l'idéal » de « la force sous toutes ses formes, [de] la volonté de changer, de se refaire » (*ANA*, p. 60).

Dans nombre d'(auto)portraits, Cahun personnifie l'Androgynie par sa coupe de cheveux rasée ou très courte, son regard, sa posture et ses vêtements qui combinent les codes du masculin et du féminin. Un (auto)portrait de 1917, probablement pris au Croisic, s'en fait emblématique alors qu'il la montre sans artifice, adossée à un mur de pierres, vêtue d'un pull et d'un cardigan d'homme, les cheveux rasés, sans maquillage, fixant l'objectif de la caméra. Dans *Confidences au miroir*, l'auteure relate « le scandale provincial de [s]es vêtements. Ils n'étaient *pas de [s]on âge et pas même à la mode...* surtout quand ils la devançaient... ils avaient *mauvais genre...* » (*CM*, p. 598-599) Cahun présente le « mauvais genre » comme celui qui déroge à la mode normative et fait entendre à son lecteur, grâce au double sens du mot « genre » rehaussé de l'italique et des points de suspension, qu'il n'est pas question que de mode. L'androgynie affiche sur son corps même son désir de fuir les « étiquettes » (*CM*, p. 605), de résister aux genres, à l'ordre – c'est ce qu'intime le regard exigeant du *Spectrum*. Il se révèle donc hautement cohérent dans l'œuvre de Cahun-Moore qui se fait glissante en refusant de se conformer à une seule influence, une seule esthétique ou une seule affiliation. Être transgressif parce qu'il repousse les limites du genre et de l'identité, l'androgynie met en abyme l'œuvre de Cahun-Moore qui cherche à dépasser les limites du genre littéraire, des esthétiques, des arts et des médias : « Il est bon de faire éclater les fausses catégories,

celles qui ne s'établissent qu'au moyen de vocabulaires tranchants, de bulles irisées... », écrit Cahun dans *Confidences au miroir* (CM, p. 579).

Figure par excellence du *partage*, l'androgynie cumule les traits des deux sexes afin de réaliser le fantasme d'un genre neutre qui consiste en une volonté de « brouiller les cartes » (ANA, p. 176) du genre, davantage qu'à effacer toute trace genrée. Andrea Oberhuber se demande si la quête du neutre ne serait pas « l'une des caractéristiques de l'esthétique de plusieurs auteures et artistes surréalistes par le biais de laquelle il s'agissait de déroger à la glorification du féminin pratiquée surtout en poésie<sup>970</sup> ». À travers le personnage double de l'Androgynie, les créatrices retravaillent la mythique du féminin, encore trop conventionnelle. On pourrait dès lors inscrire l'androgynie dans la « quête de dépassement des clivages » entreprises par leurs œuvres qui révèlent « la recherche du “certain point de l'esprit” célébré dans le *Second Manifeste du surréalisme*, “d'où”, si ce texte canonique peut être à son tour objet de réécriture, le masculin et le féminin “cesseront d'être perçus contradictoirement”<sup>971</sup> ».

Le double permet de déjouer les binarismes (homme-femme, soi-autre) afin de faire régner l'ambivalence « au milieu de l'espace intermédiaire » (ANA, p. 163). Cet espace intermédiaire, je souhaiterais l'assimiler à la photographie ou au livre qui sont les deux espaces où Cahun s'observe, se voit comme Autre à travers la loupe des doubles. Mireille Calle-Gruber soutient que Claude Cahun « fait de l'autoportrait un *alloportrait*, un étrange étranger<sup>972</sup> ». Les (auto)portraits

---

<sup>970</sup> Andrea Oberhuber, « Vers le Neutre », *loc. cit.*, p. 115, note infra 1.

<sup>971</sup> Georgiana Colvile et Annie Richard, « Le je des miroirs », *loc. cit.*, p. 20.

<sup>972</sup> Mireille Calle-Gruber, « Créer à la proue de soi-même », *loc. cit.*, p. 3.

témoignent en effet d'une altérité intériorisée, comme la photographie *Que me veux-tu ?*<sup>973</sup> (1928) le métaphorise par le regard du sujet se tournant vers lui-même grâce à la double impression (Fig. 30). L'intériorisation de l'altérité est mise en relief par le titre dans lequel « *the use of "you" and "me" [...] (which is which ?) tests another human frontier, the boundary between self and the other*<sup>974</sup> ». Ce cliché, qui montre le croisement à partir des épaules de deux têtes de Cahun, figure littéralement l'altérisation du soi en tant qu'autre. « *Two alien and alienated selves in confrontation*<sup>975</sup> », comme l'écrit Tirza Latimer, ces doubles se prennent à partie en se lançant la question « Que me veux-tu ? ». Le dédoublement est réalisé par la superposition en transparence de deux négatifs de photographies prises en 1928, l'une montrant Cahun de dos, l'autre de face. Dans deux axes verticaux opposés, l'un des négatifs est inversé<sup>976</sup> et posé sur l'autre de manière à ce que les têtes se retrouvent face à face. Le jeu de transparence du tronc, laissant apparaître l'autre à travers lui, spectralise l'être dédoublé dont l'image se fait ambiguë, à l'instar du fantôme dont la présence est à la fois matérielle et transparente<sup>977</sup>. Le croisement des doubles crée un sujet bicéphal, un « monstre à deux têtes » pour reprendre l'image évoquée par Cahun dans *Aveux non avendus* (ANA, p. 125). La composition des crânes évoque la tête de Janus, *Janus bifrons* ou le « Dieu à double visage » comme l'appelle Ovide dans *Les Fastes*, sans en être une puisque les visages ne s'opposent pas, mais sont tournés l'un vers l'autre. Cette figure mythologique dont le regard se

---

<sup>973</sup> Voir le catalogue *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 43. Le double (auto)portrait repris au trait orne la couverture de l'ouvrage *Frontières humaines* du dadaïste Georges Ribemont-Dessaignes en 1929, accompagné de la légende « n'ayez pas peur d'être dévorés ». Notons que l'(auto)portrait *Que me veux-tu ?* n'est pas sans rappeler le portrait dédoublé de Cahun dans le rôle d'Elle pour la pièce de théâtre *Barbe-Bleue*. Cette image montre aussi un double qui s'entrecroise en transparence au niveau de l'épaule (dans *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 39).

<sup>974</sup> Voir Tirza Latimer, « Le "masque verbal" », *loc. cit.* p. 14.

<sup>975</sup> *Idem.*

<sup>976</sup> Par sa capacité à montrer l'envers, Andrew Webber soutient d'ailleurs que le *Doppelgänger* possède une qualité le rapprochant du négatif photographique (*The Doppelgänger, op. cit.*, p. 9).

<sup>977</sup> Martine Delvaux, *Histoires de fantômes, op. cit.*, p. 10-11.



porte simultanément vers le passé et vers l'avenir intéresse Cahun, comme le montre un autre (auto)portrait réalisé par la double impression la même année<sup>978</sup> où l'on voit la tête de Cahun, posée sur des rochers, coupée avant l'oreille de manière à ce que l'inversion du négatif crée une vraie tête de Janus. *Que me veux-tu ?*, en mettant en scène la scission drastique du moi, illustre l'identité trouble et hétérogène du sujet. Toujours une figure *autre*, le *Doppelgänger* introduit de l'altérité dans la construction de l'identité. Si on a de prime abord l'impression que les deux Cahun s'examinent scrupuleusement, on remarque ensuite un décalage dans ce regard posé vers *l'autre en soi*, son *Doppelgänger*, qui ne fixe pas directement l'autre visage. Par sa thématization de la question de « l'altérité inhérente au Même<sup>979</sup> », tel que le formule Nadine Schwakopf, cette photographie s'articule au projet identitaire d'*Aveux non avenues* qui la reprend sur la planche IV, tout en accentuant la prolifération des doubles. Le photomontage répète par inversion l'(auto)portrait de 1928, à la manière du reflet du sujet sur l'eau, remémorant Narcisse en ouverture de cette troisième section intitulée « E.D.M. » (entendre « *idem* »). Le quadruple (auto)portrait est encadré à gauche et à droite de deux statues antiques, masculine et féminine, et de deux autres photographies de Cahun en haut (dans son costume de théâtre du Diable) et en bas (dans le même (auto)portrait utilisé pour *Que me veux-tu ?*). Cahun-Moore inscrivent la production *ad infinitum* de doubles dans la recherche d'un *ailleurs* identitaire, généré et esthétique. Celle qui identifie « [s]on trésor le plus précieux » comme « l'unique innombrable » (*ANA*, p. 238), veille tout de même à intégrer dans sa quête l'Autre « extérieure » au Soi, Moore. Cahun n'imagine pas son identité sans la coprésence de sa compagne et collaboratrice selon le principe de « la dualité siamoise de l'amour » (*CM*, p. 588).

---

<sup>978</sup> Voir *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 46.

<sup>979</sup> Nadine Schwakopf, *Polygraphies de l'intime, op. cit.*, p. 102.

### 6.3 Inscrire l'autre dans le texte et l'image

L'œuvre de Cahun-Moore est conçue par deux personnes dans une pratique de partage, comme le chapitre précédent l'a démontré, mais la démarche d'autoreprésentation ne touche que la personne de Cahun. Si Moore se fait l'*Operator* et la co-conceptrice des (auto)portraits et des livres hybrides, elle-même n'apparaît que très rarement dans l'œuvre photographique par quelques doubles portraits (celui sur le balcon au Croisic et celui devant un miroir qui expose Moore comme le double de Cahun) et des portraits plus classiques<sup>980</sup>. Le couple ou Cahun seule, en tant qu'auteure, s'assure néanmoins d'inscrire sa présence dans le texte et l'image. Traduisant l'obsession du sujet pour l'Autre, l'œuvre ne cesse de profiler son image, même dans les œuvres « solitaires » qui réussissent à enregistrer l'empreinte de l'Autre en filigrane. L'adresse, les pronoms, le regard, les thématiques de l'ombre et de Pygmalion ; voici quelques procédés qui font entrer Moore dans l'œuvre spéculaire.

Le sentiment d'altérité, que nous avons vu chez Cahun-Moore, devient moteur de création pour les femmes de la Rive Gauche<sup>981</sup>, comme l'avancent Whitney Chadwick et Tirza True Latimer. Or la convocation de l'autre pour parler de soi, dans les textes cahuniens, met à mal la collaboration et la place réelle de l'autre, Moore. Il ne faudrait toutefois pas confondre l'omniprésence de Cahun avec l'omission de Moore. La représentation de nombreux doubles visuels et textuels interroge les limites entre Soi et l'Autre jusqu'à esquisser la confusion des deux entités : « Je suis l'un, tu es l'autre. Ou le contraire. Nos désirs se rencontrent. Déjà c'est un effort

---

<sup>980</sup> Remarquons que le double s'avère la technique de prédilection de Cahun-Moore dans les portraits d'amis (ceux de Michaux et de Lamba-Breton en sont des exemples), sans parler du dédoublement qu'ils subissent par leur réutilisation dans les photomontages d'*Aveux non avenues*.

<sup>981</sup> Whitney Chadwick et Tirza True Latimer, « Gender and Sexual Identity after World War I », dans *The Modern Woman Revisited*, op. cit., p. 14.

que de les démêler. » (*ANA*, p. 118) Le parallélisme syntaxique qui répartit les rôles de chacune se voit tout de suite contredit par le renversement qui prouve que rien n'est si clair qu'il n'y paraît. La conjonction de coordination disjonctive « ou » fait valoir que toutes les options d'« [em]mêl[ement] » s'avèrent admissibles. La relation amoureuse, telle que Cahun la met en mots, se fonde sur la « rencontre » jusqu'à l'imbrication en un « nœud gordien » (*ANA*, p. 33). Remarquant qu'il « arrive parfois dans un entourage que deux individus se confondent par leur grande proximité », Julie Richard affirme que, pour le couple, « cette proximité semble supplantée par une fusion, une relation symbiotique inébranlable. L'une est confondue dans l'autre et, par conséquent, cette relation rend diffus les contours de chaque personnalité<sup>982</sup> ». Cette perte du même dans l'autre et *vice versa* rejoint la perception de l'amour par la fusion des êtres mise de l'avant chez Cahun : « il n'est plus d'âge, ni de sexe, ni même de personne – ni peut-être de séparation possible entre les âmes et les corps qui cherchent à s'unir. » (*ANA*, p. 88) La négation, amplifiée par la gradation, scande l'impossibilité que rien ne s'insère entre elles deux.

Afin de tailler une place à sa compagne dans l'œuvre, Claude Cahun lui ouvre la diégèse de ses écrits, la présentant parfois sans fards comme « Suzanne » (*CM*, p. 607) ou « (*Suzanne*) » (*CM*, p. 599), parfois par les figures de l'ombre et de Pygmalion, d'autres fois sous des surnoms tels que l'« Ami » (*JU*), l'« Absente » (*CM*, p. 591) ou des périphrases telle « ma conquérante-conquête » (*CM*, p. 600), souvent par un simple « tu » dans *Aveux non avendus*. François Leperlier relève un nombre important de personnages qui dissimulent Moore dans l'écriture par « autant de marques d'affection, de reconnaissance et d'exaltation », soit « Pygmalion, Philémon, Achille [...], mais aussi Mariana, la Poupée japonaise, la fée Morgane, la Sylphide, la Sœur de charité, le Compagnon

---

<sup>982</sup> Julie Richard, « La création symbiotique de Claude Cahun et Marcel Moore, un espace “entre-nous” », *loc. cit.*, p. 145.

d'enfer, la Déesse, Lady Noggs, la Ménagère hollandaise, Orphée – ou Eurydice, Anadyomène, la nymphe Écho<sup>983</sup>... » Pour matérialiser la présence de Moore dans les pages du livre, les textes cahuniens emploient la forme de l'adresse. *Les Jeux uraniens* l'adopte en déployant un discours amoureux où le sujet énonciateur choisit pour destinataire un anonyme « ami ». L'adresse suggère le déploiement d'un dialogue « secret » ou d'une conversation cryptée entre les collaboratrices et compagnes, à laquelle contribue d'ailleurs l'intertextualité. En citant un poème de Verlaine (XVII<sup>e</sup> poème du recueil *La Bonne chanson*), Claude Cahun confirme le désir d'isolement des amoureux : « Unis par le plus fort et le plus cher lien... Nous sourirons à tous et n'aurons peur de rien. » (*JU*, p. 3) À l'instar des personnages de Verlaine, le couple tel que mis en mots par Cahun présente un front uni face au monde extérieur<sup>984</sup> : « Nous. "Rien ne peut nous séparer" » (*ANA*, p. 117), clame l'une des voix narratives d'*Aveux non avenues*. En s'adressant à son « ami », l'auteure réfléchit à la nature de leur relation : « Ami, nous qui ne portons pas le même nom nous ressemblons autant que deux mots frères : cher synonyme, c'est par l'esprit, non par la lettre, que nous unissons nos sens. » (*JU*, p. 3) La métaphore inattendue du « synonyme » pour s'adresser à l'autre dénote une ressemblance jusqu'à la coïncidence quasi parfaite. La fraternité sémantique (« deux mots frères »), évoquant le motif des jumelles, met en relief la « force » de leur lien, comme l'exprimait la citation précédente. Afin de marquer sa volonté d'inclure Moore dans son œuvre textuelle, Cahun recourt à deux métaphores langagières (« mots » et « synonymes »). L'auteure revient à plusieurs reprises, dans *Aveux non avenues*, sur le rapport amoureux :

Je voudrais :

---

<sup>983</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 90-91.

<sup>984</sup> Dans la lettre à Paul Levy, Cahun relate une anecdote de leur emprisonnement à Jersey, éclairant « l'étrange accord de notre comportement » : « dès les premiers interrogatoires, alors qu'il nous était encore impossible de nous écrire, nos réponses furent identiques. Presque mot pour mot. [...] Seulement l'expression spontanée de la pensée, de la sensibilité aussi, s'avère à peine distincte chez des êtres, même fort différents, unis depuis l'enfance et résolus d'avance d'opposer un front commun au danger quel qu'il soit. » (dans *Écrits*, op. cit., p. 736)

Être assez pareil à toi pour ne jamais te choquer, te déplaire, te quereller, te demander pardon – ni grâce.

Être assez différent de toi (et de moi), assez varié, pour que tu te reconnaises en cet homme, et de loin et de haut, ridicule sans contre-coup [*sic*]. (*ANA*, p. 112)

Ce qui ressort de cet extrait, au-delà de la tension entre ressemblance et dissemblance au sein du couple, est l'assimilation de la présence de l'autre au sein du sujet. Ainsi le « toi » équivaut-il au « moi » (« de toi (et de moi) »). Le sujet s'acole à son partenaire au moyen de la parenthèse, refusant l'exclusion du pronom « toi ». Cahun présente l'Ami comme celui/celle en qui le sujet autographique puise la force d'être qui elle est : « – Et Claude ? – Il osa tout entreprendre, mais il aurait succombé s'il n'était ton ami. » (*JU*, p. 43) L'altérité a donc partie prenante dans la construction identitaire, tel que le rappellent Jourde et Tortonese : « le mot même d'“identité” présente une ambiguïté instructive, puisqu'il peut désigner à la fois le fait d'être soi, l'individualité, et la ressemblance avec l'autre<sup>985</sup>. » Les textes de Cahun s'attachent ainsi à introduire l'Autre dans l'œuvre autoréflexive<sup>986</sup>.

Claude Cahun ouvre, dans *Aveux non avendus*, un espace « Hors-texte » (*ANA*, p. 58-59) qui fait le récit fictif, sous la forme du témoignage de « l'accusée », du début de la relation amoureuse avec le double littéraire de Moore – la correspondance et les ouvrages biographiques rapportent en effet des événements similaires à ceux relatés dans ce fragment<sup>987</sup>. Il me semble que le « je » et le « tu » (ainsi que leurs variantes) des textes autographiques représentent Cahun et Moore, l'auteure enregistrant la présence de l'autre en la répercutant dans la narration par l'interpellation constante

---

<sup>985</sup> Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double*, op. cit., p. 6.

<sup>986</sup> Les (auto)portraits exhibent de manière plus ponctuelle l'empreinte de Moore, notamment à travers la métaphore de l'ombre, mais les photomontages et les mises en scène d'objet s'y attardent plus particulièrement par divers symboles synecdotiques de la collaboration, comme l'a démontré le chapitre 5.

<sup>987</sup> Voir la correspondance avec Charles-Henri Barbier de 1951 et 1952 dont des extraits sont publiés dans François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 28-31 et Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 24.

du « tu ». L'œuvre, signale Andrea Oberhuber, « regorge de passages où il est question de fusion et de confusion entre le “je” et le “tu”<sup>988</sup> ». Le pronom à la deuxième personne du singulier masque Moore qui n'est pas nommée : « En vain je refuse de te nommer, mon témoin familial. » (*ANA*, p. 6) En s'adressant directement à l'être aimé, la narration confère au lecteur l'impression d'être le « témoin » d'une conversation privée : « Qu'y a-t-il de commun entre ta logique absurde et ma sensibilité souveraine ? (Je te hais ! je me méprise – avec tous les changements de pronoms que notre déclinaison personnelle du silence et notre conjugaison du verbe aimer comportent.) Que veux-tu, nous ne nous ressemblons pas. Oui, mais... » (*ANA*, p. 105) Ce passage de dialogue rapporté, dont il manquerait la réponse du destinataire, place entre parenthèses la réflexion de la voix narrative sur la dynamique de couple. Signalant en principe une précision ou un ajout mineur, la parenthèse comporte en fait le cœur de la compréhension du couple chez Cahun-Moore, elle a donc davantage l'effet de mettre en valeur le passage d'importance aux yeux de l'auteure, d'autant plus qu'il est isolé par le tiret. Le champ lexical de la conjugaison (« pronoms », « déclinaison », « conjugaison », « verbe ») présente de manière plus ludique qu'ailleurs dans l'œuvre la mobilité identitaire entre le « tu », le « je » et, à l'occasion, le « nous ». Mais le « nous » ne va pas toujours de soi pour l'auteure qui se dissocie de tout autre être que Moore. Cahun reprend dans *Aveux non aveux* le syntagme biblique « *Gott mit uns*<sup>989</sup> » qu'elle rejette, récusant le « nous » du groupe au profit de l'individualité (*mir*) : « *Gott mit uns*. E – Quelle sottise ! Ah ! plutôt : *Gott mit mir* – le bel orgueil. Pourtant, depuis que je vous connais, “*Gott mit uns*” me paraît sublime. Car il ne faut pas oublier que “nous” ça peut être le couple – ce monstre à deux têtes. » (*ANA*, p. 123) La voix narrative se reprend toutefois ; le « moi » (*mir*) qu'elle réclame d'abord en remplacement du

---

<sup>988</sup> Andrea Oberhuber, « Vers le Neutre », *loc. cit.*, p. 6, note infra 31.

<sup>989</sup> Il s'agit d'une devise militaire allemande dont l'origine remonte à l'évangile de Matthieu et le Livre de Judith où Jésus est appelé Emmanuel, soit « Dieu avec nous » ou « *Gott mit uns* ».

« nous » est ensuite gracieusement sacrifié au « nous » représentant le noyau formé par le couple. Elle détourne le « nous » du peuple pour un « nous » plus exclusif, identifiant le couple, « ce monstre à deux têtes ». Dans un fragment intitulé « Retour au port d'attache », la voix narrative énonce la profonde distinction entre la deuxième personne « tu » et la troisième personne « eux », qui fait que le « tu » s'entrelace avec le « je » : « Mais comprends un seul instant ce qui te distingue à jamais, toi, des autres : Eux – mes raisons de vivre – ils ne sont qu'un prétexte ; tu es l'un d'eux, parfois cela. Mais parfois aussi, ce qu'ils ne sont ni ne seront, tu es ma raison d'être. » (*ANA*, p. 96)

Le pronom pluriel « eux » demeure assez énigmatique dans cet extrait qui maintient dans l'anonymat ceux qui sont « [s]es raisons de vivre » ; et il est vrai que le pronom « tu » n'est pas non plus identifié dans *Aveux non avendus*, mais le partage du livre avec une artiste dont l'apport est reconnu sur la page titre et par la signature du premier photomontage permet de saisir – dans l'économie du livre – celle qu'elle appelle ainsi. La voix narrative se défend de toute façon d'éclipser l'autre : « Ton absence est fictive. On ne se débarrasse pas si facilement avec un peu de tabac, d'alcool et quelques mots de quinze années intimes. » (*ANA*, p. 6) L'unité entre les deux moitiés du couple est telle que la narratrice assure, dans *Confidences au miroir*, pouvoir porter la parole de l'Autre : « Je te le demande. Je le demande en ton absence. Je *me* le demande. De toutes façons tu me passerais la parole. [...] Que mes oreilles se ferment à tous les sons, j'entends *tes voix* [...] » (*CM*, p. 591). Le « passage de la parole » s'effectue explicitement du « te » au « me ». Les voix de l'Autre – comme l'auteure souligne qu'elle en entend plus d'une – sont discernables dans l'esprit de celle qui prend la parole. La voix narrative intériorise la présence de l'Autre à tel point qu'elles forment un couple s'exprimant à travers une seule bouche.

Les photographies créées par le couple concrétisent à leur tour la présence de l'Autre, l'*Operator*, par la thématization du regard. Je souscris aux propos de Danièle Méaux lorsqu'elle affirme que « le regard adressé [par Cahun] hors champ peut convoquer la présence imaginaire de

son amie<sup>990</sup> ». Les images font écho à la présence de l'artiste en dirigeant fréquemment le regard du *Spectrum* vers le hors cadre, vers l'Autre tenant l'appareil. Le regard devient de la sorte l'équivalent visuel de l'adresse. Même dans les photographies qui dédoublent le sujet en son reflet, Danièle Méaux fait remarquer que, contrairement aux représentations traditionnelles du mythe de Narcisse (elle prend en exemples Le Caravage et John William Waterhouse), Cahun n'est pas concentrée sur sa propre image. De fait, souvent, « le modèle se détourne au contraire de son reflet pour interpeller du regard une tierce personne<sup>991</sup> ». La diffusion restreinte de la production photographique (elle n'a été ni commentée ni exposée ni publiée, à quelques exceptions près) suggère que les photographies étaient réservées aux seuls regards de Cahun et Moore, pour captiver, séduire l'autre. La relation amoureuse commanderait dès lors l'inclusion de la compagne de vie de Cahun dans l'autoreprésentation, puisque l'une ne se conçoit pas sans l'autre, tel que l'avance Danièle Méaux : « à la relation spéculaire présentée dans la photographie, s'ajoute donc un autre rapport comparable, reliant l'opératrice et son modèle : la composante spéculaire de la relation homosexuelle<sup>992</sup>. »

L'inclusion du hors-champ s'impose dans un (auto)portrait de 1927 qui montre Claude Cahun en vampire<sup>993</sup> (Fig. 31). Celle-ci y emprunte l'allure de Nosferatu, le personnage du film éponyme de Friedrich Wilhelm Murnau sorti en 1922 qu'elle et Moore ont vu et apprécié<sup>994</sup> ; la ressemblance est marquée par des détails morphologiques comme le visage allongé, la ligne recourbée du nez et les oreilles proéminentes, mais aussi d'autres qui participent du déguisement

---

<sup>990</sup> Danièle Méaux, « Scénographies du moi », *loc. cit.*, p. 125.

<sup>991</sup> *Idem.*

<sup>992</sup> *Idem.*

<sup>993</sup> Voir *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 22 et p. 23 pour un tirage du visage en cadre resserré. On peut affirmer, en fin de ce chapitre, la fécondité de la décennie 1920 en termes d'autoreprésentation picturale.

<sup>994</sup> Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse, op. cit.*, p. 52.



comme la racine des cheveux peinte en ailes de chauve-souris, le maquillage sévère des yeux et de la bouche, la blancheur extrême du visage et la fixité du regard. Par l'exagération de ses traits, Cahun arbore la « beauté convulsive » du monstre, comme le montrent Laura Bailey et Lizzie Thynne qui font remarquer qu'elle « *simultaneously attracts and repels the viewer through morbid fascination*<sup>995</sup> ». Au-delà de l'aspect vampirique du sujet, l'insistance du regard planté directement vers l'objectif a le pouvoir de conjurer la présence de celle qui se trouve juste derrière la caméra<sup>996</sup>. Ce regard établit le lien avec l'Autre occupé à prendre la photographie, il « prolonge la scène vers le hors-champ, là où on devine son *alter ego*<sup>997</sup> », comme l'observe Andrea Oberhuber. Le noir de l'arrière-plan et de la cape contraste fortement avec la blancheur du visage, réverbérée par l'image reflétée du hors-champ perceptible dans la sphère que Cahun tient dans ses bras et qui reflète l'envers du décor. On y aperçoit la lumière qui pénètre par la fenêtre et permet de découper la silhouette d'une table sur laquelle est posé l'appareil photo. Cette boule (de cristal) reproduit l'image de la caméra, créant une synecdoque de leur art, un aspect récurrent, tel que l'affirme Yi-Lin Lai, dans l'autoportrait photographique, si l'on pense à celui de 1920 d'Imogen Cunningham et celui de 1931 d'Ilse Bing<sup>998</sup>. Par l'inclusion du reflet de la caméra dans le champ de la photo, Cahun-Moore attire l'Autre – le collaborateur invisible et le hors-champ – dans l'image. Ainsi le regard se veut-il profondément inclusif dans les photographies du couple de créatrices.

---

<sup>995</sup> Laura Bailey and Lizzie Thynne, « Beyond Representation : Claude Cahun's Monstrous Mischief-Making », *History of Photography*, vol. 29, n° 2, 2005, p. 142.

<sup>996</sup> Au sujet de la puissance du regard, Gen Doy soutient que l'autoportrait de Claude Cahun en Méduse (Fig. 13) ne thématise pas tant la puissance mortifère de Méduse que la possibilité d'attraper l'autre dans son regard. « *This image of Cahun as Medusa is perhaps not about petrifying men but attracting a woman / women. In the Medusa myth, the frontality of the gaze is significant, as is the role of the mirror/shield reflection.* » (Gen Doy, « Medusa and Her Sisters », *loc. cit.*, p. 18) Elle ajoute que ce mythe, dans son rapport à la fixation de l'image et à la réflexion, métaphorise la photographie : « *In the act of fixing the image of Medusa on the special shield/mirror, with its coating of metallic substance, we can also see an analogy with the photographic process [...].* » (*ibid.*, p. 19)

<sup>997</sup> Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? », *loc. cit.*, p. 106.

<sup>998</sup> Yi-Lin Lai, « Les impossibles autoportraits de Claude Cahun », *Sens public*, 2007, p. 5, <[http://www.sens-public.org/article.php?id\\_article=418](http://www.sens-public.org/article.php?id_article=418)>, page consultée le 29 juillet 2015.

Pour revenir aux textes, Cahun s'emploie aussi à y faire une place symbolique à Moore. Outre les métaphores ponctuelles, telles que celle des synonymes, les métaphores filées de l'ombre et de Pygmalion traversent l'œuvre pour nommer Moore. En figurant Moore par l'ombre dans les textes, mais aussi dans les photographies, car on se souvient que l'ombre de Moore s'y présente comme une signature, Cahun évoque ironiquement le fait que celle-ci se retrouve *réellement* dans son ombre, à titre de collaboratrice souvent invisible ou oubliée de l'œuvre. En tant que manifestation du double, l'ombre possède, selon Nicole Fernandez Bravo, « un sens allégorique ; elle devient dissociable du corps comme un manteau<sup>999</sup> ». Si la personne réelle de Moore est forcément indépendante du corps de Cahun, la convocation de cette image dénote en fait l'indissociabilité des deux femmes, puisque le sujet ne peut se séparer de son ombre : « Je gêne horriblement mon ombre et ne peux lui échapper : on nous a passé les menottes. » (*ANA*, p. 203) L'ombre, qui ne se détache pas totalement du corps du sujet, répercute l'image des siamoises, chère à Cahun. Elle reprend également la logique du *Doppelgänger* qui a partie liée avec la construction de l'identité du sujet avec lequel il peut être en symbiose, qu'il peut hanter ou dont il peut symboliser le sentiment de division.

Cahun écrit en titre de la section VI : « Ne jamais lâcher l'ombre pour la proie » (*ANA*, p. 115). Cette phrase fait résonner un poème d'André Breton dont un vers se lit : « Lâchez la proie pour l'ombre<sup>1000</sup> », de même que le titre d'une fable de La Fontaine, « Le Chien qui lâche la proie pour l'ombre ». Le sens, cependant, est précisément contraire à ces énoncés moralisants ; Cahun ne critique pas la bêtise qui consiste à lâcher la proie, bien tangible, pour l'ombre, insubstantielle, mais démonte la hiérarchie entre chaque terme. En se métamorphosant en « proie », l'auteure invite

---

<sup>999</sup> Nicole Fernandez Bravo, « Double », *loc. cit.*, p. 499.

<sup>1000</sup> André Breton, « Lâchez tout », *Littérature*, n° 2, 1<sup>er</sup> avril 1922, repris dans *Les Pas perdus* (1924).

dans la métaphore filée de l'ombre l'imaginaire de la chasse, dans lequel les « flèches » sont remplacées par des « mots » : « Apprends, Amour, s'il te faut une proie, à tuer net avec des mots. » (*ANA*, p. 140) Le texte se transforme du coup en jeu de séduction où les deux partenaires, l'ombre et la proie, se « mesurent » (*ANA*, p. 104) l'une à l'autre : « La proie s'impose. – À quoi bon me lâcher pour une ombre aussi matérielle que moi ? » (*ANA*, p. 132) En décrivant l'ombre par le qualificatif oxymorique d'une « ombre aussi matérielle », Cahun l'illustre à l'égal de la proie. La reprise du titre de section, tout en substituant le mot « proie » par le pronom de la première personne (« à quoi bon *me* lâcher »), attribue clairement à la voix narrative du texte cahunien le rôle de celle pourchassée par son amant. Et pourtant, en clamant qu'elle ne gagne rien à « [s]e lâcher », elle renverse l'indication de la première occurrence de la phrase en titre de section : il ne s'agit plus seulement de s'accrocher à l'ombre, mais aussi à la proie. Par l'inversion – figure cahunienne par excellence – de la sentence, l'auteure annule la supériorité de l'original (la proie) sur le double (l'ombre). Cahun se plaît à renverser la relation de dépendance qui subordonne l'ombre au sujet : « Comment aurais-je un nom, un corps, une idée propre, moi, son reflet pâli, l'ombre qui mot à mot le suit ? Que suis-je sinon l'ami de mon ami ? » (*JU*, p. 6) En se présentant ici elle-même comme « ombre » et « reflet pâli » de son « ami », Cahun se soumet à son amant, pour reprendre l'imaginaire de la séduction.

Dans *Confidences au miroir*, qui adopte de manière plus conventionnelle qu'*Aveux non avenues* le genre de l'écriture de soi, Claude Cahun se montre lucide au regard de sa propre *surexposition*, pour utiliser un terme photographique, dans l'œuvre par rapport à sa collaboratrice. Elle s'accorde ainsi le nom « la *Présente* » qui s'oppose à l'épithète de « l'*Absente* » attribuée à Moore, tout en éliminant rapidement toute connotation négative : « Nous sommes à la merci d'une *Absente*. Pygmalion ne m'adresse aucun reproche. Il réintègre ses marbres. » (*CM*, p. 591) Moore, quasi invisible et aphone dans l'œuvre, n'est pas dénuée de pouvoir, au contraire, la statue

qui personnifie le sujet cahunien se déclare « à [s]a merci ». La phrase précédente indique même une entente tacite entre les collaboratrices signifiant que l'artiste (Pygmalion) ne cherche pas à s'attribuer le rôle de Cahun, qui selon le mythe, serait *ipso facto*, sa création (Galatée). L'association de Moore à Pygmalion est récurrente dans les textes ; parfois, ce personnage est même un pseudonyme que l'auteure attribue à sa compagne : « [...] je ne sais pas encore lire. Il paraît qu'on l'apprend à l'école où va Pygmalion [...]. » (*CM*, p. 617) Dès son premier récit *Les Jeux uraniens*, en 1913, Cahun imagine la relation des « amis » à la lumière du mythe : « J'ai cru les animer avec mon souffle. Enfin, me modelant sur mes amours de marbre, je me suis fait une forme immobile et raidie. Tu es venu, tu m'as donné ton idéal vivant. Je me suis ranimé, j'ai pris ton livre et je l'ai lu. Ami divin, tu as fait la résurrection de mon esprit. » (*JU*, p. 24) D'après Kristine von Oehsen, « *Pygmalion's love of an idealised creation fails*<sup>1001</sup> ». Or le mythe de Pygmalion et Galatée a valeur allégorique alors que ces doubles de papier symbolisent la relation de collaboration partagée entre l'art et l'amour, le créateur donnant naissance à sa création par amour. Il n'y aurait donc pas d'échec, comme l'affirme Kristine von Oehsen, mais engendrement du sujet, encore une fois, bien que ce ne soit pas ici une *autogenèse*. Le(a) narrateur(trice)-personnage ne manque toutefois pas de s'accorder une part qui dépasse celle de sujet dans cette mise en abyme de la création artistique : « Pygmalion. Il est là – invisible. Il est fort mais c'est moi qui commande. » (*CM*, p. 620) Le premier « verset » des *Jeux uraniens*, ainsi que Kristine von Oehsen appelle les sections numérotées du texte, se clôt sur une convocation de la relation du poète et de son modèle : « Ami tu poseras pour moi puisque tu veux me servir de modèle ; je te mettrai en prose afin de t'aimer comme si je t'avais fait. » (*JU*, p. 3) L'idée qu'une fois passé sous la plume

---

<sup>1001</sup> Kristine von Oehsen, *Claude Cahun – Published/Unpublished. The Textual Identities of Lucy Schwob – 1914-1944*, thèse de doctorat, University of East Anglia, 2003, p. 50.

du poète, le modèle devienne sa création complexifie d'autant la dynamique du couple créateur qui, si elle est le plus souvent représentée par une relation égalitaire – amantes, sœurs, collaboratrices –, prend, avec les personnages de Pygmalion et Galatée, un statut hiérarchique où l'une est subordonnée à l'autre – l'auteure et sa muse, la créatrice et sa création. Cahun a donc soin d'inverser les rôles à l'occasion, comme dans cette citation des *Jeux uraniens* où Moore fait figure de création, alors que le rôle de Pygmalion lui est habituellement décerné. L'échange des rôles révèle une démarche conforme aux modalités du *Doppelgänger* visant à dépasser les antinomies dans ce « point de l'esprit<sup>1002</sup> » où les contraires (ici le créateur et son modèle) cessent de s'opposer, ils se rencontrent, s'inversent, se fusionnent l'un à l'autre. Créer une œuvre répondant à l'esthétique du partage signifie, au-delà de l'aspect pratique de son élaboration, de tailler une place spécifique à l'Autre.

Ainsi le *Doppelgänger* est-il une figure du *partage*, tel que je l'ai défini d'après son double sens relationnel et participatif. De fait, s'il rend compte d'une scission au sein du sujet dédoublé, le double est toujours profondément en relation avec son hôte, multipliant les échanges de l'un à l'autre. Tel qu'il prend forme chez Cahun, le *Doppelgänger* naît, de plus, de l'action du sujet qui le projette hors de lui sur la surface livresque ou photographique. Il ne saurait donc exister si la créatrice ne posait pas le geste de se partager en autant de versions d'elle-même que le permet son imagination. L'oncle Marcel Schwob fait dire au personnage de Monelle que « [...] les doubles menacent la mort<sup>1003</sup> ». En se dédoublant, le sujet laisse des copies de soi qui résistent à la

---

<sup>1002</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>1003</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, *op. cit.*, p. 299.

disparition de l'original, s'assurant par là l'immortalité<sup>1004</sup>. Le « self-love » ne serait-il pas en ce sens une confession d'autosuffisance du couple en regard des influences et du monde extérieur ? Leur œuvre n'est certes pas autarcique – nous avons vu ce que doivent les textes et les images aux mouvements qui les ont précédés ou qui leur étaient contemporains –, mais elle se déploie en cercles concentriques autour du couple. À travers l'autoreprésentation, Cahun et Moore témoignent d'une volonté d'inventer, en bonnes Créatrices divines, une œuvre « à leur image », ce qu'elles réussiront à travers une autre forme de double, l'œuvre hybride. L'appellation d'*œuvre en partage* dont je la qualifie signifie qu'une auteure *et* une artiste et plus d'un média président à son élaboration.

---

<sup>1004</sup> Le *Doppelgänger* résisterait donc à la mise en échec du sujet qu'évoque Cahun : « ... je pense à chacun de ceux qui ont éprouvé comme moi, à chacun de leur geste, pour peu qu'on lève le petit doigt, pour peu qu'on se prépare à ouvrir ou délibérément à fermer la bouche, qu'un vent contraire, venu du plus profond d'eux-mêmes, les met (en) échec échec échec encore échec. On n'en peut plus, on voudrait voir venir la fin de la partie ; mais l'instinct du joueur force à se tirer du mauvais cas, à compter pour un triomphe ce quart d'heure de grâce... Échec encore échec. Échec et mat sera la mort. » (Ce passage fait partie d'une note adressée à José Corti sur un exemplaire des *Paris sont ouverts*, datée du 1<sup>er</sup> juin 1934 ; il est reproduit dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 559.)

## Chapitre 7

### Les œuvres hybrides

À la prison de Jersey, Claude Cahun reçoit la visite de fantômes de son passé qui se rappellent à son souvenir, tel qu'elle le dévoile en parlant d'une photographie (de Michael Ionrablo) qu'elle possède : « Elle est exactement fidèle *au film qui se déroule sur l'écran des nuages – ce film que ma mémoire a préservé intact*. Elle me tient le même langage [...]. Cette *voix* est la voix de Georges Pitoëff<sup>1005</sup> ». Le mécanisme visuel de la mémoire rappelle que, chez Cahun-Moore, tout passe par l'image et par l'écrit. Cahun se remémore cette parcelle de vie dans un procédé cinématographique qui allie projection d'images et voix hors-champ, avant d'être couchée sur papier dans *Feuilles détachées du scrap book...* (un inédit de 1948-1951). L'anamnèse scripturaire et visuelle est caractéristique de l'œuvre de Cahun-Moore qui conjugue l'autoreprésentation et le recours à plusieurs médias. Tout se passe comme si la quête d'« indéfini[tion] » (*ANA*, p. 18) du sujet commandait plus d'un média pour se réaliser, comme si une identité polymorphe ne pouvait qu'être exprimée par le moyen de divers supports. Cette aventure intermédiaire de Cahun, menée avec Moore, associée à la « *gender performance* » les distingue des auteurs et des artistes de l'avant-garde, comme le constate Andrea Oberhuber<sup>1006</sup>. Les pans littéraire et visuel de l'œuvre, qui ne constituent jamais des frontières hermétiques, se font sans cesse écho dans un jeu d'échanges, d'interférences et de décalage. Pour celle qui « estime qu'un progrès n'est jamais obtenu que par

---

<sup>1005</sup> Le texte inédit *Feuilles détachées du scrap book...*, comme l'a intitulé Leperlier, est édité dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 653. Je souligne.

<sup>1006</sup> Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux », *loc. cit.*, p. 358.

opposition<sup>1007</sup> », la *praxis* intermédiaire se révèle le parfait véhicule de son « aventure invisible » (*ANA*, p. 1).

Cette *praxis* intermédiaire s'incarne aussi bien à travers l'écriture (Cahun), le dessin, la photographie (Moore *et* Cahun), que dans un seul et même objet *livre* hybride qui « riposte » au « cloisonnement arbitraire des pratiques<sup>1008</sup> ». Les avant-gardes de l'entre-deux-guerres ont cherché, comme Wagner l'avait fait au XIX<sup>e</sup> siècle, la concrétisation d'un *art total* (*Gesamtkunstwerk*) par l'expérimentation avec divers arts dans un seul objet, « mais à la différence des romantiques et des symbolistes, c'est moins en termes d'harmonie que de Totalité dissonante que les mouvements d'avant-garde pensent "l'œuvre totale"<sup>1009</sup> ». L'œuvre d'art totale envisage la rencontre entre la littérature et les arts par le biais de la collaboration interartistique. Son « fondement », explique Anne Tomiche, se trouve « dans l'idée d'un "art vital" qui fasse la synthèse des différents aspects de "la vie" – c'est à la fois un art des collaborations artistiques, un art de la pluridisciplinarité, un art qui mêle les différents modes d'expression et qui en appelle à la "coopération active de tous les sens"<sup>1010</sup> ». Les auteurs et artistes des avant-gardes souhaitent créer une œuvre qui fasse la synthèse des disciplines artistiques en combinant deux médias au sein du livre. Grâce à leurs projets « de *textualités* mixtes<sup>1011</sup> », Cahun-Moore transforment le livre en un espace qui accueille les deux créatrices, tout en respectant l'identité artistique de chacune.

---

<sup>1007</sup> Réponse de Claude Cahun à l'enquête « Pour qui écrivez-vous ? » de la revue *Commune*, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 538.

<sup>1008</sup> Cette idée est présentée par Martine Reid au sujet de certaines œuvres de Mallarmé devenue canoniques dans les études sur le texte et l'image (« Lisible, visible », *Lendemain*, n<sup>os</sup> 71-72, 1994, p. 54).

<sup>1009</sup> Anne Tomiche, « L'art et la vie », *loc. cit.*, p. 39-40.

<sup>1010</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1011</sup> Andrea Oberhuber, « Projets photolittéraires et modes de lecture de l'objet livre dans les années trente », *loc. cit.*, p. 160.



L'ensemble texte/image, en tant que « “genre” essentiellement “dialogique”<sup>1012</sup> », se pense sous la forme du « livre de dialogue<sup>1013</sup> », comme l'appelle Yves Peyré pour mettre en évidence l'équivalence des deux collaborateurs et de leur média respectif. Le livre de dialogue est un « être double » car, en combinant les signes de deux domaines artistiques, il proclame son « androgynie<sup>1014</sup> », ainsi que celle du couple créateur. Il engage dès lors à repenser le rapport entre artistes et écrivains<sup>1015</sup>. Tel que réalisé par Cahun-Moore, le livre de dialogue proclame la fusion des arts et des collaboratrices, en ce que chaque art comme chaque créatrice s'affirme comme entité à part entière, tout en demeurant indissociable de l'autre. Le livre de dialogue concrétise, selon Yves Peyré, une « vraie relation » relevant de « quelque chose comme l'amitié ou l'amour<sup>1016</sup> », née du désir « d'en venir à être ensemble pour deux créateurs autonomes s'en remettant à des expressions que presque tout oppose<sup>1017</sup> ». Pour le couple d'auteure-artiste, la notion de livre de dialogue est d'autant plus appropriée que, comme l'affirme Josée Simard, « l'esthétique de l'entre-deux préconisée par les collaboratrices dans leurs projets artistiques imprègne même les relations interpersonnelles, jusqu'à devenir une véritable philosophie de vie<sup>1018</sup> ». L'élaboration d'œuvres hybrides émane, au-delà la réflexion avant-gardiste sur la déconstruction des frontières du livre, du désir de travailler ensemble.

Une telle œuvre, qui déploie la littérature et les arts de la représentation dans un seul objet *livre*, somme le destinataire de repenser son acte de lecture. À ce propos, Claude Cahun écrit à

---

<sup>1012</sup> Alain Montandon, *Iconotextes*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>1013</sup> Yves Peyré, « Le livre comme creuset », *loc. cit.*, p. 57.

<sup>1014</sup> *Idem.*

<sup>1015</sup> Je m'inspire du titre d'un chapitre de l'ouvrage *Les écrivains et les nabis. La littérature au défi de la peinture* de Clément Dessy, « Repenser le rapport entre peintres et écrivains » (Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Art & Société », 2015, p. 83).

<sup>1016</sup> Yves Peyré, « Le livre comme creuset », *loc. cit.*, p. 59.

<sup>1017</sup> *Idem.*

<sup>1018</sup> Josée Simard, *Convergences/divergences*, *op. cit.*, p. 18.

Henri Michaux : « Ne voulez-vous pas m'envoyer votre livre paru à Bifur ? J'aimerais beaucoup *le lire et le voir*<sup>1019</sup>. » L'auteur-artiste n'a pas eu besoin d'attendre les études intermédiales pour comprendre, dès 1929, qu'une œuvre hybride invite le lecteur ou la lectrice à se métamorphoser en spectateur ou spectatrice, à faire, donc, à son tour preuve de *partage* en acceptant de devenir un être double, lecteur(trice) et spectateur(trice). Obligé d'ajuster son regard et sa pratique de lecture, il ou elle devient ainsi l'ultime collaborateur d'une œuvre à *quatre mains*. Dans son étude sur le livre illustré fin-de-siècle, Évanghélia Stead affirme, à la suite d'Umberto Eco, que le système texte/image exige une lecture qui relève de la « co-invention » :

une telle lecture, co-inventive, comporte nécessairement une troisième dimension, interactive, plurielle et enrichissante, tendue vers la métaphore et la superposition des sens. Elle n'est pas seulement linéaire et elle dépasse la dimension fragmentaire des artefacts industriels et imprimés. Elle renforce la pluralité, elle encourage la déformation et l'ambiguïté, elle privilégie la densité des symboles, l'énigme et le rêve, en dotant le langage et l'image d'une dimension poétique. Elle questionne aussi la facticité du lien entre le signifiant et le signifié et rejoint les expériences fin-de-siècle sur le langage. Les nombreuses dimensions qui la caractérisent impliquent un utilisateur actif et imaginaire, le lecteur/spectateur du livre<sup>1020</sup>.

La collaboration dans le cadre du livre de dialogue déclenche une chaîne d'interactions, entre les créateurs, entre les arts et les médias, puis entre l'œuvre et son destinataire. La lecture devient plus exigeante pour le lecteur, elle lui demande de faire preuve d'inventivité, d'être « actif et imaginaire », pour saisir la totalité de l'œuvre. Il pourra opter pour des allers-retours entre les images et le texte ou peut-être préférera-t-il imprimer les illustrations pour les déployer devant lui en même temps qu'il lit. Il pourrait tout aussi bien choisir de conserver une méthode de lecture-spectature plus traditionnelle qui consisterait à lire le texte, puis à regarder les images, sans

---

<sup>1019</sup> Lettre d'Henri Michaux à Claude Cahun, [été 1929], collection particulière. Je souligne. La lettre se retrouve dans la thèse de Charlotte Maria, *Correspondances de Claude Cahun*, vol. I, *op. cit.*, p. 93.

<sup>1020</sup> Évanghélia Stead, *La chair du livre*, *op. cit.*, p. 89.

entremêler les deux actes, bien qu'un tel regard encoure le risque de ne pas parvenir à faire ressortir la « densité » des significations des rapports texte/image qui confrontent le mode de lecture linéaire. Quelle que soit la méthode choisie, « il faut être un lecteur sur le qui-vive<sup>1021</sup> », comme le formule Annie Le Brun, une créatrice surréaliste qui a publié des œuvres hybrides dans les années 1960 et 1970.

Il s'agira, après avoir étudié dans les chapitres précédents les dimensions collaborative et identitaire de « l'œuvre en partage », de poursuivre son exploration avec des analyses iconotextuelles visant à saisir les rapports entre les médias. Tout en veillant à replacer ceux-ci dans le contexte historique du livre illustré, je tâcherai de comprendre le fonctionnement de ces livres et de montrer comment ils reconfigurent les interactions entre les médias ainsi que, sur le plan de la réception, les modes de lecture-spectature. Comme les interférences varient dans chaque œuvre et selon le média utilisé – écriture, dessin, photographie, objet<sup>1022</sup> –, je me pencherai tour à tour sur le livre illustré par le dessin, l'œuvre photolittéraire, puis l'objet surréaliste. Je m'inspirerai des travaux de Liliane Louvel qui suggère, pour analyser les ensembles texte/image, de reprendre le sens premier de l'*ut pictura poesis*, comme je l'ai expliqué en introduction de cette thèse, pour renverser la hiérarchie de l'écriture sur le dessin et se demander ce que le pictural apporte à l'écrit. Les effets de contamination entre les médias s'actualisent de diverses façons : tiers pictural<sup>1023</sup>, langage

---

<sup>1021</sup> Annie Le Brun, *Sur le champ*, illustrations de Toyen, Paris, Éditions Surréalistes, 1976, p. 22.

<sup>1022</sup> Une lettre écrite par Cahun révèle qu'elle a également composé des mélodies pour accompagner des poèmes, mais il n'en existe malheureusement aucune trace aujourd'hui. Dans cette lettre, qui rapporte des souvenirs de son emprisonnement durant l'occupation de Jersey, Cahun écrit : « Mais une surprise m'attendait. Sans doute une mélodie d'Erik Satie... ou peut-être une de celles que j'avais composées jadis pour des poèmes de Rimbaud, d'Apollinaire, de Robert Desnos (*The Night of loveless Nights*)... bourdonnait-elle autour de moi, servant d'accompagnement familial à quelque rêverie... » (Lettre à Paul Levy, *Écrits*, *op. cit.*, p. 722)

<sup>1023</sup> Liliane Louvel propose la notion de tiers pictural pour comprendre ce qui surgit lorsque le texte fait image, c'est-à-dire lorsqu'on lit un texte qui produit une image par le langage. Véritable « événement » de l'entre-deux, le tiers

appartenant aux arts visuels (verbe, couleurs, matériaux, formes), références aux genres et mythes picturaux, matérialité de la page et du livre, focalisation, cadrage, place du spectateur, invitation à voir<sup>1024</sup>. Je me demanderai de quelle manière se déploie la structure des dispositifs texte/image et de quelle(s) nature(s) sont les interactions entre les médias au sein de l'œuvre hybride. De l'hybridité générique et médiatique à l'obscurité de la langue, en passant par la citation érudite, l'écriture cahunienne pose la question de la réception : comment lire *et voir* ces livres de dialogue ? Puisque l'insertion de l'image dans les livres tend à déconcerter le lecteur-spectateur ou la lectrice-spectatrice, comment la coprésence des médias redéfinit-elle les paradigmes de lecture ? Nous verrons que les œuvres hybrides de Cahun-Moore, ainsi que celle de Cahun et Deharme visent l'abolition du rapport hiérarchique entre l'écriture et l'image, au profit d'une esthétique de la complétion.

## 7.1 Le livre illustré par le dessin

Cahun et Moore travaillent sur plusieurs médias sans soumettre leur pratique à une structure ordonnée ; Cahun se fait tour à tour écrivaine, photographe et dessinatrice, tandis que Moore reste dans les arts de la représentation, mais varie les médias (dessin, photographie). Même si leur parcours artistique montre un passage du dessin à la photographie pour l'illustration du texte, elles

---

pictural est l'image mentale qui se forme alors dans l'œil du lecteur – c'est de cette manière que procède l'image-étincelle surréaliste. Le corps est l'intermédiaire, en ce qu'il devient à la fois récepteur et producteur face au texte/image : il reçoit les images fabriquées par le texte et produit à son tour des images intérieures. L'implication du corps dans le processus de lecture rejoint les techniques de création des surréalistes qui utilisent le corps comme surface sur laquelle faire apparaître les hantises, la vie onirique et le questionnement sur l'identité. Voir Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, *op. cit.*, 2010.

<sup>1024</sup> Voir Liliane Louvel, *Texte/image*, *op. cit.*, p. 33 ; et « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », *loc. cit.*, p. 223-243.

ont pratiqué dès le départ la photographie en parallèle, comme en attestent les premiers (auto)portraits pris vers 1911 ou 1913 (les dates diffèrent selon les catalogues). Ce mouvement d'un média à l'autre ressasse la conception symboliste de la fusion des arts comme résultat de l'inspiration du créateur qui devait « faire jaillir l'art sous quelque forme que ce soit<sup>1025</sup> ». Commençons la réflexion avec le texte illustré par le dessin, puisque c'est ce média qui a été choisi en 1919 pour leur première œuvre hybride, *Vues et visions*, bien que leur expérience de textes illustrés remonte à la chronique de mode du *Phare de la Loire* (1913-1914), ce qui montre que la collaboration interartistique s'inscrit dès le début dans leur entreprise. Ces deux cas d'assemblage du « lisible » et du « visible<sup>1026</sup> » empruntent au symbolisme l'esthétique du livre illustré fin-de-siècle qui valorise la picturalité du verbe et la poétisation de l'image. Comme le modernisme et le surréalisme le feront, quoique selon des modalités esthétiques bien différentes, le symbolisme recherchait déjà le renouveau formel par l'hybridation de la littérature avec les arts visuels. Ainsi les correspondances entre les arts prennent-elles fréquemment la forme du livre illustré dont l'édition devient de plus en plus fréquente au XIX<sup>e</sup> siècle. Jusqu'à la fin du siècle, l'illustration du livre est guidée par le modèle descriptif ou imitatif, comme le catégorise Elza Adamowicz, dérivé de l'inversion de l'*ut pictura poesis* horacien à la Renaissance qui donnait à la poésie préséance sur la peinture<sup>1027</sup>. Adamowicz explique que la fonction de l'image était alors de faire la paraphrase ou la traduction du texte : « *Priority was given to the text, the illustrator, usually a professional engraver, providing a visual equivalent of a theme or episode of the narrative. Traditional illustration has been considered as a "meta-text [...] a means of 'writing' upon another text that*

---

<sup>1025</sup> Michel Melot, « Le texte et l'image », dans Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. III : *Le temps des éditeurs : Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Promodis, 1985, p. 294.

<sup>1026</sup> Ce sont les termes privilégiés par Martine Reid dans « Lisible, visible », *loc. cit.*

<sup>1027</sup> Je renvoie à l'introduction de cette thèse où il a été question du renversement de l'*ut pictura poesis*.

*makes it legible in different ways*”, *translating or paraphrasing the text*<sup>1028</sup>. » L’image à l’intérieur du livre se voit longtemps reléguée au rôle de *surtex*te, jusqu’à ce que les innovations en matière de spatialisation de l’écrit et de l’autonomie de la peinture chez Rimbaud, Mallarmé et Cézanne ne bouleversent la conception du livre illustré<sup>1029</sup>, comme en font foi les exemples de *L’Après-Midi d’un faune* (1876) et de la traduction du *Corbeau* de Poe (1875) par Mallarmé et Manet<sup>1030</sup>. L’illustration du livre durant la période symboliste ne se limite donc pas aux éditions bibliophiles de luxe. Les nouvelles conditions de reproduction de l’image simplifient de fait son intégration dans le livre et diversifient la production éditoriale<sup>1031</sup>, ce qui concourt au renouvellement des rapports entre les arts et les médias :

Or, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les conditions historiques et sociales et les paramètres techniques favorisent un tel mélange entre textes et images qu’il devient impossible de penser la profusion des images en termes d’union ou de fusion avec le texte. C’est l’entrelacement, l’interprétation, ou l’immixtion qui seraient plutôt les termes adéquats. Ce phénomène a deux conséquences. La première, évidente, immédiate, est poétique. Elle touche à la fois les genres, petits et grands, les codes et les règles. La deuxième, qui n’est pas moindre, est ce qu’on pourrait appeler la rébellion de l’image, qui entend soudain passer au premier plan et soumettre le texte à sa loi<sup>1032</sup>.

C’est dire que les inventions techniques telles que la gravure sur bois de bout, la lithographie, la gravure sur acier, la photographie et la photogravure, à « l’époque de la reproductibilité technique<sup>1033</sup> » de l’œuvre d’art, ont révolutionné la nature du livre illustré. L’image s’impose peu à peu comme œuvre indépendante de l’écriture, même si toutes deux se partagent l’espace livresque. La fin-de-siècle voit, selon Stead, une modification cruciale dans la conception de l’objet

---

<sup>1028</sup> Elza Adamowicz, « *État présent* », *loc. cit.*, p. 189.

<sup>1029</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>1030</sup> Ces deux livres sont le fruit d’une amitié artistique et témoignent éloquentement de la conception symboliste de la synesthésie des arts. Voir Évanghélia Stead, *La chair du livre*, *op. cit.*

<sup>1031</sup> Pour une étude du livre illustré du point de vue de l’histoire de l’édition, voir Michel Melot, « Le texte et l’image », *loc. cit.*

<sup>1032</sup> Évanghélia Stead, *La chair du livre*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>1033</sup> Walter Benjamin, *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*

*livre* : « Le livre ne peut ni se prêter à l'hétéroclite ni le céder au manque d'unité. Dans la tradition poétique de l'Occident, l'hétéroclite et le manque d'unité sont un défaut de composition, un choix ridicule, ou une monstruosité<sup>1034</sup>. » Les avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle encourageront le livre à se libérer de l'impératif de cohésion et à s'ouvrir aux brèches, aux rencontres fortuites telles celles du texte et de l'illustration *non illustrative*.

Claude Cahun et Marcel Moore<sup>1035</sup> inscrivent *Vues et visions* dans la lignée du livre illustré fin-de-siècle par l'esthétique symboliste et Art Nouveau des poèmes et des dessins. Cela ne signifie pourtant pas que l'image s'y conforme au statut de paraphrase du texte ; les dessins de Marcel Moore entretiennent un rapport plus complexe avec les poèmes qui englobe tout à la fois le principe d'entrelacement et d'autonomie de l'image. La dédicace du livre de « C. C. » à Marcel Moore envisage le livre comme un « ensemble » conçu à quatre mains, rassemblant les deux moyens d'expression : « Je te dédie ces proses puérides afin que l'ensemble du livre t'appartienne et qu'ainsi tes dessins nous fassent pardonner mon texte. » La dédicace ne fait pas état, en évoquant les dessins et le texte de la prééminence d'un média sur l'autre mais de l'*ensemble* du livre. Le livre de dialogue amalgame deux langages au sein d'un même *ensemble* dont la conception hybride le rend apte à les recevoir tous. Concrètement, le dispositif mis en place dans cet ouvrage fait cohabiter sur la même page les dessins et les poèmes, mais la place de chaque média est bien délimitée par l'encadré (Fig. 1). Le dessin s'étend dans les marges de haut et de droite, isolé par le cadre noir. La répétition en miroir sur la page de droite fait en sorte que les poèmes en prose se retrouvent à l'intérieur d'un espace délimité par les bordures. L'absence de dessin dans le bas de la page, laissant un espace

---

<sup>1034</sup> Évanghélia Stead, *La chair du livre*, op. cit., p. 46.

<sup>1035</sup> J'utilise le pseudonyme « Marcel Moore » lorsqu'il est question de *Vues et visions* puisque c'est le nom d'artiste choisi par Suzanne Malherbe pour signer cet ouvrage.

blanc, empêche pourtant l'effet d'enfermement visuel. D'autres livres surréalistes offrent des exemples de disposition plus éclatée de l'image sur la page. Ainsi, les lithographies en couleurs de Joan Miró pour *Parler seul* (1948-50) de Tzara envahissent la double page, s'insérant partout où il y a de l'espace, sur une page désignée ou tout autour du texte. Le peintre reprend un dispositif semblable pour *À toute épreuve* (1958) d'Éluard et *Les Pénalités de l'enfer ou les Nouvelles Hébrides* de Desnos (publié de manière posthume en 1974). Dans le livre de Desnos, les mots sont mêmes tracés en très gros caractères quasi picturaux et répartis sur l'ensemble de la double page qui prend alors des allures de toile davantage que de livre. En revanche, le dispositif de *Vues et visions* se déroule dans une régularité quasi parfaite, si ce n'est du débordement d'un poème sur la page suivante dans le diptyque « Partiale impartialité » / « Impartiale partialité » (VV, p. 58-60, fig. 32). Le poème du pendant antique se poursuit sur la page suivante sans respecter le concept de la double page, amenant un déséquilibre dans l'ensemble. L'absence de dessin en bandeau sur cette page est contrebalancée par un dessin en médaillon figurant un visage androgyne surmonté du fragment textuel latin « *Nupsit calli stratus afro* » (VV, p. 60) qui marque du sceau de l'artiste la fin du poème.

Le dessin tient une position littéralement marginale dans le livre, mais cela ne signifie pas pour autant qu'il soit relégué à un second rôle, loin de là, ces dessins, hautement accomplis, retiennent davantage l'attention que les poèmes lorsque le regard du lecteur-spectateur se pose sur la double page. La présence des dessins, page après page (et non seulement en début de section, par exemple, comme dans *Aveux non avendus*), se fait aussi imposante que celle du texte, si ce n'est davantage parce qu'ils dominent sur la page et que l'encadré au contour épais les met en relief. Le dispositif multiplie les correspondances entre les poèmes, entre les dessins, de même qu'entre poèmes et dessins. Chaque diptyque se constitue donc de trois doublons : les duos d'images et de poèmes (entre contemporanéité et antiquité), auxquels s'ajoute la duplication de chacun des



poèmes par l'image qui lui est associée sur la page. Se greffent d'ailleurs à ces trois paires, les sujets moderne et antique qu'on pourrait qualifier de jumeaux, ainsi que le couple de collaboratrices. Le principe du double s'ancre profondément dans la composition de l'œuvre hybride, anticipant sur le procédé photographique de la surimpression, récurrent dans la pratique de Cahun-Moore de ce média.

À l'instar de la disposition des dessins dans *Vues et visions*, les chroniques du *Phare de la Loire* présentent elles aussi l'écriture et le dessin sur la même page, tout en maintenant chaque mode d'expression dans son espace respectif. L'image est réservée à un encadré qui prend une colonne de la chronique, les autres étant dédiées au texte. Les colonnes de texte et d'image alternent selon un ordre changeant : l'image peut se retrouver au centre de deux colonnes de texte, parfois deux images encadrent le texte, à d'autres endroits de plus petits encadrés sont ajoutés dans le haut ou le bas d'une colonne. Agnès Lhermitte remarque que, « par leur jeu de symétrie inversée », certaines illustrations « anticipent sur la disposition spatiale de *Vues et visions*<sup>1036</sup> ». Des exceptions à ce déploiement par colonnes existent tout de même dans certaines chroniques où les dessins s'ajoutent en surimpression au texte. C'est le cas de la chronique « Au soleil » (Fig. 2) qui montrent, en plus des deux images bordées à gauche et à droite de colonnes de texte, un encadré gris comprenant des dessins d'ombrelles superposés en transparence sur le texte<sup>1037</sup>. L'illustration des chroniques n'est donc pas régulière : certaines comportent une seule image, d'autres, plusieurs, la forme paraît parfois assez traditionnelle (une image pour un texte), parfois plus éclatée (si les dessins se multiplient sous différentes formes). De tels changements varient la présentation de la

---

<sup>1036</sup> Agnès Lhermitte, « Les chroniques de mode de Claude Cahun et Moore dans *Le Phare de la Loire* », communication donnée dans le cadre de l'exposition *Claude Cahun et ses doubles* à Nantes le 10 octobre 2015, p. 5.

<sup>1037</sup> La superposition rend du coup le texte très difficile à lire, mais cela pourrait être dû à la préservation du papier journal.

chronique, tout en maintenant la cohérence du contenu étant donné que les dessins, s'ils sont plus esthétisés que ne l'exigerait une rubrique de mode, montrent des vêtements et des accessoires.

Comme pour la rubrique du *Phare*, le dispositif texte/image mis en œuvre dans *Vues et visions* valorise la coprésence immédiate des médias, ce qui implique, selon Bernard Vouilloux, la « nécessité, donc, dans tous les cas, de travailler sur les seuils, les frontières, les limites, les marges, les passages, les plis, les hétérogénéités, les multiplicités : s'il n'y a que de la médiation, il n'y a que de la mixité<sup>1038</sup> ». Si le livre reprend l'arrangement du dessin dans les marges, favorisé par plusieurs éditions illustrées luxueuses du XIX<sup>e</sup> siècle finissant, il s'en éloigne dans le même temps, car cette spatialisation « marginale » du dessin « *in no way suggests* », comme l'avance Andrea Oberhuber, « *a purely decorative function. On the contrary, whether it is within a single diptych or throughout the pages of the book, the images lead a parallel life as they refer more or less explicitly to the subjects of the poems*<sup>1039</sup> ». Les images des livres illustrés de luxe ont en effet souvent une valeur « purement décorative », représentant de jolies fioritures, telles que des motifs floraux ou végétaux. Or, ni illustratif ni ornemental<sup>1040</sup>, le dessin de *Vues et visions* se rapproche du texte en suivant un double principe d'entrelacement et d'indépendance, comme permettra de le voir le diptyque « La glace » / « La neige » (*IV*, p. 42-43) (Fig. 33). Les poèmes de ce doublon débutent par une strophe identique qui présente le conducteur d'une carriole, dans le monde contemporain de « La glace », et d'un char, dans l'univers romain de « La neige ». Les titres de chaque poème, d'entrée de jeu, montrent leur appartenance à un même champ sémantique sans

---

<sup>1038</sup> Bernard Vouilloux, « Langage et arts visuels : réflexions intempestives à propos d'un champ de recherches », *Lieux littéraires / La Revue*, n° 1, juin 2000, p. 221.

<sup>1039</sup> Andrea Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 43-44.

<sup>1040</sup> Michel Melot affirme que, dans les premiers grands livres illustrés XVIII<sup>e</sup> siècle, l'illustration est ornementale : « L'illustration y joue également un rôle bien particulier, essentiel, qui rejoint par bien des aspects celui des enluminures des textes sacrés. Mais, outre leur fonction ornementale sacralisante, elles doivent aussi égayer le texte, l'animer et le rendre plaisant à un public composé d'esthètes et d'amateurs [...] » (*L'illustration : histoire d'un art*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1984, p. 195).

pour autant être identique. Le reste du poème négocie de la même façon les altérations en maintenant la logique des correspondances. La structure du poème et des phrases reste inchangée pour la majeure partie des quatre premières strophes (la dernière étant complètement transformée sur la page de droite), même si l'auteure insère des variations qui tiennent compte de la spatio-temporalité de chaque poème et du contexte qui en découle lorsque le port du Croisic se transforme en la ville de Rome. Cahun reprend tout de même de longs segments de phrases (« À toute vitesse, ils descendent vers », « le conducteur hardi est sans doute », « lustre d'or ses boucles envolées ») qui imposent l'identification au cœur de la différence. Les passages transformés d'une page à l'autre conservent des similitudes lexicales (« or », « glace », « boucles envolées » de la voile ou de la tunique) ou sémantiques (« habillé » et « vêtu », « riches » et « blasés », l'eau du port et celle des thermes), de même que des oppositions (« fraîcheur » et « brûlants »). Ainsi les poèmes jouent-ils à la *mascarade* comme Cahun se plaît à le faire : les accessoires et les costumes changent, mais le corps (du poème) reste le même. En portant son regard en alternance sur le lisible et le visible dans ce doublon, le lecteur-spectateur repérera des similitudes évidentes : la carriole, à gauche, et le char antique, à droite, surmontés de son conducteur debout, comme le précisent les poèmes, et des paniers de jonc transportant la glace ou la neige. Hautement semblables, les dessins comprennent tout de même de légères modifications. Hormis les divergences dans la forme des paniers représentés et la longueur des tuniques, la principale variation réside dans l'ornementation du dessin. L'image de gauche présente une carriole assez simple faisant écho au pêcheur opposé aux « riches » de la « cité » dans le poème. Sur la page de droite, le char est paré de petits dessins qui font glisser l'arabesque sur le rebord, autour de la roue et de l'essieu, rappelant que le poème

fait état des citoyens « blasés » qui se prélassent dans les thermes romains<sup>1041</sup>. Outre ces distinctions dans les détails, la répétition guide la composition des dessins : une seule roue est visible et s'étend verticalement dans la marge de gauche ou de droite, la plateforme de la carriole et du char s'étirant sur l'axe horizontal. Les lignes du véhicule sont reprises à l'identique, jusqu'à l'axe des roues, ce qui indique que l'illustratrice s'intéresse tout autant à la symétrie des dessins sur la double page qu'à la relation entretenue avec les poèmes, signalant une collaboration véritable. Sans illustrer directement le texte par la mise en images d'une scène narrative réitérant les poèmes, les dessins n'en sont pas non plus indépendants étant donné qu'ils s'élaborent sur des reprises de paysages et de motifs. Par la focalisation, certains dessins isolent un élément qu'ils amplifient ou figent, soit un personnage, un objet ou un paysage, entretenant un rapport plus ou moins ténu avec le texte, par exemple les dés des joueurs dans « Les jeux des marins », un goéland dans « La pêche involontaire », les colonnes d'un temple dans « L'escalier » ou la voile d'un bateau dans « Le peintre ». Les poèmes empruntent au pictural leur aspect de tableaux croqués sur le vif en extrayant une scène de la matière vue et en la dessinant sous les yeux du lecteur.

L'écriture n'est pas imperméable au dessin, car la coprésence des médias entraînent des effets de contamination qui influent sur la pratique de l'auteure, comme l'affirme Michel Melot : « L'écrivain est directement contaminé par la proximité de l'image, qui l'oblige à infléchir son texte<sup>1042</sup>. » En s'interrogeant sur ce que le visuel apporte à l'écrit, l'on constate d'emblée que les poèmes dressent une description picturale des *vues* du Croisic et des *visions* antiques<sup>1043</sup>. Les couleurs abondent dans les textes qui évoquent le roux, le jaune, le blanc, le safran, l'or, l'argent,

---

<sup>1041</sup> Les lignes droites de la carriole divergeant des fioritures du char antique rappellent la distinction entre la ligne droite de l'Art Déco et l'arabesque de l'Art nouveau.

<sup>1042</sup> Michel Melot, « Le texte et l'image », *loc. cit.*, p. 293.

<sup>1043</sup> Voir à ce propos le mémoire de Josée Simard, *Convergences/divergences, op. cit.*

faisant surgir dans l'œil interne du spectateur une scène (un tiers pictural) en couleurs qui contraste avec le noir et blanc des dessins. D'après Josée Simard, « l'écriture poétique de Cahun affiche un haut degré de picturalité, puisque des procédés empruntés aux arts visuels font des poèmes de *Vues et visions* des écrits figuratifs<sup>1044</sup> ». Les poèmes de « La glace » / « La neige » décrivent les tableaux du Croisic et de Rome en recourant en abondance au verbe « être » afin de faire voir la scène du déplacement des voitures. Un mouvement est induit dans les poèmes grâce à l'anaphore du syntagme « À toute vitesse » qui ouvre les troisième et quatrième strophes, ainsi que l'usage de verbes d'action au présent de l'indicatif (« conduit », « descendent », « dépassent »). Les poèmes de ce diptyque acquièrent une dimension picturale par la description qui procure au lecteur l'impression de vivre la scène, la lui donne à voir et non seulement à lire. L'animation de la scène sous les yeux du lecteur se fait grâce à l'abondance d'éléments visuels incorporés par la panoplie de compléments du nom (épithètes, incises, subordonnée relative) : « qui lustre d'or ses boucles envolées », « une tache blanche, inexplicable », « des paniers de joncs remplis de glace pilée », « conducteur hardi, berger dans les montagnes », « sous un manteau blanc de glace mêlée de sel ». La description concourt à ce que Liliane Louvel définit comme l'effet-tableau, qui « est le résultat du surgissement dans le récit d'images-peintures et produit un effet de suggestion si fort que la peinture semble hanter le texte en l'absence même de toute référence directe soit à la peinture en général soit à un tableau en particulier<sup>1045</sup> ». Elle ajoute que l'« impression picturale » laissée « serait alors de l'ordre de l'indice ou de l'empreinte, une évocation, l'ombre portée du texte, comme son double<sup>1046</sup> » ; il appartient donc au lecteur-spectateur d'établir ou non le lien entre le pictural et le scriptural. Par un effet de convergence entre les médias, les poèmes ne racontent pas

---

<sup>1044</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>1045</sup> Liliane Louvel, « Nuances du pictural : petit essai de typologie », dans *Texte/image, op. cit.*, p. 34.

<sup>1046</sup> *Idem.*

seulement des vues et des visions, ils font tableau, tant par leur disposition en diptyque sur la double page que par leur contenu qui fait jaillir des images dans l'œil du lecteur.

Le degré de « saturation picturale<sup>1047</sup> » de l'écriture est rehaussé par l'inclusion dans les dessins de mots en français, en grec ou en latin et de signes linguistiques tels des hiéroglyphes. Cette autre forme d'hybridité médiatique est mise en valeur par six dessins que Josée Simard qualifie de « mixtes, autrement dit, ce sont des dessins hybrides, puisque des graphèmes viennent agrémenter les images<sup>1048</sup> ». L'apparition dans l'image de signes linguistiques transforme le signe scriptural en signe pictural. De cette façon, le diptyque « Épitaphe » incorpore dans l'image de gauche deux mots dessinés sur les canots, « Croisic » et « P... », et des caractères grecs dans l'image de droite, conformément à l'opposition entre les mondes contemporain et antique (*IV*, p. 74-75). L'imbrication des lettres et des dessins fait écho à l'enlacement, dans les poèmes de cette double page, des deux canots, au Croisic, et des enfants, à Ravenne en Italie. Les canots sont l'objet d'une anthropomorphisation en « frères » qu'on peut « à peine [...] distinguer l'un de l'autre », suggérant le transfert vers le couple Cahun-Moore dont « le Croisic est [le] port d'attache à tou[tes] deux » (*IV*, p. 74). Cette personnification est renforcée par la métamorphose des canots en statues représentant des enfants dans le pendant antique. Afin de transposer dans l'image l'effet des épitaphes en partie effacées par le passage des années sur les pierres tombales, l'illustratrice ne s'efforce pas de rendre lisibles les lettres tracées, du moins pas toutes : elle laisse incomplet le deuxième mot sur les embarcations du port et ne forme qu'à demi les lettres grecques.

La picturalité du signe linguistique ressurgit dans le recueil *Héroïnes* où presque chaque nouvelle se termine par un « dessin typographique », tel que Cahun appelle ces petits dessins

---

<sup>1047</sup> *Idem.*

<sup>1048</sup> Josée Simard, *Convergences/divergences, op. cit.*, p. 19-23.

composés de signes typographiques disposés de manière à former une image (un soulier pour « Cendrillon, l'enfant humble et hautaine », ou un bataillon militaire pour « Marguerite, sœur incestueuse ») ou une forme abstraite (un triangle, par exemple, dans « Salomé la sceptique »). Réalisés grâce à « [s]on Underwood qui avait un fameux estomac et une santé résistant à l'usage fantaisiste [qu'elle] en [a] toujours fait – aimant les dessins typographiques<sup>1049</sup> », ses dessins ont valeur de ponctuation en fin de nouvelle, un peu à la manière des symboles-colophons intercalés entre les fragments d'*Aveux non avendus*, comme un signe de ponctuation marquant la juxtaposition. Dans une moindre mesure – et c'est un euphémisme de le dire –, les dessins typographiques d'*Héroïnes* témoignent tout de même du croisement de l'image et de l'écrit dans la conception du livre de Cahun dont la pensée se complète par des images.

Le sens de l'ensemble texte/image, de *Vues et visions*, aussi bien que d'*Aveux non avendus* ou du *Cœur de Pic*, ne s'éclaire que grâce à une lecture « oblique » qui s'opère par « le déplacement de l'axe de vision<sup>1050</sup> » comparable, selon Josée Simard, à la technique de l'anamorphose : « Le lecteur est sommé de décoder l'objet littéraire, comme il incombe au spectateur de décrypter une image déformée par l'anamorphose. Tous deux doivent regarder l'œuvre de biais ou faire usage d'un intermédiaire ayant la capacité de reconstituer les éléments épars<sup>1051</sup>. » La lecture inventive qu'impose le livre hybride accomplit la volonté symboliste de créer une œuvre dont la lecture doive emprunter à la cryptologie. Claude Cahun reconnaît la forte impression laissée sur elle par cette poétique du mystère qu'elle associe à son oncle :

Car les œuvres les mieux construites, pour battre leur rythme dans la nuit sourde des siècles, ont besoin d'une clef que les générations se passent de main en main aimantes. D'ailleurs, la clef importe peu – la critique pieuse en forgera de fausses. Le plus grave serait de ne pas

---

<sup>1049</sup> Passage tiré de la lettre de Claude Cahun à Gaston Ferdière, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 691.

<sup>1050</sup> Josée Simard, *Convergences/divergences*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>1051</sup> *Ibid.*, p. 87.

trouver la serrure. Certains cadrans étranges semblent vraiment n'en point comporter. D'autres la cachent avec un art pudique. Nous devons toujours chercher jusqu'à désespérance – résignant notre propre discrétion qui nous fera craindre de forcer un mécanisme délicat<sup>1052</sup>.

*Aveux non avendus*, réalisé une dizaine d'années après la première œuvre hybride du couple Cahun-Moore, n'en exige pas moins du lecteur de résoudre les énigmes laissées par les créatrices pour pénétrer l'intériorité de Cahun. Celle-ci avoue dans un écrit sur son emprisonnement que son écriture cherchait à reproduire son intériorité, une quête d'ascendance symboliste : « On m'a toujours dit – dans certains milieux littéraires – que je n'écrivais pas assez clairement... Pourtant je cherche toujours à exprimer mes sensations, les images qui surgissent, les pensées miennes ou autres avec toute la précision possible<sup>1053</sup>... » Les mécanismes de l'inconscient que les surréalistes souhaitent reproduire pour faire affluer le surréel dans leur langage textuel et visuel ont des conséquences similaires qui répondent à l'idée qu'André Breton énonce dans *Nadja* selon laquelle « il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme<sup>1054</sup> ». Au sein des œuvres hybrides, « *the rapprochement of two independent sign systems with specific codes* », d'après Andrea Oberhuber, « *establishes a dynamic relationship that opens the space of the in-between*<sup>1055</sup> ». La confrontation des poèmes et des dessins fait naître un espace tiers. « *This in-between threshold space*<sup>1056</sup> », d'après l'expression de Katharine Conley, remet en question les repères du lecteur-spectateur, confronté par le partage des arts et des médias que mettent en œuvre les collaboratrices dans leur *antre*, comme je l'ai appelé plus haut.

---

<sup>1052</sup> Claude Cahun, « Marcel Schwob », *loc. cit.*, p. 473.

<sup>1053</sup> *Le Muet dans la mêlée*, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 628.

<sup>1054</sup> André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>1055</sup> Andrea Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 55-56.

<sup>1056</sup> Katharine Conley, « Women in the Surrealist Conversation », *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 5, n<sup>os</sup> 1-2, 2011, p. xii.



## 7.2 L'œuvre photolittéraire

La transfrontalité de l'œuvre hybride ne peut que lui conférer une place de choix au sein des avant-gardes de l'entre-deux-guerres, à partir desquelles on observe un renouveau des relations entre le texte et l'image et des modalités de l'insertion de l'image dans le texte ou *vice versa*. Martine Reid observe que « c'est le XX<sup>e</sup> siècle, grâce en particulier à cette tonitruante mise à feu de la représentation que constitue, après quelques mouvements qui en préparent la diffusion, le surréalisme, qui bouscule de la façon la plus spectaculaire les vieux impératifs de différenciation<sup>1057</sup>. » La fin des années 1920 marque un tournant pour le surréalisme qui s'ouvrira au domaine visuel, à travers la peinture, la photographie, le collage et l'objet surréaliste. L'esthétique et la poétique surréalistes trouvent dans le texte/image un moyen de concevoir une œuvre où l'écart, partie intégrante de leur conception de la « beauté convulsive » de l'image, soit maintenu. Le livre illustré qui répond aux valeurs du mouvement est dit « livre surréaliste » ; c'est le plus souvent une œuvre collaborative où cohabitent l'écriture et l'image sous diverses formes, le dessin, la peinture, la partition musicale, la tenture ou la photographie. Le livre surréaliste, en confrontant les réalités distinctes de deux médias, recherche « *the disjunctive image*<sup>1058</sup> », dont la propriété est de, simultanément, unir et séparer. Pour illustrer le livre, les auteurs et les artistes ont historiquement privilégié la peinture, le dessin, la gravure ou la lithographie. L'invention de la photographie par Daguerre en 1839 ou, selon l'histoire culturelle anglaise, par Fox Talbot en 1835<sup>1059</sup> entraîne l'apparition d'une nouvelle forme de texte/image, chez plusieurs auteurs se

---

<sup>1057</sup> Martine Reid, « Lisible, visible », *loc. cit.*, p. 55.

<sup>1058</sup> Elza Adamowicz, « *État présent* », *loc. cit.*, p. 195.

<sup>1059</sup> Monique Sicard, « Photographie : quel récit des origines ? », dans Jean-Pierre Montier *et al.*, *Littérature et photographie, op. cit.*, p. 49.

montrant intéressés à investir ce nouveau média. Au XIX<sup>e</sup> siècle et même dans le premier demi-vingtième siècle, il y a assez peu d'œuvres photolittéraires, notamment en raison du coût de leur réalisation. Dans les cas existants, la photographie remplit souvent une fonction indicielle plus que thématique, ce qui signifie qu'elle fait office de preuve du réel, qu'elle appuie l'histoire plutôt qu'elle ne véhicule ses propres enjeux. Selon Philippe Ortel, le rapprochement entre photographie et littérature ne va pas autant de soi que celui entre peinture et littérature, car la photographie est d'abord un média alors que peinture et littérature, deux arts, partagent des histoires, des mouvements et des institutions similaires, « points d'appui<sup>1060</sup> » étrangers à la photographie. La photographie se distingue de la littérature par sa « nature d'objet industriel et reproductible<sup>1061</sup> », un décalage qui a pu séduire l'avant-garde surréaliste qui recherchait la friction entre les éléments. André Breton annonce à ce propos, dans *Le surréalisme et la peinture*, que la photographie devrait être le média privilégié pour les livres illustrés : « quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu'avec des photographies<sup>1062</sup> ? » Cette déclaration encourage à varier le modèle d'illustration de l'objet *livre* pour en multiplier les formes. L'injonction de Breton n'a pas été suivie par les surréalistes qui ont continué à recourir au dessin, comme en font état, pour ne citer que deux exemples, *La Maison de la peur* de Leonora Carrington et Max Ernst (1938) et, près de quarante ans plus tard, *Annuaire de lune* d'Annie Le Brun et Toyen (1977). De l'avis de Dawn Ades, la déclaration de Breton sur l'illustration du livre en 1928 stimule l'apparition d'un nouveau champ de possibles pour la configuration du livre surréaliste<sup>1063</sup>. La photolittérature comme pratique connaît de fait un essor dans les années 1930, favorisé par les

---

<sup>1060</sup> Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 16-17.

<sup>1061</sup> Jean-Pierre Montier et al., *Littérature et photographie*, op. cit., p. 9.

<sup>1062</sup> André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 32.

<sup>1063</sup> Dawn Ades, dans Rosalind Krauss et al., *Explosante-fixe*, op. cit., p. 160.

médias de masse, notamment la presse illustrée, et par sa reproductibilité, et croît encore davantage dans les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, selon Danièle Méaux<sup>1064</sup>.

Apparue à l'époque de l'industrialisation, la photolittérature symbolise, selon Jean-Pierre Montier, la modernité : découlant d'une nouvelle technique, elle est accessible, reproductible et porte un nouvel imaginaire, en ce qui a trait à la représentation, à l'identité et, surtout, au statut de l'œuvre d'art<sup>1065</sup>. Avec la photographie, média accessible à tous et reproductible, l'œuvre d'art n'est plus forcément unique, elle peut être dupliquée de manière illimitée grâce au procédé mécanique et chimique du développement. D'un point de vue éditorial, la capacité à être reproduite de la photographie, encourage sa présence grandissante dans l'illustration du livre. Suivant cette observation, il paraît naturel qu'elle intéresse de plus en plus les avant-gardes de l'entre-deux-guerres qui remettent aussi en cause la définition de ce qu'est une œuvre d'art, notamment à travers le livre surréaliste qui repense les paradigmes du livre et de l'illustration.

Les créatrices ont participé de manière significative à l'élaboration du corpus du livre surréaliste<sup>1066</sup>, notamment en investissant la photographie, tel que le souligne Martine Antle<sup>1067</sup>.

Tandis que certains critiques postulent que les créatrices ont été attirées par l'absence d'histoire et

---

<sup>1064</sup> Danièle Méaux, *Livres de photographies et de mots*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>1065</sup> Jean-Pierre Montier, « Avant-propos », dans *Littérature et photographie*, *op. cit.*, p. 11-13.

<sup>1066</sup> Voir le projet de recherche d'Andrea Oberhuber, « Le Livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux », <[www.lisaf.org](http://www.lisaf.org)>.

<sup>1067</sup> Martine Antle affirme : « En affichant certains principes fondamentaux du surréalisme, la contribution des femmes dans le domaine de la photographie se fait dès lors le porte-parole de l'avant-garde. Leurs interventions dans la photographie, comme nous venons de le voir chez Hannah Höch, Claude Cahun et Lee Miller, tissent un intertexte étroit avec les données [*sic*] du surréalisme et affirment aussi les intentions esthétiques et politiques de la démarche photographique. Ces portraits et autoportraits participent à la chronique d'une époque et à celle d'un mouvement. Tels qu'ils se donnent à lire aujourd'hui, ils tracent l'itinéraire topographique et chronologique du Mouvement et comme les photos dans *Nadja*, ils posent à nouveau la question de la subjectivité, de la ressemblance et de l'identité. » (« Les femmes photographes du surréalisme », *loc. cit.*, p. 98).

de tradition masculine de la photographie<sup>1068</sup>, d'autres soulignent au contraire que « les femmes ont été nombreuses à forger l'histoire de la photographie depuis ses débuts<sup>1069</sup> ». Abigail Solomon-Godeau évoque ainsi de nombreuses femmes photographes, parmi lesquelles citons Julia Margaret Cameron, Alice Austen, Imogen Cunningham, Laure Albin Guillot, Diane Arbus et Lee Miller, pour rappeler que « les femmes, même occultées ou ignorées, ont depuis toujours une place dans cette histoire : elles ont contribué à son évolution et ont su en tirer parti<sup>1070</sup> ». Les images de soi que créent Cahun-Moore ne puisent pas explicitement dans l'histoire de la photographie comme le faisaient les écrits dans l'histoire littéraire. Or leur œuvre ne s'en inscrit pas moins dans la tradition de la mise en scène de soi en photographie<sup>1071</sup>, tel que l'affirme Anne Egger : « Le portrait féminin masqué ou travesti est une pratique ancienne (très en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle chez Julia Margaret Cameron, la comtesse Castiglione, Clementina Hawarden ou Lewis Carroll), de même que la mise en scène de soi (depuis Hippolyte Bayard en noyé [...] et Nadar)<sup>1072</sup>. » Sans mettre de l'avant des figures électives pour leur pratique, Cahun-Moore expérimentent librement avec le média photographique, s'engageant dans plusieurs techniques comme la déformation, la double exposition ou le photomontage, investissant la mise en scène d'objets et hybridant photographie et théâtre. La relative « nouveauté » de ce média, ainsi que la possibilité de l'investir en dilettantes se sont avérées stimulantes pour le couple Cahun-Moore. Une lettre de 1952 montre qu'elles se considéraient de fait amateurs dans le domaine de la photographie, Cahun réduisant leurs

---

<sup>1068</sup> Voir Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Femmes artistes / artistes femmes*, *op. cit.*, p. 151 ; Guillaume Bridet et Anne Tomiche, « Introduction », *loc. cit.*, p. 10.

<sup>1069</sup> Abigail Solomon-Godeau, « Sous le prisme de l'identité sexuelle : un regard sur les femmes photographes », dans *Qui a peur des femmes photographes ?*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>1070</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1071</sup> Voir Marion Beckers et Elisabeth Moortgat, « Autoportrait, mise en scène de soi et identité sexuelle. Femmes photographes entre 1850 et 1945 », dans *ibid.*, p. 172-209.

<sup>1072</sup> Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, *op. cit.*, p. 28.

photographies – qui leur ont mérité une reconnaissance posthume bien plus grande que leurs textes et dessins – à des « essais d’amateurs<sup>1073</sup> », ce qui en dit long sur la démarche par laquelle elles abordaient leur pratique, mais ne manque pas de surprendre le lecteur-spectateur. Leur formation aux Beaux-Arts, pour Moore, et à la Sorbonne, pour Cahun, les menait en effet vers des arts « nobles » – la peinture, le dessin, la littérature –, ce qui explique qu’elles ne se revendiquent jamais d’amateurisme dans ces disciplines, même si nous avons vu que Cahun affecte le plus souvent une réserve quant à la qualité de ses écrits<sup>1074</sup>. Remarquons tout de même que l’humilité – renforcée lorsqu’elle qualifie, dans la même lettre, leurs clichés d’« épaves » – avec laquelle l’épistolière discute de la pratique photographique collaborative peut fort bien être une stratégie rhétorique grâce à laquelle elle arrive à défendre elle-même l’aspect novateur de leurs photographies et l’appréciation qu’en ont eu des photographes célèbres.

L’entre-deux-guerres – et l’œuvre de Cahun-Moore peut en constituer un exemple significatif – représenterait « l’âge d’or » des femmes et de la photographie : « Pendant l’entre-deux-guerres, le support photographique est ainsi particulièrement privilégié, au point que Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici présentent cette période comme “l’âge d’or de l’image” pour les femmes<sup>1075</sup>. » S’il est vrai qu’un grand nombre de femmes photographes accomplissent un travail d’importance durant cette période, dont font foi les œuvres de Dora Maar, Gisèle Freund, Germaine Krull, Ilse

---

<sup>1073</sup> Lettre inédite de Claude Cahun à Charles-Henri Barbier, 6-21 septembre 1952, reproduite en partie dans la thèse de Charlotte Maria, *Correspondances de Claude Cahun*, vol. I, *op. cit.*, p. 313. Je rappelle, pour le bénéfice du présent commentaire, un passage de la lettre précédemment cité dans le chapitre 5 : « Il nous reste d’avant guerre (Paris et Jersey) d’assez belles photographies. Belles ? si j’en puis juger par la diversité des gens qui les ont admirées... des inconnus lorsqu’elles furent exposées chez des libraires... et par l’appréciation de quelques [*sic*] uns qui les virent chez nous. Parmi ceux-ci des gens les moins esthètes à des professionnels tels que Man Ray. D’autre part, récemment, un jeune anglais, professionnel aussi, spécialisé dans les portraits d’enfants, nous posant des questions sur « innovation » (!), techniques (!)... à propos de nos essais d’amateurs datant de plus d’un quart de siècle. »

<sup>1074</sup> Voir notamment les lettres à Adrienne Monnier déjà citées à ce propos ou encore la dédicace de *Vues et visions*.

<sup>1075</sup> Guillaume Bridet et Anne Tomiche, « Introduction », *loc. cit.*, p. 10.

Bing, Laure Albin Guillot, Marianne Brandt, Florence Henri, Lee Miller ou Cahun-Moore, ne pas tenir compte de la présence des femmes en photographie depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1076</sup> risque de les effacer de la mémoire culturelle. Michel Frizot intègre d'ailleurs à sa *Nouvelle histoire de la photographie*<sup>1077</sup> plusieurs œuvres de femmes photographes, aussi variées que les photographies d'algues d'Anna Atkins prises en 1841, les autoportraits de Marianne Brandt ou Ilse Bing, les photographies d'Auschwitz prises par Lee Miller, les photographies urbaines de Lisette Model (dans les années 1940) ou de Diane Arbus (1970-1971), les « créations d'images types du star-system, des magazines de rock et du thriller<sup>1078</sup> » de Cindy Sherman sans oublier les photomontages de Claude Cahun (le nom de Moore n'apparaît pas). En ce qui concerne Cahun-Moore, par leur approche autodidacte du média photographique<sup>1079</sup>, elles posent à leur manière la question de la subjectivité et de l'identité, en faisant preuve de théâtralité et d'humour, à travers les genres du portrait, de l'(auto)portrait, ainsi que de la photographie d'objets surréalistes. Il faut néanmoins souligner que moins nombreuses sont les créatrices qui ont utilisé la photographie dans l'illustration d'un livre surréaliste. Outre Cahun-Moore, ainsi que Cahun et Deharme, seule le fera Leonor Fini dans *Le Livre de Leonor Fini* (1975).

---

<sup>1076</sup> La grande exposition qui a été consacrée en 2015 aux Musées de l'Orangerie et d'Orsay en fait foi ; voir le catalogue *Qui a peur des femmes photographes ?*, *op. cit.*

<sup>1077</sup> Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Éditions Adam Biro, 1994.

<sup>1078</sup> *Ibid.*, p. 727.

<sup>1079</sup> Camille Morineau insiste sur l'accessibilité de la photographie comme l'une des raisons ayant facilité son appropriation par les femmes artistes : « Au XX<sup>e</sup> siècle, la photographie se conjugue, plus que les autres techniques, au féminin. Les femmes y voient un moyen (comme avec la librairie par exemple) d'acquiescer leur indépendance. À celles qui avaient encore difficilement accès à un enseignement artistique, ou pour qui posséder un atelier était impossible, la photographie proposait une technique estampillée "moderne", financièrement accessible et au sein de laquelle, faute d'enseignement, il était normal d'être autodidacte. » (*Artistes femmes de 1905 à nos jours*, *op. cit.*, p. 51)

Tournons notre attention vers *Aveux non avendus*, pour constater dans quelle mesure la complexification des rapports entre le texte et l'image au sein du livre hybride de facture surréaliste ouvre de nouvelles avenues à l'illustration du livre et comment la photographie parvient, sans jamais illustrer le texte, à véhiculer les mêmes obsessions que l'écriture. Dans le cadre de l'esthétique surréaliste, la photographie, en raison de son aspect documentaire, peut *a priori* sembler, comme le souligne Rosalind Krauss, inapte à représenter la quête du modèle intérieur révélé par un état d'absence de la conscience<sup>1080</sup>. Mais les surréalistes ayant choisi la photographie l'ont adaptée à leur esthétique en ayant recours à diverses techniques d'exposition, de déformation ou de cadrage, visant à faire de « la photographie "autrement"<sup>1081</sup> », pour utiliser une formule de Daniel Grojnowski. Ils cherchent ainsi à retirer à la photographie son caractère de vérité, à redonner à l'œil son « état sauvage<sup>1082</sup> ». Les collages photographiques Dada servaient d'ailleurs déjà à briser la continuité du réel représenté par la photographie en y insérant une signification autre. Or les surréalistes ne veulent pas rompre avec la réalité, en découpant la surface photographique, mais montrer qu'elle peut se fracturer<sup>1083</sup>. Pour faire se rencontrer réalité et imagination dans une vision souvent empruntée à l'onirique, les surréalistes privilégient les manipulations en chambre noire, comme le double tirage, la double exposition, la solarisation, le montage, la rayographie, la déformation par rotation et l'impression en négatif, auxquelles s'ajoutent les techniques du collage et du photomontage<sup>1084</sup>.

---

<sup>1080</sup> Rosalind Krauss, « La photographie au service du surréalisme », *loc. cit.*, p. 15.

<sup>1081</sup> Il s'agit du titre du chapitre « Man Ray, l'homme qui rayonne. La photographie "autrement" », dans *Usages de la photographie*, Paris, José Corti, 2011.

<sup>1082</sup> André Breton, *Le surréalisme et la peinture, op. cit.*, p. 1.

<sup>1083</sup> Rosalind Krauss, « La photographie au service du surréalisme », *loc. cit.*, p. 28.

<sup>1084</sup> Rosalind Krauss, *Explosante-fixe, op. cit.*, p. 28.

Dans *Aveux non avenues*, les dix photomontages qui introduisent l'une des neuf parties du livre sont sur la belle page, précédés et suivis d'une page blanche, entre l'acronyme (qui sert de titre de section) et le texte<sup>1085</sup>. Selon le dispositif traditionnel d'intégration de l'image au livre, celle-ci se retrouve généralement sur la même double page que le texte ou, dans la tradition du roman populaire<sup>1086</sup>, est accompagnée d'une légende citant le passage qu'elle illustre – c'est d'ailleurs le cas dans *Nadja*. Le dispositif texte/image d'*Aveux non avenues* prend ses distances par rapport à la tradition illustrative où l'image occupe une pleine page voisine du texte que plusieurs livres surréalistes adoptent pourtant ; c'est le cas du *Poids d'un oiseau* de Deharme et Fini. D'autres se montrent plus inventifs en plaçant l'image sur la même page que le texte comme Frida Kahlo qui superpose mots et peintures dans son *Journal*, ou encore en multipliant les modalités d'inclusion, comme *Dons des féminines* de Valentine Penrose ou *La Reine des sabbats* de Belen. Si certains dispositifs font preuve d'une extrême régularité (en triptyque chez Tanning ou Unica Zürn), d'autres connaissent souvent des variations, l'image se retrouvant sur la page de gauche ou de droite. Le dispositif d'*Aveux non avenues* demeure, quant à lui, régulier tout au long des deux cent quarante pages du livre. Les pages blanches qui délimitent la frontière entre les médias, offrent des moments de respiration dans l'œuvre hybride servant à prendre la mesure de ce qui est lu et vu. L'isolement des photographies creuse la distance entre le texte et l'image, comme pour mieux souligner qu'il ne faut pas chercher de corrélation trop directe de l'un à l'autre. Cahun-Moore positionnent ainsi le texte *hors du champ* de l'image ; la mise en retrait de l'image n'est pourtant pas totale puisque « la photographie atteste qu'au-delà de son champ, le monde continue d'exister,

---

<sup>1085</sup> Précisons que c'est ainsi que se présentent les héliogravures dans l'édition originale d'*Aveux non avenues* aux Éditions du Carrefour, toutefois, le dispositif a été changé dans la réédition de 2011, le texte étant placé à côté des images sur la page de droite, ce qui n'est pas sans conséquences sémantiques.

<sup>1086</sup> Voir Daniel Grojnowski, *Usages de la photographie*, op. cit., p. 94.



que la portion qu'elle représente témoigne de l'univers tout entier<sup>1087</sup> ». Ainsi, même lorsqu'il se trouve hors de son champ de vision, le texte interagit avec la photographie.

Le photomontage, technique employée par Cahun-Moore, se réalise en deux temps : les créatrices recyclent d'abord des photographies choisies dans la galerie d'(auto)portraits et d'images photographiques ou picturales diverses ; elles procèdent ensuite au collage qui assemble les motifs empruntés à différentes images. Les photomontages s'inspirent du collage Dada mais, contrairement aux œuvres dadaïstes, ils ne détournent pas des discours ou des slogans, ne visent pas la provocation pure. Ils empruntent plutôt aux valeurs surréalistes en confrontant des éléments hétérogènes dont la mise en relation n'apparaît pas clairement. La technique du photomontage offre l'opportunité aux créatrices de combiner divers médias au sein d'une seule image en regroupant des morceaux de photographie, de dessin et d'écriture. Chez Cahun-Moore, la technique du photomontage se lit, selon Andrea Oberhuber, « *as the desire to free oneself from the limits imposed by the choice of a single medium. As such, the photomontages are privileged spaces by which Cahun-Moore couple question the limits of the Same and the Different*<sup>1088</sup> ». La frontière délimitant l'espace du Soi et de l'Autre a tout à voir avec la pratique collaborative, mais également, puisqu'il s'agit d'une œuvre autoréflexive, avec la manière dont l'auteure-artiste se met en mots. Le collage, associé à des aveux énigmatiques livrés par bribes, est le mode privilégié par Cahun-Moore pour mettre en scène un sujet dont l'identité, plurielle, se dédouble *ad infinitum* sur la page et devant la caméra. Le photomontage est en effet, comme l'indique Elza Adamowicz,

*a privileged mode of portrayal of surrealist identity, since, to use Ernst's words concerning his identity, the medium is « transparent à la fois et plein d'énigmes ». It is a transparent*

---

<sup>1087</sup> Daniel Grojnowski, *Usages de la photographie, op. cit.*, p. 99.

<sup>1088</sup> Andrea Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 50.

*medium, because of the apparent immediacy of the photographic mode ; but it is also an enigmatic medium, since montage, by transforming reality, appears as a visibly coded discourse. [...] Hence, by manipulating photographic fragments, the surrealists question the principle of the unitary self – instantaneous identity – and expose identity as a construct, staging conflicts, displacements and decentring*<sup>1089</sup>.

Les mises en scène élaborées de Cahun-Moore, de même que le temps que le couple consacre à la conception des photomontages récusent « *the apparent immediacy* » de la photographie. Adamowicz confronte les prétendues transparence et immédiateté de la photographie avec le caractère énigmatique du montage qui n'expose pas forcément la logique de son assemblage. La description que propose Yves Peyré du collage soulève des points de rencontre avec les valeurs surréalistes de l'étrange et du hasard : « Le collage procède à une incorporation. Il ajoute un élément étranger, il s'octroie la possession d'un ingrédient de hasard<sup>1090</sup>. » Ces idées contradictoires de la transparence et de l'énigmatique intriguent le lecteur-spectateur de l'objet *livre*.

En tant qu'œuvre avant-gardiste dont l'un des principes est la « résistance à la tentative d'en tirer un sens<sup>1091</sup> », *Aveux non avendus* ne s'offre pas facilement à la compréhension et remet en cause la lisibilité et la visibilité de l'œuvre par l'hermétisme des images aussi bien que des textes. Transportons-nous donc du côté de la réception du livre pour postuler d'emblée que le mode de lecture linéaire où le sens se construit au fil des pages pour former un tout logique est, d'après Peter Bürger, « inadapté<sup>1092</sup> » au livre surréaliste. Le récepteur ou la réceptrice d'une telle œuvre ressent

---

<sup>1089</sup> Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 144.

<sup>1090</sup> Yves Peyré, « Le livre comme creuset », *loc. cit.*, p. 52.

<sup>1091</sup> Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>1092</sup> *Ibid.*, p. 129-130.

un choc qui « joue le rôle d'un stimulant l'invitant à changer de comportement<sup>1093</sup> ». Le lectorat contemporain d'*Aveux non avenues*, si l'on en croit l'auteure, n'a pas su quoi faire d'un tel ouvrage hybride ou ne s'est pas donné la peine de le lire : « L'ostracisme fut à peu près général. À part le silence, les plus basses insultes. Voilà comment la "critique littéraire" – sauf celle d'*Aux Écoutes* – voulut bien accueillir les "poèmes en prose" de cette indésirable Cassandre<sup>1094</sup>. » À l'instar de la figure de Cassandre, *Aveux non avenues* serait donc l'œuvre qui n'est pas entendue. Confronté par l'absence apparente de sens entre les parties du livre hybride – que ce soit les morceaux d'images collés, les fragments textuels ou leur relation –, le récepteur est mis au défi. Cahun ne cherche pas à rendre la tâche facile pour son lecteur qu'elle identifie comme celui « contre qui » elle écrit dans l'enquête de la revue *Commune* : « C'est contre tous ceux qui savent lire qu'il faut écrire, car j'estime qu'un progrès n'est jamais obtenu que par opposition. Aux lecteurs de tirer profit de ce que l'écrivain a pensé contre leur passé, contre le sien propre<sup>1095</sup>. » L'anaphore réalisée par la répétition de la préposition « contre » enjoint le(a) destinataire de l'œuvre à faire preuve à son tour d'esprit d'opposition, de résistance ou, pour le dire autrement, à se montrer inventif pour parvenir à repenser son mode de lecture. Et qu'en est-il de ce choc pour un lecteur d'aujourd'hui ? *Aveux non avenues* déstabilise-t-il toujours autant ? Si le lectorat est désormais habitué à retrouver des photographies dans les livres et s'il est relativement familier avec le photomontage, ces savoirs ne lui offrent pas pour autant les clés de la compréhension de l'œuvre.

Le livre surréaliste constitue de fait un défi de lecture puisqu'il rompt, par l'insertion d'images mais aussi par l'esthétique du collage et de l'analogie, avec la captation habituelle du sens qui voudrait que chaque partie (texte et image) contribue à une signification d'ensemble. Le

---

<sup>1093</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>1094</sup> Lettre de Claude Cahun à Paul Lévy du 3 juillet 1950, dans *Écrits, op. cit.*, p. 710.

<sup>1095</sup> *Écrits, op. cit.*, p. 538.

rôle du lecteur-spectateur est essentiel pour reconstruire, comme dans le cas de l'énigme, le sens de l'œuvre. Dans un texte bref inédit, « Tout habitant du pays sans miroirs », qui fait référence intertextuellement à la première page d'*Aveux non avendus* par la notion d'aventure et le syntagme « l'attirail des faits » (*ANA*, p. 1), Claude Cahun reconnaît au lecteur le rôle de collaborateur :

Si l'aventurière a supprimé ici tout « l'attirail des faits », s'est faite homme et femme invisibles, c'est que la collaboration du lecteur est indispensable. L'omission qui choque les réalistes, il leur appartient d'y parer : traduisant ma vie tragique par leur vie triviale, ils ne me font pas tort. Leur ai-je fait tort en proposant à leur démarche quotidienne les symboles fluides, le cothurne historique, qui, demain, comme hier, sont seuls capables d'en révéler le sens<sup>1096</sup> ?

L'auteure autorise, si l'on peut dire, son lecteur à être indépendant d'esprit, à tirer parti de sa propre « vie » pour interpréter son œuvre qu'elle conçoit d'après le modèle de la « tradu[ction] ». Succédant à l'étape de transformation du « quotidie[n] » en « symboles », trace de l'héritage symboliste de l'écriture cahunienne, la lecture se doit de re-traduire ces symboles pour « en révéler le sens ». L'auteure accepte de perdre le contrôle de l'agencement puisque le lecteur pourra regarder les images en premier ou en dernier, ou pas du tout, ou au fil de sa lecture, plusieurs combinaisons étant possibles.

L'œuvre hybride commande une interprétation en mouvement, qui exige du lecteur-spectateur qu'il réactive sans cesse ce qu'il a lu et vu ailleurs. Le mode de lecture doit s'adapter à ces « œuvres collages » construites selon un rapport paradigmatique, tel que l'explique Peter Bürger : « Tandis que le modèle de structure syntagmatique, la phrase, se caractérise – aussi longue qu'elle puisse être – en ce qu'elle possède une fin, la structure paradigmatique, la série, est par principe infinie<sup>1097</sup>. » La linéarité du parcours de lecture-spectature induite par la structure du livre,

---

<sup>1096</sup> Claude Cahun, « Tout habitant du pays sans miroirs », dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 770. Notons que ce titre a pu être attribué au texte par l'éditeur des *Écrits*.

<sup>1097</sup> Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 128.

dont on ouvre la couverture et tourne les pages une à une jusqu'à la quatrième de couverture, n'empêche pas d'envisager d'autres pratiques de lecture encouragées, comme le postule Danièle Méaux, par la coprésence des médias<sup>1098</sup>. Le lecteur peut donc saisir la liberté qui lui est octroyée par l'ensemble texte/image et être plus original dans sa posture pour capter les enjeux de l'œuvre, par exemple en regardant seulement les images, en regardant d'abord les images puis le texte, en effectuant des va-et-vient, ou encore en vagabondant dans le désordre ou même aléatoirement d'un poème/image à l'autre. Il pourrait tout aussi bien imprimer les images pour les regarder en quasi simultanéité avec la lecture du texte. *Aveux non avenues* contient une mise en abyme de cette pratique de lecture originale : « La vie la plus ordinaire a ses aventures, ses records, ses merveilles. Mais avec la permission de parcourir, de sauter des pages, des pages et des pages – et de lire entre les lignes, à loisir, à discrétion<sup>1099</sup>. » (*ANA*, p. 101) Avec cette « posture active<sup>1100</sup> », les disciplines se rencontrent dans l'œil du lecteur-spectateur pour faire jouer les multiples sens du dispositif texte/image.

Il faut également tenir compte de la spécificité du média photographique qui, selon Daniel Grojnowski, déploie dans le hors-champ de l'image une place réservée aux lecteurs-spectateurs : « le hors-champ annihile la distance spatiale et temporelle qui les sépare de la scène représentée. Par lui, s'accomplit la traversée des frontières qui permet au lecteur de s'introduire dans la fiction. Non seulement le hors-champ assure ce lien mais il joue le rôle de médiateur entre des lieux et des

---

<sup>1098</sup> Danièle Méaux, *Livre de photographies et de mots*, op. cit., p. 7-8.

<sup>1099</sup> Les réflexions sur la lecture et l'écriture ne sont pas rares dans l'écriture cahunienne, comme en témoigne ce passage d'*Éphémérides* où l'auteure s'insurge contre la popularité des textes à « message » : « Je prêche la circoncision quotidienne de l'âme. Il faut jeter du lest. On n'écrit que pour ça. Mais trop souvent le lecteur sert de témoin à décharge, de vide-poches, de parent pauvre. C'est sur lui que compte l'écrivain pour user ses vieilles morales, pour faire valoir – à quelques milliers d'exemplaires – ce qu'il vient justement de mettre en disponibilité. (Autant de mots, autant d'actes morts.) » (« Éphémérides », loc. cit., p. 65)

<sup>1100</sup> Daniel Grojnowski, « Le roman illustré par la photographie », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/image*, op. cit., p. 178.

époques qui ne peuvent communiquer<sup>1101</sup>. » Dans le cadre de l'œuvre hybride, le hors-champ, dédié au lecteur-spectateur, est cet espace *inter* sillonné par les interactions. Le regard du lecteur-spectateur s'avère donc un *déclencheur*, car comme le déclencheur de la caméra, lorsqu'on l'active, il capte une image, un mot, un sens entre les deux. Ainsi, l'œuvre hybride reproduit-elle le processus cognitif de la photographie, en ce qu'elle se *révèle*, au sens photographique du terme, au fur et à mesure de son développement dans la chambre noire. L'image latente fixée par la lumière sur le négatif devient visible par l'immersion dans le *révélateur* chimique dans les bains de la chambre noire. Pour l'œuvre *obscura*, comme on pourrait appeler *Aveux non avenues*, le sens devient manifeste au fur et à mesure que le révélateur agit, autrement dit, le sens latent de l'œuvre se donne à lire ou à voir au fil de la lecture-spectature, grâce à laquelle il s'éclaire.

Si, concernant *Aveux non avenues*, il est impossible de parler de rapport illustratif entre un texte fragmentaire et des images qui ne *narrent* aucune histoire ni ne *paraphrasent* aucun passage du texte, le lecteur-spectateur n'est pas pour autant éclairé sur la signification de leur agencement. Afin de parvenir à trouver du sens dans ce type d'ensemble hétéroclite, Liliane Louvel suggère d'« utiliser le pictural comme clé interprétative, ne se limitant pas au repérage et à l'analyse de l'apparition de l'image dans le texte, mais de se servir du pictural pour ouvrir l'œil du texte<sup>1102</sup> ». L'*œil du texte*, allégorie de la rencontre entre le visuel et le textuel, guidera mon analyse des divers types de relations intermédiatiques en jeu dans l'œuvre de Cahun-Moore selon deux paradigmes, les images *in praesentia* et celles *in absentia*<sup>1103</sup>.

---

<sup>1101</sup> Daniel Grojnowski, *Usages de la photographie*, op. cit., p. 99.

<sup>1102</sup> Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, op. cit., p. 104.

<sup>1103</sup> Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte*, op. cit., p. 16 à 19.

L'intégration *in praesentia* de photomontages aux pages du livre pousse le lecteur-spectateur à multiplier les allers-retours d'un média à l'autre pour tenter de faire émerger de ces interactions une signification pertinente pour l'ensemble de l'œuvre, et ce, même s'il saisit la visée non illustrative de la photographie dans *Aveux*. Contrairement aux prétentions surréalistes, l'agencement – que ce soit celui des fragments visuels au sein du photomontage, celui des fragments textuels et celui du lisible et du visible –, n'est pas le fruit du hasard, mais d'un travail qui a mis une dizaine d'années à aboutir. Une lecture croisée fait ainsi apparaître des thèmes et motifs communs, allant de la mise en scène au dédoublement, en passant par l'exploration identitaire.

Penchons-nous sur un exemple concret. La planche VIII servant d'interstice entre l'acronyme « H.U.M. » de la septième partie et la section de texte qui suit met en jeu des effets de complémentarité, de redondance et de rupture entre l'image et le texte (Fig. 34). L'œil du spectateur est d'abord attiré par le visage très blanc de Cahun, dans la portion supérieure gauche de l'image, auquel la surexposition donne un aspect fantomatique qui fait glisser le photomontage dans un imaginaire cauchemardesque que les différents éléments du collage renforcent. Plusieurs techniques photographiques sont mobilisées par les créatrices afin de rendre effrayant chacun des sept visages du montage. Le danger plane sur cette planche, à commencer par la tête menacée d'un fusil tenu par une main gantée, qui est collée au-dessus d'une radiographie de cage thoracique, répétée quatre fois sur la planche. Directement à côté, une deuxième image de Cahun la figure se protégeant le visage par une main tendue, et une troisième tête de profil est rendue double par l'exposition de deux négatifs superposés. Le portrait de Michaux, dans le coin droit, est dédoublé et déformé par la rotation du négatif, alors que celui tout en bas, dans une image d'horreur pure, a la chair du visage à vif et les yeux exorbités. Cette vision cauchemardesque est complétée par la tête inversée de Méduse, dont j'ai déjà parlé, et le masque de poupée aussi dédoublé. L'onirisme

imprègne de même les passages textuels suivants, où se retrouvent des récits de rêves, des évocations de monstres et des réflexions sur la mort. Tout comme le texte qui mène le lecteur sur des pistes sinueuses et obscures, la photographie, « symbol[e de] la découverte d’un “troisième monde” de l’entrepont<sup>1104</sup> » d’après Michel Frizot, emprunte aussi à l’onirique son absence de logique. En conformité avec l’esthétique surréaliste se superposent des morceaux de corps – mains, jambes, torsos, têtes – désarticulés, méticuleusement découpés d’(auto)portraits et réassemblés par Cahun-Moore pour créer un univers inquiétant. Dans la partie inférieure, moins chargée, du huitième photomontage, apparaît une paire de ciseaux dont la fonction intermédiaire est double. Sur le plan métaphorique, ces ciseaux mettent en abyme le découpage nécessaire au collage. Leur présence révèle également un rapport illustratif plus conventionnel avec le texte. Les ciseaux sont collés sur un bec d’oiseau tranché, un motif iconique reprenant un passage des confessions désavouées qui survient deux pages plus loin : « Transige-t-on avec de pareils monstres ? et surtout lorsqu’en si peu de temps il faut trancher tant de becs de courlis ! [...] je passe le poing, le bras, à travers la vitre et de mes ciseaux courbes coupe les becs dans leur racine. » (*ANA*, p. 156) Ou ne pourrait-on pas imaginer, puisque l’image précède le texte, que c’est l’inverse et que c’est l’extrait qui reprend le photomontage ?

Perdu au milieu de tant d’éléments disparates et semblant illogiques, le lecteur-spectateur voit se tisser quelques liens signifiants dans la recomposition sans cesse recommencée du sujet à travers l’écriture et la photographie, mais cet imaginaire de rêve ou de cauchemar ne se révèle jamais entièrement. La présence de plusieurs visages et masques consigne les mascarades auxquelles Cahun s’adonne tout au long des *Aveux* pour explorer les frontières de l’identité. Cette

---

<sup>1104</sup> Michel Frizot, « Une autre photographie. Les nouveaux points de vue », dans *Nouvelle histoire de la photographie*, *op. cit.*, p. 396.



parenté des photomontages et du texte amène Andrea Oberhuber au constant suivant : « Si la lecture croisée aboutit, le lecteur s’aperçoit que les nombreuses figures du sujet cahunien se complaisent à tour de rôle dans le processus iconotextuel de décomposition/recomposition d’un moi à la fois de plus en plus “transparent” et “opaque” (un des fragments de la partie II avait signalé cette piste)<sup>1105</sup>. » La métamorphose du sujet n’a d’égale que la métamorphose des rapports texte/image au sein de l’œuvre hybride qui eux aussi s’avèrent simultanément « transparents » et « opaques ». Des échanges se font entre les médias, sous la forme de répétitions thématiques, langagières et picturales notamment, mais ces échanges ne suffisent pas à saisir l’ensemble iconotextuel qui refuse de se dévoiler totalement.

*Aveux non avenues* met en place un jeu de renvois entre fragments textuels et photographies qui s’affiche notamment lorsque le texte s’immisce dans l’image, sous la forme de bribes de texte collées ou inscrites sur la planche. L’écriture fait ainsi un retour dans l’image par l’apparition de bouts de texte dans les photomontages, comme la ligature « œ » sur la planche X. Le troisième photomontage (Fig. 35) fait cohabiter de la sorte les deux modes d’expression sur la même page par l’incorporation de pages de texte découpées en forme de main ou pliées en forme de flèches ou d’oiseaux. Le scriptural se transforme *ipso facto* en image grâce au découpage et à l’*origami*, créant des « passages singuliers<sup>1106</sup> » entre les médias. Parmi ces morceaux textuels choisis, deux peuvent être identifiés comme provenant du texte des *Aveux*. Sur la main gauche qui pointe le miroir, on reconnaît notamment un extrait de cette même section du livre<sup>1107</sup> :

Je suis (le “je” est) un résultat de Dieu multiplié par Dieu divisé par Dieu :

---

<sup>1105</sup> Andrea Oberhuber, « Projets photolittéraires et modes de lecture de l’objet livre dans les années trente », *loc. cit.*, p. 165.

<sup>1106</sup> François Noudelmann, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000, p. 48.

<sup>1107</sup> Notons que la planche X affiche également cette phrase ; toutefois, si certains fragments de texte intégrés à l’image répètent le texte, il ne s’agit pas d’une règle généralisable car, sauf erreur, on n’arriverait pas à retrouver dans le texte la deuxième phrase de la planche X (« Sous ce masque un autre masque. Je n’en finirai pas de soulever tous ces visages. »).

Dieu x Dieu = moi = Dieu

-----  
DIEU (*ANA*, p. 34)

L'aspect disparate de ces mots dans le collage fait peu à peu sens dans l'écriture qui les reprend et les explicite parfois, mais jamais totalement. Le troisième morceau de texte se compose en fait de signes typographiques rappelant ceux utilisés pour ponctuer les nouvelles *Héroïnes*. La cohabitation du lisible et du visible sur la surface photo ouvre des passages d'un média à l'autre en permettant de retrouver cet extrait dans le texte. Cela confère une dimension ludique à l'ensemble texte/image : c'est-à-dire que les images sont si énigmatiques que le réflexe du lecteur est plus fort que celui du spectateur et il tente de s'accrocher aux mots comme à des bouées, s'efforçant de les retrouver dans le texte. Sur le même photomontage (planche III) trône un œil immense dont l'iris reflète une tête inversée de Cahun qui occupe tout le bas du cadre. Sa présence, de même que celle d'un miroir à main dans lequel se mire le *Spectrum*, nous intime à regarder autrement, à réfléchir aux modalités du regard qu'on pose sur soi, d'une part, et sur l'œuvre hybride, d'autre part.

Lorsque la photographie est dans le *hors-champ* du texte, celui-ci met en place des images *in absentia*, c'est-à-dire qu'en plus des images incluses matériellement à l'objet *livre*, *Aveux non avenues* déploie plusieurs autres rapports texte/image, tels que la picturalité du mot, l'usage d'un langage propre à la photographie, l'*ekphrasis* et les jeux de références entre les textes et les images. La relation à l'image *in absentia* commence dès la couverture qui figure un calligramme représentant « *a viewfinder's crosshairs* » (le réticule du viseur), comme l'identifie Gayle

Zachmann, « *evocative of the focusing grid of a camera*<sup>1108</sup> ». Les lettres du titre sont répétées sur les axes horizontal et vertical, leur croisement<sup>1109</sup> étant entouré par de petites croix composées du « *palendromic non*<sup>1110</sup> ». Répété dix fois, le mot « non » annonce l'esprit d'opposition de celle qui écrit contre elle-même et contre son lecteur<sup>1111</sup>. La quatrième de couverture présente un second calligramme, qui n'est pas sans évoquer les *Calligrammes* d'Apollinaire parus en 1918, malgré le fait que ceux d'*Aveux* soient moins élaborés. Le titre du livre y apparaît une nouvelle fois dans un cercle traçant la forme d'une horloge dont les aiguilles sont formées des lettres du nom Claude Cahun. En *picturalisant* l'écrit<sup>1112</sup> par ces deux calligrammes qui encadrent l'objet *livre*, Cahun-Moore fournissent un indice de ce à quoi le lecteur-spectateur peut s'attendre du contenu du livre.

Comme pour *Vues et visions*, le degré de saturation picturale, pour reprendre à nouveau cette idée de Louvel, du livre surréaliste de Cahun-Moore s'élève grâce à l'utilisation d'un langage appartenant aux arts visuels, plus spécifiquement à la photographie. Le langage photographique travaille le développement de l'écriture qui se calque à l'occasion sur le procédé cognitif de la photographie, comme c'est le cas dès l'incipit :

L'aventure invisible

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 !

Reparaissent la glace à la main, le rouge et la poudre aux yeux. Un temps. Un point. Alinéa. Je recommence. (*ANA*, p. 1)

---

<sup>1108</sup> Gayle Zachmann, « The Photographic Intertext », *loc. cit.*, p. 305. Ce calligramme pourrait, par ailleurs, évoquer une croix chrétienne quasi gothique qui augurerait, dès la couverture, une nouvelle *religion du moi* que le livre mettra en mots et en images.

<sup>1109</sup> Georges Sebbag fait la remarque que ce croisement rappelle par ailleurs le nom de la maison d'édition qui publie le livre, les Éditions du Carrefour (« Claude Cahun, surréaliste *off* », *loc. cit.*, <<http://www.philosophieetsurrealisme.fr/claude-cahun-surrealiste-off/>>, page consultée le 29 novembre 2017).

<sup>1110</sup> L'expression est tirée de Katharine Conley, « Claude Cahun's Iconic Heads », *loc. cit.*, p. 14.

<sup>1111</sup> Voir sa réponse à l'enquête « Pour qui écrivez-vous ? » de la revue *Commune*, dans *Écrits, op. cit.*, p. 538.

<sup>1112</sup> Notons que la picturalisation de l'écrit s'impose sur la couverture d'un autre livre surréaliste paru trois ans auparavant, en 1927, *Dormir, dormir dans les pierres* de Benjamin Péret illustré de dessins d'Yves Tanguy : les lettres du titre y suivent en effet les formes de la montagne et du cours d'eau du dessin de Tanguy.

*Aveux non avenues* s'ouvre sur une mise en abyme de la pratique de l'(auto)portrait, métaphorisée par la « glace à la main », un motif récurrent de l'autoreprésentation qui apparaît sur la première planche photographique précédant ce passage, de même que sur la planche III. La relation de cet extrait avec le photomontage précédent encourage Gayle Zachmann à reprendre le modèle du diptyque propre à *Vues et visions* pour affirmer que le « *photomontage and what could be seen as a verbal foretext, functio[n] as a diptych*<sup>1113</sup> ». La narration utilise l'objectif de la caméra comme médiateur de la scène de création se focalisant sur ce qu'il capte, rythmant la scène par l'énumération des parties du corps et de l'attitude du *Spectrum*. Après « un temps », celui du déclenchement du cliché, la narration passe le flambeau à l'autre moyen d'expression, l'écriture ; le changement est marqué par « un point », un « alinéa », puis la focalisation change, alors que la voix narrative reprend son « je » – « Je recommence » – pour amorcer sa réflexion sur l'écriture autographique. Les voix narratives intériorisent l'appareil photo et sa technique lorsqu'elles déclarent vouloir « prendre du champ » (*ANA*, p. 104) ou se « rogn[er] » (*ANA*, p. 106) comme on le ferait d'une photo dans le processus du collage/montage. Le partage du corps et de l'appareil est à son comble lorsque l'auteure métamorphose l'iris en diaphragme : « Je m'efforce de croire que l'image est mal au point ; je resserre, je dilate, je tripote le diaphragme étonné de mes yeux. » (*ANA*, p. 155) Cahun, qui affectionne les transformations, applique à son corps les manipulations appartenant à la caméra. Les techniques propres à la photographie servent également à revisiter selon un nouvel angle l'addition de *Doppelgängerinnen* : « Un déplacement d'âme insaisissable a troublé le mystère. L'homme a trompé l'image avec sa propre *surimpression*. » (*ANA*, p. 200 ; je souligne.) Ce passage se lit comme un commentaire du pendant photographique du livre, car la

---

<sup>1113</sup> Gayle Zachmann, « The Photographic Intertext », *loc. cit.*, p. 305.

surimpression dans les photomontages – et même les (auto)portraits – provoque de fait le « mystère » et l'« insaisissab[ilité] » quant à l'identité du sujet qui s'amuse à « tromp[er] » le lecteur-spectateur. Plus encore, l'intériorisation du langage artistique de sa compagne n'est-elle pas, par ailleurs, une nouvelle métaphore de la fusion de l'auteure et de l'artiste ?

Le plaisir de la tromperie s'exprime ailleurs par de fausses *ekphrasis*, telle que celle sur laquelle débute le premier fragment de la partie V. La voix narrative y fait l'*ekphrasis* d'un portrait inexistant, ainsi que le porte à croire le titre « Portrait de Mlle X (photo si possible...) » (*ANA*, p. 99). Ce vide laissé par les parenthèses et les points de suspension souligne avec humour l'entrelacement de l'écriture et de la photographie. Sans avoir accès à la photo de cette jeune fille sans nom, le lecteur-spectateur s'en remet totalement aux mots pour la *voir*. La description – un procédé assez rare dans la poétique cahunienne – du dit portrait qui suit (une femme se tenant sur le pas de sa porte) est d'abord syncopée, formulée par des phrases nominales courtes ou juxtaposées : « Des fils de fer barbelés. Porte massive et solidement close. La chaîne : une ceinture de chasteté. Le cadenas rouillé ; une bonne cire de sûreté coulée dans la serrure. » (*ANA*, p. 99) Mais le fragment gagne en lyrisme au fil des paragraphes et le *tiers pictural* qui en découle devient inquiétant : « Mais où donc s'est réfugiée l'hôtesse ? – Là, derrière le jus des trous pour les prunelles, deux points noirs de méfiance (points mathématiques) sont en faction, en perpétuelle défensive. » (*ANA*, p. 100) Afin de renverser la hiérarchie des médias qui subordonne l'image au texte, ne pourrait-on pas également affirmer que certains passages du texte font la description de fragments iconiques des photomontages de Moore ? En tant qu'œuvres artistiques, les photomontages se voient à quelques reprises dans *Aveux non avendus* non pas explicités, mais évoqués par l'écriture. Le trio siamois de la planche X qui formait une Sainte Famille étrangement liée par la chair du ventre ressurgit effectivement douze pages plus loin dans un fragment : « L'éternité a fait ce monstre triple face. Bouquet de dieux. Trinité pour tréteaux. Père, mère et fils

(esprit, cœur et corps) soudés par ces bras de chair, ces charnières grinçantes... Et la famille française prend modèle là-dessus. » (ANA, p. 223) Informé du contenu du photomontage qu'il vient de regarder, le lecteur-spectateur ne manque pas de faire le lien avec la planche X. Ce procédé, que je qualifierais d'*interartialité photolittéraire*, inspirée par l'idée de « *photographic intertext* » de Gayle Zachmann<sup>1114</sup>, par lequel le texte renvoie à l'image, inverse l'effet produit dans les photomontages qui inséraient des fragments textuels. L'auteure encourage ainsi le lecteur-spectateur familier de son œuvre à se souvenir d'autres (auto)portraits. Rappelons en guise d'exemple, une citation d'*Aveux non avendus*, déjà évoquée au sujet de la collaboration du couple : « 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 corps – au besoin qu'ils envoient leurs âmes au diable ! » (ANA, p. 13) La lecture de cette citation ne fait-elle pas naître l'image *in absentia* du double portrait au miroir<sup>1115</sup> (Fig. 19 et 20), déjà analysé dans le cinquième chapitre, qui montre Cahun et Moore, toutes deux placées devant un miroir dans une pose quasi identique ? Dans le but d'éviter de reproduire une hiérarchie entre les médias à travers la logique de la paraphrase du texte par l'image ou *vice versa*, postulons plutôt que l'intimité de la relation de collaboration est telle entre l'auteure et l'artiste que l'écriture et la photographie en viennent à parler le même langage technique.

En se lançant à la recherche des « procédés de constitution du texte » afin de « découvrir [...] une signification relativement consistante<sup>1116</sup> » à l'ensemble de l'œuvre, le lecteur-spectateur constate

---

<sup>1114</sup> Gayle Zachmann définit le « *photographic intertext* » comme « *a paradoxical and revolutionary movement that re-envisions the boundaries of the visual and the verbal* » (dans « The Photographic Intertext », *loc. cit.*, p. 301-310).

<sup>1115</sup> Voir Claude Cahun. *Bilder*, *op. cit.*, p. 29 et 105.

<sup>1116</sup> Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 127-128.

que la technique du collage constitue un point d'ancrage entre l'esthétique des planches photographiques et la poétique des textes, comme l'ont établi quelques critiques. Elza Adamowicz considère en effet *Aveux non avendus* comme un « collage autobiographique », identifiant deux moyens de l'expression de soi, « le collage verbal et le photomontage<sup>1117</sup> ». Andrea Oberhuber aborde, pour sa part, l'œuvre hybride sous l'appellation « collage de texte et photomontage<sup>1118</sup> ». En choisissant la forme du fragment qui refuse de gommer les traces de sa réflexion, en maintenant les reprises et les contradictions, l'écriture et la structure du texte se calquent sur l'esthétique du collage qui préside à l'élaboration des photomontages, donnant lieu à une hybridation de la composition de chaque média. Elza Adamowicz souligne que le collage comporte trois étapes : la collecte, le collage et la configuration, dans laquelle le lecteur est activement engagé<sup>1119</sup>. La juxtaposition des bribes de textes favorise l'ellipse et la rupture de sens, tout en reliant – ou séparant – les fragments grâce à des petits dessins (cœur, bouche, étoile et œil) qui laissent toujours visible un espace blanc, pour accentuer leur décalage. Ces blancs visuels et sémantiques entre les extraits s'apparentent au découpage et au collage de divers éléments iconiques dans le cadre de photomontages visant à faire apparaître d'étonnants montages iconiques et langagiers. La pratique surréaliste du collage cherche, d'après André Breton, à faire jaillir le surréel de la rencontre des éléments hétéroclites<sup>1120</sup>. Sa valeur réside donc dans l'effet qu'il procure, soit de désorienter tant son producteur que son spectateur, comme l'explique Adamowicz<sup>1121</sup>. Chez Cahun et Moore, le collage pour les photomontages d'*Aveux non avendus* ne reprend pas, comme pour Dada (chez Heartfield, par exemple), d'images tirées de journaux, mais leurs propres images photographiques

---

<sup>1117</sup> Elza Adamowicz, « Claude Cahun surréaliste », *loc. cit.*, p. 59.

<sup>1118</sup> Andrea Oberhuber, « Projets photolittéraires et modes de lecture de l'objet livre dans les années trente », *loc. cit.*, p. 161.

<sup>1119</sup> Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>1120</sup> André Breton, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1988, p. 337-338.

<sup>1121</sup> Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, *op. cit.*, p. 4.

ou picturales et leurs propres textes. Leur projet autoréférentiel se dévoile dès lors dans la technique du photomontage qu'il favorise. L'œuvre que l'auteure et l'artiste mettent en place doit comporter la *totalité* de leur être et de leur œuvre, comme l'affirme François Leperlier selon lequel *Aveux non avenues* vise « la totalisation d'une pensée<sup>1122</sup> » ; ainsi récupèrent-elles des portraits, des (auto)portraits, diverses photographies d'objets, des dessins et des bribes de texte.

S'il est impossible de ne pas envisager les deux médias convoqués dans *Aveux* comme une unité créatrice, aussi étonnante soit-elle, à l'image du couple collaborateur qui se conçoit comme deux moitiés d'un tout, le lecteur-spectateur ne peut pas non plus tableur sur des associations évidentes. La cinquième planche du livre vient tout particulièrement à l'esprit pour mettre en relief l'esthétique de l'écart qui préside à l'assemblage du lisible et du visible (Fig. 36). Que penser en effet des étranges éléments visuels qui y flottent sur un fond noir : une dizaine de dessins de cactus blancs et gris, velus ou épineux, des laines tenues à la main, des morceaux de papiers montrant un graphique et une « lettre tombée en rebut » ? Une photographie de Cahun découpée au niveau du ventre la montre en train de tenir un cactus, mais les mains et les avant-bras n'appartiennent pas à la même photographie, ils sont plutôt collés par-dessus celle-ci. Les yeux sont disproportionnés, comme pour équilibrer l'autre image de son visage dédoublé, découpé juste sous les yeux pour former un médaillon. Une troisième image de Cahun, dont le corps est déconstruit – les jambes se trouvant au-dessus du torse – est collée au centre de l'un des cactus. Le spectateur cherche à s'accrocher à ces représentations du visage afin de trouver un sens à l'image. Or le photomontage focalise sur le cactus blanc tenu par deux mains, disposé à l'avant-plan de l'image. Conformément à la technique du collage, les éléments textuels et photographiques sont souvent contradictoires ou

---

<sup>1122</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 177.



simplement insensés. Les créatrices empêchent le destinataire de comprendre ; celui-ci était pourtant averti dès la page titre de cette section qui porte l'exergue : « Qu'il me soit permis d'avertir les jeunes imprudentes : voir le piège n'empêche pas de s'y laisser prendre et cela double le plaisir. » Cahun-Moore s'amuse à décontenancer une fois de plus le lecteur-spectateur qui, arrivé à mi-chemin de ce voyage intérieur dans leur imaginaire, s'était habitué aux images du corps de Cahun, en lui montrant ces dessins de cactus, de mains et de graphique. Le caractère profondément hétéroclite des motifs qui composent cette image n'offre aucune porte d'entrée au lecteur-spectateur qui, déconcerté, finit par tourner plus vite la page que pour les autres photomontages.

Tout se passe comme si, à l'instar de l'identité du sujet de l'autoreprésentation, les créatrices veillaient sans relâche à rendre fuyantes les relations entre photomontages et écriture. Dès que le lecteur-spectateur croit avoir trouvé une logique à leur assemblage, l'œuvre la lui retire aussitôt. Malgré donc un dialogue fructueux entre les médias et la « saturation picturale » du texte, l'écart entre ce qui est dit et ce que nous voyons n'est jamais colmaté puisque, comme l'avance Noudelmann de l'œuvre avant-gardiste, « la dissemblance demeure pour mieux créer l'effet spectaculaire<sup>1123</sup> ». Le principe créateur d'*Aveux non avenues* réside dans la volonté d'obscurcir la signification, de ne se livrer que par fragments et non en totalité. Ainsi le dispositif du livre renforce-t-il, selon la volonté de Cahun et Moore le « statut iconique » de l'image, tel que le qualifie Véronique Montémont par opposition au « statut indiciel » attribué à la photographie<sup>1124</sup>. Ces lectures croisées entre les photomontages et l'écriture mettent au jour une relation

---

<sup>1123</sup> François Noudelmann, *Avant-gardes et modernités*, op. cit., p. 113.

<sup>1124</sup> À partir de l'exemple de *Douleur exquise* de Sophie Calle (2003), Véronique Montémont affirme que : « Le rapport implicite/explicite décale donc légèrement l'enjeu autobiographique, dont une partie du sens va s'élaborer dans l'entre-deux du texte et de l'image. Plus que leur objet, leur référent propre, importe la dynamique d'interaction, qui en elle-même renseigne sur l'inflexion de la démarche : témoigner, documenter, illustrer, mais aussi suggérer, dissoudre, égarer. » (« Dites voir (sur l'*ekphrasis*) », dans Jean-Pierre Montier et al., *Littérature et photographie*, op. cit., p. 466-467)

d'(*in*)*dépendance* entre les médias dans *Aveux non avendus*, autrement dit chaque média est valorisé comme œuvre d'art autonome tout en partageant avec l'autre une « vision du monde plurielle<sup>1125</sup> ».

Le partage de la vision artistique préside aussi à l'ensemble texte/image du *Cœur de Pic* que Claude Cahun conçoit sept ans plus tard avec Lise Deharme. Cette nouvelle œuvre hybride photolittéraire se laisse plus facilement saisir que celle de Cahun-Moore, mais nous verrons que ce sentiment peut s'avérer trompeur. Le recueil de poèmes illustré est, nous l'avons vu, une œuvre collaborative pour laquelle la poète, Deharme, sollicite l'aide de Cahun à titre de photographe pour ajouter à l'ensemble des tableaux photographiques. Par son aspect matériel soigné, son format inhabituel, le choix du papier assez épais, sa reliure rigide et la qualité de reproduction des photographies, *Le Cœur de Pic* correspond à l'idéal du livre surréaliste, renforcé par les thématiques de l'onirisme, du merveilleux et de l'étincelle.

Le dispositif déploie sur la double page l'assemblage poético-photographique, le poème étant réservé à la page de gauche et la photographie, à la « belle page ». Cette répartition des images dans le livre est fréquente dans les livres surréalistes, mais ne devrait pas être assimilée à un rapport mimétique de l'image au texte. Ce dispositif d'apparence conventionnelle, « *by suggesting a clear, prescribed progression of the literary and the visual* », joue sur l'horizon d'attente du lecteur, comme l'explique Renée Riese Hubert : « *On the surface, parallelism dominates the relation of text to image. This parallelism, however, merely reflects the persistence of earlier models or practices ; it does not indicate the presence of any fixed relationship between text and image throughout the book*<sup>1126</sup>. » Leur assignation à un espace désigné sert la confrontation directe des

---

<sup>1125</sup> Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux », *loc. cit.*, p. 355.

<sup>1126</sup> Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, p. 21.

poèmes et des photographies. Comme un indice de l'illusoire simplicité de ce recueil, cet agencement comporte des irrégularités : tous les poèmes n'étant pas illustrés, certaines doubles pages sont occupées par deux poèmes. Ce déséquilibre est annoncé dès la page titre qui spécifie que le recueil se compose de trente-deux poèmes et de vingt photographies. Le pli de la double page se voit attribué la fonction de « séparation, [de] coupure, [de] ligne frontière<sup>1127</sup> », ainsi que le suggère Yves Peyré. La ligne de partage qu'il trace entre les médias impose le respect de leur autonomie : « Le pli est le maintien d'une distance [...]. Le pli est l'argument de la pensée pour maintenir les identités, les flatter dans leur pureté. Le pli interdit le geste révolutionnaire que le collage revendique<sup>1128</sup>. » De cette façon, le dispositif texte/image rejoint la volonté avant-gardiste de briser le rapport mimétique de l'illustration<sup>1129</sup>.

Outre les photographies aquarellées qui illustrent la couverture et la quatrième de couverture, les planches photographiques à l'intérieur du livre sont en noir et blanc. La technique choisie par Cahun dérouté le lecteur-spectateur car, comme l'affirme Andrea Oberhuber, « la scénographie de ces drôles d'univers suggère qu'il s'agit de photomontages », en raison de l'agencement « surprenant » et « hétéroclite<sup>1130</sup> » des éléments iconiques. Pour illustrer les poèmes, la photographe récupère des objets de natures différentes (fabriquée, animale ou naturelle, comme des plantes et des fleurs), les retire de leur contexte d'origine pour les assembler dans le cadre de scènes qui paraissent narrer une histoire, « en faisant semblant de capter des moments précis d'un curieux spectacle en cours de représentation<sup>1131</sup> », ce qui encourage Oberhuber à les qualifier de « trompe-l'œil ». Le cadrage resserré autour de ces compositions d'objets isole dans l'espace et le

---

<sup>1127</sup> Yves Peyré, « Le livre comme creuset », *loc. cit.*, p. 52.

<sup>1128</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

<sup>1129</sup> Voir Renée Riese Hubert, « Specificity of the Surrealist Book », dans *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, p. 343-344.

<sup>1130</sup> Andrea Oberhuber, « Du livre au livre surréaliste », *loc. cit.*, p. 30.

<sup>1131</sup> *Idem.*

temps ces scènes figées par la caméra, de telle sorte que se trouve renforcé l'effet de simulacre d'une scénographie d'objets. Le cadre des photographies n'est jamais interrompu, tel que c'était le cas dans *Aveux non avendus* lorsque des fragments visuels débordaient du « faux » cadre de l'image pour donner un effet désordonné. Comme Alice au pays des merveilles qui accède à d'autres mondes par le trou de la serrure, les photographies du *Cœur de Pic* procurent la sensation d'apercevoir un monde parallèle à travers l'objectif de la caméra.

Ces assemblages poético-picturaux soulèvent, comme le faisait *Aveux non avendus*, la question du mode de lecture à adopter. D'après François Leperlier, « véritables poèmes visuels, [les planches photographiques] appellent tout à la fois une lecture et une rêverie<sup>1132</sup> ». Pour étendre cette idée à l'ensemble photolittéraire, on pourrait affirmer que chaque unité iconotextuelle demande en effet qu'on s'y arrête, tant elles interpellent le lecteur-spectateur. Le fait de *s'immobiliser* sur l'illustration interrompt la linéarité de la lecture du poème et la prolonge, de telle sorte que ce qui aurait pu être lu rapidement se voit re-signifier par l'image. Le dispositif photolittéraire tend ainsi à renverser la « dysrythmie<sup>1133</sup> » de la lecture-spectature qui associe le visionnement de l'image à l'instantanéité et la lecture du texte linéaire à la durée<sup>1134</sup>. Avec *Le Cœur de Pic*, le lecteur passe plus rapidement sur les poèmes, bercé par leur rythme près de celui d'une comptine, que sur les photographies qui le saisissent tout de suite par leur étrangeté due à l'esthétique de l'objet surréaliste. Or la qualité poétique des poèmes ne peut être pleinement saisie

---

<sup>1132</sup> François Leperlier, « L'œil en scène », dans *Claude Cahun*, Arles, Actes Sud, coll. « Photo Poche », 2011, [n.p.].

<sup>1133</sup> Danièle Méaux, *Livres de photographies et de mots*, op. cit., p. 8.

<sup>1134</sup> Les deux systèmes de représentation se distinguent d'abord par leur rapport au temps. La linéarité du langage et de la lecture s'opposerait à l'instantanéité de la perception de l'image. Pour Danièle Méaux, la dysrythmie entre le temps nécessaire à la saisie du texte et de l'image rompt les habitudes de lecture linéaire, de même que la façon de regarder une œuvre picturale (*idem*). Or Bernard Vouilloux conteste la prétendue instantanéité de la visibilité et la prétendue linéarité de la lecture en avançant que la compréhension des signes picturaux requiert elle aussi de la durée et que la lecture implique une part d'instantanéité de la perception quant à l'espacement des blancs, les blocs de lettres et la typographie (voir le chapitre « Description et peinture », de *La peinture dans le texte*, op. cit., p. 45-63).

que grâce à un temps d'arrêt. La poésie prend de faux airs de simplicité avec ses vers courts, ses rimes pour la plupart pauvres et irrégulières dans leur disposition. L'écriture se montre particulièrement attentive à la sonorité, dont les effets sont multipliés par les rimes, les répétitions, de même que les nombreuses allitérations, assonances et paronomases, comme l'illustre l'exemple suivant : « Le muscari / à la boutonnière / de mon habit gris / me donne ce matin / l'air d'un muscadin / et le musc a l'air / dans l'air du matin / d'un mystérieux et frais petit nain. » (CP, [n.p.]) La paronomase (« muscari », « muscadin » et « musc »), qui revient à deux autres reprises dans le recueil, rythme le poème comme une comptine, l'ancrant d'autant plus profondément dans le monde de l'enfance. Le registre de langue alterne entre les niveaux courant et soutenu, en raison d'un lexique recherché, puisé dans le champ sémantique de la végétation (notamment « scabieuse », « muscari », « aspérule », « linaigrettes », « seringat », « asphodèles », « cicindèles »), qui force le lecteur à s'interrompre pour rechercher la définition d'un mot. Ainsi *Le Cœur de Pic* allie-t-il simplicité et complexité dans une esthétique photolittéraire qui invite le lecteur-spectateur à entrer dans le jeu de Pic.

Illustrée *a posteriori*, comme nous l'avons vu, l'œuvre hybride de Deharme et Cahun n'en entretient pas moins des rapports texte/image riches et variés visant « à précipiter un régime de contiguïtés et de coïncidences jusque-là inaperçu<sup>1135</sup> ». Le rapprochement de deux médias sur la double page est l'occasion pour les collaboratrices de rendre apparents les effets de complémentarité et de décalage de leur agencement. La « communauté de pensée<sup>1136</sup> » existant entre l'auteure et l'artiste, fondée sur le partage de valeurs surréalistes et une éthique de la collaboration, engendre une œuvre photolittéraire qui reste cohérente dans l'exploitation des

---

<sup>1135</sup> Anne Reynes-Delobel, « Point d'arrêt – point d'ouverture », *loc. cit.*, p. 27.

<sup>1136</sup> *Idem.*

thèmes et motifs. La poésie et la photographie, mises en présence physique (*in praesentia*) l'une de l'autre, s'engagent dans un dialogue marqué tour à tour par l'illustration, l'analogie et l'autonomie.

La première double page du livre nous situe d'entrée de jeu dans les mondes végétal et animal avec ces trois vers : « Allant au bois herboriser / j'ai entendu le coucou chanter / j'aurai des fleurs toute l'année. » (*CP*, [n.p.]) Le tableau photographique qui illustre ces vers (Fig. 37) répond à un rapport illustratif assez direct en présentant un homme miniature, qui pourrait personnifier le sujet poétique, posant parmi les fleurs dans un jardin. Le titre du livre a d'ailleurs d'abord été *L'Heure des fleurs*, mettant l'accent sur le floral puisque, de fait, à chaque poème (ou presque) est attribuée une fleur : capucine, glycine, muscari, aspérule, linaigrette, lavande, etc. parsèment les pages. L'isolement du personnage (le « je » du poème et la figurine du cliché) dans le monde floral donne le ton pour l'ouvrage qui présentera ses déambulations dans ce jardin merveilleux. Pour en rendre compte par l'image, Cahun propose une « *staged photography* inanimée<sup>1137</sup> », ainsi que l'a appelée Andrea Oberhuber afin de mettre en relief l'artificialité mais aussi la théâtralité de la mise en scène d'objets. Le spectateur est donc constamment accolé à l'étrangeté des tableaux où sont rendus à la vie des objets inanimés. L'étincelle surréaliste est allumée par « la passion des rencontres de l'éphémère, que la photographie [...] peut saisir<sup>1138</sup> », comme l'affirment Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici. Figée par la caméra, la scène captée est fugitive, constamment menacée de s'effacer dans la suite de l'action suggérée par la composition en scènes. Les tableaux étant formés par des objets fragiles, le tout pourrait s'envoler ou se dissoudre à tout moment : « L'univers de ces petits tableaux est celui de l'incertain, de l'instable, du fragile. Sable, cheveux, plumes, insectes

---

<sup>1137</sup> Andrea Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 53.

<sup>1138</sup> Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Femmes artistes / artistes femmes*, *op. cit.*, p. 173.

ou cigarettes symbolisent la temporalité d'installations qui, tel le sable des châteaux ou le château de cartes, sont destinées à s'effondrer et à se perdre<sup>1139</sup>. » Cette précarité de la mise en scène d'objets ne la rend que plus précieuse pour le spectateur qui a l'impression d'assister à un moment privilégié et secret.

Une autre double page démontre un rapport illustratif qui confère un sentiment d'intimité, comme si le spectateur, tel un voyeur, apercevait un instant du quotidien de Pic. Il s'agit de la planche XIV (Fig. 38) qui accompagne le poème : « Les médecins / parlent toujours d'huile de ricin / de guimauve de farine de lin / eh bien moi je n'ai pas peur / tout ça c'est des très jolies fleurs. » (*CP*, [n.p.]) Charmé par le ton du poème dont la voix énonciatrice à la première personne est celle de Pic, le lecteur-spectateur transporte son regard sur la page de droite où il retrouve transposé l'esprit du poème. Cahun saisit avec sa caméra une scène profondément domestique en photographiant une prescription médicale et une cuillère placées sur une table. Ces objets sont disposés sur un herbier ouvert à une double page représentant plusieurs variétés de fleurs, donnant l'impression que Pic a comparé les médicaments aux fleurs de son herbier, tel que le poème le laisse entendre. Le merveilleux s'insère dans cette prise de vue par les fleurs qui remplissent la cuillère et débordent sur l'herbier, suggérant la transsubstantiation des médicaments en fleurs pour tromper la « peur » de Pic.

Ces exemples, et le recueil en compte quelques autres, témoignent d'un rapport intermédiaire fondé sur la complémentarité des moyens d'expression, tous deux mis au service du monde de Pic, tel qu'imaginé par Deharme, puis enrichi par Cahun. Tout se passe comme si la collaboration interartistique reposait sur l'« homogénéité<sup>1140</sup> » des univers convoqués par la poésie

---

<sup>1139</sup> *Ibid.*, p. 173-174. Gonnard et Lebovici parlent ici des tableaux photographiques d'objets de Cahun et Moore, de manière générale, et non seulement de ceux du *Cœur de Pic*.

<sup>1140</sup> Andrea Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 54.

et la photographie. Or l'artiste se plaît tout de même à déjouer les attentes du lecteur-spectateur en variant les rapports entre les médias.

Le déploiement des régimes onirique et merveilleux sur les doubles pages du livre, que nous avons vu dans le troisième chapitre, s'appuie en outre sur le principe de l'analogie. Certains poèmes sont mis en image de manière plus conventionnelle, comme nous venons de l'observer, tandis que d'autres ensembles s'éloignent du mimétisme tout en reprenant des motifs de l'écriture. Les poèmes et les images jouent notamment de la polysémie du langage pour créer des assemblages étonnants. Un tel phénomène se produit sur la double page « du plumier » (planche XVI, fig. 39) qui prend la forme textuelle suivante : « Une plume est tombée / par terre. / Va la ramasser. / Pourquoi faire / il va pousser un plumier. » (*CP*, [n.p.]) Le poème rappelle une de ces perles dites par les enfants, tandis que l'illustration la rend visible par la construction d'un objet surréaliste. La planche photographique donne à voir cet arbre magique, le plumier, dont la base est constituée de plumes d'oiseaux et les branches sont parsemées de pointes de plumes-fontaines. La photographie met en œuvre un glissement d'une acception du mot « plume » à l'autre sur la ligne verticale de l'arbre. Cet objet métaphorise, par ailleurs, le rapport analogique entre les médias puisque l'image part d'un ou plusieurs motifs du poème et les recontextualise dans une scénographie parfois légèrement divergente mais appartenant au même royaume de l'enfance. La correspondance se produit de fait aussi à l'horizontale sur la surface livresque : dans le pli de la double page, dans le passage du poème à la photo, se réalise la métamorphose de la plume animale en plume-fontaine. Grâce à ce tableau photographique, Cahun injecte une dose supplémentaire de merveilleux au poème, augmentant ainsi sa portée poétique. Elle réussit tout à la fois à faire naître une



représentation allégorique de son propre double statut de photographe et d'auteure, qui n'est pas exploité dans ce livre hybride, mais est évoqué par cette image<sup>1141</sup>.

Les photographies du *Cœur de Pic* constituent une interprétation que fait Cahun de la poésie de Deharme, fondée sur le partage d'un imaginaire de l'enfance et du merveilleux, mais concrétisée par les techniques propres à Cahun. Alors que les autres livres surréalistes de Deharme publiés avant (*Il était une petite pie*) ou après *Le Cœur de Pic* (*Le Poids d'un oiseau*, *Le Tablier blanc* et *Oh Violette ! ou la politesse des végétaux*) sont illustrés par des dessins ; le livre conçu avec Cahun fait exception, ce qu'on imagine venir de la collaboratrice dont la pratique photographique était développée mais pas celle du dessin. L'artiste opte également pour l'objet surréaliste, sur lequel elle a commencé à travailler, avec Moore, dans les années 1930<sup>1142</sup>. Conçu comme un espace de partage, le livre surréaliste respecte les domaines et les esthétiques de chacune des collaboratrices : « [*the surrealist book*] forced the painter to discover or, rather, to invent new relationships between text and image while relying on the principles of representation he had already made his own<sup>1143</sup>. » Ainsi, Cahun prolonge dans cette œuvre hybride sa démarche esthétique personnelle (ou menée avec Moore), tout en laissant son contenu être influencé par les mots de Lise Deharme. Si les planches photographiques servent admirablement l'imaginaire poétique de Deharme, elles poursuivent également la réflexion cahunienne sur l'objet surréaliste, théorisée (une rareté pour la

---

<sup>1141</sup> Patrice Allain, pour sa part, voit dans ce plumier un arbre généalogique métaphorisant la vocation familiale d'écrivains-journalistes : « Non sans ironie, cette œuvre semble renvoyer Lucy Schwob à l'impossible héritage familial. Doit-elle se saisir de la plume abandonnée par Maurice et Marcel disparus ? » (« “Contre qui écrivez-vous ?” », *loc. cit.*, p. 137) Andrea Oberhuber s'éloigne de toute vision biographique et propose plutôt de comprendre le plumier comme la métonymie du statut d'écrivain de Claude Cahun (« L'impossible portrait d'écrivain chez Claude Cahun et Marcel Moore », *loc. cit.*, p. 160).

<sup>1142</sup> J'y reviendrai dans la dernière partie de ce chapitre.

<sup>1143</sup> Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, p. 4.

pratique photographique de Cahun et sa compagne Moore) dans un article paru dans les *Cahiers d'art* à l'occasion de l'Exposition surréaliste d'objets à Paris en 1936<sup>1144</sup>. Contrairement aux « objets à fonctionnement symbolique », selon l'expression forgée par Dalí<sup>1145</sup>, qui sont exposés à la galerie Charles Ratton, Cahun préfère prendre en photo les objets qu'elle fabrique, ajoutant un niveau de représentation supplémentaire et créant un « double décalage<sup>1146</sup> » qui joue sur la notion de réel. La parution du *Cœur de Pic* survenant après l'exposition surréaliste à laquelle elle a participé par deux objets qui constituent aussi des mises en scène, la création des planches est concomitante au travail pour l'exposition, ce qui explique la parenté des entreprises.

Ces analyses intermédiaires portant sur les grandes valeurs qui régissent la création à deux du *Cœur de Pic* ont permis de voir que le rapport texte/image tend à la fois vers l'autonomie et la dépendance, comme c'était le cas pour *Aveux non avenues*. Pour utiliser la terminologie d'Aron Kibédi Varga, les médias entretiennent une « coïncidence partielle » où « l'image qui se superpose au texte est en général utilisée, non pas pour décorer celui-ci, mais pour imposer au spectateur-lecteur une autre, une seconde lecture, qui tantôt ajoute au texte une information nouvelle tantôt en renforce le sens rhétoriquement, par une espèce de pléonasm<sup>1147</sup> ». Quoique les poèmes comme les photographies du *Cœur de Pic* pourraient exister seuls, leur cohabitation dans l'espace livresque respecte des points de convergence thématiques, de sorte que chaque média prolonge l'autre. Cette valorisation des pans visuel et textuel comme œuvres à part entière empêche une coïncidence totale : chaque collaboratrice apporte dans l'espace livresque son propre univers. À travers le média

---

<sup>1144</sup> Claude Cahun, « Prenez garde aux objets domestiques », *Cahiers d'art*, n<sup>os</sup> 1-2, « L'objet », 1936, reproduit dans *Écrits*, op. cit., p. 539-541.

<sup>1145</sup> Salvador Dalí, « Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques », *Le Surréalisme au service de la révolution*, 1933, p. 45.

<sup>1146</sup> Anne Reynes-Delobel, « Point d'arrêt – point d'ouverture », loc. cit., p. 33.

<sup>1147</sup> Aron Kibédi Varga, « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », dans Martin Heusser et al. (dir.), *Text and Visuality : Word & Image Interaction 3*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 199, p. 80.

qui lui est attribué, chacune s'attache à dégager de l'ensemble photolittéraire un espace de création individuel d'où émergent les invariants de son œuvre : soulevons, pour Deharme, le végétal, l'animal, la sensualité (odorat, toucher, vue très sollicités) et la mort ; et pour Cahun, l'hybridité, l'objet, les expérimentations formelles et la mise en scène. La création à deux instaure ainsi une tension entre la volonté de changer de paradigme de création et le désir de se singulariser par une démarche personnelle. L'enjeu de ces aventures scripturales et picturales valorisant le jeu et l'énigmatique est, pour Anne Reynes-Delobel, de « réenchanter le monde<sup>1148</sup> ». Ce livre surréaliste de Lise Deharme et Claude Cahun négocie harmonieusement le partage sur les plans de la collaboration et des médias, en prenant le parti de la *collusion*, pour utiliser le terme d'Andrea Oberhuber<sup>1149</sup>, sans pour autant être purement illustratif. *Le Cœur de Pic* proclame la porosité de toutes les frontières, celles entre les régimes de l'imaginaire et du réel, entre les arts, entre les médias et entre les créatrices, dans le cadre d'une démarche collaborative où, pour le dire avec Lise Deharme, on « se partag[e] le monde en somme. » (*CP*, [n.p.] )

Reprenant cette idée de Deharme d'un partage affectant « le monde », affirmons que, dans le cas de la collaboration de Cahun-Moore, l'expérimentation avec différents médias dépasse le cadre du livre illustré. Si l'auteure et l'artiste n'ont produit aucune autre œuvre hybride ensemble (ou avec d'autres collaborateurs-trices), leur démarche intermédiaire ne s'est pas pour autant arrêtée dans les années 1930. Elles se sont dédiées durant la guerre à leur travail de résistance qui a également emprunté différents supports, allant des papiers dactylographiés aux objets les plus divers (cartons de cigarettes, croix de bois, pièces de monnaie, calendrier), et leurs techniques privilégiées du

---

<sup>1148</sup> Anne Reynes-Delobel, « Point d'arrêt – point d'ouverture », *loc. cit.*, p. 42.

<sup>1149</sup> Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 11.

photomontage et du collage. Après la guerre, elles reprennent leur pratique photographique et, en 1948, réalisent une série de huit photographies accompagnées par des vers inscrits à la main à l'endos de la photographie, *Le chemin des chats*<sup>1150</sup> (Fig. 27). Ainsi proposé-je de concevoir la série comme une œuvre intermédiaire qui repense la hiérarchie du texte et de l'image. Le dispositif du *Chemin des chats* renverse de fait la paraphrase du texte par l'image, car les poèmes sont ajoutés aux photographies seulement après leur tirage, celles-ci leur sont donc préexistantes. S'ils s'apparentent à des légendes, telles celles qui indiquent le passage d'un texte qui est illustré, les mots de Cahun proposent en fait, dans cette série, un surcroît de sens aux photographies prises avec Moore. Notons que ces photos-poèmes constituent le seul exemple de poésie en vers dans l'œuvre de Cahun qui favorise, pour ses rares incursions dans le genre poétique, le poème en prose.

Sur la première photo de la série (*Le Chemin des chats I*), Cahun est assise sur le sol, repliée en position quasi fœtale, mais appuyée sur un coude et serrant le chat. Son regard tourné vers le ciel ouvre toutefois la pose et amène un effet d'oisiveté. Le bref poème parvient à recréer par les mots cette position ambivalente : « Si pétrifiée je suis pétrifiée en nuage. » L'oxymore « pétrifiée en nuage » capture la présence évanescence du couple de la femme masquée et du chat qui semble appartenir à un rêve. Le dernier vers du *Chemin des chats V* aborde explicitement l'onirisme de cette vision : « Qu'a-t-il à voir ici ? Je n'y suis pas. Je dors. » Sur les photographies, les yeux clos derrière le masque indiquent un regard tourné vers l'*autre monde*, l'« univers des fables » ou le « champ clos » de son monde intérieur comme le nomme Cahun dans le sixième photo-poème de la série : *Le Chemin des chats VI* : « Tant que vie nous étreint l'amour de qui me navre, / en

---

<sup>1150</sup> Les deux photographies qui s'ajoutent à la série, conçues en mai 1953, sont les seules à ne pas être accompagnées de vers. Elles portent les titres énigmatiques *Le chemin des chats. Mais I* et *Mais. Le chemin des chats II*. À quoi renvoie ce « mais », se demande le lecteur-spectateur ? La série entière se trouve dans les archives de la Bibliothèque municipale de Nantes (Ms 3581/III), voir le catalogue *Claude Cahun et ses doubles, op. cit.*, p. 71-79.

disposant de moi si proche du cadavre, / s'accorde à ma faiblesse humaine et véritable / réduisant mon champ clos à l'univers des fables. » Dans *Le Chemin des chats IV*, la promenade de Cahun l'entraîne vers l'inconnu, prolongeant l'imaginaire du surréalisme : « Je vais jusqu'où je suis, je n'y suis pas encore ; / Avenir qui nous fuit, on règlera ton sort. » Sa présence-absence, qu'on devine sur les images à sa marche aveugle guidée par le chat, résonne dans les vers qui représentent un être dédoublé dans un ailleurs et un futur (« Je vais jusqu'où je suis ») vers lequel elle se dirige (« je n'y suis pas encore »). L'intériorité du *Spectrum* qui, sur les photos, demeure impénétrable pour le lecteur-spectateur en raison des yeux fermés et du visage détourné, est rendue accessible par les poèmes.

Nous voyons se dessiner dans ces photos-poèmes une esthétique du double, qui n'est pas sans rappeler celle de *Vues et visions*, alors que Cahun répercute par ses vers la vision des photographies. Le poème du *Chemin des chats II* est adressé à son chat qui partage avec elle la surface photographique : « À ton réveil, Niké, se joue sur mon visage / – reflet de ton sourire – une ombre de courage / las de ma chair gravée, s'y acharnant encore ; / et le loup de velours acide qui la mord / ne t'est pas plus trompeur que le calme des morts. » Les vers redoublent la photo par le syntagme « le loup de velours » qui évoque le masque qu'elle porte, tandis que l'extrait « le calme des morts » ramène dans l'œil interne du lecteur le cimetière qui occupe l'arrière-plan de chacune des huit photographies. Dans le poème VII, Cahun fait aussi allusion à son « air dégagé » qui caractérise celui qu'elle prend en tant que *Spectrum*. Le redoublement se produit également dans les vers du *Chemin des chats V* qui font l'*ekphrasis* de toutes les photographies puisque la description s'applique effectivement à chacune d'entre elles : « Un chat d'aveugle [...] me promène en laisse où rien n'est érigé. » C'est donc au tour du texte d'illustrer ce que l'on voit sur l'image, non sans piéger le lecteur-spectateur à l'occasion avec une antithèse telle que celle de la fin du vers précédent qui contredit la photographie où il y a bel et bien un mur érigé.

Cette traversée des huit photographies et poèmes de cette série montrent que les images, très similaires, ne varient que par l'avancée des sujets sur le muret ou par de légers déplacements du cadrage. Or les poèmes, eux, changent à chaque doublon pour poursuivre la logique de la promenade en amenant le lecteur dans la psyché du sujet, ses rêves et ses réflexions sur le couple (« Par les maux et les biens je m'y suis engagée / tant que tu vis pour deux »). *Le Chemin des chats* constitue l'un des rares cas où le texte s'ajoute à l'image et s'avère d'autant plus intéressant que, si les dessins et les photographies de Moore pour les œuvres hybrides travaillaient une esthétique de l'écart, Cahun, lorsqu'elle paraphrase les photographies, élabore un rapport de redoublement. Ses vers ne font pas l'*ekphrasis* entière des photographies mais, tout en respectant sa poétique sibylline, ils en précisent ou reprennent certains motifs de manière à superposer une strate sémantique à l'ensemble. Au sujet des écrits surréalistes, Walter Benjamin soutient que « si l'on a reconnu qu'il s'agit [...] d'autre chose que de littérature : d'une manifestation, d'un mot d'ordre, d'un document, d'un bluff, d'une falsification si l'on veut, de tout sauf de littérature, alors on sait aussi qu'il est ici question littéralement d'expériences, non de théories, moins encore de fantasmes<sup>1151</sup> ». N'est-ce pas justement une expérience menée doublement à travers la photographie et l'écriture qui se révèle à la surface de ces photo-poèmes ? À la manière des jeux surréalistes, Cahun, sous le regard attentif de Moore, se laisse entraîner par son chat, volontairement détournée de ce qui l'entoure afin de pénétrer dans son univers intérieur qui émerge dans ses vers.

Avec *Le Chemin des chats* s'est opérée la traversée de la frontière de l'objet *livre* pour poursuivre l'aventure des œuvres hybrides hors du livre. Le couple, dans sa démarche

---

<sup>1151</sup> Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000 [1929], p. 116. Ce passage est cité dans Dawn Ades, « La photographie et le texte surréaliste », dans *Explosante fixe, op. cit.*, p. 161.

d'expérimentation avec les arts et les médias, ne reconnaît pas la couverture et la quatrième de couverture du livre comme des seuils infranchissables. L'auteure et l'artiste entreprennent dès le départ des « projets de *textualités* mixtes<sup>1152</sup> » et, à partir du milieu des années 1920, elles commencent des expérimentations avec l'objet.

### 7.3 L'objet surréaliste

Les objets *livres* et les objets surréalistes de Cahun et Moore, par leur matérialité et leur esthétique, manifestent le partage en articulant le hasard et l'intention artistique, le « domestique » et l'art, l'éphémère de la construction et la pérennité de la photo – puisqu'en effet Cahun et Moore immortalisent par la photographie leurs mises en scène. Après avoir passé une vingtaine d'années à prendre Cahun en photo dans un décor dépouillé, le couple se tourne vers l'objet inanimé. Ce changement de perspective dans ce que Cahun appelait des « photographies d'objets périssables<sup>1153</sup> » amène Julie Richard à affirmer que

si l'esthétique de l'entre-deux faisait jusqu'alors partie intégrante d'une quête individuelle ou intime, elle devient dans les années 1930 une façon d'intervenir dans le quotidien et la collectivité depuis l'intérieur, afin de jouer, une image à la fois, sur les consciences du lecteur-spectateur pour qu'il devienne ultimement, acteur de sa propre réalité (ou surréalité)<sup>1154</sup>.

Ces objets, qui s'inscrivent dans la lignée du *ready-made* de Marcel Duchamp, confrontent de fait l'horizon d'attente du spectateur (ou du lecteur-spectateur en ce qui concerne les mises en scène d'objets incluses au livre). À partir des œuvres de Duchamp, une autre esthétique voit le jour qui

---

<sup>1152</sup> Andrea Oberhuber, « Projets photolittéraires et modes de lecture de l'objet livre dans les années trente », *loc. cit.*, p. 160.

<sup>1153</sup> Claude Cahun, « Prenez garde aux objets domestiques », *loc. cit.*, p. 540.

<sup>1154</sup> Julie Richard, « L'effigie chez Claude Cahun, Marcel Moore et Valérie Belin », *loc. cit.*

valorisent la récupération d'objets trouvés, retravaillés par l'artiste, puis exposés, ce qui leur fait accéder au statut d'œuvre d'art. Cette grande nouveauté des avant-gardes bouleverse la définition de ce qu'est une œuvre d'art et anticipe sur la réflexion de Walter Benjamin concernant la perte de l'aura. Benjamin attribue à la reproductibilité de l'œuvre la disparition de son aura, qu'il définit en tant qu'« apparition unique d'un lointain, si proche soit-il<sup>1155</sup> ». Avec le déclin de l'aura, une autre perception de l'œuvre d'art voit le jour, celle-ci perd son élitisme pour se faire démocratique. La photographie, par son accessibilité – et sa reproductibilité pour poursuivre l'idée de Benjamin –, concourt justement, selon Gonnard et Lebovici, à démocratiser les arts visuels<sup>1156</sup>. La perte de l'aura ouvre la voie à un autre regard sur l'œuvre qui devient espace d'échanges, entre l'artiste et le sujet, le sujet et le spectateur, l'artiste et le spectateur. Voici justement le projet avant-gardiste, soit de questionner « le fonctionnement et le statut social de l'art dans la société bourgeoise : ce n'est pas tant telle ou telle école artistique que l'art en tant qu'institution dissociée de la vie sociale<sup>1157</sup> ». En façonnant leurs objets à partir de matériaux de la vie de tous les jours, qu'ils soient trouvés dans la nature ou dans la maison, les artistes surréalistes réintègrent l'art à la vie et *vice versa*, en reniant au passage toute aura. Et cela pourrait s'avérer d'autant plus lorsque l'objet surréaliste est photographié et devient dès lors accessible à tous ou presque.

Les mises en scène d'objets du couple Cahun-Moore participent au renouveau du surréalisme autour de l'objet dans les années 1930. Deux créations de Cahun ont été présentées à l'Exposition

---

<sup>1155</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>1156</sup> Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici argumentent que « physiquement, l'appareillage est plus léger que celui de la sculpture et celui de la peinture, il prête à des manipulations, à des expérimentations, presque à une gymnastique de l'image. Il s'est démocratisé et il offre une grande mobilité, notamment avec l'apparition en 1925 de l'appareil Leica au format de 35mm ». (*Femmes artistes / artistes femmes*, *op. cit.*, p. 151)

<sup>1157</sup> Anne Tomiche, « L'art et "la vie" », *loc. cit.*, p. 49.



surréaliste d'objets à la galerie Charles Ratton, *Souris valseuses* et *Un air de famille*<sup>1158</sup>, pour laquelle André Breton lui commande un article car, selon lui, elle « sa[urait] dégager mieux que personne le sens théorique de cette sorte de recherches<sup>1159</sup> ». Cahun répond à l'appel en rédigeant le texte « Prenez garde aux objets domestiques<sup>1160</sup> », illustré d'une photographie d'objet<sup>1161</sup>. Elle y soutient que l'objet surréaliste valorise ce qui relève des sens plutôt que de la raison, et appartient au champ de l'imperceptible. Sa réalisation implique un travail de manipulation, que Cahun oppose à la posture de l'intellectuel, et de (dé)construction durant lequel l'artiste fait office d'« *agitateur*<sup>1162</sup> » pour faire naître des « affinités secrètes<sup>1163</sup> ». Elle encourage par ailleurs l'artiste, en lui proposant trois situations en exemples, à adopter une posture d'observateur du quotidien – qui fait apparaître l'image du *flâneur* baudelairien bien qu'il ne soit pas attaché à la ville –, à laisser le hasard agir, de manière à s'ouvrir à l'« inconnu ». En tant que spectateur de ces œuvres de l'entre-deux, nous devons nous inspirer de cette posture et demeurer réceptif à ce qui émerge de la rencontre de l'objet quotidien et de la démarche artistique.

---

<sup>1158</sup> Le catalogue de l'exposition mentionne deux œuvres de Claude Cahun, *Souris valseuses* et *Un air de famille*, sous la rubrique « surréaliste » qui comprend les « objets à fonctionnement symbolique ». Anne Egger indique qu'un troisième objet aurait été exposé, sans toutefois figuré au catalogue, *La Marseillaise est un chant révolutionnaire. La loi punit le contrefacteur des travaux forcés* (Claude Cahun, *l'antimuse*, op. cit., p. 103). Voir aussi François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 323-331.

<sup>1159</sup> « Ma chère amie, vous savez que nous préparons pour le 20 mai une exposition d'objets (surréalistes et para-surréalistes). À cette occasion doit paraître un numéro de *Cahiers d'Art* [...]. Il se trouve assez paradoxalement qu'à l'heure actuelle aucun des textes en question ne concerne à proprement parler les objets surréalistes [...]. J'ai pensé que vous seule seriez capable de traiter d'une manière parfaite un pareil sujet. Vous pourriez prendre connaissance à *Cahiers d'Art* de tous les documents photographiques et je ne doute pas que vous ne sachiez dégager mieux que personne le sens théorique de cette sorte de recherches. [...] » Cette lettre inédite, datée du 28 avril 1936, est en partie citée dans Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 100.

<sup>1160</sup> Le texte est édité dans *Écrits*, op. cit., p. 539-541.

<sup>1161</sup> La photographie se trouve dans le catalogue du Jeu de Paume, *Claude Cahun*, op. cit., p. 154. Voir Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 119.

<sup>1162</sup> Claude Cahun, « Prenez garde aux objets domestiques », *loc. cit.*, p. 540.

<sup>1163</sup> *Ibid.*, p. 541.

Après avoir écrit cet article, Claude Cahun « annonce à tous ne plus vouloir écrire, sans jamais cesser de prendre des notes... [ses écrits inédits d'après-guerre] ou d'écrire de longues lettres<sup>1164</sup> », affirme Anne Egger. À partir de la seconde moitié des années 1930, elle se consacre donc, avec Moore, à la création d'objets – et de photographies puisque, même si la décennie 1920 a été plus féconde en (auto)portraits, Cahun-Moore n'ont jamais cessé d'en produire. De 1926, année de la création de l'objet *Entre nous*, jusqu'à 1940, année dont sont datés les derniers objets *Sans titre*, *Le Char du couronnement*<sup>1165</sup> et *La Chambre du chat*<sup>1166</sup>, elles ont fabriqué et photographié environ soixante objets, incluant ceux du *Cœur de Pic*. Leurs déambulations pour se laisser surprendre par les objets trouvés s'avèrent tout de même contrôlées ou, du moins, le résultat d'une démarche consciente, alors que les deux femmes « se rend[ent] au marché aux puces de Saint-Ouen pour chiner de quoi [les] réaliser<sup>1167</sup> ». Il s'agit donc d'un faux hasard, puisqu'il implique la recherche des objets, puis la tâche de les assembler afin de faire ressortir un sens nouveau de leur rapprochement.

Ce minutieux travail « de construire (de détruire –x)<sup>1168</sup> » est rendu évident dans l'un des objets conçus pour l'Exposition surréaliste, *Un air de famille*<sup>1169</sup> (Fig. 40). Celui-ci se compose d'un lit de poupée en bois – le même qui sera utilisé pour une planche du *Cœur de Pic* – parsemé d'objets en tous genres, recouvert d'un voile et d'une couronne (de fleurs ?). Comme un rappel de la pratique littéraire de Cahun, sur le poteau du baldaquin est collée une étiquette portant les mots : « dANGER / manger m angez / menge je mens / mange ge manje. » Dans ces vers où elle s'amuse

---

<sup>1164</sup> Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 101. Elle l'avait d'ailleurs aussi affirmé après *Aveux non avenues*.

<sup>1165</sup> Voir le catalogue du Jeu de Paume, *Claude Cahun*, op. cit., p. 154-155.

<sup>1166</sup> *Claude Cahun. Bilder*, op. cit., p. 132.

<sup>1167</sup> Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 101.

<sup>1168</sup> Claude Cahun, « Prenez garde aux objets domestiques », loc. cit, p. 541.

<sup>1169</sup> Dans le catalogue du Jeu de paume, *Claude Cahun*, op. cit., p. 145.

avec la paronomase en inversant les syllabes, l'auteure-artiste insiste sur le mot « ANGE » qui se détache grâce aux majuscules du mot « danger ». Ce lit serait-il celui d'un ange ? Et quel serait le danger dans cette scène ? Pour reprendre l'idée de Martine Reid au sujet des rapports entre texte et image au XX<sup>e</sup> siècle, dans cette installation, « loin de rendre clair en nommant, la présence du lisible jett[e] le trouble, compliqu[e] résolument le regard par le mélange des catégories<sup>1170</sup> ». Cet objet convoque l'univers de l'enfance par le lit de poupée – une petite poupée repose d'ailleurs sur l'oreiller –, jonché de trouvailles difficilement reconnaissables, comme celles qu'un enfant ramasse et conserve précieusement. Le champ de la photographie devient avec les tableaux « d'objets périssables » plus inclusif que celui des (auto)portraits qui tendait vers l'épuration. Tout en maintenant un cadrage resserré, l'image inclut désormais la matière du monde, constituée d'objets fabriqués, mais aussi de fleurs, d'algues, de bouts de bois, de journaux, de papiers, de cheveux et même d'ossements. La scène d'*Un air de famille* est en partie retranchée par le cadre de la photographie qui la saisit légèrement de côté, dans le même sens que la lumière provenant de la droite, de manière à projeter l'ombre du lit sur la gauche. Un point de fuite est ainsi créé dans le coin en bas à droite de l'image, là où se trouve l'*Operator* pour prendre la photo. Avec son voile et la lumière crue qui l'illumine, cet objet semble trôner sur une scène de théâtre ou sur un socle, comme le serait une œuvre exposée. Au sujet du cadrage en photographie, Michel Frizot souligne qu'il découle d'une intention de l'artiste qui « choisit à tout instant entre plusieurs formes du réel – en modifiant son angle de vision, par exemple –, jusqu'à assumer la présence de *tout* ce réel<sup>1171</sup> ». Le(a) photographe ne se fait donc pas imposer par le réel la composition de son image, comme on le lui a souvent reproché, mais choisit ce qui se retrouvera dans le cadre et ce qui sera déplacé. Les

---

<sup>1170</sup> Martine Reid, « Lisible, visible », *loc. cit.*, p. 55.

<sup>1171</sup> Michel Frizot, « États de choses. L'image et l'aura », dans *Nouvelle histoire de la photographie, op. cit.*, p. 373.

mises en scène de Cahun-Moore affichent une scénographie étudiée et il faut en déduire que les objets placés en désordre sur le lit sont loin d'être le fruit du hasard. Captée de la sorte par un cadrage rapproché, la mise en scène d'*Un air de famille* construit ce que Julie Richard qualifie de « microcosm[e] hors du temps » :

Cette stratégie [du cadrage très serré], en effet, rend propice la théâtralisation d'une scène, par le rapprochement intime qu'elle installe entre la représentation et le spectateur. Le procédé de la miniaturisation, par le truchement d'un cadre formel très restreint, a pour effet de recentrer le point focal du regard sur un objet particulier, augmentant l'échelle de ce dernier. [...] Par la création d'une intimité entre le regardeur et la représentation, la narrativité s'accroît, ouvrant à de multiples possibilités esthétiques, mais aussi à la subversion du sujet, notamment par le changement d'échelle et par de multiples détails qui ne sont pas laissés au hasard<sup>1172</sup>.

L'intimité des tableaux photographiques d'objets, induite par le cadre serré, a pour effet corollaire d'inviter le spectateur dans l'image pour lui faire voir le potentiel créatif que recèle le quotidien. En « cré[ant] de l'étrangeté avec des choses réelles », avance Werner Spies, l'objet surréaliste « doit abolir les frontières entre imagination et réalité » pour « attest[er] l'existence d'un monde antirationnel où rêve et réalité se confondent<sup>1173</sup> ». Au point de rencontre entre imagination et réalité<sup>1174</sup>, l'objet déniche le merveilleux dans le quotidien.

Influencée par leur expérience théâtrale, Cahun et Moore recherchent, pour leurs objets, une présentation poignante. Elles récupèrent donc un objet déjà utilisé vers 1925 pour la série *Studies for a Keepsake*, une cloche de verre avec un socle de bois, et s'en servent comme présentoir pour sept objets surréalistes produits en 1936, une année riche en expérimentations. Elles y placent

---

<sup>1172</sup> Julie Richard, « L'effigie chez Claude Cahun, Marcel Moore et Valérie Belin », *loc. cit.*

<sup>1173</sup> Werner Spies, « Introduction », *loc. cit.*, p. 31-32.

<sup>1174</sup> Puisqu'il s'agit bien, avec l'objet surréaliste, de réalité et non d'effet de réel, comme l'affirme Peter Bürger : « L'introduction de fragments de la réalité dans l'œuvre la modifie fondamentalement. Non seulement l'artiste renonce à produire une totalité, mais il donne au tableau un tout autre statut, puisque certaines de ses parties cessent d'avoir avec la réalité la relation caractéristique de l'œuvre d'art organique. Elles cessent d'être des signes qui renvoient à la réalité ; elles *sont* la réalité. » (*Théorie de l'avant-garde, op. cit.*, p. 125-126)

toutes sortes d'objets manufacturés ou naturels : sont assemblés selon diverses combinaisons, mannequin, poupée, cheveux, boutons, cubes, horloge, livre, roches, fleurs, épée, faucille et marteau. Ces objets sans réelle valeur sont paradoxalement disposés sous une cloche ayant pour fonction de les faire valoir<sup>1175</sup>. Cahun-Moore confèrent une portée artistique aux objets grâce au globe qui rehausse ce qu'il abrite, suggérant que ce qui s'y trouve mérite d'être protégé et observé. Certains tirages photographiques de cet objet montrent qu'elles ajoutaient un tissu blanc en arrière-plan de façon à ce que la lumière y projette des ombres pour amplifier l'aspect dramatique des tableaux<sup>1176</sup>.

L'une des mises en scène d'objets de 1936 se distingue par sa présentation sombre, due à un tissu noir en arrière-plan<sup>1177</sup> (Fig. 41). La pénombre fait ressortir les objets blancs sous la cloche posée sur une table recouverte d'un drap : des blocs de lettres composant de façon déstructurée le mot « poésie » et deux « s » supplémentaires<sup>1178</sup>, une carte représentant le marteau et la faucille et une figurine humaine semblant en voie d'avaler une horloge. L'empilement des blocs qui forment le mot « poésie » façonne également, comme le fait remarquer Patrice Allain, le mot « soi<sup>1179</sup> » et j'ajouterais qu'il pourrait même référer à la multitude de « soi » puisqu'un « s » supplémentaire trône au sommet de la construction des blocs. Est mise en image par la structure des blocs la poétique cahunienne de l'entrelacement du *Soi* et de la *poésie*, laquelle est évoquée même au cœur d'une pratique appartenant aux arts visuels, en concordance avec la démarche intermédiaire. Devant la base de la cloche sont disposés une étoile à cinq branches, des pierres, le mot « histoire » et une

---

<sup>1175</sup> Voir *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 126-127.

<sup>1176</sup> Voir ces tirages dans *Don't Kiss Me, op. cit.*, p. 180-181.

<sup>1177</sup> Dans le catalogue du Jeu de Paume, *Claude Cahun, op. cit.*, p. 125.

<sup>1178</sup> « S » pour Schwob ? pour Suzanne ? pour Surréalisme ? pour la marque du pluriel ? Les hypothèses sont nombreuses.

<sup>1179</sup> Patrice Allain, « Du poétique au politique », *loc. cit.*, p. 93. Il ajoute qu'à l'endos de la photo figure la mystérieuse légende « Les 4 éléments fondants de la situation actuelle et l'élément "permatents" » (le « s » final est rayé).

deuxième horloge. Symbole du temps, thématique chère aux avant-gardes, l'horloge – qu'on retrouvait déjà sur la quatrième de couverture d'*Aveux non avenues* – renvoie aussi, dans l'économie de cet objet, à la marche inexorable de l'histoire, inscrite à ses côtés sur un morceau de papier. Les surfaces blanches des cubes et du papier sur lesquelles se reflète la lumière font ressortir les lettres en insistant sur la coprésence de la poésie et de l'histoire, mais aussi sur leur distinction puisque l'histoire se trouve hors de la cloche, contrairement à la « poésie » et au « Soi », imbriqués l'un dans l'autre ; une lecture suggérée par la réflexion menée la même année dans *Les paris sont ouverts* qui imprègne d'autres objets faits en 1936 où abondent les symboles politiques. Il faut pourtant remarquer que le symbole communiste du marteau – aussi intégré à la dernière planche du *Cœur de Pic* – et de la faucille se trouve également sous le verre. Ne pourrait-on donc pas suggérer que la position du mot « histoire », hors de la cloche de verre, signale plutôt la dimension narrative de la mise en scène présentée sur le socle ?

Les expérimentations avec la cloche de verre ont commencé au milieu des années 1920, au plus fort de la production d'(auto)portraits de Cahun-Moore. Cet objet domestique est au cœur d'une des mises en scène de Cahun créée vers 1926. Dans cette décennie où elles expérimentent avec la double exposition pour les photomontages d'*Aveux non avenues*, le couple recourt au même procédé pour placer sous la cloche de verre la tête de Cahun. Elles en tirent une série de huit photographies, dont quatre sont montées dans un polyptyque parfaitement symétrique si ce n'est des variations de l'angle du visage, du regard et du reflet de la lumière sur le globe, qui porte le titre *Studies for a Keepsake*<sup>1180</sup> (Fig. 42). Cette série se fait le témoin par excellence du sentiment du sujet d'être *autre*, car Cahun s'y expose à la manière d'un objet de curiosité. En se représentant

---

<sup>1180</sup> Voir le catalogue du Jeu de Paume, *Claude Cahun, op. cit.*, p. 20-21 ; et *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 115.

avec ces variations de sa tête sous cloche, Cahun s'aperçoit elle-même tel un spectre, un être décapité mais revenu d'entre les morts, une impression d'autant plus forte que le reflet sur le verre, d'après Anne Reynes-Delobel, englobe le visage d'une « nimbe<sup>1181</sup> ». L'année où est réalisée cette série photographique, Cahun fait aussi paraître « Carnaval en chambre » où elle écrit : « Sous globe, la vie est de nouveau visible. Seule sa transparence est à notre portée, si parfaite que parfois nous croirions toucher la prunelle du doigt<sup>1182</sup>. » Cette position isolée sous le verre protecteur est tout à la fois celle d'un sujet qui se donne à voir comme objet que celle d'une mise en retrait pour mieux observer le monde extérieur. Le motif de la tête sous globe offre un contraste entre « ce poste d'observation privilégié », selon l'expression de Reynes-Delobel, et l'attitude du *Spectrum* qui se donne en spectacle « en jouant de l'expressivité de son regard et de son visage<sup>1183</sup> ». Le sujet change sur chaque prise l'angle de son visage, la direction de son regard et son expression faciale, conformément à l'esthétique de l'objet qui s'anime souvent sous nos yeux chez Cahun-Moore.

C'est le cas des mises en scène d'objets confectionnées sur la plage de St Brelade's Bay qui longe leur demeure jersiaise où l'inanimé – des fleurs ou des plantes, de même que de menus objets manufacturés – prend vie, par exemple avec l'objet *Entre nous*<sup>1184</sup> (Fig. 43) qui module différemment que *Studies for a Keepsake* l'interrogation sur le Soi et l'Autre en annonçant un « nous » unificateur. De cet objet ont été tirées quatre photographies qui le capturent sous autant d'angles. La scénographie prend la plage comme décor où sont déposés des masques de type loup, des algues, des brindilles, des fleurs, des allumettes, des cigarettes et une plume dans des

---

<sup>1181</sup> Anne Reynes-Delobel, « Scénographies de la relation forte », *loc. cit.*, p. 233.

<sup>1182</sup> Claude Cahun, « Carnaval en chambre », dans *Écrits, op. cit.*, p. 486.

<sup>1183</sup> Anne Reynes-Delobel, « Scénographies de la relation forte », *loc. cit.*, p. 229. Reynes-Delobel souligne que Cahun fait « preuve d'une remarquable précocité dans son appréhension de "l'objet surréaliste à fonctionnement symboliste" (véritablement théorisé à partir du printemps 1931) » (*ibid.*, p. 231).

<sup>1184</sup> Dans *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 80-81.

constructions à forme humaine. Ces objets assemblés « par quelque singularité de conformation, suggèrent autre chose que ce qu'ils sont<sup>1185</sup> », soutient Dawn Ades. Ce n'est de fait pas l'amas de matériaux que le spectateur perçoit mais deux visages ressortant du sable comme si les corps y étaient enterrés. Leur bouche est grande ouverte pour proclamer que l'installation est faite « entre nous », tel qu'il est tracé sur le sable au-dessus de leurs corps inexistantes. Le cadrage très rapproché, à tel point que les lettres sont parfois coupées du cadre dans certains des clichés, renforce l'intimité de cette représentation ludique du couple. La photographie combine les objets et les mots dans un même tableau à lire comme une profession de foi : sur leur île, Claude Cahun et Moore ont trouvé le cadre idéal pour mettre en abyme leur conception de l'œuvre, partagée entre les mots et les images, et entre elles deux, dans les confins de leur antre avec vue sur l'horizon.

Avec *Vues et visions*, *Héroïnes*, *Aveux non avenues*, *Le Cœur de Pic*, les photos-poèmes du *Chemin des chats* et les objets surréalistes, Cahun – accompagnée de Moore et de Deharme – « travail[e] le spectre entier qui va de la visibilité à la lisibilité<sup>1186</sup> », pour reprendre l'idée développée par Martine Reid à propos de la pratique intermédiaire de certains auteurs-artistes. De textures différentes, ces œuvres déplacent les frontières de l'objet *livre*, de même que, plus largement, de l'œuvre d'art, en en faisant un espace de dialogue, basé sur la complétion et le surcroît de sens, tout en valorisant la singularité du travail de chaque collaborateur. Le travail de reconfiguration de la matérialité du livre fera fortune tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours sous la forme du livre d'artiste, tel que pensé par Edward Ruscha, Robert Filliou, Christian Boltanski et Annette Messager, pour ne nommer que ces exemples devenus emblématiques. Le XX<sup>e</sup> siècle est, dans les

---

<sup>1185</sup> Dawn Ades, « La photographie et le texte surréaliste », *loc. cit.*, p. 183.

<sup>1186</sup> Martine Reid, « Lisible, visible », *loc. cit.*, p. 55.



mots d'Yves Peyré, « un siècle d'effervescence dans la quête d'un dialogue sans cesse plus inventif entre poésie et peinture<sup>1187</sup> ». À la lumière des travaux qui ont habité ce siècle, force est de reconnaître que l'objet *livre* hybride, tel que réalisé par le couple Cahun-Moore, pourtant de facture avant-gardiste, n'a pas immensément innové en ce qui a trait à l'insertion matérielle de l'image dans le texte. L'articulation de la poésie et de la peinture se fait, par exemple, nettement plus originale dans l'ouvrage avant-gardiste *La Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay (1913) où le livre-tableau répond au propos du texte en se déployant en accordéon sur deux mètres de longueur et trente-six centimètres de largeur pour évoquer les rails de chemin de fer. Néanmoins, l'œuvre de Cahun-Moore se distingue par la volonté des créatrices de toujours s'exprimer aux carrefours des arts et des médias, des visions créatrices et des identités, conformément à leur « ambition : Vivre sans tuteur » (*ANA*, p. 33).

\*\*\*

L'« œuvre en partage » allie les deux voix des collaboratrices, mais aussi deux voies, celles du scriptural et du figural, pour réinventer l'œuvre d'art – et le monde – selon leur réalité d'une vie à deux et leurs exigences. L'entreprise du couple contribue à briser la « tautologie » qui impose, selon Martine Reid, la distinction des rôles : « À l'écrivain d'écrire, au peintre de peindre, au lecteur de lire et au spectateur [...] de regarder<sup>1188</sup>. » Cette stratégie visant à « brouiller les cartes » (*ANA*, p. 176) enjoint le destinataire à se départir à son tour de ses préjugés quant à la « condition

---

<sup>1187</sup> Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 27.

<sup>1188</sup> Martine Reid, « Lisible, visible », *loc. cit.*, p. 55.

de parent pauvre du dessin face à l'écriture<sup>1189</sup> » et, en étendant cette posture, pour accepter le dédoublement et la mascarade identitaire comme vérité du sujet. L'identité est toujours en jeu chez Cahun-Moore, que ce soit l'identité des médias qui accueillent la porosité, l'identité du sujet représenté en constante fluidité, ou l'identité de Moore qui accepte de travailler à l'ombre de sa compagne. Fasciné par le regard de Cahun et ses métamorphoses, le lecteur-spectateur a peut-être oublié d'être attentif aux traces de la présence de l'Autre qui hante leur production de sa présence-absence. À lui de savoir reconnaître les indices dissimulés de leur coprésence, au même titre que celle des médias, car l'œuvre est bien *habitée* par deux collaboratrices qui ont partagé leur existence, aussi bien qu'une démarche intermédiaire. Les pôles du texte et de l'image entre lesquels oscille la création en font un travail d'équilibriste qui cherche le déséquilibre, grâce aux modalités du double. Cahun et Moore se déstabilisent constamment en se réinventant, en changeant de média, en confrontant leur vision du monde ; l'ambivalence perpétuelle entraîne le lecteur-spectateur à la dérive : « Reprise. Raccords, ravaudages, répétitions, incohérences, qu'importe ! pourvu qu'autre chose incessamment devienne. » (*ANA*, p. 235)

À voir les photographies aussi ancrées dans les lieux et les objets du quotidien, le lecteur-spectateur comprend que l'existence a été significativement vouée, pour Cahun et Moore, à la création. Leur production se dessine comme l'œuvre d'une vie puisque, pour le dire dans les mots de « Sapho l'incomprise », « quand on renonce à créer, il ne reste plus qu'à détruire, car aucun vivant ne peut se tenir debout – immobile – sur la roue du destin » (*H*, p. 139). Il s'agit donc bien d'un « art vital<sup>1190</sup> », pour reprendre l'idée d'Anne Tomiche présentée en ouverture de ce chapitre, chaque œuvre hybride (livre ou objet), texte et photographie constituant les atomes d'un *opus* qui

---

<sup>1189</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>1190</sup> Anne Tomiche, « L'art et la vie », *loc. cit.*, p. 39-40.

engage « vie [et] mort » (*ANA*, p. 14) afin d'englober toutes les parties de leur être, afin de tout dire et de tout montrer. L'auteure et l'artiste conçoivent l'œuvre comme un espace où elles peuvent vivre et s'exprimer comme bon leur semble : « Je circulerai librement dans l'espace intermédiaire. Nous verrons bien si vos dieux ou vos balles m'en peuvent déloger. » (*ANA*, p. 185)

## Conclusion

### Terre inconnue

Lors de mon séjour de recherche à Jersey, petite île de 115 km<sup>2</sup> où Cahun et Moore ont vécu à partir de 1937, j'ai pu visiter *les lieux de Cahun-Moore*<sup>1191</sup> : leur maison face à la mer, le cimetière, la plage et les *rock pools* qui ont été le décor de tant de photographies. En arrivant sur la plage devant « La Ferme Sans Nom<sup>1192</sup> », j'ai eu la surprise de voir le nom « Moore » tracé dans le sable par quelque touriste ou habitant. Cette coïncidence « magique<sup>1193</sup> », pour reprendre un qualificatif dont Breton avait affublé Cahun, aura symbolisé l'importance d'inscrire Moore au cœur de cette thèse pour redéfinir les contours de l'œuvre. Dès 2001, Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici posaient la question « *How could they say I ?*<sup>1194</sup> » ; or il semble que, malgré les efforts de certains critiques tels que Tirza True Latimer, Andrea Oberhuber et Jennifer Shaw, la postérité n'a toujours pas enregistré Moore à titre de collaboratrice de l'œuvre qui reste reconnue comme étant *cahuniennne*.

Sur la plage de St Brelade's Bay, terre électorale des deux femmes, la demeure qu'elles ont choisie sur l'île matérialise le cadre intime de leur œuvre. Leur univers est protégé par le jardin, tout en s'ouvrant sur le monde puisque la maison surplombe la plage avec une vue imprenable sur

---

<sup>1191</sup> Je l'exprime ainsi en me remémorant le livre *Les Lieux de Marguerite Duras* de Duras et Michelle Porte (Paris, Minit, 1984 [1977]) qui montre par le texte et la photographie les endroits et moments marquants de la vie de l'auteure. Le documentaire de Fabrice Maze (*Claude Cahun, elle et Suzanne*, coproduction Aube Elléouet-Breton, Oona Elléouet et Seven Doc, coll. « Phares », 2015) procède, de manière similaire à un parcours visuel des lieux de Cahun-Moore.

<sup>1192</sup> Il s'agit du nom que Cahun et Moore ont donné à leur propriété, précédemment baptisée « La Rocquaise » (Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, *op. cit.*, p. 109).

<sup>1193</sup> Lettre d'André Breton à Claude Cahun, 21 septembre 1938, collection particulière. Voir un extrait dans Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>1194</sup> « How Could They Say I ? », *loc. cit.*, p. 72-73.

la mer. Cette *vision* de leur espace privilégié de création *et* de vie reflète l'un des paradoxes de leur œuvre, soit de combiner une forte propension à l'individualisme, au sein du nœud inextricable du couple, à une conscience aiguë du monde qui les entoure (leur engagement politique, de même que l'usage d'objets du quotidien en témoignent). Ainsi le couple affirme-t-il une philosophie de vie basée sur le partage avec autrui.

Tout à côté de leur maison se trouve le cimetière qui a vu, durant la guerre, les croix du *Soldat ohne Namen* mais qui, auparavant, était « un rendez-vous des amoureux<sup>1195</sup> » où Cahun et Moore « s'install[aient] sur les pierres plates des tombes pour lire ou fumer<sup>1196</sup> ». Elles y sont toutes deux enterrées sous une pierre tombale portant, sous le nom de Lucy Renée Mathilde Schwob, l'épithète que Moore y a fait inscrire : « *And I Saw New Heavens and a New Earth.* » Voici bien ce qu'a réalisé l'œuvre de Cahun-Moore : engendrer des mondes inconnus, où l'Antiquité rejoint le présent, où le textuel s'imbrique au visuel, où le sujet se projette hors de soi en inconnu familier. L'auteure et l'artiste ont joué le rôle d'« exploratrices<sup>1197</sup> » d'une *terre inconnue*, étant, à travers leur œuvre, sans cesse à la recherche de manières inédites de se dire et de s'écrire.

Le parcours de leur production aura permis de constater que l'auteure et l'artiste ont construit une œuvre littéraire et picturale qui se déploie dans l'*inter*, confrontant toutes les catégories par la porosité qu'elles instaurent entre les trois héritages explorés dans la première partie de la thèse, ainsi qu'entre les collaboratrices et leurs disciplines respectives, entre l'identité et l'altérité, comme

---

<sup>1195</sup> Extrait de la lettre de Claude Cahun à Gaston Ferdière, mars 1946, reproduite dans *Écrits, op. cit.*, p. 684.

<sup>1196</sup> *Idem.*

<sup>1197</sup> Anne Egger utilise le terme « exploratrice » pour qualifier la performance de Claude Cahun dans les photographies (*Claude Cahun, l'antimuse, op. cit.*, p. 28).

l'étudie la seconde partie. Par le partage, Cahun réalise sa volonté de se singulariser en créant une œuvre protéiforme, à l'image d'un sujet qui se représente par le dédoublement.

Cette thèse avait pour triple objectif, d'abord, d'étudier des textes jusqu'à présent ignorés de la critique, en plus des mises en scènes photographiques et du livre surréaliste *Aveux non avendus*, devenus emblématiques chez les « cahunien(ne)s », afin d'avoir une vue globale de leur œuvre. Ce travail a ensuite permis de recontextualiser l'œuvre de Cahun et Moore dans l'histoire littéraire et artistique de leur époque en l'associant au symbolisme tardif, au modernisme et au surréalisme. Enfin, il m'apparaissait essentiel d'ancrer leur travail dans une démarche collaborative, de redonner sa place de co-conceptrice à Moore, tout en reconnaissant que certaines œuvres (les écrits de Cahun et certains dessins de Moore) ont été faites individuellement ou avec d'autres (Lise Deharme, Marc-Adolphe Guégan). Dans le but de rendre compte de la dimension profondément intermédiaire de leur œuvre, l'analyse des textes s'est faite en dialogue avec celle des images.

L'analyse des paramètres poétiques et esthétiques de l'œuvre, dans les trois premiers chapitres, aura permis de démontrer une triple appartenance à l'histoire littéraire et artistique grâce à laquelle Cahun et Moore ont échappé à la classification dans un mouvement ou un genre précis. Ce refus des « étiquettes », pour employer le terme utilisé par Cahun dans *Confidences au miroir* (CM, p. 605), aura peut-être joué contre elles puisque leur production n'a, pour une bonne partie du XX<sup>e</sup> siècle, pas été retenue par l'historiographie. L'un des lieux communs de la critique cahunienne est devenu d'affirmer le statut de précurseure de Cahun pour les *gender studies* ou l'art de la performance (Moore n'est habituellement pas intégrée à ce discours, n'étant pas elle-même en performance). Cette thèse a voulu faire la preuve qu'un point d'ancrage a été trouvé par le couple dans les mouvements littéraires et artistiques du XIX<sup>e</sup> siècle finissant et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, au-delà de la seule affiliation surréaliste souvent évoquée. Abigail Solomon-Godeau faisait, déjà en 1999, un constat similaire : « *It requires almost more of an effort to resituate Cahun*

*in her actual time and milieu than it does to consider her work in the context of contemporary theoretical formulations about femininity, identity and representation*<sup>1198</sup>. » La contextualisation peut s'avérer plus aisée dans les thématiques postmodernistes que celles de l'époque de la création des œuvres, ce qui est dû aux mascarades du sujet chez Cahun-Moore, qui anticipent les questions identitaires liées au genre. Il y a pourtant, bien entendu, un contexte qui voit naître leur œuvre et dont leur esthétique porte les traces. Il suffit de penser à d'autres figures qui leur sont contemporaines ou qui les précèdent pour se remémorer que Cahun et Moore n'ont pas été les seules à aborder la question identitaire ni celle du genre, malgré des enjeux certes différents ; mentionnons à titre indicatif, parmi les précurseur(e)s, la comtesse de Castiglione et Elsa von Freytag-Loringhoven et, parmi les contemporain(e)s, Marcel Duchamp en Rose Sélavy, Hannah Höch, Gertrude Stein, Djuna Barnes et Frida Kahlo.

Hantés par des fantômes familiers, s'imposant dans l'œuvre textuelle en figures tutélaires, les premiers écrits de Cahun demeurent très près du symbolisme tardif, sans innover particulièrement. Une nouvelle impulsion semble donnée à l'écriture lorsqu'elle se trouve confrontée à l'image, comme si le travail à deux forçait Cahun à développer sa propre voix. En effet, même s'il s'agit des premiers textes publiés, les chroniques de mode du *Phare de la Loire*, créées avec Moore en charge des illustrations, témoignent, davantage que d'autres textes qui suivront, d'une plume singulière ; il en va de même pour la parution en volume de *Vues et visions* dont les poèmes trouvent un intérêt renouvelé grâce à la conception en diptyque de la prose et du dessin.

Avec l'influence de l'Art Nouveau et de l'Art Déco, le détachement du réalisme, le fractionnement du récit, la pluralité des instances de discours, de même que la reconfiguration des

---

<sup>1198</sup> Abigail Solomon-Godeau, « The Equivocal "P" : Claude Cahun as Lesbian Subject », *loc. cit.*, p. 114.

identités sexuées, des œuvres telles *Vues et visions*, *Héroïnes* et *Aveux non avenues* entrent dans le XX<sup>e</sup> siècle par la porte du modernisme. Cahun-Moore contribuent ainsi, à l'instar de tant d'auteures et d'artistes installées à Paris au début du siècle, à l'importation d'un concept anglais en France. Une filiation qui, malgré certaines amitiés entretenues par les deux femmes, n'est jamais reconnue par elles, mais qui ne se manifeste pas moins à la lecture-spectature des textes et des dessins.

L'esthétique du partage se nourrit de plusieurs valeurs surréalistes, dont la transgression, de même que la reconfiguration de l'objet *livre* par l'insertion de l'image *in praesentia*. L'un des points sur lequel j'ai souhaité particulièrement insister, car il m'apparaît crucial dans la démarche artistique du couple, est l'incarnation par Cahun-Moore de l'alliance de l'art et de la vie. Fascinées par les correspondances qui se dévoilent dans l'entre-deux de l'antique et du moderne, du sujet et de ses *Doppelgängerinnen*, de l'écriture et du pictural, Cahun-Moore ont constamment fait valoir l'altérité. Voilà bien un héritage surréaliste selon ce qu'affirme Breton dans la préface à *La Femme 100 têtes* de Max Ernst : « La surréalité sera d'ailleurs fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout<sup>1199</sup>. »

L'étude des stratégies de positionnement dans le champ culturel et littéraire de 1913 à 1953, dans le quatrième chapitre, fait prendre conscience de la liberté prise par Cahun et Moore à l'égard de la tradition familiale, littéraire et artistique. Un tel partage exprime le mouvement paradoxal d'une inscription dans la tradition littéraire et artistique, dont les savoirs font l'objet d'une appropriation, et, à la fois, d'une scission par rapport à celle-ci, car Cahun et Moore s'en distancient par les procédés de la pseudonymie, de la citation et de son détournement, de la réécriture et de l'ironie. Ces stratégies prônent le mélange des intertextes et des héritages symboliste, moderniste

---

<sup>1199</sup> André Breton, « Avis au lecteur », dans Max Ernst, *La Femme 100 têtes*, Paris, Éditions Prairial, 2016 [1929], p. 12.



et surréaliste ; tout comme le sujet ne peut se représenter par un modèle univoque, la vision de l'œuvre d'art du couple ne peut s'incarner que par la multiplicité des filiations. Les prises de position de Cahun – et Moore à certains égards – dans des groupes politiques avec les surréalistes ou encore avec l'essai *Les paris sont ouverts* et les activités du *Soldat ohne Namen* témoignent de leur volonté de s'inscrire dans le milieu culturel et littéraire de leur époque comme intellectuelles. Cahun et Moore procèdent ainsi à un travail de dissidence que Julia Kristeva décrit comme un « démontage impie et impitoyable des mécanismes de discours, de pensée, d'existence<sup>1200</sup> ». L'intellectuel doit maintenir une « position analytique à l'égard des identités conceptuelles, subjectives, sexuelles, linguistiques<sup>1201</sup> ». À la lumière de la définition de Kristeva, on peut voir dans le discours moderniste à portée philosophique et sociale développé dans l'œuvre littéraire et picturale une construction de *personæ* érudites et marginales cherchant à faire éclater le carcan qui fige l'image et le statut de la femme au début du XX<sup>e</sup> siècle. Le couple Cahun-Moore trouve sa place dans la définition que donne Kristeva de la fonction de l'intellectuel dissident : « Dire la singularité des inconscients, des désirs, des besoins. Mettre en jeu les identités et/ou les langages des individus et des groupes. Devenir l'analyste des ensembles sociaux comme impossibles : des discours homogènes et des institutions consacrées comme impossibles. S'affirmer comme révélateur de l'Impossible<sup>1202</sup>. »

La première partie s'est conclue sur le constat d'une filiation trouble chez Cahun-Moore parce que leur œuvre puise dans plusieurs mouvements, d'une part, mais aussi parce qu'elle fait l'impasse sur les femmes auteurs et artistes dont les enjeux se rapprochent pourtant des leurs. Chez

---

<sup>1200</sup> Julia Kristeva, « Un nouveau type d'intellectuel : le dissident », *Tel Quel*, n° 74, 1977, p. 7.

<sup>1201</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>1202</sup> *Ibid.*, p. 4.

Cahun-Moore, une allégeance multiple à l'histoire littéraire et artistique est le prétexte à revendiquer leur indépendance par rapport à tous les mouvements convoqués par l'œuvre.

La réflexion sur le partage s'est poursuivie, dans le cinquième chapitre, avec l'étude des modalités collaboratives de l'œuvre de Cahun-Moore. Au sein du surréalisme, il n'était pas inusité qu'un duo d'auteur-artiste se retrouve pour plusieurs ouvrages collaboratifs, comme l'ont également fait Le Brun-Toyten-Ivšić, Deharme-Fini ou encore Carrington-Ernst. Les pistes de la collaboration se brouillent pourtant dans l'œuvre de Cahun-Moore qui ne l'atteste pas toujours par la signature ou par la mention des deux noms en couverture. Plusieurs indices donnent tout de même la preuve d'une « signature métaphorique », ainsi que j'ai appelé le partage de l'auctorialité, à travers la mise en abyme de la scène de création ou les motifs de l'ombre, du double et de la gemellité. Claude Cahun n'hésite d'ailleurs pas à inverser les rôles à l'occasion, dans le pan de son œuvre élaboré sans le concours de Moore, comme lorsqu'elle se fait photographe pour *Le Cœur de Pic*, créé en collaboration avec Lise Deharme, ou pour ajouter des dessins typographiques en guise de ponctuation à la fin de ses nouvelles *Héroïnes*. Cette situation encourage à voir le geste de partager dans l'optique d'un don fait à l'autre, comme si Moore, l'artiste, avait transmis à Cahun ses compétences artistiques, métamorphosant en artiste celle dont la formation et l'héritage familial la prédestinaient à la littérature. Reconnaissons toutefois que ce partage des talents ne s'est pas renversé et que Moore ne s'est jamais aventurée du côté de l'écriture.

Au sein du couple, Moore est à la fois la collaboratrice et la destinataire de l'œuvre photographique. Les (auto)portraits étant destinés à demeurer dans le cercle restreint du couple ou de quelques amis chers, n'y a-t-il pas lieu d'y voir un jeu de séduction entre les créatrices ? L'objectif de la caméra mécanise le « regard » de Moore et enclenche un jeu de regards en miroir, comme le proposent Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau : « *the reiterated images of Cahun's fiercely confrontational gaze conversely allude to both the external presentation of the*

*self, and the implication of the spectator – the other – in the construction of that self*<sup>1203</sup>. » Or Cahun joue elle-même le double rôle d'exhibitionniste et de voyeuse, comme je l'ai avancé dans le sixième chapitre qui fait la démonstration de la construction identitaire à travers le regard porté sur le Soi grâce à des doubles de papier et d'image. La production à deux des (auto)portraits – repris dans les photomontages – met en place une dialectique entre celle qui se donne à voir et celle qui la regarde. Les couples d'artistes tels que Gilbert & George, Pierre et Gilles, McDermott & McGough « *could also be a token of this constant dialogue between life and art in common that binds them together forever*<sup>1204</sup> ». Ces exemples relèvent toutefois exclusivement du domaine artistique, tandis que le partage chez Cahun-Moore implique la rencontre des arts et de leurs médias.

La collaboration et l'autoreprésentation s'entrelacent dans l'œuvre du couple, alors que Moore sert souvent, dans les (auto)portraits, de miroir à Cahun, comme le souligne Gen Doy en renvoyant à l'usage du miroir dans l'histoire de l'autoportrait<sup>1205</sup>. La quête identitaire qui prend forme dans la démarche d'autoreprésentation littéraire et picturale est souvent menée à deux, mais ne touche que le sujet cahunien. Les créatrices rejettent toute autorité identitaire extérieure à elles et n'imposent pas de limites aux avenues envisageables pour le sujet qui est tour à tour nu, déguisé, habillé plus conventionnellement, entouré de peaux animales, a les yeux fermés ou ouverts. À travers les trois axes de la théâtralité, de l'ambiguïté et de l'altérité, Cahun-Moore mettent en scène la multitude d'identités qui résident au sein du sujet. L'altérité, qui est, comme l'affirme Simone de Beauvoir dans son « Introduction » au *Deuxième sexe*, « une catégorie fondamentale de la pensée humaine<sup>1206</sup> », prend forme au cœur du soi. Dans l'économie de l'œuvre, Cahun n'est pas définie

---

<sup>1203</sup> Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession », *loc. cit.*, p. 11.

<sup>1204</sup> Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, « How Could They Say I ? », *loc. cit.*, p. 73.

<sup>1205</sup> Gen Doy, « Another Side of the Picture : Looking Differently at Claude Cahun », dans *Don't Kiss Me, op. cit.*, p. 79.

<sup>1206</sup> Simone de Beauvoir, « Introduction », dans *Le deuxième sexe*, tome I, Paris, Gallimard, 1949, p. 27.

comme autre par quiconque – ce qui est pourtant le cas socialement en tant que femme, homosexuelle et juive –, elle revendique elle-même son altérité de manière radicale par la création de *Doppelgängerinnen*. Les masques qu'elle emploie pour ce faire sont, comme le formule Michel Leiris, « un moyen de sortir de soi, de briser les liens que vous imposent la morale, l'intelligence et les coutumes. Une manière aussi de conjurer les forces mauvaises et de braver Dieu ou ses succédanés<sup>1207</sup> ». À aucun moment, le dédoublement du sujet cahunien ne traduit une recherche de l'original, bien au contraire, il réalise l'autogenèse du sujet. Cahun et Moore évacuent de fait la dimension mortifère du mythe de Narcisse en conférant aux réflexions de Cahun le pouvoir de faire (re)naître le sujet. Le jeu des doubles selon les modalités du *Doppelgänger*, en plus de symboliser le regard posé sur soi, thématise également la présence de l'autre dans l'œuvre, comme un rappel de la participation de Moore.

Le principe du double affecte les dimensions collaborative et identitaire de « l'œuvre en partage », de même que la *praxis* intermédiaire, abordée dans le septième chapitre qui avait pour objectif d'éclairer les différentes façons dont l'image influence et transforme le texte et *vice versa*. L'exploration des divers cas de coprésence des médias s'exporte hors des pages du livre lors de la création d'objets surréalistes ou de photos-poèmes. À travers ses variantes de l'œuvre hybride, Cahun-Moore ont incarné le projet surréaliste de poétiser la vie. D'autres auteurs et artistes surréalistes produisaient à la même période et avant des livres surréalistes ; pensons notamment à *Simulacre* (1925) de Michel Leiris illustré de lithographies d'André Masson placées en vis-à-vis du texte ou encore, pour faire voir un dispositif différent, à *La Femme 100 têtes* d'Ernst où le texte se résume à une ligne qui apparaît sous l'encadré du collage, à la manière d'une légende. Un tel

---

<sup>1207</sup> Michel Leiris, « Le “caput mortuum” ou la femme de l'alchimiste », *Documents*, n° 8, 1930, p. 26, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f570.image>>, page consultée le 10 décembre 2017.

renversement en ce qui a trait à l'espace laissé à chaque média (le texte prédomine, en effet, le plus souvent sur l'image) réapparaîtra au sein du livre d'artiste, notamment dans *Twentysix Gasoline Stations* d'Edward Ruscha, reconnu comme le premier livre d'artiste paru en 1962. La notion de partage me semble même pouvoir s'appliquer au livre illustré de manière générale, sans se limiter à celui d'esthétique surréaliste. Le livre illustré, en effet, concrétise toujours un partage de l'entité créatrice, qu'elle soit androgyne ou composée d'un auteur et d'un artiste, entre deux arts et leurs médias, ainsi que, parfois, entre deux tendances du livre illustré (*Le Livre de Leonor Fini* se situe ainsi à mi-chemin entre le livre surréaliste et le livre d'artiste). Il engage également un partage avec le lecteur-spectateur ou la lectrice-spectatrice, comme le fait *The Big Book* d'Alison Knowles, conçu comme une installation dans laquelle celui-ci ou celle-ci doit entrer. Ces exemples montrent, comme chez Cahun-Moore, un respect de l'autonomie des arts et de la démarche de chaque créateur dont l'esthétique personnelle reste discernable si l'on pense aux photographies avec surimpression de Man Ray dans *Facile*, aux mannequins désarticulés des gravures colorées de Bellmer dans *Les Marionnettes* (1969) de Heinrich von Kleist, ou encore aux collages et aux frottages de Max Ernst dans les livres réalisés avec Éluard (*Les Malheurs des immortels* en 1922), Tanning et Carrington.

Au même titre que les livres surréalistes conçus par des hommes dans les années 1920 et 1930, dont quelques-uns sont cités ci-dessus, le travail du livre illustré de Cahun-Moore aura ouvert la voie à d'autres créatrices, telles Lise Deharme, Unica Zürn, Leonor Fini, Annie Le Brun, Bona de Mandiargues, Meret Oppenheim, Joyce Mansour, Dorothea Tanning et Kay Sage, qui se mettront à produire de tels livres après la Seconde Guerre mondiale. L'esthétique d'(in)dépendance des médias que Cahun-Moore ont élaborée dès 1919, avec *Vues et visions*, et prolongée dans les années 1930, avec *Aveux non avenues* et *Le Cœur de Pic* (avec Lise Deharme), et 1940, avec les objets et les photo-poèmes, restera longtemps valable dans la littérature contemporaine.

À la fin de cette thèse qui a argumenté en faveur d'une esthétique du *partage* dans l'œuvre de Cahun-Moore, je propose de faire plus généralement de cette notion un concept opératoire pour le corpus des créatrices surréalistes. Étudier les œuvres hybrides du couple d'auteure-artiste à travers le prisme du partage éclaire tout un pan des avant-gardes de l'entre-deux-guerres qui ont produit des objets *livres* privilégiant aussi l'hybride, l'intermédialité et la création à deux. Le travail des créatrices avant-gardistes s'est révélé fort diversifié, comme l'ont montré les travaux des critiques littéraires et des historiennes de l'art<sup>1208</sup> et comme ont pu le laisser entrevoir quelques renvois répartis dans cette thèse. Le partage, lieu de reconfiguration de l'objet *livre* et de la pratique créatrice, s'adapte justement à différents livres surréalistes, puisqu'il se module selon les paramètres de la collaboration et du dispositif texte/image. Parmi les créatrices des avant-gardes, Cahun et Moore se démarquent toutefois par un travail qui se déploie au croisement des siècles et des courants littéraires et artistiques, mettant en relief plusieurs filiations. Cahun-Moore, en variant les héritages, les genres et les médias d'une œuvre à l'autre – ou au sein d'une même œuvre – n'ont eu de cesse de rebattre les cartes pour tirer une nouvelle main.

Puisque le partage est aussi un legs, il m'importe de soulever en conclusion la nature du legs de l'œuvre de Cahun et Moore qui « ont tracé la voie, involontairement, à plusieurs générations de créatrices et de créateurs qui ne se montrent pas toujours conscients de l'héritage<sup>1209</sup> ». Qu'ont-elles laissé en partage à la littérature, à l'art, aux générations suivantes ? Certain(e)s artistes transmettent la mémoire de Cahun-Moore, notamment en s'inspirant de leur œuvre pour des

---

<sup>1208</sup> Whitney Chadwick souligne ainsi un passage de la « *surrealist woman* » vers les « *surrealist women* », le pluriel insistant sur la diversité des démarches artistiques et des identités (*Mirror Images, op. cit.*, p. 3-4).

<sup>1209</sup> Voir Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais, « Héritage ou legs ? », *loc. cit.*

créations appartenant à divers arts qui reprennent des (auto)portraits du couple ; c'est le cas de la peinture de Yuriel Amaro, du « (fan)zine » d'Eloisa Aquino, du spectacle de danse contemporaine de la troupe Dehors/Au-delà<sup>1210</sup>, ainsi que du film *Zoetrope* de Margaret Singer et Max Freeman. Gillian Wearing crée pour sa part des autoportraits qui pastichent ceux de Cahun-Moore. Certain(e)s auteur(e)s, tels que Katharina Geiser et Anne-James Chaton, remémorent dans des récits des pans de la vie de Cahun-Moore. Du côté littéraire, Nathanaël se réclame, pour sa part, explicitement de la pensée du genre de Claude Cahun dans *L'Absence au lieu (Claude Cahun et le livre inouvert)*<sup>1211</sup>.

Le legs de Cahun-Moore m'apparaît toucher principalement à deux aspects : l'interrogation identitaire concrétisée par l'autoreprésentation et l'hybridation médiatique. À ce titre, l'œuvre photographique de Francesca Woodman n'est pas sans faire écho à celle de Cahun-Moore par la réalisation de la quête du soi à travers le média photographique, entremêlant des objets et des traces fantomatiques (mentionnons les photographies *From Angel Series, Roma, September 1977*<sup>1212</sup> ou *Self-deceit #1*, 1978). L'installation de photographies *Mes Vœux* (1988) d'Annette Messenger, pour donner un autre exemple, laisse entrevoir une convergence avec les photomontages de Cahun-Moore quant à la fragmentation du corps et à la recherche inventive de moyens pour la donner à voir. Soulignons également qu'une longue lignée de photographes suit la voie de l'art de la performance, alliée aux thèmes de l'identité sexuelle et de l'ambiguïté genrée ; les œuvres de Pierre

---

<sup>1210</sup> Voir la section « Postérité » sur le site *Héritages de Claude Cahun et Moore* que je co-anime avec Andrea Oberhuber, <<http://cahun-moore.com/posterite/>>, page consultée le 13 décembre 2017.

<sup>1211</sup> À propos de cette filiation, voir l'article d'Hervé Sanson, « Une lecture folle de Nathanaël : Claude Cahun par la bande ou la lettre absente », dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore*, *op. cit.*, <<http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/une-lecture-folle-de-nathanael-claude-cahun-par-la-bande-ou-la-lettre-absente/>>, page consultée le 10 décembre 2017.

<sup>1212</sup> Cette photographie comporte des similitudes intéressantes avec l'une de celles de Cahun-Moore, prise lorsqu'elles ont quitté l'atelier parisien en 1937, qui figure le reflet d'une pièce vide dans un haut miroir (*Claude Cahun et ses doubles*, *op. cit.*, p. 58).

Molinier, Orlan, Cindy Sherman, Michaela Moscouw, Nan Goldin ou Del La Grace Volcano rappellent en ce sens les mascarades cahuniennes. À la faveur de l'essor du livre d'artiste, de nombreux livres illustrés font valoir les potentialités du partage, évoquant la manière dont Cahun-Moore l'ont déployé. Ainsi, chez Sophie Calle et Lydia Flem, l'autoreprésentation est véhiculée par l'écrit et par la photographie, notamment dans *Des histoires vraies + dix* (Calle) – qui propose d'ailleurs des tableaux photographiques qui ne sont pas sans rappeler les *staged photographs* de Cahun pour *Le Cœur de Pic* – et *La Reine Alice* (Flem). La démarche de ces créatrices contemporaines, du côté littéraire, s'articule aussi sur le partage des identités ou des médias. Les œuvres de ces divers(es) auteur(e)s et artistes, brièvement convoquées, rendent compte de la résonance des thématiques abordées par l'œuvre de Cahun-Moore dans le monde contemporain : le genre, l'altérité, l'identité et la filiation se retrouvent de fait au cœur des réflexions actuelles dans la littérature et l'art.

Comme le souligne ce rapide panorama d'héritiers et d'héritières potentiel(le)s du couple Cahun-Moore, leur œuvre a réussi à concilier un ancrage solide dans les thématiques et les esthétiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au premier demi-vingtième siècle, tout en dévoilant une vision du soi et du monde qui demeure pertinente encore aujourd'hui. Profondément entrelacé à la vie, leur travail invente une nouvelle façon d'être et de créer, basée sur le partage dont elles ont fait une nouvelle manière d'être-au-monde, aussi bien qu'une conception de l'art. Tout se passe comme si non seulement l'art avait transformé leur vie, à l'instar de la volonté surréaliste, mais aussi l'inverse, c'est-à-dire que leur manière de vivre à deux a déterminé leur pratique artistique. L'œuvre collaborative et intermédiaire serait donc l'ultime *Doppelgänger* du couple Cahun-Moore. Cette thèse aura permis de constater que leur art pourrait équivaloir à un acte de résistance. L'œuvre en partage serait l'ultime moyen de résister à l'inscription trop rigide dans l'histoire littéraire et



artistique, au poids d'un héritage familial et littéraire, au mythe tenace du créateur individuel, aux codes de la représentation, aux identités sexuées, de même qu'à une conception hiérarchique du livre illustré. À travers leur démarche littéraire et artistique, Cahun-Moore ont conquis leur liberté face à leur milieu familial bourgeois et hétérosexuel, mais également au champ littéraire et artistique de 1913 à 1953. L'actualité des enjeux de leur œuvre en ce qui concerne l'hybridité médiatique, le brouillage des genres littéraires ainsi que des identités sexuées, assure que celle-ci n'a pas fini de revenir hanter le monde contemporain. Ainsi l'esthétique du partage de Cahun-Moore situe-t-elle l'œuvre à la rencontre de l'autre – la collaboratrice, le(a) lecteur(trice)-spectateur(trice) ou l'héritier(e) éventuel(le).

## Bibliographie

### Corpus primaire

#### Œuvres littéraires

- M., « Il y a Mode et Mode », *Le Phare de la Loire*, 20 octobre 1913, dessin signé « Moore », Bibliothèque municipale de Nantes, MIC 5.
- Non signé, « Sans entraves », *Le Phare de la Loire*, 3 novembre 1913, dessin signé « Moore », Bibliothèque municipale de Nantes, MIC 5.
- M., « La toilette du jour », *Le Phare de la Loire*, 10 novembre 1913, dessin signé « Moore », Bibliothèque municipale de Nantes, MIC 5.
- M., « Le chapitre des chapeaux », *Le Phare de la Loire*, 1<sup>er</sup> décembre 1913, accompagné d'un dessin de Moore, Bibliothèque municipale de Nantes, MIC 5.
- M., « Le nouvel an et l'an passé », *Le Phare de la Loire*, 2 janvier 1914, accompagné d'un dessin de « Moore », Bibliothèque municipale de Nantes, MIC B5.
- « L'entrée dans le monde », *Le Phare de la Loire*, 5 janvier 1914, accompagné d'un dessin de Moore, Bibliothèque municipale de Nantes, MIC B5.
- M., « Sous le masque », *Le Phare de la Loire*, 9 février 1914, accompagné d'un dessin de Moore, Bibliothèque municipale de Nantes, MIC B5.
- M., « La mi-carême – soupers et bals travestis », *Le Phare de la Loire*, 16 mars 1914, dessin non signé, Bibliothèque municipale de Nantes, MIC B5.
- M., « Le cap et l'en-cas », *Le Phare de la Loire*, 13 avril 1914, dessin signé « Moore », Bibliothèque municipale de Nantes, MIC B5.
- Claude Cahun, « Les Pailles », *Le Phare de la Loire*, 18 mai 1914, Bibliothèque municipale de Nantes, MIC B5.
- M., « Au soleil », *Le Phare de la Loire*, accompagné d'un dessin signé « Moore », 1<sup>er</sup> juin 1914, Bibliothèque municipale de Nantes, MIC B5.
- M., « Sports d'été », *Le Phare de la Loire*, 8 juin 1914, dessin signé « Moore », Bibliothèque municipale de Nantes, MIC B5.
- M., « L'Écharpe d'Iris », *Le Phare de la Loire*, accompagné d'un dessin signé « Moore », 29 juin 1914, Bibliothèque municipale de Nantes, MIC B5.
- COURLIS, Claude, « Vues et visions », *Mercur de France*, vol. 109, n° 406, 1914, p. 258-278, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201747v.r=mercur+de+france+406.langFR>>.
- CAHUN, Claude, *Les Jeux uraniens*, 1916-1918, Jersey Heritage Trust, JHT/1995/00045/70, <<http://catalogue.jerseyheritage.org/collection/Details/collect/103126?rank=1>>.
- DOUGLAS, Daniel, « Pantopolis » et « Kœnigsmark, par Pierre Benoît », *La Gerbe*, n° 1, octobre 1918, p. 4-5 et 18-20, Bibliothèque municipale de Nantes, 99869.
- DOUGLAS, Daniel, « Le Poteau frontière », « Au plus Beau des Anges » et « Cigarettes », *La Gerbe*, n° 3, décembre 1918, p. 60-63, Bibliothèque municipale de Nantes, 99869.
- DOUGLAS, Daniel, « Aux "Amis des livres" », *La Gerbe*, n° 5, février 1919, p. 147-148, Bibliothèque municipale de Nantes, 99869.

- DOUGLAS, Daniel, « Les Gerbes », *La Gerbe*, n° 7, avril 1919, p. 200-202, Bibliothèque municipale de Nantes, 99869.
- CAHUN, Claude, *Vues et visions*, dessins de Marcel Moore, Paris, Éditions Georges Crès & Cie, 1919.
- DOUGLAS, Daniel, « Grisaille » et « Paraboles », *La Gerbe*, n° 17, février 1920, Bibliothèque municipale de Nantes, 99869.
- CAHUN, Claude, « Old scotch whisky », *La Gerbe*, n° 27, décembre 1920, p. 81-84, accompagné d'une gravure de Moore, Bibliothèque municipale de Nantes, 99869.
- CAHUN, Claude, « À propos d'une conférence », *La Gerbe*, n° 29, février 1921, p. 156-157, Bibliothèque municipale de Nantes, 99869.
- CAHUN, Claude, « L'Idée-maîtresse » (1<sup>ère</sup> partie), *La Gerbe*, n° 29, février 1921, p. 142-145 ; « L'Idée-maîtresse » (2<sup>e</sup> partie), n° 30, mars 1921, p. 173-176 ; « L'Idée-maîtresse » (3<sup>e</sup> partie), n° 31, avril 1921, p. 202-205 ; et « L'Idée-maîtresse » (4<sup>e</sup> partie), n° 32, mai 1921, p. 237-240, Bibliothèque municipale de Nantes, 99869.
- CAHUN, Claude, « Éphémérides », *Le Journal littéraire*, n° 88, 2 janvier 1926, Jersey Heritage Trust, JHT/1995/00045/69.
- CAHUN, Claude, « Éphémérides », *Mercure de France*, vol. 193, n° 685, 1<sup>er</sup> janvier 1927, p. 65-84, Jersey Heritage Trust, JHT/1995/00045/66.
- CAHUN, Claude, extraits d'*Aveux non avenues*, dans *Le Plateau. Programme-Revue*, 1<sup>re</sup> année, n° 1, mars 1929, p. 20, Bibliothèque nationale de France (JO-83819 1929).
- CAHUN, Claude, extraits d'*Aveux non avenues*, dans *Le Plateau. Programme-Revue*, 1<sup>re</sup> année, n° 2, mai 1929, p. 5-7, Bibliothèque nationale de France (JO-83819 1929).
- DEHARME, Lise, *Le Cœur de Pic*, illustré de vingt photographies par Claude Cahun, Nantes, MeMo, 2004 [1937].
- CAHUN, Claude, *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002.
- CAHUN, Claude, *Héroïnes*, Paris, Mille et une nuits, 2006 [1925].

## Catalogues d'exposition

- ANDER, Heike et Dirk SNAUWAERT (dir.), *Claude Cahun Bilder*, Munich, Schirmer & Mosel, 1997.
- ALIAGA, Juan Vincente et François LEPELIER (dir.), *Claude Cahun*, catalogue de l'exposition du Jeu de Paume, Paris, Éditions Hazan et Éditions du Jeu de Paume, 2011.
- Claude Cahun photographe*, exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, Jean-Michel Place, 1995.
- Claude Cahun*, introduction par François Leperlier, Arles, Actes Sud, coll. « Photo Poche », 2011.
- DOWNIE, Louise (dir.), *Don't Kiss Me : the Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, London, Tate Publishing, 2006.
- MARCETTEAU-PAUL, Agnès et Blandine CHAVANNE (dir.), *Claude Cahun et ses doubles*, catalogue édité par la Bibliothèque municipale de Nantes et le Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, MeMo, 2015.

## Œuvres littéraires citées

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Mercure de France, 1918.

- BELEN (Nelly Kaplan), *Le Réservoir des sens*, illustrations d'André Masson, Paris, La Jeune Parque, 1966.
- BELEN (Nelly Kaplan), *La Reine des sabbats*, illustrations de Le Maréchal, Paris, Losfeld, 1960.
- BANVILLE, Théodore de, « Hérodiade » et « La danseuse », dans *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprint, 1970.
- BARNEY, Natalie, *Pensées d'une amazone*, Paris, Émile-Paul Frères, 1920.
- BARNEY, Natalie, *Éparpillements*, Paris, E. Sansot, 1910.
- BARRETT BROWNING, Elizabeth, *The Letters of Elizabeth Barrett Browning*, vol. I, édité par Frederick G. Kenyon, London, Smith, Elder, 1898.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, interprétations par Odilon Redon, Bruxelles, Edmond Deman, 1890 [1857]
- BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1963.
- BRETON, André, « Lâchez tout », *Littérature*, n° 2, 1<sup>er</sup> avril 1922.
- CALLE, Sophie, *Des histoires vraies + dix*, Arles, Actes Sud, 2002.
- CARRINGTON, Leonora, *La Maison de la peur*, illustrations de Max Ernst, Paris, Henri Parisot, 1938.
- CARROLL, Lewis, *Alice au pays des merveilles*, Paris, J.-J. Pauvert, 1961 [1865].
- CENDRARS, Blaise, *La Prose du Transsibérien*, Sonia Delaunay, Paris, Éditions des Hommes Nouveaux, 1913.
- CLAUDEL, Paul, *Partage de midi*, Paris, Gallimard, 1949 [1905].
- DEHARME, Lise, *Il était une petite pie*, illustrations de Joan Miró, Paris, Jeanne Bucher, 1928 (publié sous le pseudonyme Lise Hirtz).
- DEHARME, Lise, *Le Poids d'un oiseau*, illustrations de Leonor Fini, Paris, Le Terrain vague, 1955.
- DEHARME, Lise, *Le Tablier blanc*, illustrations de Joan Miró, Alès, PAB, 1958.
- DEHARME, Lise, *Oh Violette ! ou la politesse des végétaux*, illustrations de Leonor Fini, Paris, Losfeld, 1969.
- DESNOS, Robert, *Les Pénalités de l'enfer ou les Nouvelles Hébrides*, lithographies en couleurs de Joan Miró, Paris, Maeght, 1974.
- DOUGLAS, Alfred, « Two Loves », *The Chameleon*, décembre 1894.
- DURAS, Marguerite et Michelle PORTE, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1984 [1977].
- ÉLUARD, Paul et Man RAY, *Facile*, Paris, Guy Lévis Mano, 1935.
- ÉLUARD, Paul et Max ERNST, *Les Malheurs des immortels*, Paris, Librairie Six, 1922.
- ÉLUARD, Paul, *À toute épreuve*, gravures sur bois de Joan Miró, Genève, Gérald Cramer, 1958.
- ERNST, Max, *La Femme 100 têtes*, Paris, Éditions du Carrefour, 1929.
- FINI, Leonor, *Le Livre de Leonor Fini. Peintures, dessins, écrits, notes de Leonor Fini*, Lausanne, La Guilde du Livre/Éditions Clairefontaine, 1975.
- FLAUBERT, Gustave, *Trois contes*, Paris, Georges Charpentier, 1877.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, vol. II, Paris, Édition Conard, 1926-1933.
- FLEM, Lydia, *La Reine Alice*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2011.
- GIDE, André, *Corydon*, Paris, Gallimard, coll. « Nouvelle Revue française », 1924.
- GIDE, André, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Mercure de France, 1897.
- GONCOURT, Edmond de, *Frères Zemganno*, Paris, G. Charpentier, 1879.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Chérie*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1884.
- GOURMONT, Remy de, « Hiéroglyphes », dans *Hiéroglyphes et autres poèmes*, lithographie d'Henry de Groux en frontispice, Paris, Mercure de France, 1894.

- GOURMONT, Remy de, « L'Ivresse verbale », dans *L'Idéalisme*, Paris, Mercure de France 1893 [1892].
- GUÉGAN, Marc-Adolphe, *L'invitation à la fête primitive*, avec un triptyque « Les trois époques » de Marcel Moore, Paris, Albert Messein Éditeur, 1921.
- GUÉGAN, Marc-Adolphe, *Oya Insula ou L'Enfant à la conque*, couverture, bandeaux et cul-de-lampe de Marcel Moore, Paris, Albert Messein Éditeur, 1923.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Georges Charpentier, 1884.
- JARRY, Alfred, *Le Surmâle*, Paris, Éditions de la Revue Blanche, 1902.
- KAHLO, Frida, *Le Journal de Frida Kahlo (1944-54)*, fac-simile, New York, Abrams, 1995.
- LA FONTAINE, Jean de, « Le Chien qui lâche la proie pour l'ombre », *Fables de La Fontaine*, Paris, Claude Barbin, 1668.
- LAFORGUE, Jules, *Moralités légendaires*, Paris, Librairie de la « Revue indépendante », 1887.
- LÉAUTAUD, Paul, *Journal littéraire*, t. V, Paris, Mercure de France, 1958.
- LE BRUN, Annie, *Sur le champ*, illustrations de Toyen, Paris, Éditions Surréalistes, 1976.
- LE BRUN, Annie, *Annuaire de lune*, illustrations de Toyen, Paris, Éditions Maintenant, 1977.
- LEIRIS, Michel, *Simulacre*, illustré de lithographies d'André Masson, Paris, Kahnweiler, 1925.
- LEIRIS, Michel, « Le “caput mortuum” ou la femme de l'alchimiste », *Documents*, n° 8, 1930, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f570.image>>.
- MALLARMÉ, Stéphane, *L'Après-Midi d'un faune*, avec frontispice, fleurons et cul-de-lampe par Édouard Manet, Paris, Alphonse Derenne, 1876.
- MALLARMÉ, Stéphane, « Hérodiade », dans *Poésies*, Paris, La Revue indépendante, 1887.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Les Dieux antiques*, Paris, J. Rothschild, 1880.
- MAETERLINCK, Maurice, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, P. Lacomblez, 1892.
- MANDIARGUES, Bona de, *Bonaventure*, Paris, Stock, 1977.
- MONNIER, Adrienne, *Rue de l'Odéon*, Paris, Albin Michel, 1960.
- NIN, Anaïs, *Journal*, Paris, Stock, 1969.
- OPPENHEIM, Meret, *Sansibar*, Bâle, Edition Fanal, 1981.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992.
- OVIDE, *Les Fastes*, Paris, Les Belles Lettres, 1992-1993.
- PENROSE, Valentine, *Dons des féminines*, Paris, Librairie Les Pas Perdus, 1951.
- PÉRET, Benjamin, *Dormir, dormir dans les pierres*, illustré de dessins d'Yves Tanguy, Paris, Éditions Surréalistes, 1927.
- POE, Edgar Allan, *Le Corbeau*, trad. de Stéphane Mallarmé, dessins d'Édouard Manet, 1875
- POUND, Ezra, *Make it New : Essays*, Irvine, Reprint Services Corporation, 1988 [1934].
- PRASSINOS, Gisèle, *Brelin le frou ou le Portrait de famille*, Paris, Belfond, 1975.
- RAY, Man, *Les Mains libres*, dessins de Man Ray illustrés par les poèmes de Paul Éluard, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1937.
- RICHTER, Jean Paul, *Siebenkäs*, dans *Werke*, Munchen, Carl Hansen Verlag, 1959.
- RIMBAUD, Arthur, *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique imprimeur-éditeur, 1873.
- RIMBAUD, Arthur, *Illuminations*, Paris, Publications de la Vogue, 1886.
- RIMBAUD, Arthur, lettre à Paul Demeny, *Correspondance inédite (1870-1875) d'Arthur Rimbaud*, précédée d'une introduction de Roger Gilbert-Lecomte, Paris, Édition des Cahiers libres, 1929.
- RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Librairie Marpon & Flammarion, 1892.
- RUSCHA, Edward, *Twentysix Gasoline Stations*, Alhambra, Cunningham Press, 1967 [1962].
- SCHWOB, Marcel, *Cœur double et Le Livre de Monelle*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2008.

- SCHWOB, Marcel, *Mimes*, illustrations de George Auriol, reproduction en fac-similé du manuscrit, Paris, Mercure de France, 1893.
- SCHWOB, Marcel, *Le Roi au masque d'or*, dans *Œuvres*, éd. établie par Sylvain Goudemare, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2002.
- SCHWOB, Marcel, *Vies imaginaires*, Paris, GF Flammarion, 2004 [1896].
- SCHWOB, Marcel, *Vies imaginaires*, illustrations de George Barbier, Paris, Édition Le livre contemporain, 1929.
- STEIN, Gertrude, *L'Autobiographie d'Alice B. Toklas*, Paris, Gallimard, 1986 [1934].
- TANNING, Dorothea, *Oiseaux en péril*, illustrations de Max Ernst, Paris, Georges Visat, 1975.
- TZARA, Tristan, *Parler seul*, lithographies en couleurs de Joan Miró, Paris, Maeght, 1951.
- VERLAINE, Paul, *La Bonne chanson*, Paris, Alphonse Lemerre, 1870.
- VIVIEN, Renée, *La Dame à la louve*, Paris, Gallimard, série « Femmes de lettres », 2007.
- VIVIEN, Renée, *Une femme m'apparut*, Paris, Alphonse Lemerre, 1905.
- VON KLEIST, Heinrich, *Les Marionnettes*, gravures de Hans Bellmer, Paris, Visat, 1969.
- WILDE, Oscar, *Salomé*, illustrations d'Aubrey Beardsley, Londres, Elkin Mathews & John Lane, 1894.
- WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Mornay, 1920 [1891].
- WILDE, Oscar, *Le Déclin du mensonge*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », 1986 [1891].
- WILDE, Oscar, *De Profundis*, Paris, Mercure de France, 1905.
- WOOLF, Virginia, *Orlando*, Paris, Stock, 1974 [1928].
- WOOLF, Virginia, *Les Fruits étranges et brillants de l'art*, Paris, Des femmes, 1983.
- ZÜRN, Unica, *Oracles et spectacles*, Paris, Georges Visat, 1967.

## Corpus critique

### Ouvrages critiques sur l'œuvre de Claude Cahun et Moore

- « La Critique d'Aristide : "Vues et visions" par Monsieur [*sic*] Claude Cahun », *Aux écoutes*, 8 février 1920.
- ADAMOWICZ, Elza, « Claude Cahun surréaliste : photoportraits, automontage », *Interfaces : Image Texte Language*, n° 17, 2000, p. 57-71.
- ALLAIN, Patrice, « Sous les masques du phare : Moore, Claude Cahun et quelques autres », collectif, *Autour de Marcel Schwob : les croisades d'une famille républicaine à travers 50 ans de Presse nantaise, La Nouvelle Revue Nantaise*, n° 3, Nantes, Éditions NRN, 1997, p. 115-130.
- ARVISAIS, Alexandra, « L'imaginaire féminin dans *Héroïnes* de Claude Cahun », publié sur *Savoirs des femmes*, automne 2013, <[http://savoirsdesfemmes.org/public\\_html/wp-content/uploads/2013/08/Arvisais\\_Alexandra-Savoirs-des-femmes-Automne-2013.pdf](http://savoirsdesfemmes.org/public_html/wp-content/uploads/2013/08/Arvisais_Alexandra-Savoirs-des-femmes-Automne-2013.pdf)>.
- ARVISAIS, Alexandra, « Détournement du savoir féminin dans les écrits journalistiques de Claude Cahun alias "M" », *@analyses*, dossier « IntellectuElles : l'univers du savoir des femmes en littérature », vol. 10, n° 1, hiver 2015.
- ARVISAIS, Alexandra et Andrea OBERHUBER, « Noms de plume et de guerre : stratégies auctoriales dans la démarche collaborative de Claude Cahun et Marcel Moore », dans Frédéric Regard et Anne Tomiche (dir.), *Le genre des signatures. Partages et passages genrés d'autorité*,

- Paris, Classiques Garnier, coll. « Genres, sexes, textes », à paraître en 2017.
- BAILEY, Laura et Lizzie THYNNE, « Beyond Representation : Claude Cahun's Monstrous Mischief-Making », *History of Photography*, vol. 29, n° 2, été 2005, p. 135-148.
- BARON, Catherine, *Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avenues de Claude Cahun*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2004.
- BATE, David, « The Mise-en-Scène of Desire », *Mise-en-Scène : Claude Cahun, Tacita Dean, Virginia Nimarkoh*, London, Institute of Contemporary Arts, London, 1994, p. 5-15.
- BONNET, Marie-Jo, *Les deux amies. Essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris, Blanche, 2000.
- BOURSE, Alexandra, « Images et imaginaire subversifs dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », *Genre, arts, société, 1900-1945*, Châtillon, Société des Amis d'Axieros, 2012, p. 127-140.
- BOWER, Gavin James, *Claude Cahun. The Soldier With No Name*, Winchester-Washington, Zero Books, 2013.
- BRAUER, Florence, *Claude Cahun : speculum de la même femme*, University of Colorado, thèse de doctorat présentée au Département de français et d'italien, 1996.
- BURÉ, Émile « L'hommage de la presse française à Maurice Schwob », sous-titre « La presse parisienne », *Le Phare de la Loire*, 2 avril 1928, p. 1.
- CALLE-GRUBER, Mireille, « Retrait de l'art en jeunes femmes : les portraits et autoportraits des créatrices surréalistes », dans Guyonne Leduc (dir.), *Nouvelles sources et nouvelles méthodologies*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 259-272.
- CALLE-GRUBER, Mireille, « Fiançailles des arts », dans Mireille Calle-Gruber et Pascale Risterucci (dir.), *Nelly Kaplan : le Verbe et la Lumière*, Paris, L'Harmattan, coll. « Trait d'union », 2004, p. 7-13.
- CALLE-GRUBER, Mireille, « Créer à la proue de soi-même. L'œuvre photographique de Claude Cahun », *Sens Public*, mars 2007, <[http://www.sens-public.org/article.php?id\\_article=421](http://www.sens-public.org/article.php?id_article=421)>.
- CAWS, Mary Ann, « Doubling : Claude Cahun's Split Self », *The Surrealist Look : An Erotics of Encounters*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 95-119.
- CAWS, Mary Ann, « Claude Cahun : Island of Courage », *Glorious Eccentrics : Modernist Women's Painting and Writing*, Hampshire, Palgrave MacMillan, 2006, p. 127-140.
- CHADWICK, Whitney (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge-London, MIT Press, 1998.
- CHADWICK, Whitney, « Claude Cahun and Lee Miller : Problematizing the Surrealist Territories of Gender and Ethnicity », Toni Lester (dir.), *Gender Nonconformity, Race, Sexuality : Charting the Connections*, Madison, University of Wisconsin Press, 2002, p. 141-159.
- CHADWICK, Whitney et Tirza True LATIMER (dir.), *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars*, New Brunswick-New Jersey-London, Rutgers University Press, 2003.
- COLVILE, Georgiana M.M. et Katharine CONLEY (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998.
- COLVILE, Georgiana M.M., « Self-Representation as Symptom. The Case of Claude Cahun », Sidonie Smith et Julia Watson (dir.), *Interfaces : Women, Autobiography, Image, Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, p. 263-286.
- COLVILE, Georgiana M.M., « De l'éros des femmes surréalistes et de Claude Cahun en particulier », *Mélusine*, section « Astu », <<http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Colville.htm>>, page consultée le 3 août 2015.
- CONLEY, Katharine, « Claude Cahun's Iconic Heads : From "The Sadistic Judith" to *Human Frontier* », *Paper of Surrealism*, n° 2, 2004, p. 1-23.

- COSTE, Bénédicte, « “La prairie fraternelle dont je suis avec vous l’herbe multicolore” : quand l’éthique de Claude Cahun queerise la théorie queer », *Contemporary French Civilization*, vol. 37, n<sup>os</sup> 2-3, 2012, p. 273-288.
- COTTINGHAM, Laura, *Cherchez Claude Cahun – une enquête de Laura Cottingham*, Lyon, Carobella ex-natura, 2002.
- DEAN, Carolyn J., « Claude Cahun’s Double », *Yale French Studies*, n<sup>o</sup> 90, décembre 1996, p. 71-92.
- DOY, Gen, *Claude Cahun. A Sensual Politics of Photography*, Londres, I.B. Tauris, 2007.
- DUGAS, Marie-Claude, *Palimpsestes de la femme nouvelle dans le récit moderniste au féminin : 1900-1940*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2017.
- EGGER, Anne, *Claude Cahun, l’antimuse*, Brest, Les Hauts-Fonds, 2015.
- GÉLINAS, Marie-Ève, *Le corps duel dans les Aveux non avendus de Claude Cahun : à la jonction du texte et de l’image*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010.
- GIANONCELLI, Eve, *La pensée conquise. Contribution à une histoire intellectuelle transnationale des femmes et du genre au XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Université Paris 8 Vincenne Saint-Denis, 2016.
- GOLDMAN, Golda M., « Who’s Who Abroad : Lucie Schwob », *The Chicago Tribune*, édition européenne, n<sup>o</sup> 23, décembre 1929, p. 4.
- GOLDMAN, Golda M., « Who’s Who Abroad : Suzanne Moore », *The Chicago Tribune*, édition européenne, n<sup>o</sup> 18, décembre 1929, p. 4.
- GONNARD, Catherine, « Claude Cahun, photographe de la modernité », *Lesbia magazine*, n<sup>o</sup> 113, février 1993, p. 26-29.
- HÉTU, Julie, *Le motif du masque dans l’œuvre littéraire et photographique de Claude Cahun*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2005.
- LAI, Yi-Lin, « Les impossibles autoportraits de Claude Cahun », *Sens public*, mars 2007, <[http://www.sens-public.org/article.php3?id\\_article=418](http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=418)>.
- LASALLE, Honor et Abigail SOLOMON-GODEAU, « Surrealist Confession : Claude Cahun’s Photomontages », *Afterimage*, vol. 19, n<sup>o</sup> 8, 1992, p. 10-13.
- LATIMER, Tirza True, « Entre nous : Between Claude Cahun and Marcel Moore », *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 12, n<sup>o</sup> 2, 2006, p. 197-216.
- LATIMER, Tirza True, *Women Together / Women Apart : Portraits of Lesbian Paris*, New Jersey, Rutgers University Press, 2006.
- LATIMER, Tirza True, « Claude Cahun and Marcel Moore : Casualties of a Backfiring Canon ? », dans Ruth E. Iskin (dir.), *Re-Envisioning the Contemporary Art Canon : Perspectives in a Global World*, Londres-New York, Routledge, 2016, p. 45-58.
- LEBOVICI, Elisabeth et Catherine GONNARD, *Claude Cahun*, Valence, Institut Valencià d’Art Moderne, 2001.
- LEPERLIER, François, *Claude Cahun : l’écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992.
- LEPERLIER, François, *Claude Cahun. L’exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006.
- LEPERLIER, François, « Des fables intempestives », Claude Cahun, *Héroïnes*, Paris, Éditions Mille et une nuit, 2006, p. 107-116.
- LHERMITTE, Agnès, « Aveux non avendus : la déconcertante écriture de soi de Claude Cahun », *Mélusine*, n<sup>o</sup> 27, 2007, p. 233-244.
- LHERMITTE, Agnès, « Les chroniques de mode du *Petit Phare* : premier masque de Claude Cahun et Marcel Moore », conférence donnée dans le cadre de l’exposition *Claude Cahun* à Nantes le 10 octobre 2015.



- LICHTENSTEIN, Therese, « A Mutable Mirror : Claude Cahun », *Artforum*, vol. 30, n° 8, 1992, p. 64-67.
- LOWY, Michael, « Claude Cahun, franc-tireur surréaliste », dans Jean-Marc Lachaud (dir.), *Art et politique*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, <<http://www.essf.lautre.net/2011/spip.php?article2486>>, page consultée le 28 novembre 2017.
- MARIA, Charlotte, « Claude Cahun ou les masques de l'identité », Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.), *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « l'école du genre », 2011, p. 227-237.
- MARIA, Charlotte, « Corps et désaccords. La perversion dans les *Héroïnes* de Claude Cahun », Muriel Andrin et Stéphanie Loriaux (dir.), *Pratiques de l'intime*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2012, p. 61-69.
- MARIA, Charlotte, *Correspondances de Claude Cahun : la lettre et l'œuvre*, thèse de doctorat, Université de Caen-Basse Normandie, 2013.
- MAZE, Fabrice, *Claude Cahun, elle et Suzanne*, documentaire, coproduction Aube Elléouet-Breton, Oona Elléouet et Seven Doc, coll. « Phares », 2015.
- MCGURK, Siobhan, « Claude Cahun, Symbolism and Surrealism : The Importance of Historical Contextualisation », *History Compass*, vol. 10, n° 1, 2012, p. 47-55.
- MÉAUX, Danièle, « Scénographies du moi : de Claude Cahun à Francesca Woodman, Cindy Sherman ou Sophie Calle », *Mélusine*, vol. 33, 2013, p. 124-134.
- MONAHAN, Laurie J., « Radical Transformations : Claude Cahun and the Masquerade of Womanliness », dans Catherine de Zegher (dir.), *Inside the Visible : An Elliptical Traverse of 20<sup>th</sup> Century Art*, Cambridge-London, MIT Press, 1996, p. 125-133.
- MORINEAU, Camille, avec la collaboration de Giulia Lamoni, *Artistes femmes de 1905 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2010.
- MUZZARELLI, Federica, « Claude Cahun », *Femmes photographes : émancipation et performance : 1850-1940*, Paris, Hazan, 2009, p. 175-203.
- OBERHUBER, Andrea, « Cross Gender Meets Cross Media : Claude Cahuns Maskeraden », Katharina Hanau, Volker Rivinius, Anja Schliemann et Sylvia Setzkorn (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 Naguschewski et Sabine Schrader (dir.), *Sehen, Lesen, Begehren : Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, Berlin, Edition tranvia/Walter Frey, coll. « Gender Studies Romanistik, 6 », 2001, p. 67-81.
- OBERHUBER, Andrea, « Ironie und Ent-/Verführungsstrategien in Claude Cahuns *Héroïnes*. Metamorphosen an den Rändern der Avantgarde », dans Rolf Lohse et Ludger Scherer (dir.), *Avantgarde und Komik*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, p. 173-185.
- OBERHUBER, Andrea, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *Intermédialités*, n° 4, automne 2004, p. 87-114.
- OBERHUBER, Andrea, « Mise en scène et autoreprésentation chez la Contessa di Castiglione et Cahun », dans Cerstin Bauer-Funke et Gisela Febel (dir.), *Der Automatisierte Körper. Literarische Visionen des künstlichen Menschen vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert*, Berlin, Weidler Verlag, 2005, p. 109-129.
- OBERHUBER, Andrea, « “J'ai la manie de l'exception” : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », dans Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies*

- de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 75-87.
- OBERHUBER, Andrea, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiales dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, n° 6, 2005, p. 343-364.
- OBERHUBER, Andrea et Joëlle PAPILLON, « L'autobiographie rêvée de Claude Cahun : de l'«aventure invisible» à l'autogenèse », dans Christian Vandendorpe (dir.), *Le récit de rêve*, Québec, Nota Bene, 2005, p. 203-222.
- OBERHUBER, Andrea (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007.
- OBERHUBER, Andrea, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *History of Photography*, vol. 31, n° 1, 2007, p. 40-56.
- OBERHUBER, Andrea, « S'écrire à la dérive : du plaisir, de la souffrance et de la complaisance chez Claude Cahun, Leonora Carrington et Unica Zürn », dans Devésa, Jean-Michel (dir.), *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine Page éditeur, 2007, p. 133-148.
- OBERHUBER, Andrea et Nadine SCHWAKOPF, « Masques et travestissement du sujet féminin dans l'œuvre autographique de Claude Cahun », dans Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.), *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « l'école du genre », 2011, p. 239-253.
- OBERHUBER, Andrea, « Enfants naturels ou filles spirituelles ? À propos de quelques réflexions sur l'esprit de filiation Dada dans les pratiques «autographiques» des auteures-artistes surréalistes », dans Elza Adamowicz et Eric Robertson (dir.), *Dada and Beyond : « Eggs Laid by Tigers »*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012, p. 181-198.
- OBERHUBER, Andrea (dir.), « À belles mains. Livre surréaliste – livre d'artiste », *Mélusine*, vol. 32, 2012.
- OBERHUBER, Andrea, *Corps de papier. Résonances*, avec des accompagnements de Catherine Mavrikakis, Nicole Brossard et Verena Stefan, Québec, Nota Bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2012.
- OBERHUBER, Andrea, « Projets photolittéraires et modes de lecture de l'objet livre dans les années trente », Jean-Pierre Montier (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 159-170.
- OBERHUBER, Andrea, « Du livre au livre surréaliste : Cahun-Moore, Cahun-Deharme », dans *Claude Cahun et ses doubles*, catalogue édité par la Bibliothèque municipale de Nantes et le Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, MeMo, 2015, p. 21-33.
- OBERHUBER, Andrea, « Vers le Neutre : l'haltérophile et le Minotaure », *Mélusine*, n° 36, 2016, p. 113-122.
- OBERHUBER, Andrea et Alexandra ARVISAIS (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècles. Symbolisme, modernisme, surréalisme, postérité contemporaine*, <<http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/heritage-ou-legs/>>.
- OBERHUBER, Andrea, « L'impossible portrait d'écrivain chez Claude Cahun et Marcel Moore », dans Jean-Pierre Montier et David Martens (dir.), *L'écrivain vu par la photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 151-160.
- OBERHUBER, Andrea et Alexandra ARVISAIS, « Noms de plume et de guerre : stratégies auctoriales dans la démarche collaborative de Claude Cahun et (Marcel) Moore », dans Frédéric Regard et Anne Tomiche (dir.), *Genre et signature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », série « Genres, sexes, textes », à paraître en 2018.

- RABAIN, Jean-François, « L'écriture du corps chez Claude Cahun », *Mélusine*, vol. 33, 2013, p. 32-43.
- REYNES-DELOBEL, Anne, « Point d'arrêt – point d'ouverture : Claude Cahun et la photographie surréaliste dans *Le Cœur de Pic* », *Image and Narrative*, vol. 15, n° 2, 2014, p. 26-45.
- REYNES-DELOBEL, Anne, « Scénographies de la relation forte : de quelques objets photographiques surréalistes sous cloche », dans Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016.
- RICE, Shelley (dir.), *Inverted Odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, and Cindy Sherman*, Cambridge et London, MIT Press, 1999.
- SCHWAKOPF, Nadine, *Polygraphies de l'intime : le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d'Unica Ziirn (1916-1970)*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2007.
- SHAW, Jennifer, *Reading Claude Cahun's Disavowals*, Farham, Ashgate, 2014.
- SEBBAG, Georges, « Claude Cahun surréaliste off », *Mélusine*, n° 27, 2007, p. 217-232.
- SIMARD, Josée, *Convergences/divergences : le dialogue intermédial dans Vues et visions de Claude Cahun*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2014.
- SMITH, Amber, *Upping the Anti in Claude Cahun and Marcel Moore's Collaborative « Self-Portraits »*, mémoire de maîtrise, State University of New York at Buffalo, 2008.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, « Le “Je” équivoque. Claude Cahun, sujet lesbien », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 80, été 2002, p. 18-39.
- STAHL, Andrea, *Artikulierte Phänomenalität. Der Körper in den Texten und Fotografien Claude Cahuns*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012.
- THYNNE, Lizzie, *Playing a Part : The Story of Claude Cahun*, film, 45 minutes, 2004.
- THYNNE, Lizzie, « “Surely You Are Not Claiming to Be More Homosexual Than I ?” : Claude Cahun and Oscar Wilde », Joseph Bristow, *Oscar Wilde and Modern Culture : The Making of a Legend*, Athens, Ohio University Press, 2008, p. 180-208.
- VAN DEN BERG, Nanda, « Claude Cahun : la révolution individuelle d'une surréaliste méconnue », dans Françoise von Rossum-Guyon (dir.), *Femmes Frauen Women*, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 71-92.
- VON OEHSEN, Kristine, *Claude Cahun – Published/Unpublished. The Textual Identities of Lucy Schwob – 1914-1944*, thèse de doctorat, University of East Anglia, 2003.
- WILLIAMSON, Marcus, *Claude Cahun at School in England*, auto-publication, 2011.
- ZACHMANN, Gayle, « Surreal and Canny Selves : Photographic Figures in Claude Cahun », *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 27, n° 2, été 2003, p. 393-413.
- ZACHMANN, Gayle, « The Photographic Intertext : Invisible Adventures in the Work of Claude Cahun », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, n° 3, septembre 2006, p. 301-310.
- ZACHMANN, Gayle, « Claude Cahun and the Politics of Culture. Resistance, Journalism, and Performative Engagement », *Contemporary French Civilization*, vol. 35, n° 2, 2011, p. 19-46.
- ZACHMANN, Gayle, « Décombres de Claude Cahun : lettres et legs », communication prononcée au colloque *Héritages de Claude Cahun et Marcel Moore*, Université de Montréal, 28 mai 2015, <<http://oic.uqam.ca/fr/communications/decombres-de-claude-cahun-lettres-et-legs>>.

## Ouvrages critiques sur l'œuvre de Marcel Schwob

- JOURDE, Pierre, « Marcel Schwob : l'amour du singulier », *Littérature monstre : études sur la modernité littéraire*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2008, p. 673-713.
- LHERMITTE, Agnès, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités n° 53 », 2002.
- ZACHMANN, Gayle, « Fact and Fiction : Marcel Schwob's Archeologies and Medievalism », dans Richard Utz et Elizabeth Emery (dir.), *Makers of the Middle Age. Essays in Honor of William Calin*, Kalamazoo, Western Michigan University, 2011, p. 65-69.
- ZACHMANN, Gayle, « Humoring the Republic : Marcel Schwob's Archeologies of Laughter and Journalistic Culture », *South Central Review*, vol. 29, n° 3, automne 2012, p. 110-122.

## Corpus théorique

### Partage

- BABY, Hélène (dir.), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de Frédéric Joly, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2013 [1939].
- BUDOR, Dominique et Walter GEERTS (dir.), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de Cynthia Kraus, Paris, La découverte, coll. « Poche », 2006 [1990].
- FERNANDEZ-BRAVO, Nicole, « Le double », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition, Lonrai, Éditions du Rocher, 1988, p. 492-531.
- FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression », *Critique*, vol. 19, n° 195-196, août-septembre 1963, p. 751-769.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1919].
- JOURDE, Pierre et Paolo TORTONESE, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 1996.
- KOSOVSKY SEDGWICK, Eve, *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.
- MAHONEY, Dennis F., « Double into Doppelgänger ; the Genesis of the Doppelgänger Motif in the Novels of Jean Paul and E.T.A. Hoffmann », *Journal of Evolutionary Psychology*, vol. 4, n°s 1-2, 1983, p. 54-63.
- MARINIELLO, Silvestra, « Commencements », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 47-62.
- MARINIELLO, Silvestra, « La litéracie de la différence », dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger, Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 163-187.
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 9-27.
- NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.
- OOSTERLING, Henk, « Sens(a)ble Intermediality and Interesse », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 29-46.
- RANK, Otto, *Der Doppelgänger*, Wien, Leipzig, Hugo Heller & Cie, 1914.

- RIESE HUBERT, Renée, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism, & Partnership*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.
- SIBONY, Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1991.
- TROUBETZKOY, Wladimir, *L'ombre et la différence : le double en Europe*, Paris, PUF, 1996.
- WEBBER, Andrew, *The Doppelgänger : Double Visions in German Literature*, Oxford et New York, Clarendon Press et Oxford University Press, 1996.
- ŽIVKOVIĆ, Milica, « The Double as the “Unseen” of Culture : Toward a Definition of Doppelgänger », *Facta Universitatis*, série « Linguistics and Literature », vol. 2, n° 7, 2000, p. 121-128.

## Symbolisme

- BERTRAND, Jean-Pierre, Michel BIRON, Jacques DUBOIS et Jeannine PÂQUE, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.
- BERTRAND, Jean-Pierre *et al.*, *Le roman célibataire*, Paris, José Corti, 1996.
- BERTRAND, Jean-Pierre et Paul ARON, *Les 100 mots du symbolisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- BROGNIEZ, Laurence, *Préraphaélisme et symbolisme : Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2003.
- CASSOU, Jean *et al.* (dir.), *Encyclopédie du symbolisme*, Paris, Somogy, 1979.
- CORBIN, Alain *et al.* (dir.), *L'invention du XIX<sup>e</sup> siècle : le XIX<sup>e</sup> siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, Paris, Klincksieck, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.
- CORBIN, Alain *et al.* (dir.), *L'invention du XIX<sup>e</sup> siècle : le XIX<sup>e</sup> siècle au miroir du XX<sup>e</sup> siècle*, Klincksieck, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- DELEVOY, Robert L., *Journal du symbolisme*, Genève, Skira, 1977.
- GERHARDUS, Maly et Dietfried GERHARDUS, *Symbolism and Art-Nouveau : Sense of Impending Crisis, Refinement of Sensibility, and Life Reborn in Beauty*, traduit par Alan Bailey, Oxford, Phaidon, 1979 [1977].
- GIBSON, Michaël, *Le symbolisme*, Köln, Taschen, 2006.
- GOURMONT (de), Remy, *Le Livre des masques : Portraits symbolistes*, Paris, Mercure de France, 1896-1898, 2 vol.
- HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Thot, 1984.
- JULLIAN, Philippe, *Esthètes et magiciens. L'art fin de siècle*, Paris, Librairie académique Perrin, 1969.
- KAHN, Gustave, *Symbolistes et décadents*, Genève, Slatkine Reprints, 1977 [1902].
- MORÉAS, Jean, « Le symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886, p. 1-2.
- MORÉAS, Jean, *Les premières armes du symbolisme*, Paris, Léon Vanier, 1889.
- MOURIER-CASILE, Pascaline, *De la chimère à la merveille : recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986.
- PIERRE, José, *L'univers symboliste : décadence, symbolisme et art nouveau*, Paris, Somogy, 1991.
- PIERRE, José, *Le symbolisme*, Paris, Hazan, 1976.
- STEAD, Évanghélia, *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé. Références », 2012.

## Modernisme

- ARDIS, Ann L., *New Women, New Novels. Feminism and Early Modernism*, New Brunswick-London, Rutgers University Press, 1990.
- ARMSTRONG, Tim, *Modernism : A Cultural History*, Cambridge, Polity Press, 2005.
- BENSTOCK, Shari, *Women of the Left Bank : Paris, 1900-1940*, Austin, University of Texas Press, 1986.
- BOULLON, Jean Paul, *Journal de l'art nouveau, 1870-1914*, Genève, Skira, 1985.
- BRU, Sascha *et al.* (dir.), *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin, De Gruyter, 2009.
- CAWS, Mary Ann, *Glorious Eccentrics : Modernist Women's Painting and Writing*, Hampshire, Palgrave MacMillan, 2006.
- CHADWICK, Whitney et Tirza True LATIMER (dir.), *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars*, New Brunswick-New Jersey-London, Rutgers University Press, 2003.
- DUNCAN, Alastair, *Art déco*, traduit de l'anglais par Michèle Hecter, Paris, Thames & Hudson, 1989 [1988].
- ELLIOTT, Bridget et Jo-Ann WALLACE, *Women Artists and Writers : Modernist (Im)Positioning*, Londres-New York, Routledge, 1994.
- FELSKI, Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- GILBERT, Sandra M. et Susan GUBAR, « Introduction : The Female Imagination and the Modernist Aesthetic », *Women's Studies*, vol. 13, n<sup>os</sup> 1-2, 1986, p. 1-10.
- GAMBRELL, Alice, *Women Intellectuals, Modernism, and Difference. Transatlantic Culture, 1919-1945*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cultural Margins », 1997.
- HILLIER, Bevis, *Art Deco of the 20s and 30s*, New York, Schocken Books, 1985 [1968].
- HOFSTATTER, Hans H., *Jugendstil et art nouveau, œuvres graphiques*, Paris, Albin Michel, 1985.
- LEVENSON, Michael (dir.), *The Cambridge Companion to Modernism. Second Edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 [1999].
- LINETT, Maren Tova (dir.), *The Cambridge Companion to Modernist Women Writers*, New York, Cambridge University Press, 2010.
- OBERHUBER, Andrea, Alexandra ARVISAIS et Marie-Claude DUGAS (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016.
- RICHARDSON, Angelique et Chris WILLIS (dir.), *The New Woman in Fiction and in Fact. Fin-de-Siècle Feminisms*, New York, Palgrave Macmillan, 2002 [2001].
- SCOTT, Bonnie Kime (dir.), *Gender and Modernism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. I *Modernists Write Gender*, London-New York, Routledge, 2008.
- VAN DE LEMME, Arie, *Art style déco*, Paris, Nathan, 1987.

## Surréalisme, avant-gardes

- ADAMOWICZ, Elza, *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2005.
- ADAMOWICZ, Elza (dir.), *Surrealism : Crossings/Frontiers*, New York, Peter Lang, 2006.
- ADAMOWICZ, Elza et Eric ROBERTSON (dir.), *Dada and Beyond*, vol. 1 : *Dada Discourses*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2011.

- BÉHAR, Henri (dir.), « Le livre surréaliste », *Mélusine*, n° 4, 1982.
- BÉHAR, Henri, *Ondes de choc. Nouveaux essais sur l'avant-garde*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010.
- BENJAMIN, Walter, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000 [1929].
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010 [1962].
- BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2002 [1965].
- BRIDET, Guillaume et Anne TOMICHE (dir.), *Genres et avant-gardes*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, trad. de Jean-Pierre Cometti, Paris, Éditions Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013.
- CAWS, Mary Ann, Rudolf KUENZLI et Gwen RAABERG (dir.), *Surrealism and Women*, Cambridge-London, MIT Press, 1991.
- CHADWICK, Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, London, Thames & Hudson, 1985.
- CHADWICK, Whitney, « La femme muse et artiste », dans *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames & Hudson, 2002 [1985], p. 66-102.
- COLVILE, Georgiana M.M. et Katharine CONLEY (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998.
- COLVILE, Georgiana M.M., *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.
- CONLEY, Katharine, *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1996.
- CONLEY, Katharine, *Surrealist Ghostliness*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2013.
- DALÍ, Salvador, « Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques », *Le Surréalisme au service de la révolution*, 1933.
- FAUCHEREAU, Serge, *Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle : arts et littérature, 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010.
- GAUTHIER, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971.
- GONNARD, Catherine et Elisabeth LÉBOVICI, *Femmes artistes / artistes femmes. Paris de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964 [1945].
- NOUDELMANN, François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000.
- RIESE HUBERT, Renée, *Surrealism and the Book*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1988.
- RUBIN SULEIMAN, Susan, *Subversive Intent : Gender, Politics and the Avant-garde*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1990.
- RUBIN SULEIMAN, Susan, « En marge : les femmes et le surréalisme », *Pleine Marge*, n° 17, juin 1993, p. 55-68.
- SPIES, Werner (dir.), *La révolution surréaliste*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou en 2002, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002.
- TOMICHE, Anne, *La naissance des avant-gardes occidentales, 1909-1922*, Paris, Armand Colin, 2015.
- VERGINE, Lea, *L'autre moitié de l'avant-garde 1910-1940 : femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, trad. de Mireille Zanuttini, Paris, Des femmes, 1982 [1980].

## Intermédialité, rapports texte/image, photographie, photolittérature, livre surréaliste et livre d'artiste

- ADAMOWICZ, Elza, « *État présent. The Livre d'artiste in Twentieth-Century France* », *French Studies*, vol. 63, n° 2, 2009, p. 189-198.
- ADAMOWICZ, Elza, « The Surrealist Artist's Book. Beyond the Page », *Princeton Library Chronicles*, vol. 70, n° 2, hiver 2009, p. 265-291.
- BAETENS, Jan et Alexander STREITBERGER (dir.), *De l'autportrait à l'autobiographie*, Caen, Minard, 2011.
- BARTHES, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.
- DESSY, Clément, *Les écrivains et les nabis. La littérature au défi de la peinture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Art & Société », 2015.
- EDWARDS, Paul, *Soleil noir : photographie et littérature, des origines au surréalisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- FRIZOT, Michel et Françoise DUCROS (éd.), *Du bon usage de la photographie*, une anthologie de textes choisis et présentés par Michel Frizot et Françoise Ducros, Paris, Centre National de la Photographie, 1987.
- FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001 [1994].
- GROJNOWSKI, Daniel, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, José Corti, 2002.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Usages de la photographie : vérité et croyance. Documents, reportages, fictions*, Paris, José Corti, 2011.
- KIBÉDI VARGA, Aron, « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », dans Martin Heusser et al. (dir.), *Text and Visuality : Word & Image Interaction 3*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 77-92.
- KRAUSS, Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. de Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, 1990.
- KRAUSS, Rosalind, Jane LIVINGSTON et Dawn ADES, *Explosante fixe : photographie et surréalisme*, Paris, Hazan, 2002.
- LOUVEL, Liliane, *Texte/image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- LOUVEL, Liliane et Henri SCEPI (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- LOUVEL, Liliane, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- MÉAUX, Danièle (dir.), *Livres de photographies et de mots*, Caen, Minard, 2009.
- MELOT, Michel, *L'illustration : histoire d'un art*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1984.
- MELOT, Michel, « Le texte et l'image », dans Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. III : *Le temps des éditeurs : Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Promodis, 1985, p. 287-301.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place / BnF, 1997.
- MONTANDON, Alain (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.



- MONTIER, Jean-Pierre, *À l'œil : des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- MONTIER, Jean-Pierre, Liliane LOUVEL, Danièle MÉAUX et Philippe ORTEL (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- OBERHUBER, Andrea (dir.), « Voir le texte, lire l'image », *Dalhousie French Studies*, n° 89, hiver 2009.
- ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.
- PEYRÉ, Yves, « Le livre comme creuset », dans Matthieu Rochelle, Yves Jolivet et al. (dir.), *Le livre et l'artiste*, Marseille, Éditions Le Mot et le reste, 2007, p. 33-68
- REID, Martine, « Lisible, visible », *Lendemains*, n°s 71-72, 1994, p. 53-59.
- REID, Martine, dossier « Boundaries : Writing and Drawing », *Yale French Studies*, n° 84, 1994.
- THÉLOT, Jérôme, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte : XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS éditions, 1994.
- VOUILLOUX, Bernard, « Langage et arts visuels : réflexions intempestives à propos d'un champ de recherches », *Lieux littéraires / La Revue*, n° 1, juin 2000, p. 203-223.
- WAGNER, Peter (dir.), *Icons – Texts – Iconotexts*, New York, Walter de Gruyter, 1986.

## Écriture des femmes

- BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, tome I, Paris, Gallimard, 1949.
- CIXOUS, Hélène, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.
- FRANTZ, Anaïs, Sarah-Anaïs CREVIER GOULET et Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Fictions des genres*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013.
- GAUVIN, Lise et Andrea OBERHUBER (dir.), *Études françaises*, « Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux », vol. 40, n° 1, 2004.
- GILBERT, Sandra M. et Susan GUBAR, « Introduction : The Female Imagination and the Modernist Aesthetic », *Women's Studies*, vol. 13, n°s 1-2, 1986, p. 1-10.
- IZQUIERDO, Patricia, « Entre tradition et subversion, stratégies d'écriture des femmes poètes à la Belle Époque (1900-1914) », dans Patricia Godi-Tkatchouk (dir.), *Voi(es)x de l'Autre. Poètes femmes XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 125-138.
- KRISTEVA, Julia, « Un nouveau type d'intellectuel : le dissident », *Tel Quel*, n° 74, 1977, p. 3-8.
- OBERHUBER, Andrea, « Postface : Gender Politics et genre de questions littéraires », dans Patrick Farges, Cécile Chamayou-Kuhn et Perin Emel Yavuz (dir.), *Le lieu du genre : la narration comme espace performatif du genre*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2011, p. 197-209.
- RACINE, Nicole et Michel TREBITSCH (dir.), *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Histoire du temps présent », 2004.
- REID, Martine, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010.
- REID, Martine (dir.), *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », 2011.
- REID, Martine, « Les femmes et l'histoire littéraire », *Histoires littéraires*, vol. 13, n° 49, 2012, p. 5-18.

- RIVIERE, Joan, « Womanliness as Masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, n° 10, 1929, p. 303-313.
- TOMICHE, Anne et Pierre ZOBBERMAN (dir.), *Littérature et identités sexuelles*, Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2007.
- TOURET, Michèle, « Où sont-elles ? Que font-elles ? La place des femmes dans l'histoire littéraire. Un point de vue de vingtiémiste », *LHT*, n° 7, avril 2010, [n.p.], <<http://www.fabula.org/lht/7/index.php?id=185>>.
- WOOLF, Virginia, *Les Fruits étranges et brillants de l'art*, Paris, Des femmes, 1983.

## Ouvrages variés

- BARD, Christine, *La Garçonne*, Paris, Flammarion, 1998.
- DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2005.
- ELLIS, Havelock, *La Femme dans la société*, t. I, *L'hygiène sociale. Études de psychologie sociale*, trad. de Lucie Schwob, Paris, Mercure de France, 1929.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- HOGUE, Caroline, « Le Réservoir des sens, ou l'explosion du réservoir d'essence », <<http://lisaf.org/project/belen-reservoir-sens/>>.
- SABOURIN, Geneviève, *Ce ne sont que des corps ; suivi de L'idéal de l'androgynie dans Le Réservoir des sens de Nelly Kaplan*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2014
- LARIVIÈRE, Fanny, *Stratégies intermédiaires et autoreprésentation dans l'œuvre littéraire et les dessins-partitions d'Unica Zürn*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011.
- Le Livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux* (projet de recherche CRSH d'Andrea Oberhuber), <[www.lisaf.org](http://www.lisaf.org)>.
- LÖWY, Michael, « Le concept d'affinité élective en science sociale », *Critique internationale*, vol. 2, n° 1 (dossier « La formation de l'Europe »), 1999, p. 42-50.
- MARTENS, David, « Pour une poétique de la pseudonymie. Formes et enjeux d'une pratique auctoriale », communication prononcée dans le cadre du colloque *De la de la pseudonymie. Formes et enjeux d'une pratique auctoriale (XVI<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècles)*, dirigé par David Martens et Myriam Watthee-Delmotte, 28 au 30 octobre 2010, Université de Louvain.
- MICHARD, Claire et Catherine VIOLLET, « Sexe et genre en linguistique – Quinze ans de recherches féministes aux États-Unis et en R.F.A. », *Recherches féministes*, vol. 4, n° 2, 1991, p. 97-128.
- MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, <<http://aad.revues.org/667>>.
- PLATON, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 1998.



# Annexe

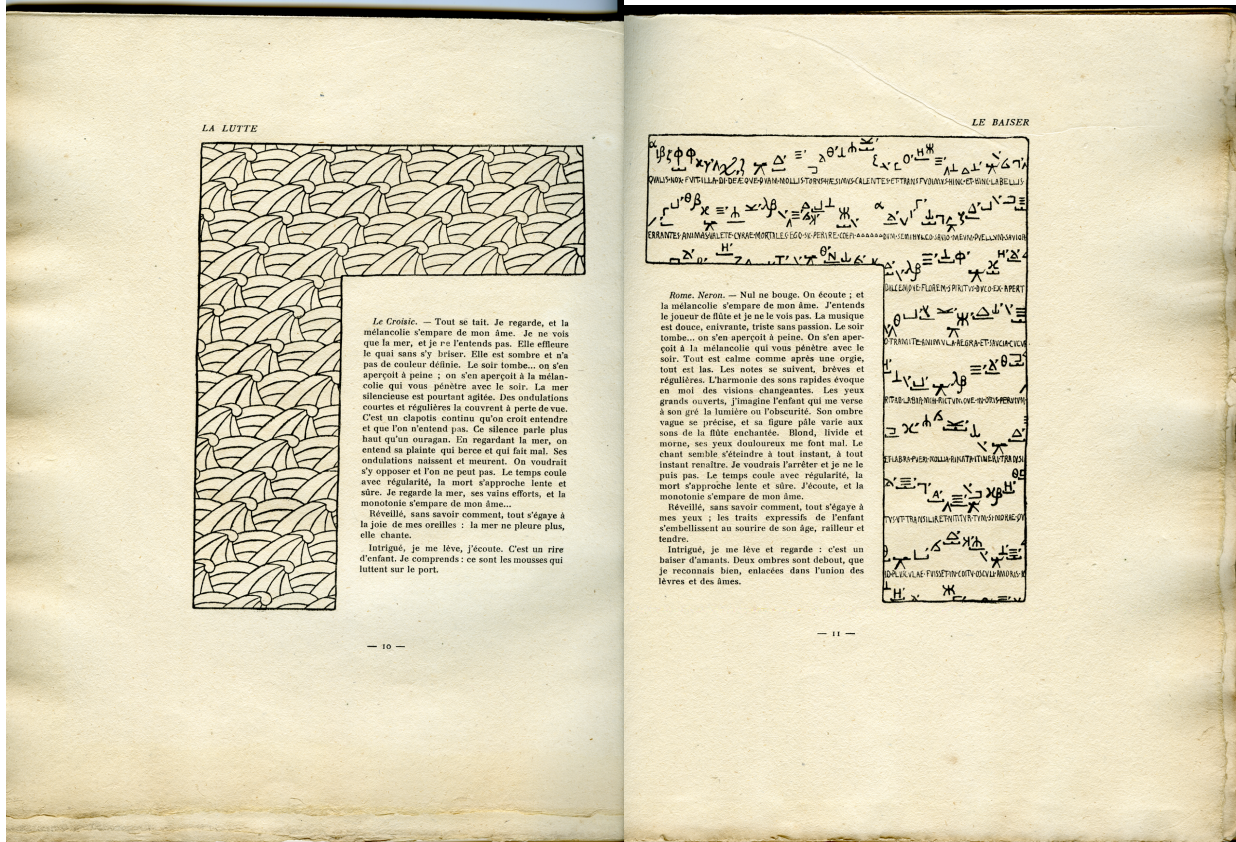


Figure 1 : Claude Cahun et Marcel Moore, « La Lutte » / « Le Baiser », *Vues et visions*, 1919

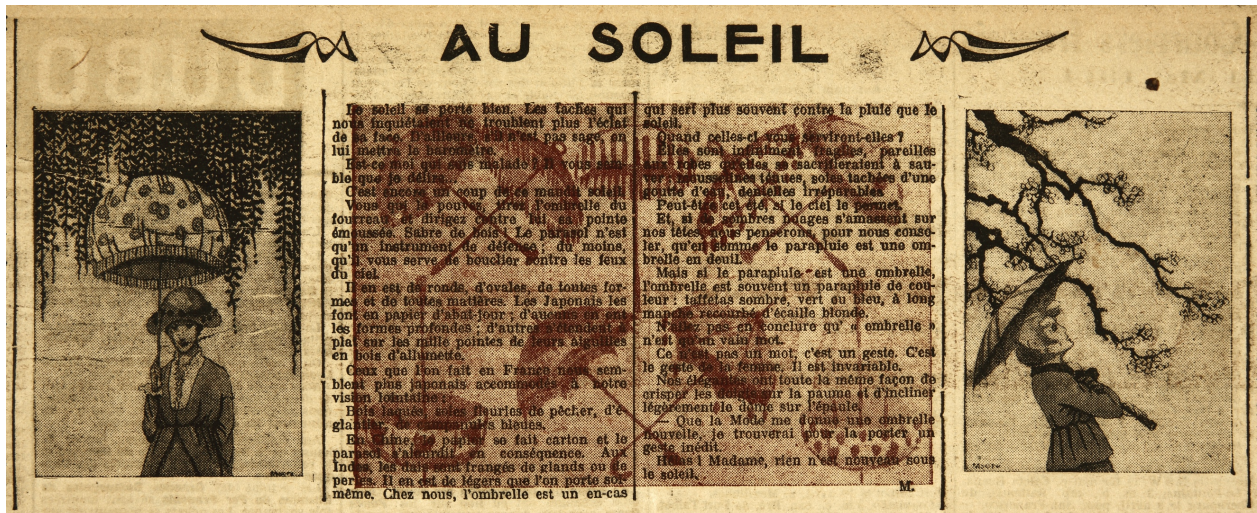


Figure 2 : M. et Moore, « Au soleil », *Le Phare de la Loire*, 1914



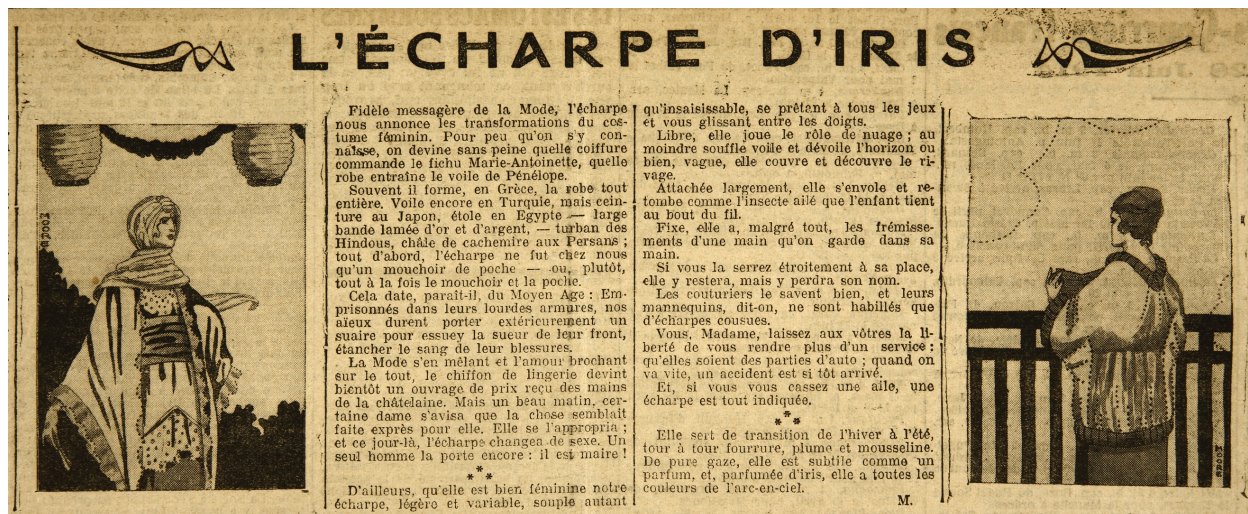


Figure 3 : M. et Moore, « L'écharpe d'Iris », *Le Phare de la Loire*, 1914

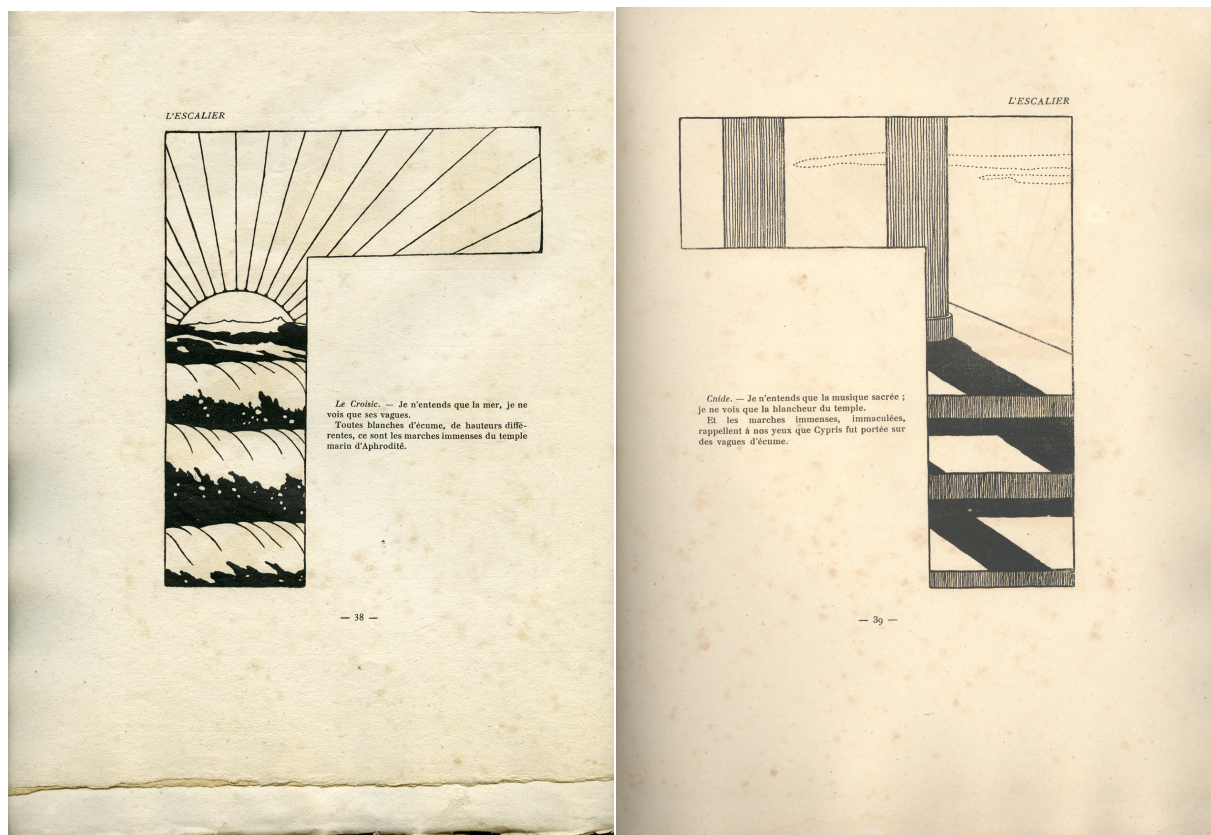


Figure 4 : Claude Cahun et Marcel Moore, « L'escalier », *Vues et visions*, 1919



# SPORTS D'ÉTÉ

Le tennis est un des plus courus. Il y fait chaud. Fraîche, de par la mode légère, il importe de garder son sang-froid pour ne laisser passer ni les compliments ni les balles. La lutte s'engage à coups de raquette, les flirts menés de front avec les jeux, et cette autre partie ne s'achève qu'à « love » de part et d'autre.

Ah ! combien j'en ai vu marier, de jeunes filles, les thés-tennis rivalisant d'entrain avec les thés-tangos. Prenez donc, Mademoiselle, des leçons de danse pendant la saison des bals, mais ne négligez pas, en été, de vous entraîner aux sports.

Pour ce faire, une tenue spéciale est indispensable. Dans son choix, ne vous laissez pas entraver par la mode ; à côté d'elle, il y a place pour les idées originales et le classique costume sportif.

Le voici, tentateur sous forme de veste à ceinture lâche... Velours de laine orangé, à côtes de cheval, cela s'entr'ouvre sur une robe confortable que je laisse en blanc à dessein — le reste vous regarde.

Toute blanche, les cheveux dénoués, drapée de fin lainage et chaussée de sandales, c'est Nausicaa jouant à la balle avec ses compagnes. Elle a retroussé par devant sa tunique à plis changeants et libres. Effet de hasard, la Mode en est restée. D'ailleurs elle se remet au beau, et sous notre ciel bleu les plissés soleil se déploient en gaze ailée de soufre et d'or.

C'est très joli, tout ça ; mais on peut jouer au tennis sans faire autant de façons.

On met, comme Perrette, pour être plus agile, cotillon simple et souliers plats.

M.



Figure 5 : M. et Moore, « Sports d'été », *Le Phare de la Loire*, 1914

Figure 6 : [image retirée]

Figure 7 : [image retirée]

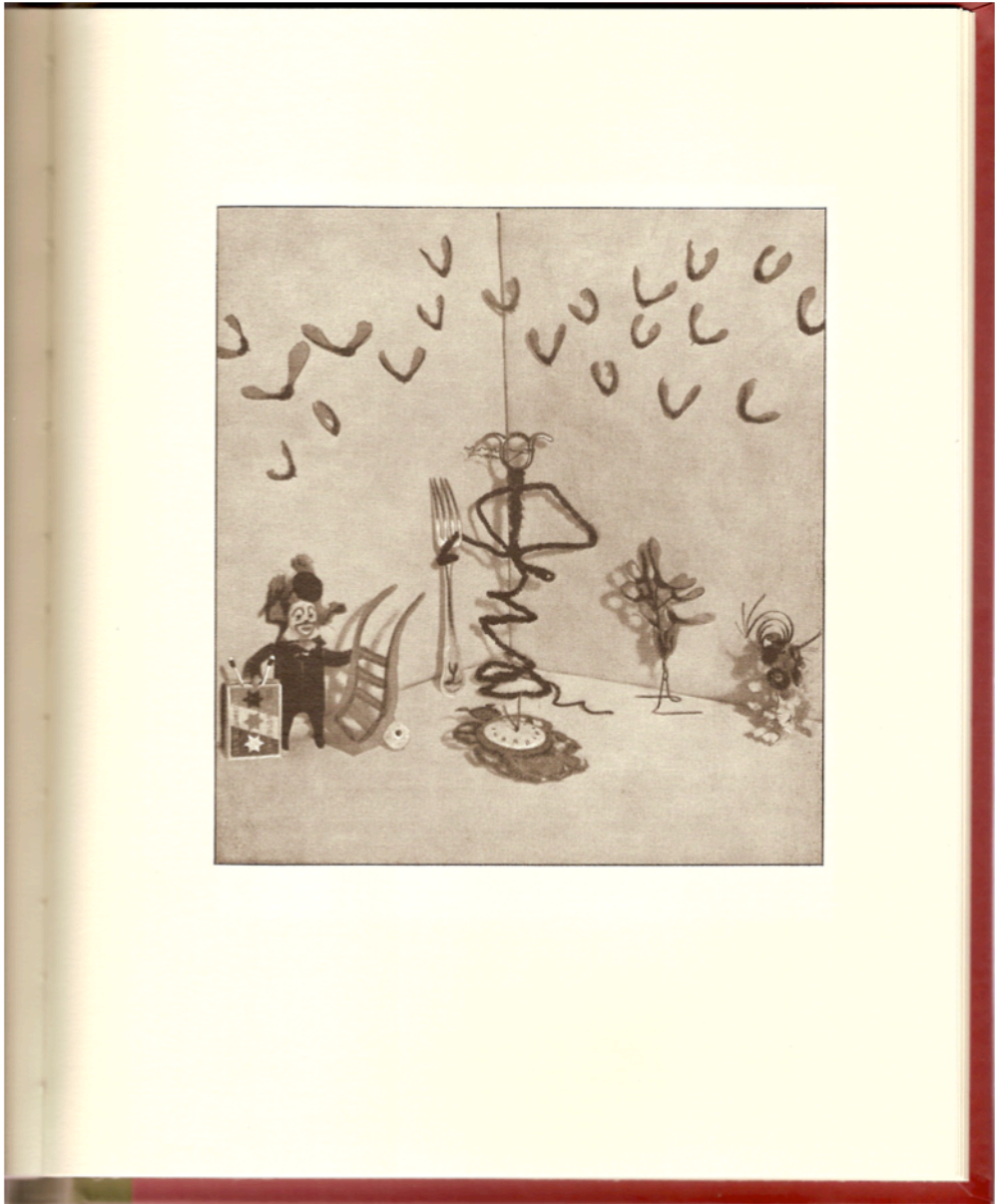


Figure 8 : Lise Deharme et Claude Cahun, planche XV, *Le Cœur de Pic*, 1937





Figure 9 : Claude Cahun et Moore, planche II, *Aveux non avendus*, 1930



Figure 10 : Claude Cahun et Moore, planche X, *Aveux non avendus*, 1930



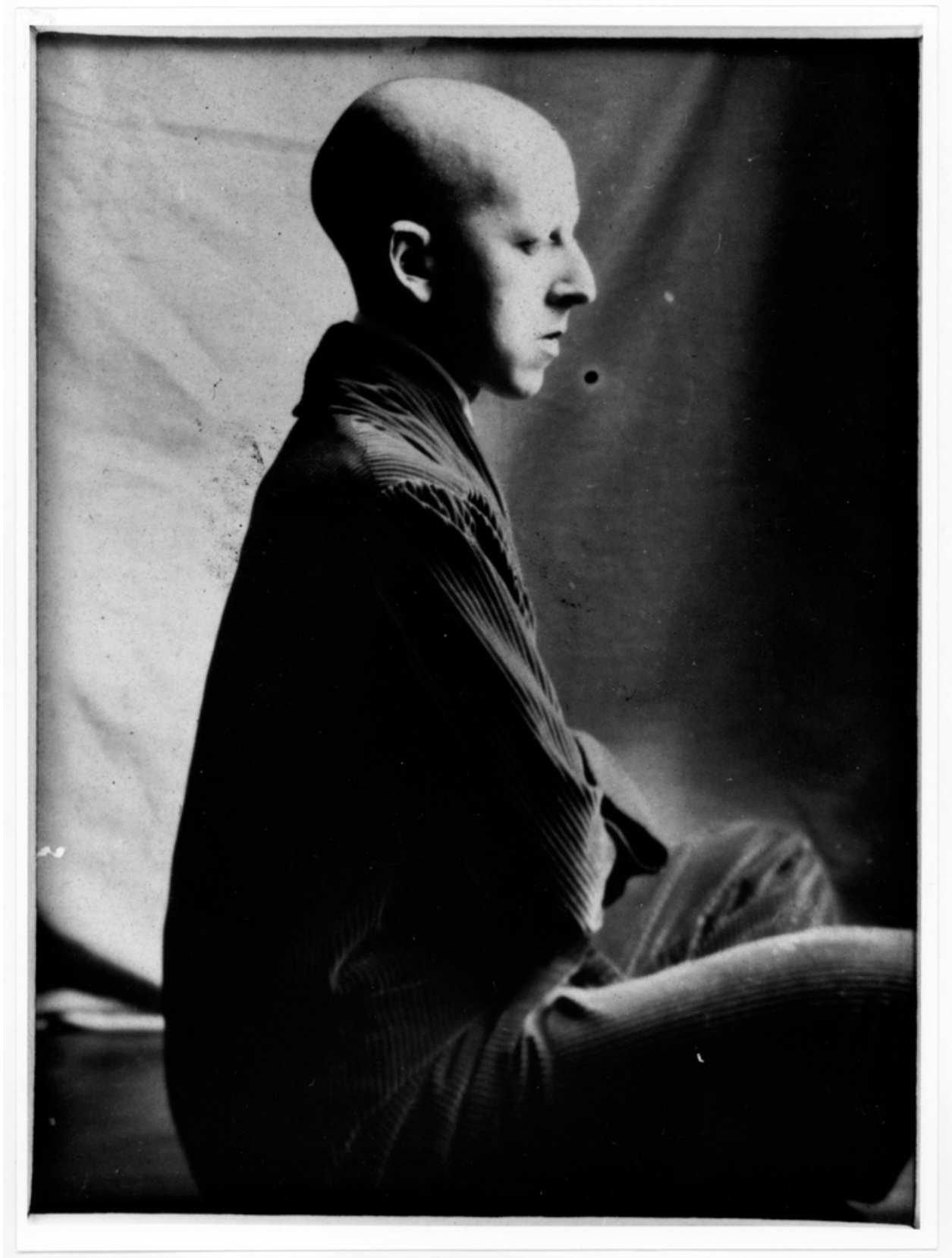


Figure 11 : Claude Cahun et Moore, *Autoportrait*, vers 1928

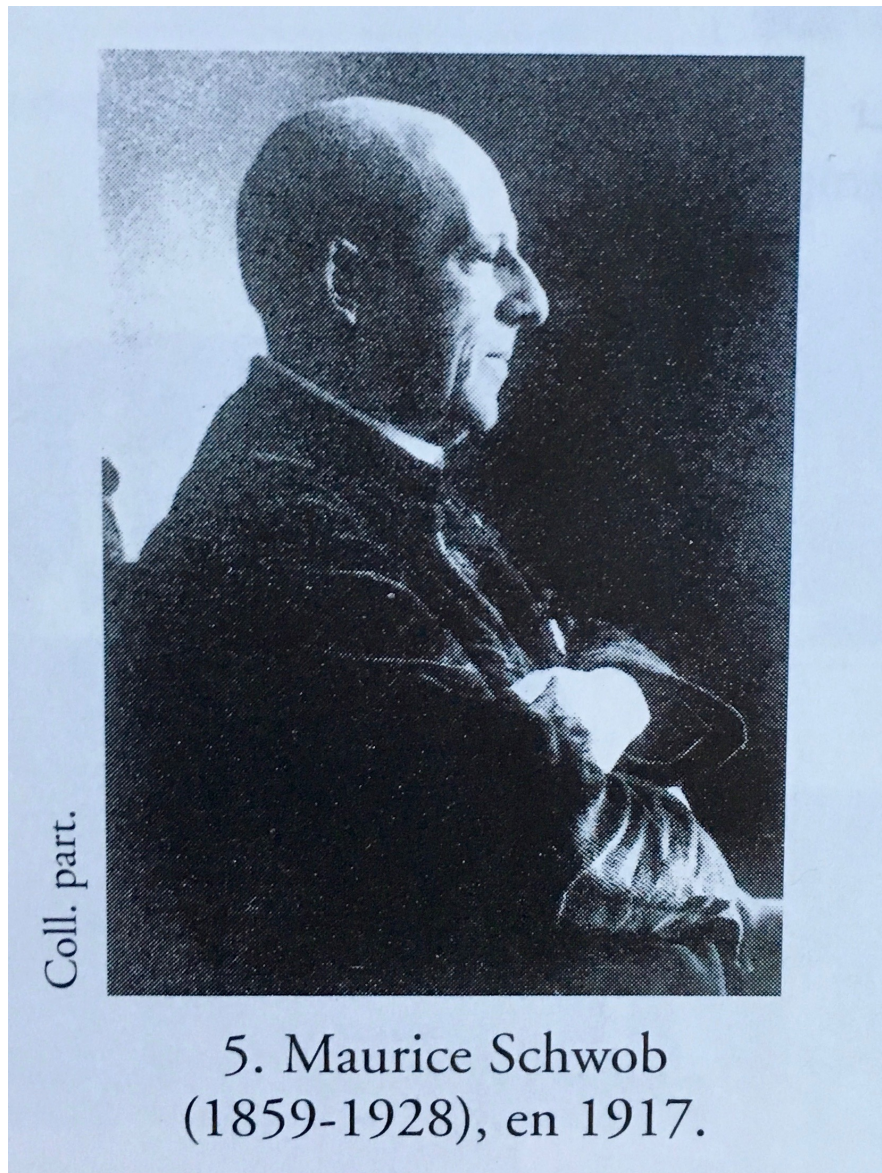


Figure 12 : Photographie de Maurice Schwob, 1917

Figure 13 : [image retirée]





Figure 14 : M. et Moore, « Sous le masque », *Le Phare de la Loire*, 1914

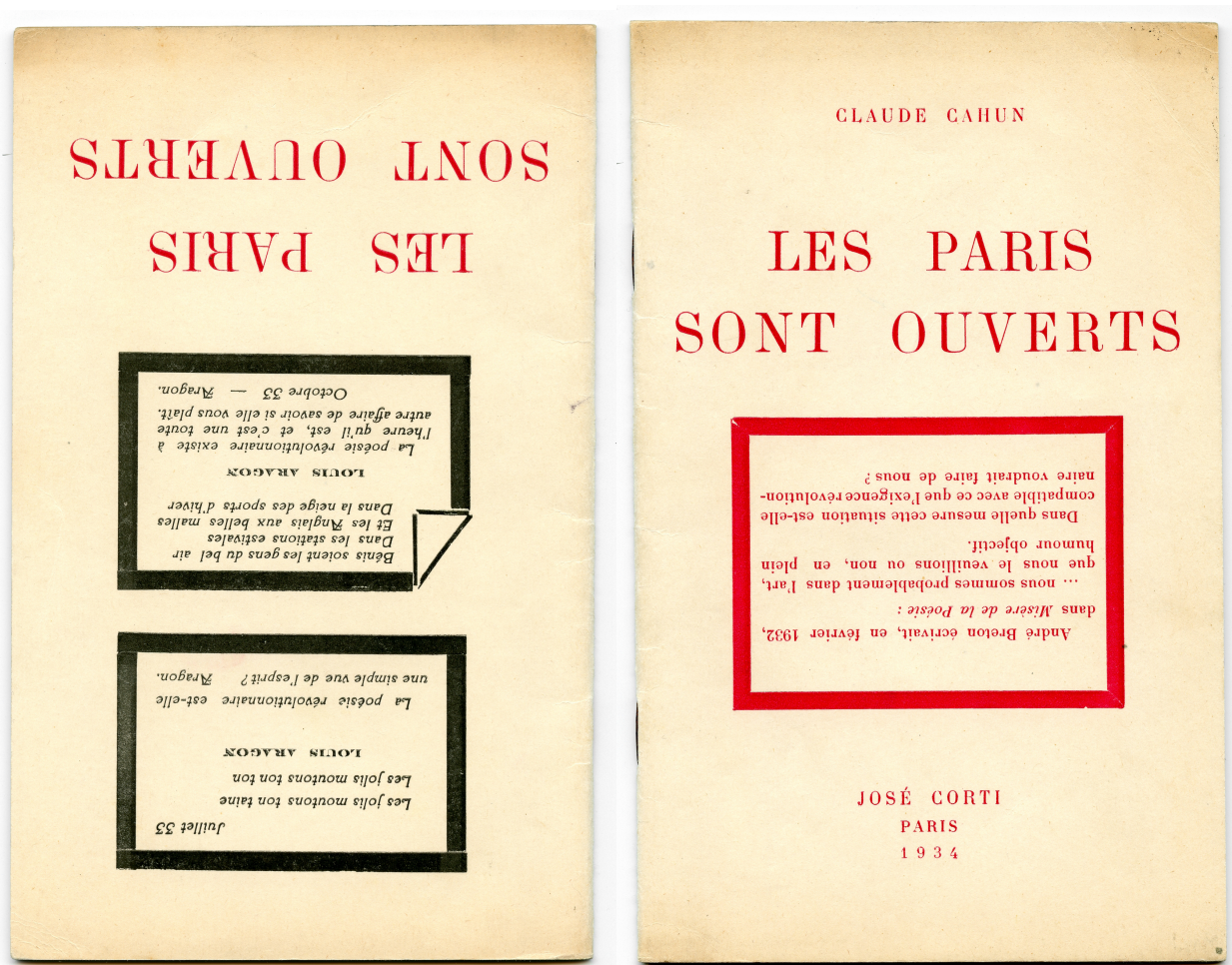


Figure 15 : Claude Cahun, couverture et quatrième de couverture, *Les paris sont ouverts*, 1934



Figure 16 : [image retirée]

Figure 17 : [image retirée]



Figure 18 : Claude Cahun et Moore, *Jersey*, 4 octobre 1917, 1917

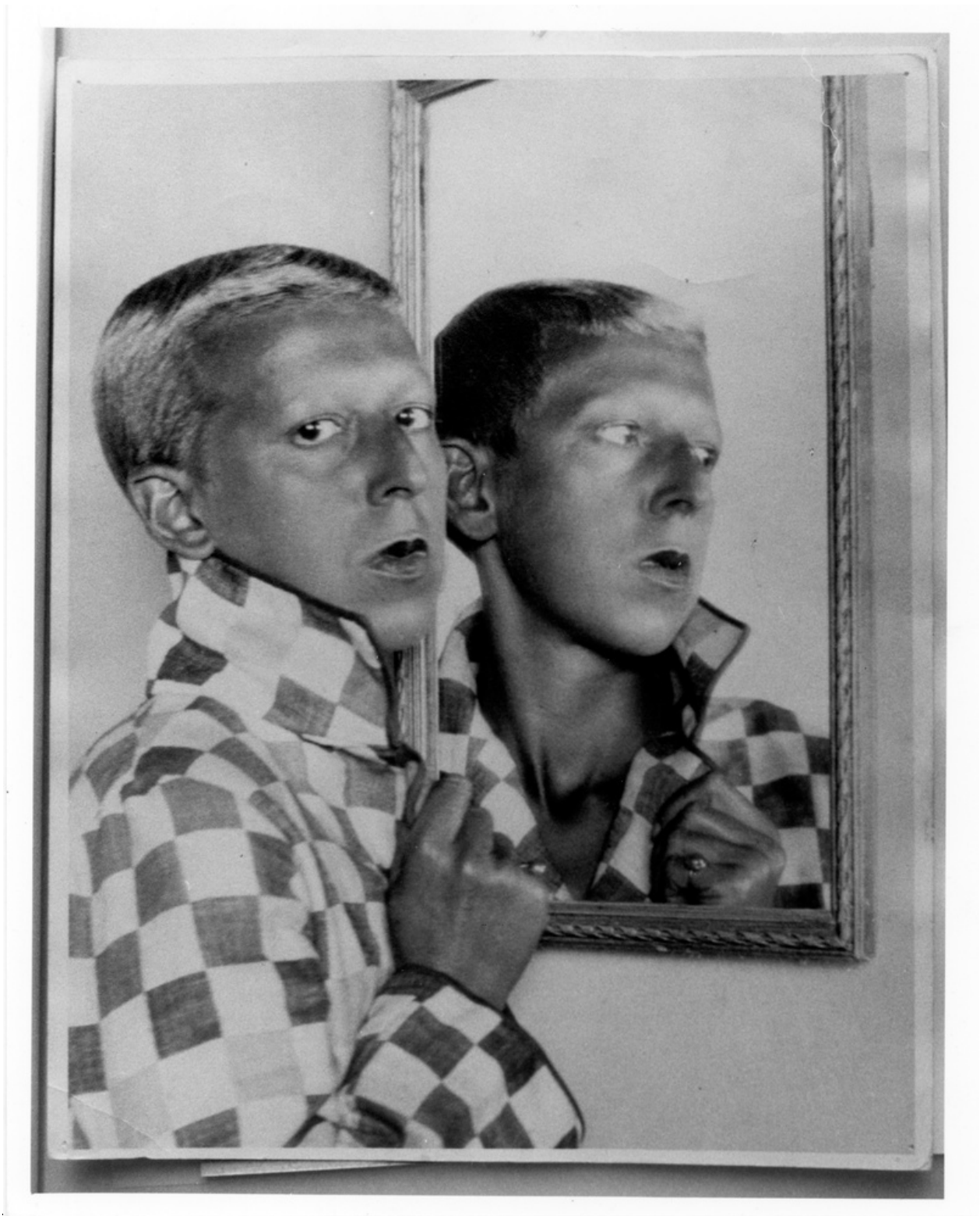


Figure 19 : Claude Cahun et Moore, *Autoportrait*, 1928

Figure 20 : [image retirée]



Figure 21 : Claude Cahun et Moore, planche VII, *Aveux non avenues*, 1930

Figure 22 : [image retirée]





Figure 23 : Claude Cahun et Moore, *Autoportrait*, vers 1927



Figure 24 : Claude Cahun et Moore, *Autoportrait*, vers 1928

Figure 25 : [image retirée]





Figure 26 : Claude Cahun et Moore, planche IX, *Aveux non avenues*, 1930

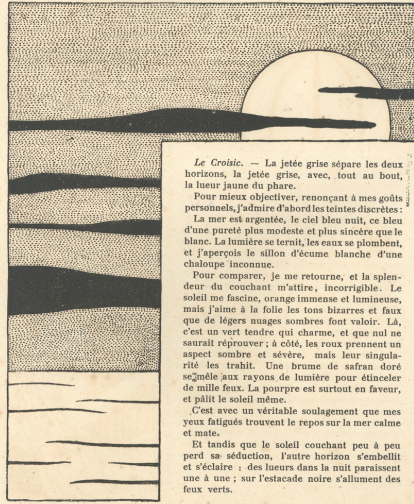
Figure 27 : [image retirée]

Figure 28 : [image retirée]

Figure 29 : [image retirée]

Figure 30 : [image retirée]

Figure 31 : [image retirée]



*Le Croisic.* — La jetée grise sépare les deux horizons, la jette grise, avec, tout au bout, la lueur jaune du phare.  
 Pour mieux objectiver, renonçant à mes goûts personnels, j'admire d'abord les teintes discrètes: La mer est argentée, le ciel bleu nuit, ce bleu d'une pureté plus modeste et plus sincère que le blanc. La lumière se ternit, les eaux se plombent, et j'aperçois le sillon d'écume blanche d'une chaloupe inconnue.  
 Pour comparer, je me retourne, et la splendeur du couchant m'attire, incorrigible. Le soleil me fascine, orange immense et lumineuse, mais j'aime à la folle les tons bizarres et faux que de légers nuages sombres font valoir. Là, c'est un vert tendre qui charme, et que nul ne saurait réprouver; à côté, les roux prennent un aspect sombre et sévère, mais leur singularité les trahit. Une brume de safran doré se mêle aux rayons de lumière pour étinceler de mille feux. La pourpre est surtout en faveur, et pâlit le soleil même.  
 C'est avec un véritable soulagement que mes yeux fatigués trouvent le repos sur la mer calme et mate.  
 Et tandis que le soleil couchant peu à peu perd sa séduction, l'autre horizon s'embellit et s'éclaire: des lueurs dans la nuit paraissent une à une; sur l'ostacade noire s'allument des feux verts.



*Rome. Demitien.* — Un double rideau de soie grise sépare l'atrium du triclinium; un double rideau de soie grise, avec, tout là-haut, la lueur jaune d'une lampe de cuivre.  
 Pour mieux objectiver, renonçant à mes goûts personnels, j'admire d'abord les teintes discrètes. L'eau du bassin comme une coupe d'argent poli, le ciel bleu nuit, ce bleu d'une pureté plus modeste et plus sincère que le blanc. La lumière au dehors se ternit, les eaux se plombent, et j'aperçois sur le maître assombri le manteau de laine blanche d'un hôte inconnu.  
 Je me retourne, et la clarté du banquet m'attire, incorrigible. Le lustre me fascine, orange immense et lumineux, mais j'aime à la folle les tons bizarres et faux des toges soyeuses, que la laine brune des philosophes fait valoir. Là, c'est un jeune débauché dont la tunique d'un vert tendre charme, et que nul ne saurait réprouver. Sur le même lit, un philosophe stoïcien se drape dans une toge rousse qui veut être sévère, mais dont la singularité le trahit. Un voile couleur de safran caresse la tête charmante de Callistrate; il s'unit à la vaisselle d'or pour étinceler de mille feux. La pourpre tyrienne est surtout en faveur, et la robe d'Afer, l'heureux époux, pâlit le lustre même.

Mes regards un peu las se reposent un instant sur la toge blanche et mate du poète Martial. Vive, vive à jamais Hymen, dieu d'Hyménée!  
 Impartial à regret, après cette orgie de couleurs je détourne les yeux. Mais tandis que la salle du banquet s'anime et s'éclaire, l'atrium peu à peu perd sa séduction: le ciel s'efface, l'eau du bassin noircit, et, faute d'huile, les lampes vertes s'éteignent une à une.



Figure 32 : Claude Cahun et Marcel Moore, « Partiale impartialité » / « Impartiale partialité », *Vues et visions*, 1919



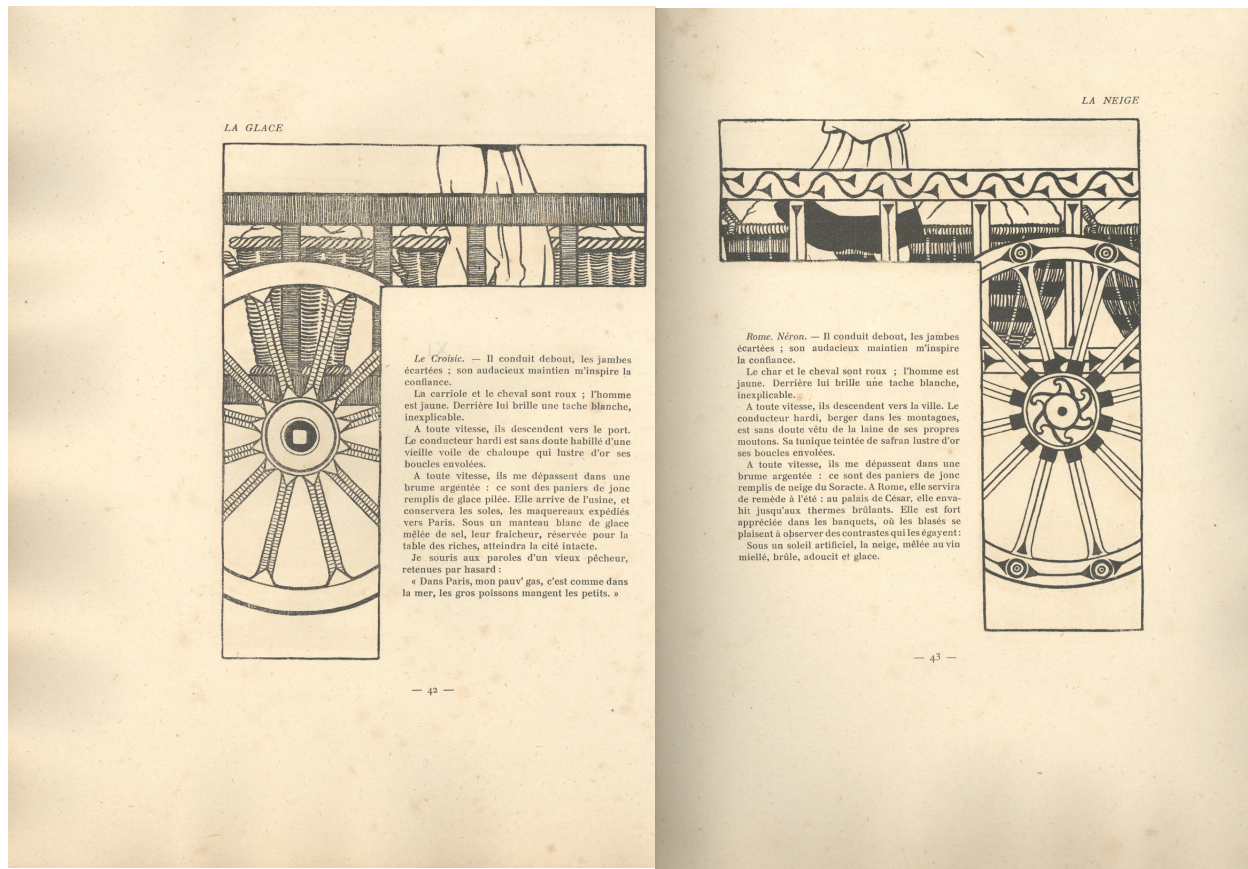


Figure 33 : Claude Cahun et Marcel Moore, « La glace » / « La neige », *Vues et visions*, 1919



Figure 34 : Claude Cahun et Moore, planche VIII, *Aveux non avenues*, 1930





Figure 35 : Claude Cahun et Moore, planche III, *Aveux non avendus*, 1930



Figure 36 : Claude Cahun et Moore, planche V, *Aveux non avendus*, 1930





Figure 37 : Lise Deharme et Claude Cahun, planche I, *Le Cœur de Pic*, 1937



Figure 38 : Lise Deharme et Claude Cahun, planche XIV, *Le Cœur de Pic*, 1937



Figure 39 : Lise Deharme et Claude Cahun, planche XVI, *Le Cœur de Pic*, 1937

Figure 40 : [image retirée]



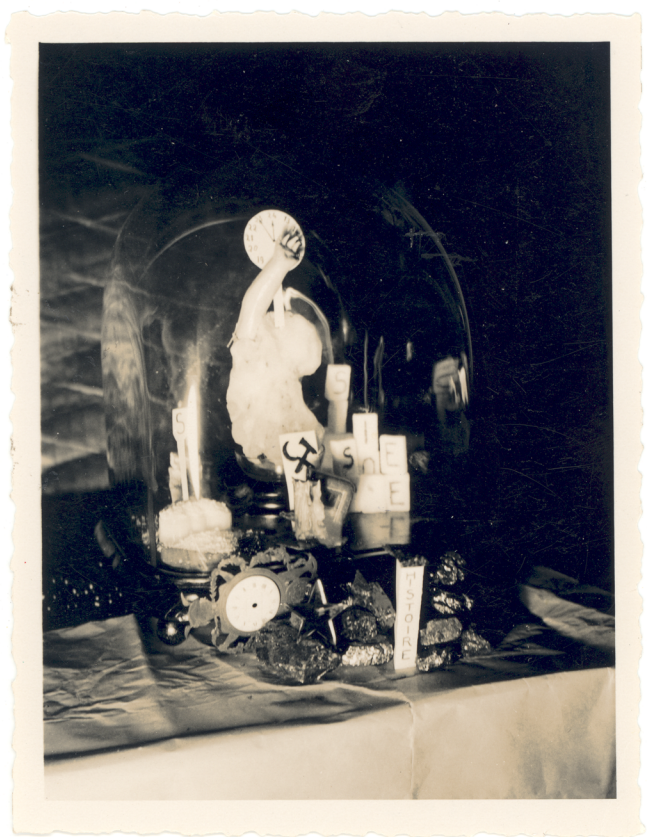


Figure 41 : Claude Cahun et Moore, *Sans titre*, 1936

Figure 42 : [image retirée]

Figure 43 : [image retirée]