

Université de Montréal

Identités de Claude Cahun : étude de l'héritage juif dans les textes et les images

Par

Marie Meuleman

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de
maîtrise en littératures de langue française

Décembre 2019

© Meuleman, 2019

Ce mémoire intitulé

Identités de Claude Cahun : étude de l'héritage juif dans les textes et les images

Présenté par
Marie Meuleman

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Catherine Mavrikakis
Président-rapporteur

Andrea Oberhuber
Directrice de recherche

Robert Schwartzwald
Membre du jury

Résumé

Dans ce mémoire, nous nous proposons d'étudier la présence de l'héritage juif de Claude Cahun dans ses œuvres littéraires et picturales ainsi que son influence sur sa construction identitaire. Dans un premier temps, nous évoquons les théories de l'identité, plus précisément de l'identité juive, pour pouvoir ensuite analyser les traces de la judéité, unique et particulière, dans l'œuvre de l'auteure-artiste. Nous procédons à l'analyse de fragments d'*Aveux non avendus* essentiellement, tout en complétant notre réflexion de textes périphériques. Ces extraits montrent l'influence de la tradition juive et du rapport conflictuel que l'auteure entretenait avec son héritage religieux et philosophique. Par une analyse précise et détaillée de l'expression de sa judéité, nous tâchons de mettre en évidence l'importance de cette tradition dans la construction des identités cahuniennes et dans l'élaboration de son œuvre. De par l'étude de ses textes, les linéaments d'une esthétique peuvent être décelés : celle du « devenir », de la perpétuelle métamorphose. Nous constatons que l'idée de « devenir » est fondatrice de la judéité de Claude Cahun, et nous tâchons dans ce mémoire de démontrer son importance. Dans un second temps, nous insistons sur le rapport critique entretenu par l'auteure avec la société dans laquelle elle écrit et dont les mœurs et la pensée sont extrêmement influencées par le dogme religieux. Nous mettons en évidence les virulentes dénonciations mises en place par l'analyse de stratégies scripturaires précises comme les réécritures parodiques et les détournements des textes bibliques.

Mots-clés : littérature française du XX^e siècle, écriture des femmes, identité, judéité, études religieuses, philosophie, détournements, photomontages.

Abstract

In this thesis, we will explore the presence that Claude Cahun's Jewish heritage has on her literary and pictorial works as well as on the construction of her identity. Firstly, we evoke theories of identity, more precisely of Jewish identity, to then analyze unique and particular Jewish traces in the works of the author-artist. We essentially analyze fragments of *Aveux non avenus*, all the while completing our reflection with peripheral texts. These excerpts show the influence of the Jewish tradition and the conflictual relationship that the author maintained with her religious and philosophical heritage. Through a precise and detailed analysis of the expression of her Jewishness, we attempt to highlight important evidence of these traditions in the Cahunian identity construction as well as in the developments of her work. Through the study of her texts, we can discern certain lineaments building to an aesthetic: that of "becoming", of the perpetual metamorphosis. We note that the idea of "becoming" is the founding of Claude Cahun's Jewishness, and in this thesis, we aim to demonstrate its importance. Secondly, we insist on the critical relationship kept by the author with the society on which she writes, whose customs and ideas are extremely influenced by religious dogmas. We highlight the virulent denunciations established by the analysis of specific scriptural strategies such as parody rewriting and misappropriation of biblical texts.

Key words: twentieth century French literature, womens writing, identity, Judaism, religious studies, philosophy, diversions, photomontages.

Table des matières

Résumé	v
Abstract	vii
Table des matières	ix
Liste des figures	xiii
Liste des sigles et abréviations	xv
Remerciements	xix
INTRODUCTION.....	1
Partie I – Judéité et défense de l’identité multiple	9
1. Jeunesse et figures phare	11
2. Identités juives.....	18
3. Altérité : le palais des glaces de Claude Cahun.....	24
4. Exil et dislocation de soi.....	30
5. Exil et « devenir ».....	37
Partie II – Encrage et « désancrage » du sacré.....	45
1. Les traces du religieux et du sacré dans les textes et les images.....	46
2. Dieu, un personnage parmi d’autres ?	60
Partie III – « Les masques [de] carton, velours, chair, Verbe »	71
1. Considérations linguistiques et théologiques : un aperçu.....	74
2. Stratégies discursives et stylistiques.....	77
2.1 Réécritures parodiques	77
2.2. Détournements	97
3. Le nom.....	100
3.1. Les noms de Lucy Schwob.....	101
3.2. L’influence de la tradition juive.....	104
3.3. Les noms de Dieu	108
CONCLUSION	119
Bibliographie.....	123

Liste des figures

Figure 1 – Claude Cahun et Moore, planche III, <i>Aveux non avendus</i> , 1930	41
Figure 2 – Claude Cahun et Moore, planche IX, <i>Aveux non avendus</i> , 1930.	43
Figure 3 – Claude Cahun et Moore, planche I, <i>Aveux non avendus</i> , 1930.	47
Figure 4 – Autoportrait sans titre (étoile de David), <i>circa</i> 1926.	55
Figure 5 – Claude Cahun et Moore, planche X, <i>Aveux non avendus</i> , 1930.	57
Figure 6 – Claude Cahun et Moore, planche VI, <i>Aveux non avendus</i> , 1930.	86

Liste des sigles et abréviations

H : Héroïnes

ANA : Aveux non avendus

E : Éphémérides

MS : Méditations de Mademoiselle Lucie Schwob

CeC : Carnaval en chambre

PSO : Les paris sont ouverts

CM : Confidences au miroir

Les numéros de page correspondent à l'édition des *Écrits* (2002) de Claude Cahun, établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002.

Sois pluriel comme l'univers.

Fernando Pessoa

*Everything spoken means that,
Its opposite, & everything else.*

James Douglas Morrison

Remerciements

Je remercie ma directrice de recherche, Andrea Oberhuber pour la richesse de nos échanges et ses commentaires judicieux ; ma mère, Sylvie Delvenne, pour ses encouragements et sa justesse ; Anna Lits qui m'a soutenue dans le pire et le meilleur et dont l'écoute a été indispensable ; Clémence Wartique, par son amour inconditionnel et sa présence au quotidien, ainsi que ceux et celles qui ont lu des bribes de mon travail ou ont contribué à l'évolution de ma pensée, Alex Lavallée D'amour, Sarah-Louise Pelletier-Morin, Sylvano Santini, Guadalupe González Diéguez, Patrice Allain, Anne Egger, et David Robert.

INTRODUCTION

Toujours « devenir au lieu d'être » (ANA, 423) : telle est la phrase qui résume le mieux Claude Cahun, artiste photographe et écrivaine fascinante du début du XX^e siècle. S'emparant du genre de l'autoportrait pour le décliner de mille et une façons, Cahun, avec l'aide de sa compagne de vie, Marcel Moore, se met en scène, se métamorphose, et performe sa vie comme au théâtre. En fait, plus qu'une mise en scène, Andrea Oberhuber parle de « mise en théâtre¹ » du soi. Les photographies, qui n'ont originellement pour dessein que de rester dans l'intimité qu'elle partageait avec Moore, serviront finalement à élaborer des photomontages troublants, où corps mutilés côtoient symboles religieux ou mystiques, jeux de cartes, ainsi que divers objets hétéroclites. Chez Cahun, l'autoportrait n'a rien de strictement pictural, elle est avant tout écrivaine. Dans *Aveux non avenues* (1930), son œuvre littéraire majeure, le « je » est disloqué et se démultiplie tandis que les voix narratives brouillent le fil que le lecteur/la lectrice tente de suivre. Ce sont les multiples visages d'une auteure kaléidoscopique que nous donnerons à voir dans ce mémoire. Plus précisément, il s'agira de se pencher sur l'un de ses visages, pour lequel elle éprouve un mélange de fascination et de répulsion : celui de ses origines juives côté paternel.

Le présent mémoire s'inscrit dans une série d'études effectuées au cours des trente dernières années à propos de Claude Cahun, et plus généralement de femmes artistes du XX^e siècle, qui ont pour objectif de les réhabiliter puisqu'elles ont été évincées de l'histoire de l'art et de la littérature. Le nombre d'études à leur sujet augmente sans cesse et l'intérêt public que ces créatrices suscitent est grandissant (expositions, projections, publications de recueil, d'anthologies...²). Souvent, aux côtés d'hommes créateurs dans un

¹ Andrea Oberhuber, « “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, 2006, p. 75.

² Il y a notamment eu une exposition au Jewish Museum de Montréal du 7 février au 7 juillet 2019, consacrée à Claude Cahun et Marcel Moore : « Show Me as I Want to Be Seen » ; ou la projection du film de Fabrice Maze le 4 avril 2019 à la bibliothèque DIRA. Claude Cahun est de plus en plus présente dans les études littéraires et intermédiales.

premiers temps³, ces femmes sont elles-mêmes devenues créatrices indépendantes, développant leurs propres intérêts, leurs disciplines, leurs genres narratifs. Dans un élan de réappropriation de leur corps et de leur(s) identité(s), elles pratiquent l'autoreprésentation⁴, entre autres, et s'engagent dans les genres, délaissés par les hommes⁵, dits « personnels » (roman, journal, récit de soi), en opérant cependant des détournements génériques pour proposer des formes hybrides souvent issues d'une démarche intermédiaire⁶.

L'œuvre de Claude Cahun a été étudiée selon de nombreux points de vue : son rapport au surréalisme, la collaboration artistique Cahun-Moore, son intermédialité, ainsi que le questionnement identitaire qui la constitue⁷. La critique emprunte les voies de l'analyse psychanalytique⁸, l'approche intermédiaire⁹, les *gender studies*, sans perdre de vue des méthodes d'analyse littéraire et de linguistique comme la narratologie, l'analyse du discours, la théorie de la réception, etc. En effet, une œuvre intermédiaire nécessite des approches équivalement diversifiées. Si l'importance de la question identitaire ne fait aucun doute dans les recherches effectuées jusqu'à présent, il y a lieu de s'étonner du manque flagrant de recherches portant sur l'identité juive de celle qui est née Lucy Schwob et a adopté, après divers

³ Voir Georgiana M. M. Colvile, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ Voir Marie-Ève Gélinas, « Le corps duel dans les *Aveux non avenues* de Claude Cahun : à la jonction du texte et de l'image », mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2010, p. 4.

⁶ Voir Georgiana Colvile, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, *op. cit.*, p. 11.

⁷ Voir Alexandra Arvisais, « L'esthétique du partage dans l'œuvre littéraire et picturale de Claude Cahun et Moore », thèse de doctorat, Université de Montréal et Université de Lille, 2018 ; Anne Duch, « L'autoportrait textuel par Claude Cahun », thèse de doctorat, Université de Stockholm, 2017 ; Marie-Ève Gélinas, « Le corps duel dans les *Aveux non avenues* de Claude Cahun », *op. cit.* ; 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^{os} 2-3, 2012, p. 273-288. ; Michèle Causse, « Claude Cahun ou la mutante héroïque », *Pour une anthologie des créatrices lesbiennes dans la Résistance*, Bagdam Espace Lesbien, avril 2008. p. 1-8. ; Sophie Mendelsohn, « Claude Cahun, l'effacement et l'énigme », *Savoirs et Cliniques*, n^o 12, 2010, p. 158-166. ; Voir Andrea Oberhuber, « "J'ai la manie de l'exception" : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », dans R. Ripoll (dir.) *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 75-87 ; ou plus récemment, « Dans le corps du texte », *Tangence* (« Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain »), n^o 103, 2013.

⁸ Voir Florence Brauer, « Claude Cahun, speculum de la même femme », thèse de doctorat, University of Colorado, 1996.

⁹ Voir Josée Simard, « Convergences/divergences : le dialogue intermédiaire dans *Vues et Visions* de Claude Cahun », mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2014. ; Marie-Ève Gélinas, « Le corps duel dans les *Aveux non avenues* de Claude Cahun », *op. cit.* ; Julie Héту, « Le motif du masque dans l'œuvre littéraire et photographique de Claude Cahun », mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2005.

pseudonymes (« M », « Claude Courlis », « Daniel Douglas »), le nom de plume « Claude Cahun ». Pourtant la présence du religieux est indéniable et les origines juives de l’auteure ont eu un impact manifeste sur ses textes et ses images photographiques. À notre connaissance, un seul bref mémoire, rédigé en 2012, par Angelina Christine Woodlee¹⁰, explore rapidement cette question, ainsi qu’une communication de la même année écrit par Michelle Gewurtz¹¹.

La réflexion sur les « identités » de Claude Cahun dans une perspective de l’héritage juif nous invite à explorer une conception identitaire que l’on pourrait appeler « éclatée¹² » parce qu’elle renverrait à un moi multiple et clivé. Cet éclatement identitaire se manifeste dans toute son œuvre, par différentes stratégies. Claude Cahun a en effet inventé une panoplie d’autoreprésentations étranges et éclectiques. Elle se maquille, se masque, se déguise, se met en scène dans une multitude de rôles : tantôt elle se donne à voir en matelot, Bouddha, dandy, aviatrice, haltérophile ou Diable, tantôt elle place sa tête sous un globe de verre, se montre au crâne rasé ou prend l’air d’une poupée. Elle rend confuse les catégories genrées, emprunte de part et d’autre des éléments pour construire des représentations plus extravagantes et étranges les unes que les autres. Les catégories du genre sexuel sont elles aussi mises à mal, Cahun aspirant à un genre neutre plutôt qu’à celui du masculin ou du féminin¹³. Les représentations qu’elle élabore se donnent *pour elles-mêmes* et selon Anne Duch, « ne recherchent pas la ressemblance¹⁴ » avec l’auteure.

Polymorphie, métamorphose, pseudonymie, autoreprésentations, foisonnement et fragmentation du soi sont donc des aspects de l’œuvre cahunien et plus particulièrement d’*Aveux non avendus* qui ont été largement explorés par la critique. La pratique de la pseudonymie et de l’autoreprésentation ainsi que la tendance à la polymorphie et à la métamorphose sont analysées comme des stratégies de l’auteure en vue

¹⁰ Angelina Christine Woodlee, « Evidence of Jewish Identity in the Photographic Work of Claude Cahun », mémoire de maîtrise, Université de Georgia, 2012.

¹¹ Michelle Gewurtz, *Equivocally Jewish: Claude Cahun and the Narratives of Modern Arts*, [en ligne] <<https://www.brandeis.edu/hbi/research-projects/legacy-projects/workingpapers/docs/gewurtz.pdf>> page consultée le 28 octobre 2019.

¹² Marie-Ève Gélinas, « Le corps duel dans les *Aveux non avendus* de Claude Cahun », *op. cit.*, p. 53.

¹³ Par souci de simplicité, nous utiliserons le pronom féminin, mais en gardant en tête le désir de non-binarité de l’auteure.

¹⁴ Anne Duch, « L’autoportrait textuel par Claude Cahun », thèse de doctorat, Université de Stockholm, 2017, p. 9.

d'élaborer une identité distincte de toute étiquette, de toute construction sociale. *Aveux non avendus* semble être l'œuvre par excellence dans laquelle Cahun met en place sa quête identitaire, bien que cette question lancine également ses autres écrits – par exemple à travers la multiplicité des personnages dans *Héroïnes* (1925), par l'introspection pratiquée dans *Confidences au miroir* (1945-1946) ou par les réflexions développées dans des textes plus brefs comme *Carnaval en chambre* (1926). Nous nous concentrerons sur *Aveux non avendus* et les *Héroïnes*, tout en faisant référence à certains passages des autres écrits de Cahun.

Nous nous proposons d'étudier les diverses traces que le judaïsme a laissées dans l'œuvre littéraire et photographique de Cahun et comment ses origines juives du côté paternel ont pu influencer sa conception d'une identité changeante ainsi que son esthétique de la marge et de l'exception. Lire les écrits cahuniens et regarder les images à travers le prisme de la judéité révélera des éléments nouveaux, permettant d'élargir nos connaissances d'une créatrice que l'on a souvent encore tendance à réduire à ses affinités avec le mouvement surréaliste. Nous verrons qu'à propos de son identité juive, elle oscille entre un choix délibéré – elle s'identifie, notamment de par son choix de pseudonyme, à « d'obscurs parents juifs avec qui [elle se sent] plus d'affinités¹⁵ » – et une difficulté d'assumer pleinement sa judéité, d'être en paix avec son héritage.

Dans sa communication de 2012, Michelle Gewurtz établit un parallèle fort intéressant entre le titre d'*Aveux non avendus* et le Kol Nidre, une prière d'annulation publique des vœux¹⁶. Par cette prière, le croyant demande que les vœux qu'il aurait pu faire durant l'année écoulée « soient tous déclarés non valides, annulés, dissous, nuls et non avendus ». La commissaire d'exposition écrit que « The Kol Nidre prayer ends with the words in Hebrew “*Nidrenu lo Nidre*” translated as “Our vows (to God) shall not be vows”¹⁷ ». Avant tout, Gewurtz nous apprend qu'il faut rapprocher la sémantique des termes vœu et aveu, puisqu'étymologiquement, le second tient du premier et signifie d'abord l'action de vouer – notamment un

¹⁵ Lettre de Claude Cahun à Paul Lévy, 3 juillet 1950, dans *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 717.

¹⁶ Michèle Gewurtz, « Equivocally Jewish : Claude Cahun and Narratives of Modern art », HBI Scholar-in-Residence, Spring Seminar 2012, [en ligne] <<https://www.brandeis.edu/hbi/research-projects/legacy-projects/workingpapers/docs/gewurtz.pdf>> (page consultée le 28 octobre 2019)

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

service. En plus de la négation qui se trouve dans les deux syntagmes, elle constate que l'homophonie *Nidrenu/Nidre* fait définitivement écho au couple *aveux/avenus*. Voici l'une des multiples références que Cahun a filées dans son œuvre, qui nous invite à réfléchir à propos de l'influence, quelques fois d'une évidence indéniable, d'autres fois plus subtile, de la tradition juive. L'interprétation de Gewurtz concerne le titre d'un des ouvrages les plus célèbres de Cahun, mais les références au judaïsme ne sont pas seulement textuelles. On trouve par exemple dans le photomontage X du même ouvrage, une *menorah*, symbole juif par excellence. Le célèbre candélabre n'est pas simplement évoqué ou suggéré. Au milieu de l'image, il est transformé, ses branches sont tordues comme celles d'une plante et au bout de chacune des branches, à la place de la bougie, se trouve une partie du corps (œil, bouche, oreille, main, nez). La mutation que Cahun propose de la *menorah* est symptomatique de la manière dont elle vit sa judéité. L'auteure éprouve une répulsion évidente à son endroit tout en étant dans l'impossibilité de s'en détacher et en exprimant une attraction irréprouvable pour elle. C'est un héritage et une identité complexes à assumer, surtout dans l'époque qui est la sienne, complexité dont ses œuvres sont les dépositaires.

L'analyse que nous nous proposons d'effectuer dans ce mémoire va prendre pour principal appui les écrits philosophiques et théologiques des penseurs qui se sont intéressés à la question de l'identité (Paul Ricœur, Ervin Goffman), et plus particulièrement, à celle de l'identité juive (André Neher, Raphaël Draï, Marc-Alain Ouaknin). Des philosophes spécialistes de la littérature et versés dans le judaïsme, comme Gilles Zenou et Maxime Decout, ont forgé des réflexions théoriques quant au rapport entre littérature et judéité et nous ont permis de comprendre la manière dont Cahun inscrit la judéité dans ses textes et ses photographies. Notre réflexion s'est également élaborée en regard des ouvrages de référence sur le judaïsme et la pensée philosophique juive ainsi que des études d'ores et déjà publiées au sujet de l'identité de Claude Cahun. Les recherches sur l'écriture de soi de Philippe Lejeune, d'Alain Milon et d'Andrea Oberhuber ont enrichi notre connaissance quant au genre de « l'autographie ». Pour finir, les études linguistiques de Oswald Ducrot, Peter Barta, Jérôme Meizoz, et Daniel Villers nous ont servi de socle pour analyser les jeux de langage de Cahun.

Dans la première partie du mémoire, nous démontrerons comment la judéité participe aux fondements de l'identité cahunienne. Le premier chapitre de cette partie traitera de la notion d'identité et de judéité. Nous opérerons ensuite une rapide rétrospective sur l'enfance et la jeunesse de Cahun dans le deuxième chapitre. L'étude de l'influence de l'identité juive nous mènera à mettre en lumière trois questions fondamentales développées par l'auteure, que nous explorerons dans trois chapitres consécutifs. Tout d'abord, c'est le rapport entre judéité et altérité qui nous intéressera. Bien que l'altérité soit un sujet largement exploré par la critique, il ne l'a jamais été dans une perspective d'analyse de l'identité juive de Cahun. Nous verrons à quel point l'altérité est indissociables de l'identité et plus spécifiquement de l'identité juive. Dans le quatrième chapitre, nous développerons la thématique de l'exil. L'exil nous semble avoir deux conséquences sur l'identité juive de Cahun : la première est un sentiment de déracinement et de dislocation de soi, que nous analyserons dans une perspective comparatiste. En effet, les similitudes à ce sujet entre Cahun et Franz Kafka nous permettront de mieux comprendre les implications de l'exil dans le travail littéraire de l'auteure française. La seconde conséquence, moins évidente, serait la possibilité d'une grande liberté de pensée chez les Juifs, et d'une tendance au changement qui participe à une certaine identité. Nous verrons que l'idée de « devenir » peut être considérée comme fondatrice de l'identité juive cahunienne.

La deuxième partie de ce mémoire aura pour sujet la manière dont la matière religieuse, les textes et l'imaginaire sacrés charpentent les photographies et les écrits de Cahun pour élaborer une critique des institutions (sociales et religieuses). Dans le premier chapitre, nous verrons à quel point Cahun entretient une relation conflictuelle avec son identité juive en analysant dans le détail les occurrences de cet héritage. Que ce soit dans les textes ou dans le travail photographique, Cahun subvertit les symboles juifs les plus sacrés, censés demeurer inaltérables. Son rapport au judaïsme est cependant duplice, elle le malmène, le détourne, le subvertit – et même, va jusqu'à le détester – mais y reste attachée et en est profondément fascinée. Dans son œuvre, la figure de Dieu est prédominante, ce qui nous a incitée à y accorder une attention particulière. Nous tâcherons donc, dans le deuxième chapitre, de découvrir ce qui se cache derrière ce Dieu

qui n'est en réalité qu'un masque de plus dans l'espace livresque de Cahun et dont elle fera le symbole de la vanité et du doute qu'elle ressent face à la vie quotidienne.

Dans la troisième partie, nous entreprendrons une analyse davantage linguistique pour voir comment Cahun met en place une dimension extrêmement critique, de la société contemporaine notamment. Nous mettrons en évidence deux stratégies discursives principales : la réécriture parodique et le détournement. La première concernera essentiellement les *Héroïnes*, œuvre dans laquelle Cahun met en accusation une société de surconsommation sexiste gouvernée par les hommes. Nous nourrirons notre réflexion des écrits de nombreuses chercheuses qui ont exploré en détail la série de nouvelles entremêlant récits mythiques et modernité. Nous verrons comment Cahun reprend des récits bibliques emblématiques mettant en scène des personnages féminins puissants, pour opérer une critique non seulement de la société de consommation, mais également des institutions sociales et religieuses. Quant à la deuxième stratégie de détournement, nous prendrons des exemples essentiellement tirés d'*Aveux non avendus*. L'analyse nous mènera à constater l'étendue de la connaissance littéraire et religieuse de Cahun ainsi que son désir de subvertir cette culture. Par l'altération des formules figées, elle contrevient aux habitudes langagières des usagers, dans le but de surprendre le lecteur/la lectrice, de se réapproprier un langage qui risque l'immobilisme et d'inviter à sa réappropriation. Nous clôturerons cette partie et par le fait même, ce mémoire par une réflexion sur la dénomination dans l'œuvre cahunienne et dans la culture juive. Après avoir paysagé l'imaginaire nominal de Cahun, nous constaterons l'importance du nom dès les origines, dans les textes bibliques. Nous pourrions observer, à la lumière de quelques exemples issus de la Torah, le caractère signifiant et sacré du nom propre. Cependant, plus que n'importe quel autre nom, celui de Dieu est le plus sacré et le plus ineffable. Nous en ferons une brève analyse, ainsi que de l'impact que son caractère indicible a pu avoir sur l'auteur.

Ainsi, choisir d'étudier Claude Cahun, c'est accepter de partir à la recherche d'une auteure et artiste de mauvaise volonté et de mauvaise foi, et d'inévitablement se heurter à l'énigme. Dans les textes et les photographies dont on a hérité, l'auteure, à la frontière entre symbolisme et surréalisme, et empreinte de

modernisme¹⁸, ne donne pas de clés à son lectorat, elle nous laisse en suspens. C'est pourtant cette créatrice insondable que nous allons essayer d'appivoiser, parce que, quel que soit le temps qu'on lui accorde, elle ne cessera jamais de nous surprendre.

¹⁸ Voir Alexandra Arvisais, « 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 : 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016.

Partie I – Judéité et défense de l'identité multiple

Au judaïsme, religion immémoriale, est attachée une identité : la judéité. Les théologien.nes et autres penseurs et penseuses ont disserté longuement sur cette notion complexe, comme en témoigne un certain nombre d'ouvrages¹⁹. Notre but est de réfléchir sur l'impact de l'origine juive de Claude Cahun sur sa production littéraire artistique en lien avec une quête identitaire. Plus précisément, nous observerons dans cette partie l'impact de la judéité de l'auteure sur trois dimensions de son œuvre que l'on peut considérer comme des thématiques ou esthétiques : l'altérité, l'exil spirituel – dont la double conséquence est une lutte contre le déracinement et la fragmentation du moi –, et le parti pris en faveur du « devenir ».

Dans un premier temps, nous proposerons un rapide portrait de l'enfance et de la jeunesse de Claude Cahun, de la place des religions dans sa trajectoire et des grandes figures familiales qui ont participé à la formation de l'écrivaine. Nous verrons l'influence primordiale de son oncle, Marcel Schwob et de sa grand-mère paternelle, Mathilde Cahun. Dans un second temps, nous nous intéresserons, de manière plus théorique, à la notion d'*identité*. Avec des penseurs comme Paul Ricœur ou Ervin Goffman, nous verrons à quel point cette notion est complexe et multiple. Cela nous donnera des clés d'analyse pour envisager l'identité juive de Claude Cahun. Esther Benbassa et Jean-Christophe Attias, grâce à leur ouvrage *Le Juif et l'Autre*, nous renseigneront sur la fonction d'Autre essentiel que jouent les Juifs dans la pensée occidentale. Nous verrons que le rapport à l'altérité de Cahun s'illustre par une multiplication des personnages que l'on peut identifier comme des *alter ego*. La prolifération d'instances narratives, de masques et de voix nous mènera à constater une dislocation du sujet, qui pour s'exprimer de manière complète, nécessite de cette multiplicité. Nous envisagerons ensuite la notion de *dislocation* en partant de l'idée d'exil dans la pensée juive et les textes hébreux. Les considérations de Raphaël Draï sur les identités juives et humaines

¹⁹ Voir à titre d'exemples : Emmanuel Levinas, *Difficile liberté*, Paris, Albin Michel, 2006 ; André Neher, *L'identité juive*, Paris, Poche, 2007. ; Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1985. ; Jacques Derrida, *Le dernier des Juifs*, Paris, Galilée, 2014. ; Shmuel Trigano, *La nouvelle question juive*, Paris, Gallimard, 1979. ; Raphaël Draï, *Identité juive, identité humaine, op. cit.*

enrichiront notre réflexion sur le rapport que les Juifs (ou plutôt, certains Juifs) entretiennent avec l'altérité ainsi qu'avec la notion d'exil. Cette notion sera explorée dans le chapitre 4, ainsi que sa symbolique et son importance dans la définition (non-exhaustive) que l'on peut tenter de faire de l'identité juive. Il apparaît en effet que l'idée d'exil participe aux fondements de la judéité. Les écrits de Gilles Zenou et André Neher viendront compléter ces réflexions. Dans cette partie, nous nous intéresserons aux similitudes entre Cahun et Franz Kafka. Ils révèlent tous les deux un « je » multiple, ainsi qu'un sentiment d'étrangeté à soi-même et de « désunité ». Comparer Kafka et Cahun nous permet de mettre en évidence des similitudes qu'on pourra élever en caractéristiques quant à l'attitude des deux auteurs face à leur judéité et dans leur être au monde. Le cinquième et dernier chapitre de cette partie portera sur la notion de « devenir » qui nous semble être l'une des pierres angulaires des identités juives et de celle de Cahun. Marc-Alain Ouaknin, grâce à son ouvrage *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, apportera ici des réflexions philosophiques et linguistiques quant au « devenir » et son importance dans la pensée juive. Nadine Shenkar, avec *L'art juif et la Kabbale*, viendra soutenir notre argumentation en ajoutant des considérations sur la relation des Juifs au temps de manière générale, foncièrement différente de la conception occidentale.

Avant tout, nous établirons ce qu'il convient d'entendre par le terme de « judéité ». De quoi parle-t-on lorsqu'on parle d'« identité juive » ? Précisons cependant que ce mémoire n'a pas pour prétention d'en établir une définition, mais bien de s'attarder, par l'étude des textes et des images de Claude Cahun, sur sa judéité, unique et particulière. Commençons tout d'abord par nous pencher sur ses origines familiales, sans entrer dans les détails d'une biographie²⁰ : quel était le cadre, les lieux (au sens double du terme) de son enfance ? Qui l'a élevée ? Dans quelle culture littéraire a-t-elle baigné ?

²⁰ Pour une biographie détaillée, voir Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, Brest, Les Hauts-Fonds, 2015.

1. Jeunesse et figures phare

Claude Cahun, née Lucy Renée Mathilde Schwob en 1894, grandit durant les années de la crise politique et sociale engendrée par l'affaire Dreyfus. Le climat national est extrêmement tendu, la montée de l'antisémitisme est irréfutable et la population française est clivée entre dreyfusards et antidreyfusards. Les tensions sociales ont des répercussions violentes sur la jeune Lucy Schwob. Ainsi, à 13 ans, elle est attachée à un arbre par ses camarades de classe et lapidée avec du gravier en raison de ses origines juives. C'est un événement dont elle ne parlera à personne si ce n'est à Suzanne Malherbe (alias Marcel Moore), sa compagne de sa vie à partir de 1913. Dans *Claude Cahun, l'antimuse*, Anne Egger affirme que l'incident antisémite amènera Cahun à « se plonger dans la lecture pour “comprendre” l'antisémitisme²¹ ».

L'identité religieuse de Cahun est cependant syncrétique. Sa mère, Marie-Antoinette Courbebaisse, est née catholique et se convertit au protestantisme tandis que son père, Maurice Schwob, est juif. Elle n'est donc pas à proprement parler « juive » si l'on suit les lois thoraïques orthodoxes, puisque la judéité se transmet par la mère²². Les courants libéraux défendent quant à eux la possibilité d'une patrilinéarité. Cependant, Cahun laisse transparaître un profond attachement à la culture de sa famille paternelle, et se dit même « demi-juive²³ ». Si la tradition chrétienne est présente durant son enfance – on en percevra des traces dans certains textes littéraires, notamment les *Héroïnes* –, Cahun baigne surtout dans la tradition judaïque puisque très souvent laissée à la garde de sa grand-mère paternelle, Mathilde Cahun. La petite fille a le sentiment d'être « indésirable et préférée mort-née » (CM, 573), elle « sera toujours de faible constitution, va grandir entre les crises de sa mère ou son absence, les colères de Mathilde et les dérobadés de son père²⁴ ». En effet, sa mère reçoit le diagnostic d'aliénation mentale, « en réalité une psychose hallucinatoire chronique, pour ne pas parler de schizophrénie²⁵ ». L'enfant est éloignée de sa mère, régulièrement

²¹ Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, Brest, Les Hauts-Fonds, 2015, p. 22.

²² Voir Gabrielle Atlan, « Le statut juridique de l'enfant dans la Loi juive », *Société, droit et religion*, n° 3, 2013, p. 195-208.

²³ Voir François Leperlier, *Claude Cahun : l'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006, p. 19.

²⁴ Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 11.

²⁵ *Ibid.*, p. 12.

hospitalisée ; cette séparation est déchirante et traumatisante pour Cahun. Maurice Schwob, quant à lui, est très souvent absent, donnant tout son temps et toute son énergie à la prospérité du journal familial, *Le Phare de la Loire*²⁶. La jeune fille est donc très souvent confiée à sa grand-mère qui, on le suppose, prend en charge son éducation. La vieille femme est désormais la figure maternelle la plus présente pour Cahun, malgré qu'elle continue de voir sporadiquement sa mère et les quelques passages de sa tante, Maggie, une musicienne. Bien plus tard, l'auteure confirme l'importance de Mathilde, dans *Confidences au miroir*, en l'évoquant ainsi : « mon asile de paix chez ma grand-mère aveugle – seule avec elle –, son influence sur moi ». (CM, 585) Anne Egger décrit Mathilde Cahun comme une « femme de tête, dominatrice et parfois blessante, mais aussi grave et vaniteuse²⁷ ». La jeune fille se retrouve souvent seule avec sa grand-mère, témoin de ses monologues, auditrice des mythes de la Grèce antique et d'autres histoires, comme le relate la narratrice-protagoniste dans *Confidences au miroir* :

Je regarde l'Aveugle... elle sait à présent que je suis là. C'est pour moi qu'elle parle de la Grèce... Homère avait-il aussi le blanc de ses yeux mordoré ?... et le masque de rides et de colère qui rend Mathilde si terrible ?... Oh ! mais ce n'est pas d'elle que j'ai peur, c'est de lui faire mal. Il ne faut pas en approcher plus que des souris. Des miettes de mots pour la distraire. Je n'ai rien d'autre. Sous son masque, le visage d'un portrait d'elle au temps de son bonheur me sourit... (CM, 620)

Sans considérer *Confidences au miroir* comme un document historique, on peut remarquer dans cet extrait que la détresse dans laquelle se trouve Mathilde Cahun, à la fin de sa vie, est palpable. L'enfant évolue dans une atmosphère sombre et écrasante. Elle n'a pas l'espace de vivre la légèreté de l'enfance, de jouer et de rire (ce sera Suzanne Malherbe qui l'« initiera » au rire dont elle fait sa devise²⁸). Son terrain de jeu est la maison familiale, dont les murs sont occupés par des bibliothèques ; elle se cache des adultes et de leurs relations conflictuelles, et plie l'échine sous le poids des non-dits, des secrets à propos de sa mère et des soucis de chacun.e. Elle observe avec crainte et admiration sa grand-mère ayant forgé en grande partie l'imaginaire de Claude Cahun grâce aux histoires et aux lectures. L'estime de la jeune fille pour sa grand-

²⁶ Voir François Leperlier, *L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 21.

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸ Voir Michèle Causse, « Claude Cahun ou la mutante héroïque », loc. cit., p. 6.

mère est réciproque : malgré sa dureté apparente, cette matriarche dira de sa petite fille, dans une lettre à Marcel Schwob, qu'elle est « une enfant étonnante d'intelligence : si on ne l'arrêta pas, elle écrirait des pages sans faire de fautes, pour ainsi dire²⁹ ». (MC, 1901)

L'oncle de Cahun, Marcel Schwob, joue lui aussi un rôle important dans le développement artistique de la jeune femme. Écrivain et célèbre érudit de la fin du XIX^e siècle, il est follement aimé de sa mère, Mathilde, qui le considère comme « son fils préféré³⁰ ». À son tour, Cahun se met à adorer cet homme, écrivain connu et reconnu, qui emplit la maison de son absence et pour qui la grand-mère voue une adoration constante. Cette influence littéraire se développera de plus en plus et perdurera durant toute la vie de Claude Cahun, bien que l'artiste tente de s'en démarquer et d'affirmer sa propre personnalité, notamment en refusant de porter le même nom que lui³¹. Elle s'identifie néanmoins à certains des personnages issus de l'univers littéraire de Marcel Schwob, comme Monelle, et rend hommage au « capitaine Kid » des *Vies imaginaires* en donnant simplement à son chat le nom de « Kid ». La similitude de leur parcours respectif est percutante : ils font leurs débuts dans le journal familial, *Le Phare de la Loire*, et publient dans *Le Mercure de France*. Ils vont également écrire des traductions de l'anglais au français (Shakespeare, Defoe, Quincey pour Schwob et Havelock Ellis pour Cahun)³². Tous deux sont également des êtres affaiblis par la maladie, qu'elle soit réelle ou imaginée par leurs tendances hypochondriaques, et développent un rapport singulier au corps et à l'esprit : « L'exigence de l'esprit, l'idéal du moi [est] en lutte avec la précarité du corps et la résistance de la matière.³³ » Le théâtre sera également un objet de passion pour les deux écrivains,

²⁹ Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 18.

³⁰ François Leperlier dans Patrice Allain et al., *Marcel Schwob. L'homme au masque d'or*, Nantes, Bibliothèque municipale de Nantes, avec le soutien de Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2006, p. 172.

³¹ Pour plus de détails sur les changements de noms de Lucy Schwob, voir 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 », 2018, p. 113-128.

³² Voir Patrice Allain et al., *Marcel Schwob. L'homme au masque d'or*, op. cit., p. 87 et 186.

³³ François Leperlier dans Patrice Allain et al., *Marcel Schwob. L'homme au masque d'or*, op. cit., p. 184.

ce qui explique sans doute leur fascination pour les masques, les costumes, les rôles³⁴. Et Leperlier de souligner la ressemblance physique de l'oncle et de la nièce :

On se gardera d'exagérer le fait mais enfin Claude ressemble encore plus à Marcel qu'à son père, Maurice. Elle ne pouvait l'ignorer. On retrouve, chez l'un et chez l'autre, cette ligne du nez suffisamment accusée pour susciter les métaphores ornithologiques.³⁵

Ces associations aux oiseaux vont, écrit Leperlier, de la mouette au vautour pour Marcel, du courlis au jabiru pour Claude. Mais ce sont surtout la présence et la récurrence de thèmes et de questionnements communs qui sont notables chez les deux auteurs. Leperlier affirme en effet qu'« indépendamment même de la question de la place occupée ou de l'influence exercée, il y a des pensées conniventes, des pensées qui partagent leurs prémisses et globalement avancent vers les mêmes conclusions³⁶ ». Ils s'inscrivent tous deux dans une filiation baudelairienne, affirment le primat de l'imaginaire comme mode d'accès au réel (le « réalisme irréel³⁷ » de Marcel Schwob fait écho à la « réalité irréal³⁸ » de Claude Cahun), ont une attirance pour les jeux de langage, se démarquent par leur poétique de la métamorphose, leur humour noir, leur sensibilité libertaire, leur valorisation du mythe, etc³⁹. Marcel Schwob est, selon Aragon, « l'apôtre d'une vision artiste de la condition humaine qui privilégierait *l'exception à la règle*, la solitude au partage, l'abstraction à l'incarnation⁴⁰ ». Cela n'est pas sans évoquer le célèbre aphorisme de Cahun qui cultive sa « manie de l'exception ». (ANA, 367) En outre, un motif plus que récurrent dans les œuvres respectives des deux artistes est celui du masque. En effet, « le masque qui finit par s'assimiler à la face de celui qui le porte, est omniprésent [dans l'œuvre de Marcel Schwob] et souligne la problématique de la dualité intérieure, de l'ambivalence ontologique⁴¹ ». La prolifération des masques démontre un désir de jouer plusieurs rôles, d'adopter plusieurs visages. Mais pour l'oncle comme pour la nièce, ce jeu identitaire

³⁴ François Leperlier dans Patrice Allain *et al.*, *Marcel Schwob. L'homme au masque d'or*, *op. cit.*, p. 184.

³⁵ *Ibid.*, p. 182.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 190.

³⁸ *Ibid.*, p. 176.

³⁹ Voir *ibid.*, p. 190.

⁴⁰ Alexandre Gefen dans Patrice Allain *et al.*, *Marcel Schwob. L'homme au masque d'or*, *op. cit.*, p. 97. (Nous soulignons)

⁴¹ François Leperlier dans Patrice Allain *et al.*, *Marcel Schwob. L'homme au masque d'or*, *op. cit.*, p. 182.

comporte en lui le risque de confondre son vrai visage avec le masque, créé de toute pièce par l'individu.

La citation ci-dessus de Leperlier à propos de Schwob rappelle un passage de *Carnaval en chambre* :

Devant le miroir un jour d'enthousiasme, on applique trop son masque, il vous mord à la peau. Après la fête, on soulève un coin pour voir... Décalcomanie manquée. On s'aperçoit avec horreur que la chair et le cache sont devenus inséparables. Vite, un peu de salive ; on recolle le pansement sur la plaie. (CeC, 486)

La relation de Schwob à Dieu, à la transcendance est également à rapprocher de celle de Cahun, que nous investiguerons plus profondément par la suite. Citons un passage de la préface du *Roi au masque d'or*, écrit par son oncle. En effet, la similarité des idées et des termes évoqués à propos de Dieu est saisissante et éloquente :

Si vous pouvez supposer un Dieu qui ne soit pas votre propre personne et une parole qui soit bien différente de la vôtre, concevez que Dieu parle : alors l'univers est son langage. Il n'est pas nécessaire qu'il nous parle. Nous ignorons à qui il s'adresse. Mais ses choses tentent de nous parler à leur tour, et nous, qui en faisons partie, nous essayons de les comprendre sur le modèle même que Dieu a imaginé les préférer. Elles ne sont que des signes, et des signes de signes. Ainsi que nous-mêmes, ce sont les masques de visages éternellement obscurs. Comme les masques sont le signe qu'il y a des visages, les mots sont le signe qu'il y a des choses. Et ces choses sont des signes de l'incompréhensible.⁴²

Les thèmes qui se trouvent au cœur d'*Aveux non avenues* sont tous réunis ici : Dieu, le soi, le langage, les signes, les masques. Les choses sont le langage de Dieu, mais elles ne sont que « des signes de signes » ; comme les masques ne sont que les signes qu'il y a des visages. On sent l'influence platonicienne dans ce passage : les ombres, les choses et les images de la Caverne. Dans le mythe antique, dans lequel Platon métaphorise notre perception du monde, les individus prisonniers n'ont accès, de par leurs sens, qu'aux ombres que le réel projette sur les parois de la caverne. Ces ombres sont considérées par ces prisonniers comme réelles alors qu'elles ne sont qu'illusions. Le philosophe postule qu'il existe un monde sensible, matériel, illusoire, qui s'oppose au monde intelligible, le monde des Idées et de la connaissance, auquel l'être humain doit aspirer. La façon dont ce dernier doit procéder est par l'usage de sa raison, en s'éloignant

⁴² Marcel Schwob « La Différence et la ressemblance », préface au *Roi au masque d'or*, Toulouse, Ombres, 2001, p. 623-624. (Nous soulignons)

de ses sens. Nous retrouvons certains éléments dans le texte de Schwob, en effet, de la même manière que, chez Platon, les ombres sont les signes de choses, chez Schwob, les masques sont les signes qu'il y a des visages, et les mots, des signes de choses qui ne sont elles-mêmes que signes de l'incompréhensible. On retrouve le même système de référence qui nécessite la connaissance pour avoir accès à lucidité, à la vérité⁴³. Le lien que fait Marcel Schwob entre le langage et le monde est aussi révélateur : « L'univers est le langage [de Dieu]. » À ce sujet, Ouaknin nous apprend qu'en effet, « pour la conscience hébraïque, la langue, les mots et les lettres sont le réel le plus immédiat qui soit⁴⁴ ». C'est par la parole de Dieu qu'est né l'univers. Ainsi Marcel Schwob fait se confondre les deux : univers et langage divin ne sont plus qu'une seule et même chose.

Nous pouvons donc constater le foisonnement de points communs ou similaires entre les deux artistes. Ainsi, malgré le peu d'interactions directes, cela n'a pas empêché Cahun de s'inspirer énormément du personnage qu'était son oncle, d'en être fascinée et de lui rendre hommage de différentes manières. Leperlier affirme qu'« elle cherche un homme, un oncle aussi, et rencontre quelqu'un qui s'éclipse derrière ses personnages⁴⁵ ». Comment ne pas y voir une préfiguration de la manière dont, dans son œuvre, Cahun s'éclipse constamment derrière des personnages, des masques, des rôles ?

Une autre figure familiale d'influence, moindrement cependant, est Léon Cahun, frère de Mathilde, romancier et journaliste au *Phare de la Loire*, dirigé par la famille Schwob. L'influence qu'il a eue sur Cahun n'est pas attestée mais bien celle sur son neveu, Marcel Schwob, à qui il a transmis son amour pour les cultures médiévale, antique et anglaise de l'époque⁴⁶. Cet homme est l'un de ceux qui donna au nom de

⁴³ L'influence platonicienne sur le surréalisme est tangible, mais le procédé diffère (raison vs poésie). Ainsi Breton écrit : « [pour entrer en contact avec le monde et avec les autres], le grand moyen dont [l'homme] dispose est l'intuition poétique. Celle-ci, enfin débridée dans le surréalisme, se veut non seulement assimilatrice de toutes les formes connues mais hardiment créatrices de nouvelles formes – soit en posture d'embrasser toutes les structures du monde, manifeste ou non. Elle seule nous pourvoit du fil qui nous remet sur le chemin de la Gnose, en tant que connaissance de la réalité suprasensible, "invisiblement visible dans un éternel mystère". » (André Breton, « Du surréalisme en ces œuvres vives », *Medium, Communication surréaliste*, n° 4, 1955, p. 9.) Il y a donc un désir d'accéder à un monde idéal, mais en refusant la raison et en cultivant le rêve et l'imagination.

⁴⁴ Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, op. cit., p. 39.

⁴⁵ François Leperlier dans Patrice Allain, et al., *Marcel Schwob. L'homme au masque d'or*, op. cit., p. 175.

⁴⁶ Voir Patrice Allain et al., *ibid.*

Cahun une résonance dans la culture française⁴⁷. Malgré cette notoriété, Claude Cahun considère que ce nom illustre passera inaperçu auprès de ses contemporains, puisque moins connu que Schwob. C'est notamment pour cette raison, et pour rendre hommage à Mathilde ainsi qu'à son cousin René, mort jeune, qu'elle choisit le nom « Cahun » qui sera, pour elle, dès 1917, son « véritable nom⁴⁸ ».

Il nous paraissait important de souligner, grâce aux exemples familiaux ci-dessus, l'influence significative qu'ont eue sur l'auteure Mathilde Cahun et Marcel Schwob, ainsi que celle, plus ténue, de Léon Cahun. Si l'apport de la première est attesté par Cahun dans *Confidences au miroir*, les livres de Marcel Schwob ont plus que certainement été lus et relus par la jeune femme. Les clins d'œil comme le nom de son chat, les reprises quasi textuelles d'aphorismes, les interrogations et les thématiques similaires qui reviennent le prouvent. Leperlier affirme qu'« on pouvait raisonnablement s'attendre que la fréquentation assidue des livres de l'oncle laissât dans l'écriture de la nièce, dans les qualités de son style, une empreinte irrésistible et durable⁴⁹ ». Outre l'influence de son oncle, nous pouvons avancer que la littérature symboliste et les récits mythologiques figuraient au premier plan des lectures de la jeune femme, au vu de l'influence décelable dans ses textes. Pour ce qui est des textes religieux qu'elle aurait lus, cela reste une information que nous ne sommes pas dans la possibilité d'obtenir⁵⁰. Cependant les échos, les références et les réécritures des textes bibliques sont telles dans l'œuvre de Cahun qu'elles ne peuvent relever seulement de la coïncidence. La pensée et l'imaginaire de l'auteure en sont définitivement empreints.

Il convient de préciser que Claude Cahun semble être agnostique⁵¹ et irréligieuse⁵². Elle « ne cessera de défendre l'irréductibilité de l'individu à toute annexion religieuse, ethnique ou nationale⁵³ ». Ainsi, ce n'est pas dans une perspective « catégorisante » ni « essentialisante » que nous envisageons la judéité de

⁴⁷ Un de ses ouvrages les plus connus retrace la vie quotidienne des Juifs à la fin du XIX^e siècle : *La Vie juive*, 1886.

⁴⁸ Claude Cahun, Lettre à Charles Henri-Barbier, cité dans Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, op. cit., p. 40.

⁴⁹ François Leperlier, dans Patrice Allain et al, *Marcel Schwob. L'homme au masque d'or*, op. cit., p. 181.

⁵⁰ Le contenu de la bibliothèque des Schwob n'est pas une information accessible pour nous, puisqu'absente des biographies. Il aurait sans doute fallu se rendre à Nantes pour consulter les archives municipales.

⁵¹ Voir François Leperlier, postface d'*Aveux non avenues*, Paris, Mille et une nuits, 2011, p. 241.

⁵² Voir François Leperlier, *Claude Cahun : l'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006, p. 19.

⁵³ *Ibid.*, p. 125.

l’auteure, mais bien à la manière d’une loupe avec laquelle nous pouvons opérer une lecture critique – et novatrice – de son œuvre. L’identité juive qui nous intéresse se présente sous la forme d’une transmission familiale, d’une culture, d’un mode de vie et d’une manière de penser, légués aux descendant.es sans qu’ils puissent contester ce legs. Le refus est une charge qui s’ajoute à cet héritage dont on ne peut se défaire. Raphaël Draï, dans son ouvrage *Identité juive, identité humaine*, parle d’aliénation à son identité lorsque celle-ci relève d’une définition exogène⁵⁴. Mais prenons le temps de clarifier cette notion complexe qu’est la judéité.

2. Identités juives

Sonia Brunetti Luzzati et Roberto Della Roca affirment, dans *Le judaïsme*, que l’identité juive « échappe à toute définition, car son essence même est de refuser toute étiquette ou, mieux un quelconque schéma de classification, qui ne lui soit propre et auquel on voudrait le rattacher⁵⁵ ». En effet, à la lecture des textes critiques qui s’appliquent à comprendre et à expliquer la manière dont les Juifs vivent leur identité religieuse (qui est aussi culturelle), un constat s’impose : l’identité juive est multiple. Il convient dès lors de parler des identités juives. Claude Weill ajoute que « toute proposition commençant par “les juifs...” est fausse. Les Juifs, en France comme ailleurs, peut-être plus qu’ailleurs, cela n’existe pas : il y a des Juifs. L’identité juive, si elle existe, est une identité complexe, [...] que chacun recompose à sa façon⁵⁶ ». Cette multiplicité, propre à la judéité, on la retrouve aussi dans la quête identitaire de Cahun. Ainsi, refuse-t-elle radicalement les catégorisations – « Les étiquettes sont méprisables » (CM, 605) – et désire faire « éclater les fausses catégories ». (CM, 579) Elle condamne aussi la tendance de son entourage à tout catégoriser et à appréhender le monde par des jugements et des classifications : « Mais devant les denrées sans étiquette, les

⁵⁴ Voir Raphaël Draï, *Identité juive, identité humaine*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 25.

⁵⁵ Sonia Brunetti Luzzati et Roberto Della Roca, *Le judaïsme*, Paris, Editions Hazan, 2008, p. 6. Cité dans Laurent Camerini, *La judéité dans l’œuvre de Marguerite Duras. Un imaginaire entre éthique et poétique*, Paris, Classique Garnier, 2005.

⁵⁶ Claude Weill, « Être juif en France », *Le nouvel Observateur*, 7-13 décembre 2000, p. 17. Cité dans Laurent Camerini, *La judéité dans l’œuvre de Marguerite Duras. Un imaginaire entre éthique et poétique*, op. cit., p. 40.

voilà tout désorientés... L'affichage est obligatoire. » (ANA, 335) Tel que déjà énoncé plus haut, elle va arborer et revendiquer cette identité multiple par diverses stratégies (démultiplication des personae, identifications, fragmentation du soi, etc.). Nous pouvons donc constater un vif désir de s'affranchir des catégories rigides et des idées préconçues attachées à chaque individu. La notion d'« identité multiple » qui semble caractériser la judéité et qui convient à la pensée cahunienne, envisageons la tout d'abord indépendamment de l'identité juive.

L'identité est un concept complexe et porteur, en soi, d'un paradoxe, car scindé en deux facettes : d'une part, elle désigne ce qui constitue un individu, ce qui fonde sa singularité et, d'autre part, c'est par elle que l'individu est rattaché à une communauté. L'identité désigne donc à la fois ce qui distingue et ce qui unit. Sous ce terme complexe sont donc subsumés les critères qui font qu'un individu est lui et pas un autre, ainsi que ceux qui font que cette même personne est semblable à d'autres avec lesquelles elle peut former une communauté. Ce paradoxe intrinsèque à la notion elle-même explique toute la difficulté que les êtres humains ont à la conceptualiser et à se l'approprier. Qui suis-je et qu'est ce qui fait que je suis moi et pas un.e autre ? Cahun ne sera pas épargnée par cette réflexion puisque ces questions traversent et architecturent toute son œuvre.

Ce que nous avons nommé comme un aspect paradoxal de l'identité, Paul Ricœur le résout en conceptualisant deux composantes de l'identité. C'est dans son ouvrage *Soi-même comme un autre* qu'il développe la théorie selon laquelle l'identité aurait deux versants : la mêmété et l'ipséité⁵⁷. La première s'inspire du pronom latin *idem* (le même ; le même que – qui peut également être traduit de façon adversative : mais, toutefois, cependant) et la seconde de *ipse* (même, le même, soi-même ; en soi, singulièrement). Effectuer une comparaison avec l'anglais et l'allemand s'avère très révélateur de la signification que Ricœur accorde à ces termes. L'identité mêmété renvoie à « sameness » en anglais et à « Gleichheit » en allemand. Dans les deux cas, elle désigne la similitude, la ressemblance entre deux objets ou sujets. L'ipséité a, quant à elle, pour traduction « selfhood » et « Selbstheit ». Ces mots renvoient plutôt

⁵⁷ Voir Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

à ce qui constitue une individualité, une singularité. Ricœur affirme donc que « l'ipséité n'est pas la même. Et c'est parce que cette distinction majeure est méconnue que les solutions apportées au problème de l'identité personnelle ignorant la dimension narrative échouent⁵⁸ ». Il ajoute que c'est bien « avec la question de la permanence dans le temps que la confrontation entre nos deux versions de l'identité fait pour la première fois véritablement problème⁵⁹ ». En effet, lorsqu'il est question de l'identité d'un individu, la réflexion s'oriente directement vers la permanence dans le temps de certaines de ses caractéristiques, sans perdre de vue l'idée que cet individu est de toute évidence changeant. Ervin Goffman, dans *Stigmates*, rappelle très justement que « quoi qu'il en soit, l'image [que l'on se fait d'un individu] n'admet qu'un seul individu à la fois, et celui qui y a correspondu dans le passé est le même qui y correspond à présent et y correspondra à l'avenir⁶⁰ ». Nous retiendrons de la conception de l'identité telle que pensée par Ricœur deux idées fondamentales : premièrement, la notion d'identité telle qu'elle s'est développée dans la langue et la culture francophones est confuse et mêle des concepts plus complexes qui demandent à être précisés et, deuxièmement, que la notion de temporalité en est inextricable. L'identité est une médaille dont les deux revers sont changement et permanence. Pour établir une définition du soi, ou seulement en avoir une certaine compréhension, il faut surprendre ce qui constitue le soi dans le temps⁶¹.

Il semble donc que ce qui peut apparaître, au premier abord, comme un paradoxe lorsqu'on envisage l'identité, puisse être dépassé si l'on conçoit l'individu comme la somme de ses identités multiples, mouvantes à travers le temps. En ce sens, il n'aurait pas une définition fixe et permanente, synonyme de sa personne, puisque celle-ci serait composée de plusieurs facettes. À l'instar de la judéité, l'identité au sens large est plurielle. L'assemblage des composantes d'un individu fonde sa singularité et rend l'appartenance à une communauté plus complexe compte tenu de l'hétérogénéité intrinsèque et unique de chacun.e. Goffman théorise cette notion en fonction des interactions interpersonnelles de l'individu. Selon lui,

⁵⁸ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 140.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Ervin Goffman, *Stigmates*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 73.

⁶¹ Voir Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 140

l'identité d'un individu naît de l'opposition entre celle définie par autrui (sociale) et pour soi (personnelle). La première est ce qui est construit par un inconnu à propos d'un individu. Elle se subdivise elle-même en deux catégories : les identités sociale virtuelle (les traits attribués en puissance) et sociale réelle⁶². Pour ce qui est de l'identité personnelle, Goffman affirme qu'elle comporte aussi deux notions : « les signes patents ou porte-identité », comme l'image mentale qu'on a de quelqu'un, et « la combinaison unique de faits biographiques qui finit par s'attacher à l'individu à l'aide précisément des supports de son identité⁶³ ». Il ajoute que ces deux formes de l'identité (sociale et personnelle) existent de par le fait que les autres ont une propension à définir autrui et s'opposent « à ce qu'Erikson et d'autres ont nommé l'identité "pour soi", "sentie", c'est-à-dire "le sentiment subjectif de sa situation et de la continuité de son personnage que l'individu en vient à acquérir par suite de ses diverses expériences sociales" ⁶⁴ ». Dans ce cas, cette notion est subjective, intime, elle ne concerne que l'individu en cause et n'est émise que par lui. Ce que Goffman nous apprend ici, c'est non seulement que la notion d'identité est multiple et liée à un certain contexte, mais également qu'elle se situe toujours dans un rapport à l'Autre. Premièrement, car on ressent le besoin de se définir surtout pour autrui. Goffman énonce cette idée ainsi : « L'identité personnelle et sociale d'un individu ressortit au souci qu'ont les autres de le définir.⁶⁵ » Deuxièmement, car à la question « Qui suis-je ? », la réponse, « Je suis tel », engage le monde extérieur dans la caractérisation de soi. En effet, Vincent Béja, dans l'article qu'il consacre à la pensée de Paul Ricœur sur ce sujet, affirme que

nous sommes enclins à nous comparer, à nous évaluer à l'aune d'objets externes qui ne seront du « même » que sur un mode classificatoire (« je suis psychologue » par exemple) mais manqueront immanquablement l'originalité irréductible de l'« identité » que nous voulions cerner.⁶⁶

Pour établir une définition de nous-même, nous avons recours à des objets extérieurs qui ne seront du « même » seulement un temps. Ce sont des caractéristiques accolées à l'individu dans une idée de

⁶² Voir Ervin Goffman, *Stigmates*, *op. cit.*, p. 161.

⁶³ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Vincent Béja, « Identité-Ipséité », *Gestalt*, n°29, 2005, p. 168.

catégorisation. Pour cette raison, la définition établie, par chaque personne pour elle-même, ne sera jamais suffisante et exhaustive. Elle ne respectera jamais entièrement l'originalité et l'unicité de l'individu. L'identité, dans cette perspective, serait plutôt un agglomérat de caractéristiques. Alors la quête de soi serait-elle essentielle et inévitable mais impossible ? L'unicité un leurre ? Cahun perçoit bien ce travail sisyphéen, sans cesse à faire et à refaire dans l'espoir vain d'un résultat : « Non. Je ne tracerai que des ébauches. Quand on a fini de démonter la mécanique, le mystère reste entier. » (ANA, 243) C'est pourquoi elle refuse les « étiquettes » et les « fausses catégories », qu'elle se bat contre la tendance qu'a l'être humain à entraver sa propre liberté d'être au monde.

Ce bref parcours théorique nous a permis d'entrevoir la complexité des conceptions de l'identité ainsi que la difficulté qu'éprouvent les théoriciens à en établir une définition aux contours nets et précis. Cette observation est encore plus applicable aux identités juives. Les définir n'est évidemment pas l'objectif de ce mémoire. Nous nous attacherons à étudier la judéité de Claude Cahun, et ce, par l'étude de ses textes et ses images. Mais penchons-nous un instant sur un point plus précis qu'est la relation entre judéité et littérature. Maxime Decout affirme, dans son ouvrage *Écrire la judéité*, que face à l'œuvre d'un écrivain juif, il existe pour le lecteur/la lectrice deux attitudes : celle du refus et celle de l'empathie⁶⁷. La première nie la judéité de l'œuvre, tandis que la seconde envisage uniquement l'écriture juive à la manière d'un discours cathartique et thérapeutique dont la place dans la littérature est également réfutée. Écrivains et Juifs semblent des termes trop souvent considérés comme antithétiques. Cela pourrait être en rapport avec la mémoire, et dès lors la responsabilité de sa transmission, ce qui peut impliquer l'écriture. Mémoire et judéité semblent indissociables – plus encore après la Seconde Guerre mondiale⁶⁸. Mais Franz Kafka écrit déjà en 1937 qu'il est « une mémoire devenue vivante, d'où l'insomnie⁶⁹ ». La mémoire (juive) existe en s'incarnant dans les Juifs et ceux-ci deviennent dès lors responsables de sa transmission. C'est peut-être pour cette raison que l'écriture peut s'avérer si problématique pour les Juifs puisqu'elle ne peut se faire sans

⁶⁷ Voir Maxime Decout, *Écrire la judéité*, Seyssel, Champ Vallon, 2015, p. 17.

⁶⁸ *Ibid.* p. 18.

⁶⁹ Franz Kafka, *Journal*, 1937, cité dans Maxime Decout, *Écrire la judéité*, *op. cit.*, p. 1.

témoignage, sans la mémoire du peuple. L'écrivain juif n'est jamais seul. Car l'écriture porte et transmet les angoisses d'un peuple. Comment alors écrire en se souvenant ? Comment concilier judéité et écriture ? Selon Decout, la judéité en littérature se conçoit certes comme une thématique, mais également comme une esthétique qui se construit

en regard d'angoisses profondes, de pulsions et répulsions, de désirs de connaître et de ne pas savoir, de vérités absentes, de questions qui sans cesse vous jettent un défi. C'est pourquoi, si l'on accepte de courir le risque d'envisager la judéité comme une interrogation centrale sur l'être, il devient possible de la penser dans le sillage de l'aventure d'une œuvre. Saisie comme une expérience éprouvante et féconde, toujours réentreprise, jamais achevée, l'identité juive met en péril les assises du Moi et du texte et les contraint à se réinventer.⁷⁰

Selon Decout, la pratique d'écriture de ces écrivain.es, comme Walter Benjamin, Benjamin Fondane, Albert Memmi, Patrick Modiano ou Simone Weil⁷¹, est pleine de non-dits, d'angoisses, d'interrogations existentielles et métaphysiques, car la prise de parole n'est pas évidente. Les traits que le chercheur met en évidence constituent une esthétique juive qui fait violence à la littérature et à l'être, qui poussent les limites de l'une et l'autre. À nous, lectorat critique, de répondre au texte lacunaire en comblant ses silences. Dans le présent travail, nous observerons comment Cahun, dans sa quête identitaire, se trouve elle aussi aux prises avec la mémoire juive, dont elle ne peut se défaire, comment elle esthétise sa judéité et comment elle refuse le mutisme en conduisant sa parole littéraire jusqu'à ses confins. Il provient un malaise de cette esthétique, dangereuse pour la stabilité de la parole, pour le sujet écrivant et l'intégrité⁷² du lecteur/de la lectrice qui peut choisir de voir ou ne pas voir la violence que comporte cette identité.

Decout affirme qu'« avec la judéité se joue quelque chose qui touche au plus intime de notre être, s'ouvrent en nous des tiraillements autour de ce que nous sommes et ne sommes pas, autour de l'origine et

⁷⁰ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, op. cit., p. 41.

⁷¹ Voir Gilles Zenou, *Regards sur la condition juive*, op. cit.

⁷² Expliquons le choix du terme « intégrité ». Le lecteur/la lectrice a le choix devant une œuvre juive : il/elle peut refuser de voir sa judéité. Il/elle peut lire un livre sans porter attention à l'aspect problématique qui devient évident une fois qu'on regarde l'œuvre de ce point de vue. D'où le terme d'intégrité. Nous pourrions parler de lucidité, mais nous tenions à appuyer l'idée de responsabilité et de choix – même si cela reste un choix inconscient.

de l'altérité⁷³ ». Nous avons vu jusqu'à présent à quel point l'Autre est un élément essentiel à l'élaboration d'une identité, puisque c'est à travers son regard que s'établit la ressemblance ou la dissemblance, l'appartenance ou non à une communauté. La judéité semble entretenir un rapport à l'Autre et à l'altérité essentiel. Cet Autre occupe une place extrêmement importante dans la construction identitaire et l'esthétique tant littéraire que photographique de Cahun. Voyons désormais comment elle joue avec l'altérité pour en faire une de ses esthétiques majeures, en regard de sa judéité.

3. Altérité : le palais des glaces de Claude Cahun

Alexandra Bourque voit dans les écrits de Cahun, en s'inspirant de la pensée beauvoirienne, « la profonde indépendance d'une artiste "femme", "homosexuelle" et "juive", qualificatifs la désignant comme l'"Autre" du "Même", ou l'"Autre" du "Sujet" ; autrement dit, comme être "relatif" par rapport à l'être "absolu"⁷⁴ ». Il est vrai que l'artiste subit dès son adolescence l'exclusion ou la stigmatisation, quel que soit le cercle qu'elle fréquente : familial, scolaire, artistique, révolutionnaire. En effet, aucune époque n'a prévu de place à des êtres aussi complexes, atypiques et subversifs qu'est cette artiste pluridisciplinaire aux multiples visages. Outre son orientation sexuelle, sa spiritualité ou sa culture, son appartenance au sexe féminin suffit déjà à l'évincer de multiples activités sociales. On connaît en effet la vision de la femme que les surréalistes ont perpétuée durant les premières décennies du XX^{ème} siècle, la cristallisant dans les figures de « la femme-enfant, la femme-sorcière, le femme folle ou criminelle⁷⁵ ». Le rapport à l'altérité, considérée à la fois comme constitutive du moi et comme la cause de sa perte, nous pourrions donc l'envisager de plusieurs points de vue, car Claude Cahun souffre d'une triple mise à l'écart. Malgré la libération des mœurs,

⁷³ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, op. cit., p. 12.

⁷⁴ Dominique Bourque, « Claude Cahun ou l'art de se démarquer », dans Dominique Bourque, Francine Descarries et Caroline Désy (dir.) *De l'assignation à l'éclatement. Continuité et ruptures dans les représentations des femmes*, Actes du colloque, Montréal, Cahiers de l'UREF, UQAM, 10-11 mai 2011, p. 46.

⁷⁵ Marie-Ève Gélinas, « Le corps duel dans les *Aveux non avendus* de Claude Cahun », op. cit., p. 4.

la liberté sexuelle n'est pas encore admise pour tout le monde, et l'affranchissement des femmes fait débat⁷⁶ – ce qui n'empêchera Cahun d'entretenir des liens avec le mouvement surréaliste.

Au sujet de sa judéité, rappelons cependant que, pour un juif orthodoxe, Cahun ne serait en aucun cas juive, puisque née d'une mère catholique. Ceci fait en sorte qu'une fois de plus, Cahun n'appartient pas complètement à une communauté. Bien qu'elle s'y reconnaisse en partie, elle en est exclue également. Elle n'est rattachée ni à la communauté juive, ni au peuple français. Elle tombe une fois de plus dans « l'entre-deux⁷⁷ ». Pourtant, l'auteure se considère comme telle. S'opposant à la tradition, elle choisit comme pseudonyme le nom juif de sa grand-mère et se nomme comme « juive » dans ses textes. On trouve par exemple : « Moi, juive [...] » (ANA, 211) Nous considérons donc que Cahun, malgré les traditions judaïques, est porteuse d'une identité juive, qu'elle en est consciente, qu'elle la travaille et l'interroge. Plusieurs de ses textes et de ses images prouvent le poids que comportait l'ascendance juive dans sa conception identitaire. Observons, sans entrer dans des détails développés dans les études critiques, quel type d'altérité Cahun, l'éternelle « relative », met en scène et comment se présente le rapport entre l'altérité et la judéité.

Benbassa et Attias, dans leur livre intitulé *Le Juif et l'Autre*, considèrent que le Juif a toujours été, c'est-à-dire depuis les textes bibliques, l'Autre de la société occidentale qui s'est formée par rapport à lui. C'est un individu qui est constamment tenu à l'écart du reste de la société, malgré toutes les tentatives de s'y impliquer. Maxime Decout, à son tour, insiste sur ce qui distingue l'individu juif, celui-ci se trouvant à la frontière entre sa communauté qui s'oppose à l'humanité⁷⁸, et le reste du monde : « tension entre

⁷⁶ En effet, il y a un renouveau de la pensée : durant les Années folles, les habits des femmes se renouvellent, on passe de la robe longue et du corset au style de la garçonne qui a de plus en plus de succès. La femme commence à travailler, elle est « célibataire ou féministe militante, se coupe les cheveux, raccourcit ses jupes, "porte des culottes", fait du vélo ou du tennis, ou encore a des relations avec d'autres femmes ». (Michelle Zancarini-Fournel, *Histoire des femmes en France, XIX^e-XX^e*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 183-187. Dans Anne Duch, « L'autoportrait textuel par Claude Cahun », *op. cit.*, p. 68.)

⁷⁷ Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2007.

⁷⁸ Voir Raphaël Draï, *Identité juive, identité humaine*, *op. cit.*, p. 13.

assimilation et tradition, universalité et particularité, attachement, quasi charnel, aux enjeux républicains⁷⁹ ». Il y a donc une opposition entre une fidélité à sa communauté, peut-être même une tendance à la réclusion, et un désir d'implication politique dans la société « hôte ». Selon Decout, cette tension bascule du côté du politique dès la fin du XIX^e siècle. Il parle, selon les termes d'Albert Cohen, de « Renaissance juive ». Dû à l'affaire Dreyfus et à l'antisémitisme montant, qui marquent la fin du XIX^e siècle, en France, « la littérature juive doit, désormais, se salir les mains. Exhortative, quasi performative, volontiers polémique et satirique, refusant les modèles traditionnels, telle est la poésie juive qu'il s'agit d'inventer⁸⁰ ». Cahun s'aligne dans cette pensée puisqu'elle affirme dans son pamphlet *Les paris sont ouverts* (1934) la possibilité pour la poésie d'avoir une action politique. Elle y développe l'idée que la poésie a pour but d'entrer en contact avec l'Autre (le lecteur/la lectrice), le percuter, établir des liens entre lui et le monde. L'Autre est une notion avant tout philosophique ; de là, elle peut aussi devenir politique. Interrogeons la figure de l'Autre pour Cahun, indépendamment de son impact politique, quoique les écrits de l'artiste ne soient pas dénués d'une réflexion de cet ordre – le lien entre poésie et politique serait long à explorer et dépasserait le cadre de ce mémoire.

Penchons-nous maintenant sur un exemple concret qui met en évidence la manière donc Cahun envisage l'Autre dans ses textes. Dans *Aveux non avenues*, la figure de l'Autre est une inéluctable présence. Le texte s'adresse très souvent à un « tu » innommable, anonyme ou au contraire renommé, surnommé à répétition. Il s'élabore dans une relation dialogique in absentia : « Je me pousse à bout, je m'en aperçois enfin et faute de mieux je me plains de moi : je crois ne m'en prendre qu'à moi. Mais c'est toi qui souffres, qui l'entends, qui le vois au besoin (je te le montre). » (ANA, 299) Cet Autre, allocutaire inconnu, Leperlier suggère d'y voir Marcel Moore, ultime destinataire des *Aveux*. Cependant, la démultiplication des personnages auxquels on identifie tantôt Claude Cahun et tantôt Marcel Moore, nous incite à concevoir une configuration plus complexe, selon laquelle l'Autre ne peut être uniquement Marcel Moore. Comme mentionné ci-dessus, Cahun est sans cesse « Autre », et en assimilant le constant renvoi à l'altérité, elle se

⁷⁹ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, op. cit., p. 45.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 50.

conçoit comme double : Autre d'elle-même, et en même temps hôte d'une multiplicité d'*alter*. Dans ses œuvres, elle laisse voir une fragmentation du moi en conséquence : « Mais déjà l'autre se réveille : je vis, hélas ! » (ANA, 299) ou encore : « Un appel. – Au secours ! Mais pourquoi ? Pourquoi t'ai-je appelé ? La tension, la résistance. Je me suis endormie, paralysée. J'ai bougé sans le savoir : ma foule m'a bousculée. » (ANA, 233) Dans les deux citations, elle édifie une scène sur laquelle prolifèrent les incarnations de son moi multiple, la pluralité de sa conscience. Ainsi cet Autre pluriel n'est pas seulement, pour Cahun, une manière de s'ériger comme objet de la différence, il est la matérialisation littéraire de la multiplicité qui la constitue et l'obsède. Moore n'est ainsi qu'un *alter ego* de plus, le sujet de « la projection de soi⁸¹ » qu'effectue Cahun. L'Autre s'incarne et se désincarne, se confond et s'assimile au sujet narratif, à un phantasme d'elle-même. Elle érige son image, la modifie à sa guise, se conçoit à la fois omnipotente et impuissante, bourreau et victime. Elle se désire idéale, sans corps, sans organes, sans âme, mais bute contre cette impossibilité, contre ce phantasme inaccessible puisqu'il équivaudrait à sa fin : « [...] Bonne à jeter au feu ; ainsi mon corps, ainsi mon âme. » (ANA, 194) Elle s'identifie à son *alter ego*, Marcel Moore, qui incarne également son double, sa siamoise, sa sœur et son amour, sa compagne de vie. « Je suis l'un, tu es l'autre. Ou le contraire. Nos désirs se rencontrent. Déjà c'est un effort que de les démêler. » (ANA, 306)

On sait que les autoportraits de Claude Cahun sont le fruit de sa collaboration avec Marcel Moore, collaboration que l'histoire culturelle n'a pas forcément retenue, bien que les dernières études tendent à redonner à Moore la place qui lui est due et sa valeur en tant qu'artiste⁸². Cahun livre dans *Aveux non avendus* ce qu'on peut interpréter comme une confession au sujet de sa compagne et collaboratrice :

Obscurantisme.
Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fût.

⁸¹ Andrea Oberhuber, « Aimer, aimer à s'y perdre », *loc. cit.*, p. 90.

⁸² Voir Tirza True Latimer, « Entre Claude Cahun et Marcel Moore », dans *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, collection « Paragraphe », 2007, p. 31-42. ; Michèle Causse, « Cahun ou la mutante héroïque » *loc. cit.* ; Alexandra Bourse, « La subversion comme arme politique », *loc. cit.* ; Andrea Oberhuber, « 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 et MeMo, 2015, p. 21-33.

Mais on négligea d'ajouter qu'elle ne pouvait apparaître sans l'intervention de l'ombre. Lui seul a signé, mais l'Autre était indispensable. Nous connaissons ce genre de collaboration. (ANA, 330)

En effet, « ce genre de collaboration » fait sûrement référence à sa relation avec Moore. Bien que cette dernière signe le premier photomontage d'*Aveux non avendus*, et que la page couverture de l'œuvre annonce les « héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur », c'est le nom de Cahun qui a été retenu. Insistons sur l'idée que les œuvres de Cahun ont grandement bénéficié du soutien de Moore, non seulement par sa qualité d'artiste mais aussi car celle-ci ramena toujours l'artiste tourmentée sur le rivage. Leperlier affirme que Cahun trouvera chez elle « un vrai étayage : [...] l'appui solide, inespéré, d'une compagne qui, elle, ne se fait pas une montagne de la vie réelle, quotidienne et domestique [...] qui assume, avec efficacité, humour et détachement, tout ce qu'il faut bien assumer⁸³ ». Elle a toujours pu compter sur l'amour inconditionnel, cet amour de sœurs et d'amantes, qui l'unissait à Moore⁸⁴. Cahun n'aurait peut-être pas été à ce point au bout de son art, aux confins d'elle-même, s'il n'y avait pas eu Moore pour la ramener saine et sauve sur le sable qui borde la Rocquaise. « Tu ne pouvais exister sans ta fausse jumelle. Vous avez partie liée. Tu ne peux l'exterminer sans t'abolir. » (ANA, 192)

Le foisonnement d'*alter ego*, de doubles, d'images de soi multipliées à l'infini incite à considérer l'œuvre de Cahun comme « narcissique⁸⁵ », mais aut centrée, elle ne l'est qu'en partie. Car non seulement l'auteure tend à donner à ce narcissisme une dimension universelle, mais elle ouvre également vers la remise en question d'un soi unique et s'ancre dans un rapport à l'Autre inéluctable⁸⁶. Il s'y trouve la réhabilitation d'un narcissisme qui mène à la connaissance de soi-même ou plutôt à l'aveu de l'impossibilité de la connaissance de soi, à l'image du : « Ne te connais pas toi-même⁸⁷ » de Monelle. *Aveux non avendus* est une démonstration de l'irrécusable pluralité du moi, qu'il faut défendre et cultiver si on veut atteindre une

⁸³ François Leperlier, *L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 91.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 90-94.

⁸⁵ Catherine Baron, « Métamorphose et écriture autobiographique dans *Aveux non avendus* de Claude Cahun », mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2004, p. 35.

⁸⁶ Voir Andrea Oberhuber, « Aimer, aimer à s'y perdre », loc. cit., p. 108.

⁸⁷ Marcel Schwob, *Le livre de Monelle*, Paris, Allia, 2011, p. 23.

certaine vérité. Ce rapport de dépendance à l'altérité, Cahun l'entretient plus encore puisqu'elle est elle-même, en raison de sa triple identité comme femme, homosexuelle et juive, une figure de la marge.

Nous avons donc donné un aperçu de la figure de l'Autre présente dans cette œuvre, centrale dans la trajectoire littéraire de Cahun. Ce rapport à l'altérité est expliqué lorsqu'on constate la perception occidentale du Juif comme Autre. Plus haut nous avons en effet observé à quel point la figure du Juif est liée à la conception occidentale de l'Autre. Judéité et altérité sont indémêlables, le Juif devient dès lors un être relatif. Mais cette relativité est infime, car il s'agit d'un Autre qui n'est pas tant que ça étrangers à nous-même⁸⁸. Ouaknin reprend la pensée de Vladimir Jankélévitch, et parle d'un Juif qui est Autre « de manière imperceptible », « presque indiscernable de lui-même », « presque semblable⁸⁹ ». L'auteur fait du processus de l'inclusion et de l'exclusion un signe de la détermination, de la catégorisation qui participent à la logique de l'ontologie de la philosophie occidentale⁹⁰. Cahun subit inévitablement cette subtile éviction de la communauté humaine. Elle questionne et fait proliférer la figure de l'Autre dans ses textes et ses photographies, en vue de la compréhension d'un soi complexe, morcelé et pluriel⁹¹. Envisageons, dans la suite dans cette réflexion, le morcellement du sujet en prenant pour point de départ l'exil, en tant que condition existentielle des Juifs.

⁸⁸ Voir Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1991.

⁸⁹ Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelle*, *op. cit.*, p. 131.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 135.

⁹¹ Voir Catherine Baron, « Métamorphoses et écriture autobiographiques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », *op. cit.*; Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? », *Intermédialités*, n° 4 (« Aimer »), 2004. ; Sophie Mendelsohn, « Claude Cahun, l'effacement et l'énigme », *Savoirs et Cliniques*, n° 12, 2010, p. 158-166. ; Lai Yi-Lin, « Les impossibles autoportraits de Claude Cahun », *Sens public*, mars 2007, [en ligne].

4. Exil et dislocation de soi

L'une des caractéristiques qui constituent l'identité juive reste, selon Raphaël Draï, « sa confrontation multiséculaire avec l'exil [galout]⁹² ». ⁹³ L'auteur insiste sur le fait que l'exil ne doit pas être entendu comme un synonyme d'errance. En effet, alors que l'errance se caractérise par « la désorientation perpétuelle et l'indisponibilité de soi⁹⁴ », l'exil comporte une destination. Dans la Torah, Dieu ordonne à Abraham de partir en mission : « Va pour toi de ta terre, de ta patrie, de la Maison de ton père vers la Terre que je te ferai voir. » (Gn 12 :1) Le texte hébreu peut cependant être traduit de deux façons : « Va pour toi, ou vers toi. » Draï affirme donc que, dans cette injonction, il y a « une double destination : l'une intérieure, intime [...] [et] l'autre extérieure, non définie à l'avance⁹⁵ ». Il va même jusqu'à suggérer la présence dans cette phrase d'un *cogito* qui aidera Abraham à la constitution de son identité : « Je vais donc je suis. » On constate dès lors l'importance primordiale du mouvement, tout autant interne que dirigé vers l'extérieur, dans la construction de l'identité juive. En ce qui concerne l'exil spirituel, il nous semble qu'il comporte deux conséquences. La première est un sentiment de déracinement inextinguible ressenti par les Juifs, qui est très difficile à pallier. Tandis que la seconde est la possibilité d'une liberté de pensée incomparable – nous y reviendrons. Envisageons tout d'abord la première.

Dans son ouvrage *Regards sur la condition juive*⁹⁶, Zenou entreprend de retracer l'histoire de la représentation des Juifs dans la littérature. Parmi les nombreuses typologies qu'il développe, l'une d'elle est

⁹² Raphaël Draï, *Identité juive, identité humaine, op. cit.*, p. 177.

⁹³ D'un point de vue étymologique, le mot « exil » comporte une signification intrinsèquement négative. Il est formé du préfixe *ex-* qui désigne « la perte d'un statut, une disqualification identitaire, une *capitis diminutio* ». L'origine de l'autre partie du terme « -il » reste douteuse ; plusieurs propositions ont été faites, rapprochant le terme tantôt du verbe *exsulare* (être banni) ou *exsul*, littéralement « esseulé » (similaire à *consul*). (Raphaël Draï, *Identité juive. Identité humaine, op. cit.*, p. 177.) *Galout* est le terme hébreu que l'on traduit usuellement par « exil ». Les mêmes significations que le terme français lui sont attachées, ainsi que d'autres qui les transcendent. Il est bâti sur la racine GL « qui désigne la vague et l'onde, le mouvement dans les différentes dimensions de l'univers, physique et mental » (*Ibid.*, p. 33). Draï explique que le terme *Galout* comporte en lui la menace de la dispersion du peuple et dès lors la dissolution de son identité, mais en tant qu'épreuve dans un désir de rédemption, c'est aussi un moyen de préserver et de consolider l'identité du peuple juif.

⁹⁴ Raphaël Draï, *Identité juive, identité humaine, op. cit.*, p. 33.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Gilles Zenou, *Regards sur la condition juive*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

celle de « l'exilé sans royaume⁹⁷ ». Zenou affirme que l'homme juif n'est pas seulement l'être du chemin et de l'exil. Il porte certes en lui l'héritage d'Abraham, mais également celui d'un autre patriarche : Jacob. Pour assumer toutes les dimensions de son être juif, il doit accepter de porter en lui une double identité : celle d'Abraham et celle de Jacob. Abraham est l'hébreu, le nomade, le passeur ; Jacob, l'israélite, l'homme de la demeure, de l'espace, celui qui s'installe⁹⁸ :

Pour André Néher, l'homme juif doit transformer son exil en royaume, vivre avec les hommes et en dehors de l'humanité. En d'autres mots, l'homme juif est à la fois l'homme du temps et de l'espace, du chemin et de la demeure, le vagabond et l'installé, et c'est cette contradiction créatrice qui est à l'origine de la condition juive⁹⁹.

Cette citation met en évidence les paradoxes qui animent la notion d'identité, comme nous l'avons vu au début de ce mémoire. L'auteur explique ce qu'il entend faire avec la création de cette catégorie :

Pour ces exilés sans royaume, le monde ne pouvait être une demeure habitable et l'ordre des réalités, où il y avait enracinement, n'était pas source de vérité. Ces juifs refusèrent de confondre le vrai avec le visible (l'œuvre d'art, la lumière, la beauté, etc.). Ils furent des hommes du doute qui cherchèrent une autre parole, parole nouvelle et balbutiante, étrangère à toute orthodoxie, aux dogmes établis, qui devait libérer l'homme et le monde de sa pesanteur.¹⁰⁰

Il convient de souligner le fait que Zenou parle ici de certains Juifs et non de l'ensemble de la communauté. Il décrit l'une des manières par laquelle il est possible de vivre sa judéité, en suivant ou non la tradition judaïque et les lois qui la fondent. C'est d'une catégorie particulière, aux frontières poreuses et malléables, dont il est question. Selon l'auteur, le meilleur représentant de cette catégorie est Franz Kafka, qu'il s'attache à caractériser pour démontrer son appartenance à la communauté de Juifs exilés et sans royaume. Cette idée nous semble faire écho à la figure de Claude Cahun, pour qui les sentiments de déracinement, de dislocation de soi et de désappartenance ne sont pas étrangers. L'œuvre de Claude Cahun pourrait être comparée de manière pertinente à celles d'autres auteurs tels que Marcel Schwob, (comme nous l'avons brièvement

⁹⁷ Gilles Zenou, *Regards sur la condition juive*, op. cit., p. 179.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 180.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 184.

proposé plus haut), Marcel Proust, Stefan Zweig, ou Walter Benjamin ... Nous avons opté pour cette comparaison avec l'auteur tchèque de langue allemande car elle nous semble apporter des éléments intéressants quant à la compréhension de l'identité juive de Cahun et surtout, de son attrait pour la constante métamorphose, la pluralité de « je » et sa philosophie du « devenir ».

Zenou affirme que, trop souvent, on s'attarde sur le caractère tragique de l'œuvre de Kafka, sur son opacité et sa dimension impénétrable. Car face à tous ceux qui ont des certitudes, Kafka oppose ses interrogations, il affirme son impossibilité d'adhérer au réel et son incapacité à vivre harmonieusement avec les autres êtres humains. Mais selon le chercheur, les textes ont en réalité la simplicité des contes et des légendes mythiques¹⁰¹, ils formulent l'expérience « existentielle, mais aussi métaphysique et philosophique¹⁰² » de Kafka. Zenou se base sur ses lettres, des romans (*Le château, L'Amérique, Le procès*), des nouvelles (*Préparatifs de noces à la campagne, La métamorphose, La muraille de Chine...*), et son *Journal*. Le philosophe affirme de l'œuvre kafkaïenne qu'elle est :

métaphysique parce qu'elle cherche le vrai, l'essence des choses, le monde de l'inconnaissable qui transcende l'univers des phénomènes. Philosophique, car loin d'admettre ce qui est, elle commence par l'angoisse et le doute, doute qui ne précède pas l'avènement d'un cogito rassurant, mais réduit Dieu à un peut-être, une hypothèse nécessaire.¹⁰³

À l'instar de Kafka, Cahun semble être à la recherche d'une certaine transcendance – au-delà de Dieu. Certains pans de son œuvre, malgré leur apparence absconse, leur caractère énigmatique et codé, tendent vers une résolution, « un engagement vers l'avenir¹⁰⁴ ». Ce sont des textes en apparence pessimistes, mais qui sont emplis de désirs d'actions et de changements – et donc d'espoir. Zenou affirme que le lecteur/la lectrice idéal.e de Kafka – et serait-ce également celui/celle de Cahun ? – aurait « la capacité

¹⁰¹ Gilles Zenou, *Regards sur la condition juive*, op. cit., p. 180.

¹⁰² *Ibid.*, p. 187.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Catherine Baron, « Métamorphose et écriture autobiographique chez Cahun », op. cit., p. 111.

d'émerveillement d'un enfant et l'ironie agressive d'un Socrate¹⁰⁵ ». L'auteur décrit ensuite la manière dont la judéité de Kafka traverse son œuvre :

Il est, quoi qu'il fasse, un juif errant qui a renoncé à la paix avec l'univers et avec lui-même. Avant d'être un romancier universel, il est un écrivain juif. Il est juif dans la manière qu'il a de ne pouvoir être quelque part et d'échapper à tous les lieux qui l'enferment. Il est juif dans la manière qu'il a de déchiffrer les secrets du monde quotidien et de retrouver sans le savoir les thèmes de la tradition de ses ancêtres : exil, rédemption (Tikkun), quête de l'unité, etc.¹⁰⁶

Avant tout, Kafka serait donc un « écrivain juif ». Bien que cette affirmation puisse sembler un peu radicale, la manière dont Zenou analyse la présence de la judéité dans les écrits de Kafka nous semble être une piste intéressante à explorer dans les parties analytiques du mémoire. Selon lui, la judéité est liée, dans un premier temps, au lieu de vie et d'écriture – mais surtout à cette incapacité à être quelque part. Dans un second temps, elle est liée à un héritage inconscient de la tradition juive, dont il perpétue les traces dans ses actes créateurs. Cette incapacité à être quelque part serait-elle liée à la question de la dislocation du sujet ? Par là, nous entendons un individu dont l'unité et l'intégrité sont labiles, et même inexistantes, et dont le moi est instable, multiple ou éclaté. Si le sujet est disloqué, l'ancrage dans un lieu devient précaire, voire impossible. Zenou considère que cette réflexion concernant l'individu peut s'appliquer au phénomène qui touche le peuple entier. Les deux dislocations¹⁰⁷ conjuguées, celle du peuple et de l'individu, se superposent et se nourrissent l'une l'autre dans l'élaboration de l'identité juive : « Ainsi Kafka [...] ne peut être chez lui nulle part car il n'est pas "présentable". Il ne s'identifie pas seulement avec l'individu juif exilé mais aussi avec toute la Diaspora : il est le peuple juif dispersé, divisé, sans unité, qui ne peut dire « Je » car il n'a pas réussi à dépasser ses contradictions.¹⁰⁸ » Le chercheur superpose comme deux papiers calques le déracinement du peuple et celle de l'individu, puisque l'un ne va pas sans l'autre. Le « Je » ne peut parler

¹⁰⁵ Gilles Zenou, *Regards sur la condition juive*, op. cit., p. 187.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ La dislocation du sujet semble donc être profondément liée à l'idée de lieu. Si on retourne à l'étymologie du terme lui-même, on réalise que *dislocation* est issu du verbe « disloquer », construit du suffixe *dis-*, marquant la séparation, et du verbe *locare*, signifiant placer et issu du substantif latin *locus* (le lieu).

¹⁰⁸ Gilles Zenou, *Regards sur la condition juive*, op. cit., p. 186.

en son nom seul, car il porte avec lui une communauté. Ceci n'est cependant pas une caractéristique du peuple juif, mais bien une conséquence de son histoire. Kafka note dans son *Journal* :

Ces deux qui se battent en moi, ou plus exactement, dont le combat, à part un petit reste martyrisé, est ce qui me constitue, ces deux-là sont un homme bon et mauvais ; par moments ils échangent leurs masques, le combat confus n'en devient que plus confus encore.¹⁰⁹

Qu'ai-je de commun avec les Juifs ? C'est à peine si j'ai quelque chose de commun avec moi-même et je devrais me tenir bien tranquille dans un coin, content de ne pouvoir respirer.¹¹⁰

Dans *Carnaval en chambre*, se trouve la citation suivante :

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. (CeC, 486, nous soulignons)

Et dans *Aveux non avendus* :

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. De toutes façons, me caresser à rebrousse-poil comme hier et toujours – non ça n'y change rien. (ANA, 429, nous soulignons)

Cahun ne fait pas ici de références à sa judéité mais soulève des problématiques similaires à celles qui occupent l'auteur tchèque, et qui nous semblent pertinentes dans la comparaison que nous nous proposons de faire, à l'aide des clés établies par Zenou. Kafka interroge dans la citation ci-dessus les ressemblances possibles avec le peuple juif mais expose en même temps son refus de toute association avec celui-ci. Sa répulsion envers le judaïsme est perceptible, mêlée à une certaine fascination. Cette attraction-répulsion, on la retrouvera chez Cahun et on prendra le temps de l'explorer dans les pages suivantes. Dans cette citation de Kafka, outre ce mouvement antagoniste, la dislocation du soi que l'on vient d'évoquer est également perceptible. L'auteur y énonce clairement le sentiment d'étrangeté qu'il ressent par rapport à lui-même, la sensation d'incohérence et de désunité identitaire ainsi que le désir de se battre contre certaines parts de lui-même et de les tromper. On retrouve des inquiétudes similaires chez Cahun. En effet, pour les deux auteurs,

¹⁰⁹ Franz Kafka, *Lettre à Milena*, Gallimard, Paris, 1956. (nous soulignons)

¹¹⁰ Franz Kafka, *Journal 1910-1925*, lettre du 8 janvier 1914, 1954, p. 281. (nous soulignons)

le « je » désigne une multitude de personnages, l'identification à ces personnages multiples explique l'emploi fréquent de ce pronom. Pour le critique, les nombreuses identifications de Kafka « incarnent sa judéité malade, [...] symbolisent le drame de l'écrivain qui n'a pas réussi à se délivrer de ses monstres intérieurs¹¹¹ ». Ces monstres intérieurs ne sont que les multiples du soi, ses incarnations, qui prolifèrent et éperdent l'écrivain. Zenou parle de Kafka comme un « no man's land métaphysique, froid et impersonnel où s'animent les ombres fantomatiques de ses personnages¹¹² ». Il est déraciné du réel, en perpétuel conflit avec lui-même et l'univers. Kafka expulse ses angoisses et questionnements par l'écriture, dans une tentative de s'en libérer. On retrouvera chez Cahun des considérations semblables et une manière similaire de les exprimer. Chez les deux auteurs, l'intériorité du sujet est le lieu d'une scène où les « soi » prolifèrent, combattent, se trompent l'un l'autre. Le soi est confronté à sa multiplicité, elle-même perçue comme une dislocation. Le travail de l'individu est alors d'atteindre une forme d'unité dans cette incohérence, de se cerner afin de mieux se circonscrire :

Je ne peux pas faire mes preuves ici. Je ne dois rien faire d'autre dans ce but que de tracer fermement les contours de ma vie passée. La conséquence suivante serait alors que je pourrais me rassembler, que je ne me perdrais pas dans l'absurde, que je garderais un regard libre.¹¹³

Je ne peux plus faire le moindre pas, tout devient subitement mensonge, et c'est le gibier qui étrangle le chasseur¹¹⁴.

Lisons maintenant chez Cahun :

J'ai beau me mettre à l'aise. L'abstrait, le rêve, sont aussi limités pour moi que le concret, que le réel. Que puis-je ? (...) En attendant d'y voir clair, je veux me traquer, me débattre. Qui, se sentant armé contre soi fût-ce des mots les plus vains, qui ne s'efforceraient, ne fût-ce que de mettre en plein dans le vide ? (ANA, 178)

J'ai tout préparé. Je suis au complet. Arrivez les troisièmes classes ! Non, je vous mets à la portière... - J'en ai assez : je veux mourir. N'est-ce pas la guérison suprême ? – Je veux vivre. Eh ! je l'ai déjà dit. Je pers la mémoire. Où suis-je ivre déjà ? Non : le chagrin qui rôde et hurle en moi comme un fauve enfermé. La cage est fragile ; prenez garde, les curieux. Il va, je vais vous... (ANA, 186)

¹¹¹ Gilles Zenou, *Regards sur le condition juive*, op. cit., p. 190.

¹¹² *Ibid.*, p. 184.

¹¹³ Franz Kafka, *En tout je n'ai pas fait mes preuves*, Éditions de l'Éclat, Paris, 2012.

¹¹⁴ Franz Kafka, *Lettres à Milena*, Paris, Gallimard, 1988, p. 43.

On retrouve chez les deux artistes ce dessein de poursuite de soi, d'aspiration à l'unité et à la complétude, que chacun va entreprendre par des moyens différents. Leur quête va passer par une recherche d'absolu. Tous deux, malgré le combat perpétuel qu'ils mènent pour et contre eux-mêmes, aspirent donc essentiellement à la liberté dans l'écriture et dans la configuration mobile de leur identité. Ce combat a pour but de maintenir un équilibre, de ne pas flancher, de ne pas céder à leurs inclinations : « Je suis un être mensonger, je ne peux pas rester en équilibre autrement, ma barque est très fragile.¹¹⁵ » Ce qui maintient leur tête hors de l'eau, c'est la création : Kafka « croit que l'existence est une maladie que seul l'art (vérité et révélation) peut racheter¹¹⁶ ». Cependant, nous l'avons vu, écrire n'est pas évident pour les Juifs. Zenou cite Edmond Jabès : « Face à l'impossibilité d'écrire qui paralyse tout écrivain et à l'impossibilité d'être Juif qui, depuis deux mille ans, déchire le peuple de ce nom, l'écrivain choisit d'écrire, et le juif de survivre.¹¹⁷ » De nouveau, on retrouve cette opposition entre écrivain et juif, comme si les deux étaient absolument incompatibles ou complètement contradictoires. Que faire alors d'un écrivain juif ou d'une écrivaine juive dans l'histoire littéraire ?

Il apparaît, chez Zenou, que certain.es auteur.es juif.ves aient eu à se libérer de combats intérieurs similaires, dans une tentative de se comprendre. Sans royaume, constamment autre, ils cherchent leurs racines, dans un équilibre précaire entre vie et écriture, avec toujours le risque de flancher et de tomber dans un gouffre mémoriel dévastateur. La question ne serait-elle pas plutôt comment, pour l'écrivain juif, concilier l'écriture de soi – qui s'inscrit dans un présent en mouvement – avec un héritage mémoriel inéluctable et indissociable de l'écriture ? Imprégnés de judaïsme, ces écrivains se doivent alors de déjouer cette mémoire, le poids des traditions cultu(r)elles et religieuses, pour tâcher de trouver leur équilibre, de tracer leur chemin dans l'écriture et dans l'art. Les Juifs doivent donc faire face à deux facettes de leur identité qui s'opposent mais se complètent : d'un côté, la mémoire du peuple et de l'autre, la mémoire

¹¹⁵ Franz Kafka, *Lettres à Felice, I et II*, NRF, Gallimard, Paris, 1972.

¹¹⁶ Gilles Zenou, *Regards sur la condition juive*, op. cit., p. 214.

¹¹⁷ Edmond Jabès, *Le livre de Yukel (Le livre des questions II)*, Gallimard, 1964, p. 59-60, cité dans Gilles Zenou, *Regards sur la condition juive*, op. cit., p. 216.

personnelle (qui vient s'ajouter à l'Histoire du peuple). Ils sont donc à la fois dépositaire de l'Histoire et déposant de leur propre histoire. De la même manière qu'ils sont à la fois l'homme du chemin (Abraham) et du foyer (Jacob), les Juifs doivent une fois de plus ériger en identité un paradoxe, le défendre et apprendre à apaiser les combats internes qu'il engendre. Cahun n'est pas épargnée par ces questionnements et met en scène cette lutte perpétuelle qu'elle mène contre elle-même dans son œuvre. À moins que la lutte qu'elle nous fait penser mener contre elle-même soit une lutte pour elle-même, contre la mémoire dévastée du peuple juif ? contre son héritage indéniable ?

5. Exil et « devenir »

Penchons-nous désormais sur la dimension plus positive qu'implique l'exil spirituel des Juifs : le « devenir ». En effet, Draï, Neher et Zenou, entre autres, affirment que l'identité juive est originellement liée à cette idée. Comme on vient de le voir, le peuple juif est le peuple de la Diaspora et donc l'exil. Sans cesse dispersé, il est déraciné, mais non dépourvu de racines. Il se caractérise non seulement par le mouvement externe (physique et géographique), mais également par un mouvement mental, permettant une liberté de pensée sans frontières : « L'identité juive de ce fait est tout sauf statique. Juif ne saurait être la désignation d'une subjectivité close. Juif désigne une identité en transformation permanente, perpétuellement émergente.¹¹⁸ » Zenou décrit également une conception du Juif que Nietzsche a élaborée : « Nomade, le juif est donc l'homme du devenir, des incertitudes car il n'est pas asservi à des lieux précis et à des idées préconçues. Il est l'homme libre par excellence qui échappe au nihilisme et à la satiété, ne connaît ni répit ni plénitude et ne se réfugie pas dans l'anesthésie des rêves.¹¹⁹ » C'est peut-être pour cette raison, parce que la judéité est très liée à la notion de mouvement, que celle-ci a tant de mal à se concevoir, puisque l'identité d'un individu est à rapprocher d'une forme de permanence. Les définitions qui existent de cette notion soulèvent en effet l'importance de la perdurance dans le temps des caractéristiques qui fondent une

¹¹⁸ Raphaël Draï, *Identité juive, identité humaine. op. cit.*, p. 45.

¹¹⁹ Gilles Zenou, *Regards sur la condition juive, op. cit.*, p. 96.

individualité. Ainsi, si l'identité, dans la conception générale, doit être de l'ordre de la permanence, tandis que la judéité tend à la perpétuelle transformation, les termes « identité juive » représentent-ils un oxymore ? En réalité, ce paradoxe n'existe que de façon apparente. La judéité, une fois de plus, s'avère être composée de deux facettes qui s'opposent et que l'individu doit résoudre dans l'instanciation de son identité. De la même manière qu'il doit porter la mémoire de son peuple et sa mémoire personnelle, qu'il est à la fois l'homme du foyer et du chemin, la balance entre permanence et changement se trouve également au cœur des identités juives.

Penchons-nous alors sur les conceptions du temps telles qu'elles s'élaborent dans les pensées occidentale et hébraïque. Alors que la conception occidentale (issue de la pensée grecque) est directement liée à la notion d'espace, ce n'est pas le cas de la seconde. En effet, la première spatialise le temps et la conçoit donc avec les mêmes termes que ceux utilisés pour parler de l'espace¹²⁰. Henri Bergson, dans *La pensée et le mouvant*, élabore une théorie qui vient corroborer ces idées : « on parle de points, de lignes, de segments, comme si tout était statique. Or, ce qui est réel, ce ne sont pas les états simples, instantanés, c'est au contraire, *le flux, le changement lui-même*¹²¹ » (nous soulignons). Au contraire, « le temps hébraïque n'est pas lié à l'espace mais à une qualité naturelle, il est conçu comme pulsation et rythme : ainsi le terme « *rega* », instant, n'est pas le découpage dans l'espace mais le temps de fermer les yeux, le temps d'un bref repos (« *ragoa* », se reposer), le temps d'une pulsation du cœur¹²² ». Simplement à partir de cette définition, on peut déjà entrevoir l'écart entre les deux conceptions : une conception plus mathématique et logique pour les uns, plus sensorielle, naturelle et basée sur le corps pour les autres. Chez les Juifs, le temps

est la trame de la vie psychique et spirituelle et ne peut être compris que comme un flux d'événements inséparables d'une conscience. Présent, passé et futur y sont des catégories psychologiques. [...] La Création est le premier chant de l'Histoire, son ouverture, mais elle n'est pas achevée. L'homme l'achève dans chacun de ses actes, partenaire de Dieu dans cette œuvre. [...] Or, il semblerait que le temps de l'artiste soit surtout le temps de la mort et de

¹²⁰ Si l'on s'attarde une seconde sur la définition d'un instant, on se rendra compte qu'elle est inextricablement liée à l'espace puisqu'un instant est défini comme un « espace de temps » (CNRTL). D'ailleurs, l'étymologie latine nous apprend qu'« instant » est composé de *in*, qui signifie « dans, sur », et de *stare*, « se tenir debout ».

¹²¹ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, cité dans Nadine Shenkar, *L'art juif et la Kabbale*, Paris, NiL éditions, 1996, p. 53.

¹²² Nadine Shenkar, *L'art juif et la Kabbale*, op. cit., p. 54.

l'angoisse, le temps du fugitif et de l'éphémère qu'il faut à tout prix transcender dans la création.¹²³

Plusieurs éléments essentiels à notre réflexion sont évoqués dans ce passage. Premièrement, on peut observer un rapport à la chronologie beaucoup plus fluide que celui de la vision occidentale, une vision du temps en mouvement. Deuxièmement, l'être humain est présenté comme le « partenaire de Dieu », puisque sa Création, inachevée, est dès lors considérée à parfaire. Pour cette raison, l'être humain acquiert une responsabilité dans l'élaboration et la perfectibilité du monde, il est en charge de son bon fonctionnement. Le développement d'une conscience de sa communauté et du monde, mais également de soi et de ses actes, en est une conséquence directe. Faire de l'être humain le partenaire de Dieu est également un acte qui va donner la possibilité à l'individu de créer. Il devient alors lui aussi démiurge et son pouvoir de création est légitimé. Nadine Shenkar anticipe cette réflexion en évoquant le rapport au temps de l'artiste. Selon elle, ce dernier est inéluctablement lié à l'angoisse et à la mort, mort qui remet la vie en question, qui met en évidence sa finitude, fait prendre conscience à l'être humain de sa nature éphémère. C'est donc par la création qu'il va se défaire de ce non-sens et c'est en exploitant justement l'éphémère et le fugitif qu'il va les dépasser et les transcender. Tout cela converge vers une conceptualisation de l'individu qui est entendu comme un être en devenir et en mouvement, un être qui ne peut être fixé, nommé ou défini et, en conséquence, difficilement compris. Ainsi, pour le Juif, penser seulement en terme d'« être » conduit à restreindre l'individu, alors que le « devenir » permet d'explorer toutes les dimensions de la personne. En réalité, la pensée juive « embrasse l'être et le devenir dans une unité totale¹²⁴ », « être, pour l'homme, c'est être en train d'être¹²⁵ ».

La façon dont nous avons conceptualisé le « devenir », dans les pages précédentes, peut être associée à ce que certains spécialistes de l'œuvre cahunienne ont appelé « l'indéfini¹²⁶ » (« l'indéfinition »)

¹²³ Nadine Shenkar, *L'art juif et la Kabbale*, op. cit., p. 21.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁵ Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, Paris, Balland, 1991, p. 70.

¹²⁶ François Leperlier, « Claude Cahun », dans Tacita Dean, Virginia Dimarkoh, David Bate et François Leperlier (dir.), *Mise en scène : Claude Cahun*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1994, p. 16-20.

ou « l'indéterminé¹²⁷ ». Sans perdre de vue l'idée que cette tendance à l'indéfini passe par un refus d'une quelconque catégorisation et par la production d'un sujet qui est à la fois lui-même et une multiplicité d'autres, l'idée de mouvement et de « devenir » peut être assimilée à celle d'indéfinition. Ou plus exactement, après le processus d'indéfinition, de délestage des étiquettes assignées dès sa naissance et jusqu'à sa mort, peut s'entamer chez l'individu un nouveau processus de création de soi. Ce processus d'auto-engendrement que Cahun effectue ne passe pas par un amas de catégorisations en vue de former une définition qui risque de confiner le sujet dans une projection idéale de soi. Il s'agit plutôt pour l'artiste de construire une multiplicité de soi et d'*alter ego* en constante métamorphose¹²⁸. Cahun aboutit à la conclusion suivante : « [...] je ne dois, car je ne puis, toucher, transformer que moi-même. » (ANA, 427) Aspirant à l'auto-engendrement, le sujet, dans *Aveux non avenues*, se détache d'une quelconque filiation : le « moi – né de patrie inconnue » (ANA, 326). Le détachement permet la création d'un moi nouveau, indépendant des conceptions qui lui ont été attachées par son entourage ou la société contemporaine. Mais cela permet également, dans un second temps, comme dans *Confidences au miroir*, un retour vers l'enfance et les racines familiales.

¹²⁷ Whitney Chadwick, « Claude Cahun and Lee Miller : Problematizing the Surrealist Territories of Gender and Ethnicity dans *Gender Nonconformity, Race and Sexuality*, sous la dir. de T. Lester, Madison, WI : The University of Wisconsin Press, 2002, p. 142-159 dans Dominique Bourque, « Claude Cahun ou l'art de se démarquer », *loc. cit.*, p. 149.

¹²⁸ Voir Catherine Baron, « Métamorphose et écriture autobiographique dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », *op. cit.*

L'auto-engendrement passe par l'action sur le corps : la métamorphose, la mascarade, les costumes. Action qui concerne également l'esprit : les jeux de rôles, l'incarnation de personnages divers, les changements de noms. La figure de l'acteur incarne parfaitement ce désir de changement d'identités, et permet de devenir monstre, homme, femme, personnages de pièces de théâtre de la mythologie, protagonistes de la Bible, Dieu lui-même... En effet, nous sommes face à un sujet narratif qui endosse plusieurs rôles – et avec conviction. Pour Cahun, dont la réalité se confond, ou devrait idéalement se confondre, avec une scène de théâtre, l'acteur est un personnage essentiel. Il est le point de convergence entre l'illusion du jeu et le réel, ses pieds foulent les deux scènes, le plancher du théâtre et celui de l'imaginaire. Il est le double par excellence, qui porte en lui une multiplicité d'images de lui-même. L'acteur, affirme Catherine Baron, « tout en représentant celui qui produit l'illusion, mène le sujet vers la vérité de son identité¹²⁹ ». Ainsi, fascinée par cette figure, Cahun l'est aussi des masques et des costumes. Elle se déguise, non seulement dans les photomontages, mais aussi dans la vie de tous les jours. Cahun pouvait un jour avoir les cheveux rasés, teints « de diverses couleurs – rose, doré, argenté, avec des reflets métalliques – ainsi que les cils et les sourcils¹³⁰ », ou au contraire simplement adopter les manières d'une dame de la société bourgeoise classique, en tailleur et mises en plis. Pour elle, ce polymorphisme était une manière d'exprimer sa marginalité, de faire correspondre son apparence à la diversité de ses identités¹³¹. Son corps est un objet qu'elle transforme, qu'elle veut « élaguer ». (ANA, 292) Il y a également un désir



Figure 1 – Claude Cahun et Moore, planche III, *Aveux non avenues*, 1930

¹²⁹ Catherine Baron, « Métamorphose et écriture autobiographique dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », *op. cit.*, p. 56.

¹³⁰ Voir François Leperlier, *L'exotisme intérieur*, *op. cit.*, p. 169.

¹³¹ Voir Catherine Baron, « Métamorphose et écriture autobiographique dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », *op. cit.*, p. 49.

d'atteindre une identité « pure » en deçà des couches trompeuses des apparences. Cette auscultation de soi nous semble bien illustrée dans le photomontage du chapitre III : « Moi-même (faute de mieux). La sirène succomba à sa propre voix. » (ANA, 203) On y trouve le corps fragmenté de Cahun. Une loupe tenue par une main qu'on suppose sienne, donne à voir le visage de l'auteure-photographe à moitié voilé par l'obscurité – on ne distingue plus que ses yeux, au regard perçant – et son bras qui semble tenir le voile de noirceur. Ce regard n'est pas le seul qui nous transperce puisque figure, au bas de l'image, un œil unique, inquiet. Dans sa pupille, on voit un autre portrait de Cahun, renversé. On peut constater dans ce photomontage l'attention et la fascination que Cahun porte à elle-même, et supposer la fascination de Moore pour Cahun, puisque les photomontages ont été faits à deux. L'auteure-artiste se trouve à l'intérieur de sa propre pupille et c'est également ce qu'elle étudie en détail par la loupe, mais qui lui échappe puisqu'elle se voile dans un même temps. On observe dans ce photomontage le souci du détail, l'introspection de l'artiste, le morcellement de soi, du corps et du moi, ainsi que leur démultiplication. C'est en conceptualisant l'exil comme une caractéristique voire une capacité de l'esprit juif que l'on peut en faire découler la propension au « devenir », à la métamorphose, au constant renouvellement de soi et au refus de la fixité. Le « devenir » peut être considéré comme une forme de nomadisme psychologique, de désir de n'être jamais immobile, jamais identique au soi, en niant la notion de temporalité. Qu'importe le soi d'hier et de demain, le soi présent se doit d'être multiple, mobile, se défier des filets et des miroirs qui tentent de le capturer.

Les œuvres de Cahun sont animées par un désir paradoxal de se comprendre et de se surprendre,



Figure 2 – Claude Cahun et Moore, planche IX, *Aveux non avenues*, 1930.

tout en fuyant et en se rendant incirconscribable. Dans *Aveux non avenues*, on lit une question qui résume le double mouvement caractéristique de la voix narrative multiple : « À se fuir dans un cercle, ne se poursuit-on pas ? » (ANA, 298) Cette citation montre bien les mouvements antagonistes qui traversent l'œuvre de Cahun. La direction qu'on pense suivre est sans cesse renversée, tout et son contraire sont évoqués dans un foisonnement d'autoportraits, textuels et photographiques. Cahun tente par-là d'éviter de se fixer, d'avoir une image unique. Elle fuit son unicité physique inavouée, son inéluctable et unique corps. Le photomontage

IX illustre cette aporie : Cahun propose une démultiplication confuse, le magma de son corps morcelé. Elle le duplique, le réplique à l'infini ce qui engendre une confusion et un trouble, on ne sait plus distinguer l'original de sa copie, la mue du corps renaissant. Elle aboutit à cette conclusion à la fin d'*Aveux non avenues* : « Devenir au lieu d'être » (ANA, 423), dont on peut faire sa maxime. Elle est définitivement multiple, son œuvre existe pour nous/se le prouver.

Ainsi Cahun évolue dans une contradiction dont elle fait son esthétique : d'un côté, elle tend à s'indéfinir et d'un autre, obsédée par la conscience d'un soi fragmenté, elle tente de saisir son identité. La métamorphose mène vers un perpétuel changement dont on peut penser qu'il empêche la captation de soi. Mais comme le note Catherine Baron, « c'est en se transformant constamment que le moi peut mener à bien la réinvention de son identité¹³² ». Il nous semble que, par la démultiplication des instances narratives et des autoportraits, qui lui permet de jouer tous les rôles à la fois et d'énoncer tous les discours, elle résout d'une certaine manière cette contradiction. De plus, cela empêche le lecteur/la lectrice désireux.seuse de

¹³² Catherine Baron, « Métamorphose et écriture autobiographique chez Claude Cahun » *op. cit.*, p. 109.

définitions de l'associer à quoi que ce soit, de l'identifier, tandis qu'elle procède à la sculpture d'elle-même, à un auto-engendrement indépendant de toutes étiquettes sociales prédéfinies. Cahun reste dans le perpétuel « devenir ».

Nous avons donc constaté l'influence de la culture juive sur Cahun et analysé la manière dont la judéité s'illustre chez elle, et à quel point elle constitue son identité, sa philosophie, son être-au-monde. Dans l'analyse de la judéité de Cahun, altérité, dislocation du moi, polymorphisme, aspiration au constant « devenir » ont été les pierres angulaires de ce chapitre. La métamorphose permet de prouver la fluctuation de son identité, son caractère ineffable et réfractaire à toute catégorisation, considérée comme une aliénation. Les métamorphoses amènent à une certaine incohérence, que Cahun défend : « Reprise. Raccords, ravaudages, répétitions, incohérences, qu'importe ! pourvu qu'autre chose incessamment *devienne*. » (ANA, 429, nous soulignons) Nous aimerions, dans le chapitre suivant, explorer l'œuvre de Cahun en détail, à la recherche des traces textuelles et iconographiques du sacré – juif ou chrétien – dans le but de comprendre quelle est sa relation à la matière religieuse, aux cultes et aux mythes.

Partie II – Encrage et « désancrage » du sacré

Dans les textes de Cahun, les références à la religion (juive ou chrétienne) ou au sacré sont nombreuses. Nous observerons des éléments explicitement religieux détournés, ainsi que la reprise d'une esthétique relative au sacré. Mais ces références ne se présentent pas comme des marques de déférence et ne relèvent pas non plus d'une forme d'appropriation respectueuse. Claude Cahun s'empare au contraire des codes relevant de la tradition juive et les travestit, les détourne, les ridiculise et par là amorce une critique de celle-ci. Elle opère donc ce que nous nommerons un processus d'« encrage et de désancrage » : elle inscrit le religieux et le sacré dans ses textes tout en le détournant de sa direction, elle le renverse, le désaxe. En effet, les références à la religion sont parfois évidentes, tandis que d'autres fois nous serons confronté.es à des manifestations plus subtiles, de l'ordre du sacré. Le sacré impliquant lois tacites et traditions, inspirant une forme de crainte et de respect, nous verrons que Cahun démonte son caractère inviolable par des détournements violents et blasphématoires. Il nous faut d'emblée avancer que les traces indubitables de la religion juive ne sont pas très fréquentes dans l'œuvre de Cahun. Par contre, les références aux textes bibliques communs aux deux monothéismes – le judaïsme et le christianisme –, à une certaine transcendance, à la foi et à Dieu sont foisonnantes. Cependant nous pourrions notamment observer les traces d'un héritage juif à travers la reprise de la *menorah* dans le photomontage X d'*Aveux non avendus*, dans un autoportrait de 1926 qui montre Cahun parée du *magen David*, et par l'omniprésence de la figure de Dieu dans son œuvre.

Or, face à l'irréligion de Cahun (« J'ai appris jeune à résister aux conformismes religieux, même païens ou laïques¹³³ »), et dans un contexte artistique où Dieu n'a pas sa place – celui, entre autres, du surréalisme – comment analyser l'omniprésence du religieux ? En effet, le surréalisme veut en finir avec l'association tripartite Famille, Patrie et Religion : « Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à

¹³³ Claude Cahun à Paul Lévy, 3 juillet 1950, dans *Écrits, op. cit.*, p. 750.

employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion.¹³⁴ » On connaît à cet égard l'athéisme d'André Breton : il disait de l'idée de Dieu qu'elle était « dégoûtante¹³⁵ » et il refusait toute « cléricauté », toute religiosité. Paul Aron précise que

né d'une révolte contre la Grande Guerre et les institutions qui ont permis ses horreurs (Armée, Église, Patrie), le surréalisme est tout naturellement hostile à la religion. Il se proclame matérialiste. Ses provocations les plus violentes prennent pour cible des agents (prêtres, pape), les symboles (croix, agenouillement) et les valeurs (refus du sexe et du plaisir) du monde catholique.¹³⁶

Observons comment expliquer l'omniprésence paradoxale du religieux et du sacré dans l'œuvre de Claude Cahun, et pourquoi son écriture reste empêtrée dans l'idée de « Dieu » et de son omniprésence.

1. Les traces du religieux et du sacré dans les textes et les images

Le photomontage qui ouvre *Aveux non Avenus*, dont la plus grande partie du titre est placée en croix, représente un autel formé de deux mains : dans leurs paumes pliées, qui créent un réceptacle, se trouve un œil ouvert dont la pupille est tournée vers le spectateur. Respectant une symétrie presque parfaite, le photomontage inscrit dans son axe vertical le mot « Dieu », dont la première lettre est séparée du reste des voyelles par un oiseau. De plus, les lettres *i*, *e*, et *u* sont disposées en miroir. Pour la première et la dernière, nous supposons qu'elles subissent le même sort que le *e* : en effet, puisqu'elles sont symétriques, leur reflet

¹³⁴ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, cité dans José Pierre, « Du surréalisme "agi" », *Études littéraires*, vol. 19, n° 2, « Subversion et formes brèves », 1986, p. 37.

¹³⁵ Daniel Blampain, « Mouvements d'idées et mouvance surréaliste », *Études littéraires*, vol. 21, n° 2, « L'essai en Belgique romane », 1988, p. 45.

¹³⁶ Paul Aron, *Les 100 mots du surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2010, p. 98.

dans le miroir est identique à leur forme d'origine. Notons que le miroir, objet extrêmement important pour Cahun, est déjà suggéré.

Prenons les éléments un à un dans le sens de la lecture : l'oiseau peut avoir de nombreuses significations. On sait que Claude Cahun a une attirance pour ces volatiles¹³⁷, de là à s'appropriier le nom de l'un deux. Rappelons qu'elle adopte le pseudonyme de Claude Courlis¹³⁸ pour signer *Vues et visions* en 1912. À cet égard, Anne Duch se demande si on peut interpréter l'oiseau de ce photomontage comme étant

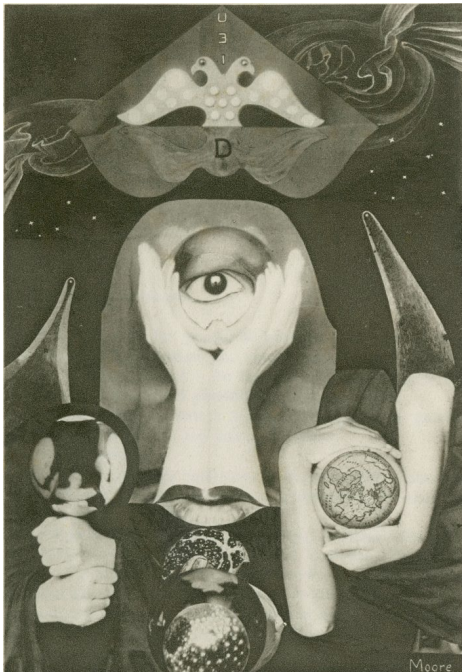


Figure 3 – Claude Cahun et Moore, planche I, *Aveux non avenus*, 1930.

un courlis¹³⁹. L'oiseau marin est en général très présent dans les écrits et les photos de Cahun, au point où elle revendique explicitement cette attirance : « Je suis allée, selon ma loi, vers les oiseaux de mer. » (CM, 593) Le motif de l'oiseau réapparaît dans le photomontage VIII : on y retrouve un oiseau au complet qu'on peut identifier de manière presque certaine comme étant un courlis, ainsi que deux têtes d'oiseaux d'espèces inconnues, qui regardent dans des directions opposées. La créature du premier photomontage n'est pas ordinaire, puisqu'elle possède deux têtes, ce qui peut faire écho à un passage qui suivra dans le texte : « le couple – ce monstre à deux têtes » (ANA, 125). La bicéphalie sera suggérée à nouveau dans la suite de l'œuvre (cf.

l'autoportrait « Que me veux-tu ? »). Si l'on accepte que l'oiseau (le courlis) est l'une des incarnations de Cahun, la bicéphalie indique bien qu'elle n'est rien sans son *alter ego*, sa siamoise. Son intégrité s'établira seulement dans cette duplicité étrange. L'identification à l'oiseau ne semble pas inadéquate. En effet, l'un des sens les plus essentiels que la Torah lui attribue est qu'« il est la métaphore même du rapport au

¹³⁷ Voir François Leperlier, *L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 39.

¹³⁸ Le courlis est un oiseau limicole.

¹³⁹ Voir Anne Duch, « L'autoportrait textuel par Claude Cahun », op. cit., p. 53.

langage¹⁴⁰ et du réel, le fait de réussir à introduire dans la matière du monde une parole qui la fasse vivre et la mette en mouvement¹⁴¹ ». Ainsi, l’oiseau cahunien devient la métaphore d’une expression bicéphale, une œuvre qui peut advenir seulement par la collaboration Cahun-Moore. Dans la partie inférieure de l’image, une paire de mains serre une mappemonde, dans une attitude de possession presque créatrice. Si l’on envisage ce photomontage dans sa symétrie, avec l’œil unique dans l’axe vertical et « Dieu » qui surplombe le tout, la mappemonde de droite a pour équivalent, à gauche de l’image, la sphère – une boule de cristal ? – dans laquelle apparaissent des autoportraits cahuniens. Ainsi, ce qui peut être considéré comme l’œuvre de Dieu (le monde) se trouve comparé à l’œuvre de Cahun – elle-même. Ceci renvoie à la tendance démiurge de Cahun qui tend à l’auto-engendrement. En ce sens, la bouche qui se trouve à la base de l’autel, comme un socle, pourrait être vue comme le symbole du Verbe, à la source du monde, à l’origine de la Création. Considérant l’interprétation faite de l’oiseau, cela ne semble pas anodin. La bouche symbolise le langage, la parole ; les mains, le travail du dessin et de la photographie mais également de l’écriture. Les deux organes semblent indissociables dans le travail de l’auteure-artiste. De plus, selon Abigail Solomon-Godeau et Honor Lasalle¹⁴², l’association des mains et des bouches est le symbole du désir lesbien. Nous pourrions même avancer ici qu’il s’agit d’un symbole de la nécessité de la collaboration entre femmes – que ce soit dans la création ou dans la vie commune.

Ce photomontage est le premier élément offert au lecteur/à la lectrice d’*Aveux non avenues*, juste après les dates qui circonscrivent l’écriture. Il met en scène plusieurs des éléments qui architecturent l’œuvre que nous tenons dans les mains : Dieu – central mais divisé – le miroir, l’œil qui trône au centre, déifié, les mains, le corps démantibulé et réorganisé, l’importance du langage... On n’y trouve pas d’allusions explicites au judaïsme, mais bien à la religion et au sacré. Nous nous attarderons dans ce qui suit sur les traces manifestes du judaïsme que l’auteure a glissées dans sa production artistique, pour ensuite nous

¹⁴⁰ Rappelons-nous que déjà dans la mythologie égyptienne, c’est Thot, le dieu à tête d’ibis, qui est le dieu du langage.

¹⁴¹ Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, op. cit., p. 68.

¹⁴² Voir Abigail Solomon Godeau, Honor Lasalle, « Surrealist Confession : Claude Cahun’s Photomontages », p. 11-13 ; Abigail Solomon-Godeau, Honor Lasalle « The Equivocal “I” : Claude Cahun as Lesbian Subject », dans Shelley Rice (dir.), *Inverted Odysseys*, p. 111-123. dans Andrea Oberhuber, « Aimer, aimer à s’y perdre », loc. cit., p. 102.

intéresser à la figure de Dieu mise en scène par Cahun. Grâce à des exemples textuels et photographiques, nous pourrions observer comment l'auteure semble exprimer sa judéité.

Dans les toutes premières pages d'*Aveux non avendus*, Cahun fait une possible allusion à ses origines juives, selon Leperlier¹⁴³ : « Je bois, je fume et j'écris pour tuer mes sentiments. Le laisser-aller de ma race. » (ANA, 183) On peut considérer, à l'instar du premier biographe de Cahun, que c'est bien ses origines juives qu'elle désigne par le terme « race ». En effet, étant donné le contexte qui est le sien, ce ne serait pas surprenant. Cette hypothèse paraît donc tout à fait justifiable. Le terme « race » comporte pour nous, lecteurs/lectrices du XXI^e siècle, une grande violence. À l'époque de l'auteure, ce mot ne portait pas la même charge qu'aujourd'hui¹⁴⁴, il avait nettement moins de consonance. Cependant il renvoie également à la théorie des races développée à partir du XVIII^e siècle et qui connaît son plein essor dans le colonialisme du XIX^{ème} siècle puis dans le national-socialisme. La préposition d'appartenance « de » nous incite à émettre l'hypothèse que la narratrice attache à cette « race » (juive) un « laisser-aller », une indolence, une mollesse. Cette caractéristique devient dès lors pour elle un facteur de reconnaissance de la catégorie « juif ». La « race » semble donc désigner pour l'auteure un groupe figé, qui comporte une série de caractéristiques physiques, culturelles et psychologiques en établissant les frontières. Ainsi, de par sa naissance, on y appartient et on hérite de certains marqueurs. On peut dès lors deviner chez Cahun un ressentiment ou une certaine amertume pour la communauté à laquelle elle se dit ici appartenir et avec laquelle elle partage des caractéristiques. D'emblée, il est évident que, durant les années 1920-40, la judéité n'est pas un héritage facile à porter, car complexe et pesant.

Nous pourrions cependant lire dans cette affirmation une certaine ironie. Peut-être s'agit-il en réalité d'un discours rapporté. « Le laisser-aller de ma race » pourrait être analysé comme étant la pensée de quelqu'un d'autre qui est transmis sans que cela soit la pensée de la narratrice-protagoniste ou de l'auteure.

¹⁴³ François Leperlier, « Notes » dans Claude Cahun, *Aveux non avendus*, Paris, Mille et une nuits, 2011, p. 227.

¹⁴⁴ « Le mot [race] devient banal, presque sans aspérité. Il sert, du 17^e au 19^e siècle, aussi bien à nommer une postérité au sens classique [...], qu'une nation [...], que la spécificité animale [...], et toutes sortes de communautés, réelles ou idéelles. » Maurice Tournier, « "Race", un mot qui a perdu la raison », *Mots. Les langages du politique*, n° 32, 1992, p. 107.

En effet, nous pouvons supposer que Cahun a été confrontée à des propos péjoratifs à propos des Juifs, qu'ils lui aient été directement adressés ou non. Nous aimerions par ailleurs nous questionner sur la signification et les conséquences de ce laisser-aller. Désigne-t-il le penchant pour la boisson, le tabac et l'écriture qu'elle nomme précédemment ? Ou plutôt la tendance à s'abandonner à ses sentiments ? Ou encore la bonne ou mauvaise gestion de ceux-ci ? Mais de manière plus générale, on peut voir une certaine mentalité de négligence que Cahun attache à cette « race ».

Une deuxième référence à la judéité, cette fois très explicite se trouve une trentaine de pages plus loin : « Moi, juive au point d'utiliser mes péchés à mon salut, de mettre en œuvre mes sous-produits, de me surprendre continuellement, l'œil en crochet, au bord de ma propre poubelle ! » (ANA, 211) Divisons cette phrase dont la complexité peut paraître rebutante. Il est décrit une suite d'actions associées à la judéité de la narratrice, comme si de celle-ci découlaient directement ses actes. L'utilisation des termes « tellement » et « à ce point » nous semble être déjà un procédé discursif en tant que tel. En effet, le trait « juif » n'est pas quantifiable, mais l'usage de ces termes le rend tel, comme si on pouvait être plus ou moins juif. Dans cette phrase, le sujet narrant se considère donc « très juive » ce qui, selon elle, implique la suite de la phrase : utiliser ses péchés, etc. Mais que signifie « utiliser ses péchés » et de quel salut parle-t-elle ? Le salut, dans son acception commune, désigne la salvation de l'âme et s'obtient au terme d'une vie vertueuse. Or n'est-ce pas le contraire de ce qu'elle vient d'énoncer ? Si ses péchés la mènent à son salut, le salut en question n'est certainement pas le même que celui espéré par le vertueux. La narratrice délocalise ses ambitions, elle ne semble pas désirer la rédemption et le pardon de Dieu – ou du moins, pas tels qu'on les entend. Cela dit, si ses péchés l'amènent effectivement au salut, alors il y a une revalorisation de ce qui est condamné par la religion, car les péchés sont considérés comme salvateurs. Dans la citation ci-dessus, elle fait également mention de ce qu'elle appelle des « sous-produits ». Au sens large, cela désigne une mauvaise imitation ou une chose négligeable et sans intérêt. Ce sont peut-être ses écrits qui sont désignés par-là, qui ne seraient, alors, non pas le fruit de son travail, une production estimable et respectable, mais bien un résultat sans intérêt, dérisoire. Ce qui vient appuyer cette analyse est ce qu'elle fait de ses « sous-produits » – ses textes :

elle les met en œuvre. Elle en use donc afin de réaliser quelque chose, un objet... serait-ce le livre qu'on tient entre les mains ? L'expression « mettre en œuvre » semble être prise au sens littéral : ses « sous-produits » (à savoir la matière brute, ses textes) constituent une œuvre en tant que telle, *Aveux non avenues*. Plus que cela, ce que la protagoniste semble offrir sont ses déchets, puisqu'elle se surprend au bord de sa propre poubelle. Cela accentue la dévalorisation qui est opérée de l'image d'elle-même : ce qu'elle dévoile, ce sont ses péchés, ses sous-produits et ses déchets¹⁴⁵. Cependant, l'idée de « se surprendre » soi-même donne l'impression que c'est malgré lui que le sujet narrant se trouve dans cette situation, il ne s'attend pas à être dans cette posture et se trouve, au même titre que le lecteur/la lectrice, décontenancé. La même idée est utilisée à plusieurs reprises par Cahun dans *Aveux non avenues* : se surprendre de dos, « se voir par quelque judas » (ANA, 211), voilà tout autant de manières de montrer que son soi n'est pas accessible de manière immédiate. Ajoutons que « surprendre » contient l'idée que l'élément surpris ne pensait pas être vu ; c'est prendre quelqu'un en flagrant délit, au dépourvu. Son incohérence et sa multiplicité font que Cahun peut se trouver face à elle-même, inconnaissable, et être surprise. Ainsi, pour se comprendre, l'auteure nécessite d'user de détours et de ruses, comme celui de mettre son « œil en crochet » pour que le regard soit distinct du reste du corps et puisse donc le regarder. « L'œil en crochet » est par ailleurs un syntagme étrange, qui semble inspiré de l'expression « accrocher l'œil », qui signifie attirer l'attention. Le détournement qui en est fait rend la métaphore plus explicite, et plus concrète. Cette image renvoie indéniablement à celle qui ouvre le court-métrage de Dalí et Buñuel, *Un chien andalou* (1929). Dans le surréalisme, l'œil est un motif prépondérant, et les acteurs du mouvement veulent réapprendre à voir, car « voir est un acte ; l'œil voit comme la main prend¹⁴⁶ ». C'est par l'œil que le monde s'offre aux êtres humains, et c'est grâce à lui qu'ils peuvent dépasser la réalité. Cahun lui accorde une place de choix, il trône, disséqué, sans visage, immense, unique et puissant.

¹⁴⁵ « Mais j'ai beau me gonfler, m'étirer, me délayer, *utiliser mes déchets*, toutes mes rognures d'ongles, puis-je ne rien créer de plus qu'une miniature de monde ? » (ANA, 420) ou encore « Cette lame chirurgicale dont l'analyse ou la religion nous arme contre nous-même rencontrera-t-elle un noyau d'ivoire – ou seulement *déchets, déchets et ramassis de déchets* jusqu'au centre méconnaissable, poussière entraînée par le vent ? » (ANA, 421, souligné par nous.)

¹⁴⁶ Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 228.

Revenons à la citation ci-dessus. Par l'accumulation de termes à connotation négative – « juive au point de », « péchés », « mes sous-produits », « l'œil en crochet », « ma propre poubelle! » – cette phrase génère un certain malaise, une tension. Plus qu'une accumulation, c'est une gradation inscrite dans les termes, dans les images et dans la ponctuation qui marque ce passage. La phrase est en effet exclamative, ce qui permet d'insister sur l'intonation de la locutrice, visant à exprimer une émotion vive. Elle semble ici accentuer l'idée de surprise que nous avons relevée plus haut. Mais Cahun, surprise au bord de sa propre poubelle, est pourtant supposée être au courant de ce qu'elle y a jeté, elle n'est pas censée être surprise de ce qu'elle y trouve. On peut voir une fois de plus une trace de l'éclatement du sujet. Désunifié, il a une conscience multiple qui rend possible ce genre d'incohérences, inenvisageables pour un individu dont le soi est stable. On peut penser que Cahun transmet ici une certaine rancune qu'elle tourne vers elle-même : « au bord de ma propre poubelle ! », comme si elle s'offusquait de son propre comportement. On peut donc déceler dans le ton de la voix narrative, en plus d'un certain cynisme, une dévalorisation non seulement de sa production artistique (ses « sous-produits »), mais aussi de ses aspirations, de son comportement. Elle explicite son degré de judéité et développe la manière dont elle vit cette identité. La dévalorisation que Cahun exprime est mise en scène par le fait qu'elle attache directement à sa judéité des actes liés au péchés ; elle affirme que ses œuvres sont constituées à partir de ses sous-produits, de ses déchets. Elle est également exprimée par le lexique et la tournure de la phrase qui portent en eux une dimension négative, une certaine malice... Cahun semble en proie à un combat intérieur auquel elle participe et assiste à la fois. Tous ces éléments, elle les fait graviter autour de sa judéité, de son origine juive. C'est à sa nature juive qu'elle impute ses troubles, ses comportements problématiques et ses actes. On constate dès lors dans quel rapport énigmatique et nébuleux se trouve l'auteure face à la question identitaire. Il faut démêler ses affirmations qui s'entrelacent, tendent vers une direction avant de se rétracter, réticentes à toute signification établie, pour tenter de comprendre ce qui se trame entre les lignes.

Dans un passage de *Confidences au miroir*, Cahun évoque sa « famille paternelle israélite » et sa « famille maternelle catholique » et tout de suite après sa « mère – “pure de sang sémite”... ou se croyant

telle ». (CM, 585) Les guillemets semblent indiquer la présence d'un discours rapporté. Sans doute celui de la mère, qui se considère distincte des Juifs et pense que son sang est vierge de toute trace sémite. Cette idée est immédiatement démentie par Cahun. L'existence d'un quelconque « sang pur » est remise en question, avec humour et une touche d'ironie. La manière dont elle construit sa phrase est typique de la dialectique qu'elle adopte souvent dans les textes littéraires. L'auteure énonce une position avant de la nier ou de s'y opposer tout de suite après. Ceci, en plus de l'usage des points de suspension donnent au discours rapporté un ton ironique et quelque peu ridicule dans ce cas. Nous posons l'hypothèse de la présence d'ironie sur la base de la théorie de Ducrot qu'il développe dans *Le dire et le dit*¹⁴⁷. Il y affirme que l'ironie peut apparaître lorsque, dans un énoncé, le locuteur et l'énonciateur doivent être distingués. Ainsi, le locuteur est assimilé à un autre énonciateur qu'il convient à l'allocutaire de différencier. Dans le cas qui nous occupe, les guillemets indiquent que l'énoncé n'est pas le produit de la pensée de Cahun, qui est donc locutrice mais pas énonciatrice du message. À nous, lecteurs/lectrices attentif.ves, d'en faire une interprétation. Considérons ainsi que ce passage verse dans l'ironie de manière à critiquer la soi-disant pureté du sang de la mère ainsi que la vision des Juifs entretenue par les membres de la société contemporaine de Cahun. Marie-Antoinette Courbebaisse est, rappelons-le, issue d'une famille catholique, mais son catholicisme, nous dit Leperlier, est « mêlé de protestantisme¹⁴⁸ ». Considérons un exemple situé quelques pages plus loin. Cahun qualifie son propre nom de « “youtre” ... et [qui est] pour comble discrédité dans la Bible, dans la Genèse même ». (CM, 593) « Youtre » est un terme péjoratif et injurieux pour désigner un Juif. Ce terme provient probablement de l'allemand Jude, « juif ». Il en dérive le nom commun youtrerie, dont la première attestation, antisémite, apparaît chez Rigaud en 1878 dans le *Dictionnaire du jargon parisien*, avec la définition suivante : « réunion de juifs ; avarice, usure¹⁴⁹ ». À nouveau, Cahun use des guillemets pour ce terme. On peut y voir une autre manifestation d'un discours rapporté. Cette fois, il est difficile d'attribuer à quelqu'un ce discours. Peut-être est-ce le souvenir d'un terme qu'elle aurait entendu, dont on l'aurait

¹⁴⁷ Voir Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 210.

¹⁴⁸ François Leperlier, *L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 19.

¹⁴⁹ Lucien Rigaud, *Dictionnaire du jargon parisien*, Paris, Paul Ollendorf, 1878, p. 346.

affublée ? Elle se l'approprié et l'utilise pour qualifier son propre nom, qu'elle a choisi et qui est pour elle son véritable nom¹⁵⁰ ! De la même manière qu'expliqué plus haut, l'ironie peut ici être décelée. L'utilisation du terme « youtre » est bel et bien opérée par Cahun (locutrice), mais nous pouvons déduire qu'elle n'adopte pas cette position et n'en prend pas la responsabilité puisqu'elle ne l'endosse qu'un temps, de façon à faire comprendre le contraire à son lectorat, à savoir son absurdité, son non-sens. Cette analyse n'empêche pas de voir une certaine animosité dans les paroles de l'auteure. Le nom qu'elle a choisi, on le sait, est celui de sa grand-mère. Bien qu'elle l'estime et l'adopte en hommage à Mathilde et à René Cahun (ainsi que pour la veuve et le fils de ce dernier), elle sait le discrédit qui lui est attaché. Elle semble également l'avoir choisi pour sa « bassesse ». Car elle aurait pu dire « nom juif par excellence, nom biblique » mais non, par l'utilisation d'un terme violent et raciste envers ses origines, elle souligne l'ignominie étymologique de « Cahun ». En effet, nom à la graphie multiple (Câym, Khaïm¹⁵¹), il est associé à celui de Caïn, auteur d'un fratricide. Serait-ce de là que l'auteure se revendique ? Il y a une forme de haine de soi qui se dégage des propos de l'écrivaine, peut-être même une sorte de culpabilité (cependant loin du fratricide). L'auto-antisémitisme n'est pas phénomène rare chez les Juifs, remarque Gilles Zenou¹⁵². Nous ne pensons pas que Cahun en soit un exemple, bien qu'elle manifeste des sentiments contradictoires à l'égard du judaïsme, tantôt le défendant et tantôt exprimant sa répulsion à son endroit. L'ironie est donc appropriée puisqu'elle permet à l'auteure, dans un seul énoncé, d'exprimer deux points de vue, empêchant ainsi le lecteur/la lectrice de lui en imputer un de manière définitive. C'est une stratégie qui lui permet d'être équivoque, de démultiplier les instances d'énonciation, tout en gardant une unicité grammaticale, une seule instance locutrice.

¹⁵⁰ Voir Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

¹⁵¹ François Leperlier, *L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 19.

¹⁵² « Comme [le juif coupable] déteste sa subjectivité, il veut oublier son être et choisit de n'exister que par l'Autre et pour l'Autre. Le juif antisémite aspire à renier sa liberté [...] ». Gilles Zenou, *Regard sur la condition juive*, op. cit., p. 145.

Nous avons soulevé des exemples issus d'*Aveux non avendus* et de *Confidences au miroir*. Mais les manifestations du judaïsme ne se trouvent pas seulement dans les textes et photomontages. Nous pouvons en trouver une dans un autoportrait datant de 1926. Avec l'assistance de Moore, Cahun réalise une photographie dans laquelle elle porte sur la poitrine, à la manière d'un pendentif, une étoile de David. L'étoile de David est aujourd'hui le symbole juif par excellence, mais ça n'a pas toujours été le cas. C'est récemment qu'elle a supplanté la *menorah*, objet symbolique beaucoup plus ancien¹⁵³ que l'état d'Israël a conservé comme emblème¹⁵⁴. Le *magen David* n'est pas l'apanage du judaïsme, il a été utilisé dans différentes civilisations allant de la Mésopotamie à la Grande Bretagne¹⁵⁵. Mais au XIX^e siècle, il est reconnu internationalement comme étant juif et est attaché à cette culture¹⁵⁶. Dans l'autoportrait, Cahun fixe l'objectif d'un air qui semble à la fois surpris et absent. Pour une fois, elle ne transperce pas l'objectif de son regard de glace. Sur ses épaules, elle porte ce qu'on devine être un globe de verre qui entoure sa tête. Le but du globe de verre est de protéger un objet fragile, de collection. Y placer sa tête revient à assimiler cette partie du corps à une pièce d'exposition. On peut peut-être y voir une référence aux idoles religieuses placées sous des cloches de verre pour les protéger. Cette pratique est plus fréquente dans la religion catholique mais la photographie de Cahun peut être une allusion. Suspendue à son cou, se trouve l'étoile de David. La sixième branche du bas de l'étoile n'est cependant pas visible, elle disparaît sous le chandail de l'artiste. Considérant le souci accordé aux moindres détails dans les compositions photographiques de Cahun, on peut dès lors se demander dans quelle mesure cette occultation



Figure 4 – Autoportrait sans titre (étoile de David), circa 1926.

¹⁵³ La manière dont elle doit être construite est déjà précisée dans l'Exode (Ex 25 :30). Voir Nadine Shenkar, *L'art juif et la kabbale*, op. cit., p. 39 et 88.

¹⁵⁴ Voir Gershom Scholem, *La Kabbale*, Paris, Gallimard, 2003, p. 554.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 547.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 553.

est intentionnelle. Puisque la sixième branche est invisible, l'étoile n'a plus que cinq branches, elle est donc bancale. Cahun exprime peut-être ici sa judéité tronquée, qu'elle porte mais qui est incomplète de par sa naissance syncrétique. La conception de Cahun pourra peut-être être éclairée dans un passage du chapitre VI des *Aveux* où l'étoile de David est à nouveau évoquée, entière cette fois :

Greed

(P.) La nature ne le contentait point, il y posait toujours quelque rallonge. Il lui fallait : l'hermaphrodite, le ménage à trois, le trèfle à quatre feuilles, le veau à cinq pattes, l'étoile à six branches, la Nuit des Sept Jours, le huitième ciel – huit péchés capitaux –, la journée de neuf heures, le chat à dix queues, le système undécimal, l'ouvrier de la douzième, treize coups à minuit – et faire l'amour à six. (ANA, 301)

Chaque élément de cette citation de Cahun est le détournement d'une expression, d'une vérité générale, ou d'un savoir commun (le huitième ciel est mis pour le septième ciel, à savoir l'orgasme ; de la même manière, les sept péchés capitaux deviennent huit, le chat à neuf queues en compte désormais dix, etc.¹⁵⁷) Cependant Anne Duch souligne que l'étoile à six branches est « non détournée et désigne l'étoile de David¹⁵⁸ ». Et c'est justement ce dernier point qui est pour nous très intéressant. Cahun détourne chaque expression ou élément (à part le trèfle à quatre feuilles), et le rend étrange, irréaliste, absurde. Dans chaque expression est contenue la réalité de la chose – puisqu'elle nous est évoquée – ainsi que sa négation. Toutes, sauf l'étoile à six branches¹⁵⁹. On peut dès lors se demander si, pour Cahun, le *magen David* n'est pas déjà une bizarrerie par lui-même, puisqu'elle ne le détourne pas comme elle détourne les autres, pour provoquer un sentiment d'étrangeté. Il posséderait déjà, en soi, une « étrangeté ». En considérant que la seule représentation de l'étoile de David, dans les photos de l'artiste, est mutilée, on peut affirmer que la représentation que Cahun en fait est problématique. Dès lors, on peut deviner le rapport ambigu que l'auteure entretient avec le judaïsme. Présent en latence ou très explicite dans son œuvre, il demeure cependant une dimension de

¹⁵⁷ Pour plus de détails, voir Anne Duch, « L'autoportrait textuel par Claude Cahun », *op. cit.*, p. 177.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Cahun considère peut-être l'étoile à six branches comme une variation du pentagramme, symbole de la sorcellerie. Il existe en effet le mythe du Juif malfaisant, adepte de sorcellerie. Voir Ronnie Po-chia Hsia, « Les Juifs et la magie », *Pardès*, n° 45 « L'énigme juive », 2009, p. 71-80.

l'identité de Cahun qu'elle affirme et représente à demi-mots, glissant ici et là des références, des preuves d'une certaine filiation qu'elle dément en même temps qu'elle l'arbore.

Une autre allusion explicite au judaïsme se trouve dans le dixième photomontage d'*Aveux non*



Figure 5 – Claude Cahun et Moore, planche X, *Aveux non* *avenus*, 1930.

avenus. Surplombé de la Sainte Famille et d'une série de fœtus entourés par la sentence « Ôtez Dieu, il reste Dieu », qui émergent à la manière d'une plante du nombril d'un enfant, se trouve une *menorah*. Ici, la manière dont le célèbre candélabre est représenté est sans doute l'exemple le plus probant, ou en tout cas le plus flagrant, du rapport conflictuel qu'entretient Cahun avec sa judéité. En effet, les sept branches du chandelier sont tordues, courbées comme les branches d'un arbre, et au bout de cinq d'entre elles sont représentés les organes associés aux cinq sens. En haut, dominant les autres, se trouve l'œil unique. L'oreille, le nez, la main, la bouche complètent l'ensemble. Que signifie cette alliance entre les cinq sens et le chandelier sacré ? Attardons-nous tout

d'abord sur la symbolique de cet objet, primordial pour les cultes juifs. Nadine Shenkar nous apprend que « la *menorah* à 7 branches est [...] façonnée d'un seul tenant sans la moindre soudure, et d'or pur, elle montre à tout observateur l'unité absolue de la flamme et de son support matériel, l'un ne pouvant exister sans l'autre. Spiritualité et matérialité sont unies et inséparables¹⁶⁰ ». Les sept branches représentent les dix Sefirot de l'Arbre Séfirotique et du monde cosmique ou les dix éléments du corps humain. Les *Sefirot* sont, dans la tradition kabbalistique, les dix manifestations de Dieu lors de la Création du monde, « et, par suite,

¹⁶⁰ Nadine Shenkar, *L'art juif et la Kabbale*, op. cit., p. 39.

des actions de l'homme lui-même¹⁶¹ ». Chaque branche et le socle de la *menorah* sont associés à une *Sefira*, sauf la branche centrale qui en compte trois. Chaque *Sefira* est, quant à elle, attachée à un élément du corps ou de l'esprit humain, comme la volonté, l'intelligence, la rigueur, la singularité, la sexualité...¹⁶² La *menorah* lie le spirituel à la matérialité, elle est le réceptacle de la lumière divine qu'elle va ensuite révéler. C'est donc un objet actif, « l'image de la fluidité de la vie, des planètes toujours en mouvement, du sang qui circule sans fin, du changement, du non-permanent¹⁶³ ». Une fois de plus, on retrouve dans la symbolique juive l'idée du changement et de l'évolution, qui s'oppose à toute fixité. Mais retournons au photomontage. Cahun représente une *menorah* tordue, dont les branches, en renvoyant au sens premier du mot, ressemblent à celles d'une plante. À l'instar de la tradition kabbalistique, Cahun associe chaque branche à une partie du corps humain. On peut donc supposer la bonne connaissance qu'elle avait de la symbolique de cet objet. Il est certain qu'elle savait son caractère extrêmement sacré et intouchable ; le détournement qu'elle en fait est d'autant plus subversif. On peut donc voir dans cette manipulation l'expression de son rapport tordu au judaïsme, son inclination irrépressible vers lui et sa tendance tout aussi forte à le pervertir.

En outre, dans la pyramide du photomontage se trouve la « Sainte Famille » qui est aussi décrite dans le texte d'*Aveux non avenues* : « L'éternité a fait ce monstre triple face. [...] Père, mère et fils (esprit, cœur et corps) soudés par ces bras de chair, ces charnières grinçantes... Et la famille française prend modèle là-dessus. » (ANA, 417) C'est une reprise littérale de la métaphore biblique que Cahun opère : « [L'homme] s'unit à sa femme, et ils deviennent une seule chair. » (Gn 2 :24) Dans ce passage, l'ironie est évidente. La manière dont la « Sainte Famille » est représentée est violente : le patriarche tient son enfant par les cheveux et de l'autre main, il brandit un éclair ; la femme, en comparaison, semble passive, elle n'initie aucun mouvement, ses bras sont cachés derrière son corps. Seul son visage, son regard, las, est tourné vers le spectateur. Enfin, ils sont tous les trois liés par la chair au niveau du ventre. On peut y voir la concrétisation

¹⁶¹ Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelle*, op. cit., p. 17.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 41.

d'une forme d'unité malsaine entre les membres de la famille¹⁶⁴. Julie Héту compare le « noyau familial » à « une prison, dont les membres ne peuvent s'échapper¹⁶⁵ ». La « Sainte Famille » désigne cet ensemble de personnes bien-pensantes et convenables qu'on ne peut pas remettre en question et dont on ne peut douter. Mais Cahun sait bien que ce modèle n'est pas unique, ayant elle-même vécu dans une famille recomposée et n'aspirant pas à fonder une famille. Héту ajoute que l'auteure est plutôt du parti de l'auto-engendrement et de l'auto-suffisance. Et Cahun d'écrire :

Quels démentis le rêve n'apporte-t-il pas à la réalité mensongère ? – Je veux cette pensée, je la vois... Arrêtez-la, reproduisez-la dans le ciel. Ce muscle, je l'ai cruellement sculpté ; va-t-il fondre à ma propre chaleur tandis que je m'essouffle à quelque autre embellissement, tandis qu'il me reste tant à faire. (ANA, 220)

Cahun veut se créer, accoucher d'elle-même sans être redevable à quiconque, ni à ses géniteurs, ni à un quelconque Dieu créateur. Son désir d'auto-suffisance s'oppose au poids des traditions qui sont indubitablement constitutives de son œuvre et de son identité. Elle tente de concilier l'héritage juif avec le puissant désir de renouveau et d'indépendance. Ainsi, elle infiltre le judaïsme dans ses textes, fait s'entremêler les deux de manière oxymorique pour créer un malaise chez le lecteur-spectateur/la lectrice-spectatrice.

Nous pouvons constater que Cahun est extrêmement proche des symboles et de la tradition bibliques hébraïques. Elle les connaît bien, ce sont des éléments omniprésents dans son œuvre et ils cimentent son imaginaire. Les détournements qu'elle opère de ces symboles nous conduisent à réfléchir au rapport qu'elle entretient avec la religion. Le fait que cette matière religieuse soit commune avec le lecteur/la lectrice rend son impact sur lui/elle d'autant plus percutant. Les manipulations auxquelles elle procède, par l'écriture et dans l'image, sont substantielles. Elle modifie l'essence des objets, des expressions et des symboles sacrés du judaïsme. Elle se les approprie pour mieux les détourner et leur donner un sens qui lui est propre.

¹⁶⁴ Cahun a également développé cette critique de la famille dans « Marie », personnage des *Héroïnes*, nous le verrons plus tard.

¹⁶⁵ Julie Héту, « Le motif du masque dans l'œuvre littéraire et photographique de Claude Cahun », *op. cit.*, p. 93.

Manipuler des symboles sacrés conduit nécessairement à leur désacralisation, et selon la modification, cela peut mener à leur perversion. Ce sont des objets intouchables, immuables, aux yeux des croyants. La moindre atteinte à leur intégrité a un impact sur le(s) sens qu'ils portent en eux en tant que symboles. Le refus de la religion chez Cahun est évident, mais son inéluctabilité l'est tout autant. Pourtant le combat qu'elle mène n'est pas tant théologique que personnel. C'est en raison de sa judéité que Cahun est aliénée, elle qui voit son héritage comme un fardeau. La lutte dont elle parle ne concerne qu'elle-même, la part juive d'elle-même. Cette part juive n'est cependant pas facilement identifiable, puisqu'irrélégieuse, nous nous trouvons dans une forme de l'identité liée à la culture et à un héritage familial plus qu'à la religion. Cela explique dès lors la prépondérance du sacré. Cahun opère une critique de l'institution religieuse et du dogme qu'elle rejette, mais se trouve aux prises avec une judéité qu'elle ne peut renier, et une image de Dieu qui persiste malgré le refus nietzschéen de son existence et de son omnipotence. Envisageons donc quelle est la place de la figure de Dieu dans l'œuvre de Cahun.

2. Dieu, un personnage parmi d'autres ?

« Ôtez Dieu il reste Dieu. » Que faire de cette affirmation-aporie ? Dans le dernier photomontage d'*Aveux non avendus*, abordé plus haut, Dieu est mis de côté mais il semble inévitable ? Car oui, « n'en déplaise aux modernes, [...] Dieu est bien de la partie¹⁶⁶ ». La religion se trouve au cœur de nos sociétés occidentales, de nos valeurs et de notre mode de pensée, à l'époque comme aujourd'hui. Ainsi rejeter « Dieu » ou, de façon générale, nier les religions, pour penser l'être humain, sa psychologie, sa socialité, sa culture, serait une erreur. Cahun en est un exemple probant, puisque malgré son irrélégion, son œuvre est empreinte de sacré. Nous pourrions voir dans ce phénomène une énième contradiction entre l'athéisme de l'auteure d'une part et, d'autre part, son obsession évidente par « Dieu ». Mais il nous semble ici que « Dieu » ne soit pas un mot comportant un seul sens. Pour l'auteure, plus qu'une entité intouchable, parfaite

¹⁶⁶ Esther Benbassa et Jean-Christophe Attias, *Le Juif et l'Autre*, op. cit., p. 23.

et créatrice de toute chose, c'est un symbole, une idée, une image avec laquelle elle peut jouer, qu'elle peut travestir et subvertir. Ainsi, dans toute son œuvre, mais principalement dans *Aveux non avendus*, nous sommes face à un Dieu incarné, auquel Cahun impute des pensées, des intentions, des désirs et des erreurs : « Ôtez Dieu il reste Dieu. » Cette phrase, glissée dans un photomontage, est détournée par Cahun dans le titre subversif de la deuxième partie du chapitre IX : « Ôtez Dieu il reste moi. » (ANA, 427) Il reste qui ? il reste l'être humain ? il reste l'artiste ? il reste Claude Cahun ? « Dieu » et « moi » apparaissent comme les deux faces d'une même médaille, interchangeables, jamais immobiles, jamais au bon endroit. Voyons ce que Cahun cache derrière le mot « Dieu », qui est « nécessaire – puisqu'il est » (MS, 480), mais qui n'est certainement pas figé dans un seul rôle. Observons les différentes occurrences de ce mot, pour tenter de comprendre quels sens Cahun lui attache.

Tout d'abord, nous savons que Dieu est l'objet d'une quête pour l'auteure : « Entre mille tâtonnements, qu'une seule fois j'aie mis le doigt sur Dieu, (au fond du cœur et j'aurai beau m'en défendre) me voilà passé prophète. » (ANA, 214) Dieu est un objet que Cahun recherche, autour duquel elle tourne et qu'elle hésite à approcher. L'expression « mettre le doigt sur quelque chose » signifie découvrir, deviner juste, viser dans le mille. On peut déceler l'intérêt, l'intrigue dont Dieu fait l'objet pour l'auteure. De plus, cette expression nous a inspiré une autre réflexion. Il faut premièrement souligner que la Torah est « la narrativisation du Nom de Dieu¹⁶⁷ » ; c'est le livre qui contient cette figure sacrée par excellence. Il est alors intéressant de noter que les Juifs utilisent un outil facilitant la lecture de la Torah : le *Yad*, ou *Etsba*. *Yad* signifie « main » et *Etsba* « doigt ». C'est un pointeur qui se termine par une main dont l'index est tendu et qui permet de préserver le texte sacré du toucher humain. Cet objet est utilisé lors de la lecture d'un texte particulier, le Sefer Torah, lors d'occasions telles que le Shabbat ou une bar-mitsva. C'est le livre le plus sacré de la tradition juive, puisque c'est une copie manuscrite de la Torah. Peut-on voir dans les mots de Cahun la mise en scène de cette pratique ? Cahun met le doigt sur Dieu, sur le texte sacré, un droit pourtant

¹⁶⁷ Esther Cohen, *Le silence du nom et autres essais*, trad. de l'espagnol par Anne Picard, Paris, Éditions des femmes, 2007, p. 14.

réservé aux initiés, les sofer. Elle rend donc Dieu tangible, le dépourvoit de son impalpabilité. Au fil d'*Aveux non avenues*, Cahun fait de Dieu un personnage matérialisé, un rôle qu'il est possible d'incarner. L'entité désincarnée est abolie par Cahun, elle l'humanise, le ramène à un sujet auquel elle va jusqu'à s'identifier :

Dieu x Dieu

————— = moi = Dieu

DIEU

« Dieu » et « moi » semblent être des termes interchangeable. Le rapport entre les deux ne relèvent pas de l'ordre habituel de l'être créateur et créé. Cahun ne propose pas une réflexion sur l'existence ou non de Dieu et ne se place pas non plus dans un rapport d'asservissement par rapport à une force supérieure et dominante. Elle réduit le Créateur au seul individu qui compte, et qui, dans le fond, est le seul à avoir un pouvoir sur sa vie propre : soi. L'auteure observe « Dieu », le fixe comme elle le ferait d'un objectif d'appareil photo, comme elle regarderait un miroir. D'un regard fixe et transperçant, d'égal à égal, elle inverse les rapports de force entre elle et Dieu. Cahun s'érige en démiurge et crée Dieu : « Il me reste à congédier ce Dieu que j'ai fait à mon image. [...] En somme, il est plus à plaindre qu'à blâmer. Je ne voudrais pas être dans sa peau. » (ANA, 413) À moins que ce ne soit lui dans la sienne ? Car « [i]l est dans ma peau. C'est une vieille connaissance ». (ANA, 309) On retrouve ici, une fois de plus, les constantes incohérences, ainsi que des renversements qui échafaudent *Aveux non avenues*.

En réalité il semble qu'il y ait une différence à faire entre Dieu en tant qu'entité du monde – qui peut exister ou ne pas exister – et Dieu en tant que concept, qui, lui, existe forcément puisqu'il est présent dans la pensée et dans le langage. On peut donc tuer Dieu en tant qu'entité – ce que font les athées – mais il n'en reste pas moins que le concept existe et qu'il faut traiter son contenu. Nous pouvons donc voir ceci comme une réponse à l'hypothèse développée plus haut de la potentielle contradiction entre l'omniprésence de Dieu et l'athéisme de l'auteure – si tant est qu'elle le soit vraiment, au vu de la fréquence des négociations avec son héritage religieux. Cependant, l'athéisme n'est pas inconciliable avec le concept de Dieu. Chez

Cahun, à un certain point, le concept se détache de son entité originelle pour devenir un objet linguistique qu'elle utilise comme symbole. Elle déconstruit la figure de Dieu, la destitue et la vide de son sens originel d'être suprême, créateur et omnipotent. Elle se la réapproprie et se positionne elle-même au centre du concept désemploi. Le réinvestissement qu'elle opère établit Dieu en tant que figure vers laquelle convergent ses doutes et ses questionnements à propos de l'existence du réel et du sensible. Elle remet en question la vie matérielle, se débat sans cesse contre le réel, qui lui échappe et qu'elle poursuit en vain. Dieu, en tant que Créateur, est l'entité « responsable » de cette vie matérielle dans laquelle chacun est contraint d'évoluer. Pour Cahun, « athée », c'est de cette vie dont elle se sent prisonnière qu'il devient le symbole. Ainsi, elle peut se révolter contre l'idée d'un Dieu qu'elle a elle-même créé. C'est une figure qui est de plus toujours substituable au sujet narrant, au « moi » mis en scène dans *Aveux non avendus*. En effet, Cahun s'approprie le caractère démiurge de Dieu puisque c'est elle qui se met au monde. Mais cette révolte n'est pas sans conséquences¹⁶⁸. Inextricablement lié au doute permanent, ce rapport problématique au réel, au vrai, au sensible nous semble être un des combats intérieurs qui ébranlent l'auteure. Le désancrage qu'elle subit, provoque et dans lequel elle trouve une forme de complaisance, nous pouvons penser qu'il peut être une des caractéristiques des écrivains juifs¹⁶⁹. Nous avons vu plus haut le paradoxe que comporte la formule d'« écrivain juif ». Car « face à l'impossibilité d'écrire qui paralyse tout écrivain et à l'impossibilité d'être Juif qui, depuis deux mille ans, déchire le peuple de ce nom, l'écrivain choisit d'écrire, et le juif de survivre¹⁷⁰ ». Ainsi pour Cahun, ces impossibilités convergent : impossibilité d'écrire, de ne pas écrire, d'être juive, de ne pas l'être. À ces impossibilités on peut ajouter celle d'être femme, et de ne pas l'être. Elle se trouve captive de ces apories identitaires, qu'elle tente de dépasser par l'art, par la littérature et ses pratiques picturales. Cela lui permet de créer dans l'espace artistique une altérité impossible à atteindre dans le réel. C'est pourquoi le rêve risque de devenir incommensurablement préférable. : « Quels démentis le rêve

¹⁶⁸ « Dieu s'était embrumé, avait disparu de son ciel ; [...] Et l'enfant commença de se confondre parmi leur trouble et de s'indéfinir. » (ANA, 196)

¹⁶⁹ Voir Gilles Zenou, *Regards sur la condition juive*, op. cit.

¹⁷⁰ Edmond Jabès, *Le livre de Yukel (Le livre des questions II)*, Gallimard, 1964, p. 59-60. Cité dans Gilles Zenou, *Regards sur la condition juive*, op. cit., p. 216.

n'apporte-t-il pas à la réalité mensongère ? » (ANA, 220) Si la réalité est mensongère, la vérité se trouverait alors dans le rêve ? Mais atteindre la vérité n'est pas le dessein de Cahun : « 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.¹⁷¹ » Voilà bien un pied de nez au lecteur/à la lectrice, puisqu'elle affirme que son *vrai* devoir est de fuir la vérité plutôt que de la rechercher. Contradictoire encore, elle se joue de l'idée qu'on pourrait se faire d'elle. La « Vérité », mot qu'elle dote d'une majuscule, acquiert alors un caractère sacré ou intouchable. Or les guillemets suggèrent la présence d'ironie : « La "Vérité"...! Comme si elle pouvait exister ! » Est-ce là une remise en question de l'existence de la Vérité avec un grand V, la vérité religieuse ? Dans le cas de la foi divine, vérité et croyance sont des concepts qui se confondent. Abraham Aboulafia affirme que « chaque homme est forcé par la Torah et par l'intellect de rechercher la vérité, et de l'accepter même si elle vient des livres, car la vérité ne se distingue pas d'après celui qui la dit, mais par sa propre nature. Ainsi, la vérité est ce qui doit être essentiellement cru¹⁷² ». Tout cela est contraire à la propension de Cahun de tout mettre en doute. Elle lie encore une fois les concepts de vérité et de croyance dans la citation qui suit. Car si l'on fait s'équivaloir le vrai et la vérité, cet énoncé de Cahun nous renseignera sur sa position : « Afin qu'on me croie, je dirai non le vrai – mais le vraisemblable.¹⁷³ » (ANA, 330) On peut y reconnaître la pensée aristotélicienne, et voir la remise en question de la notion de vrai dans l'œuvre. En effet, même si l'auteur énonce une chose vraie mais inconcevable pour le lecteur/la lectrice, celui-ci/celle-ci percevra le locuteur comme un menteur et donc le disqualifiera en tant que source. Donc, pour créer l'adhésion du lecteur/de la lectrice – que Cahun désigne par la croyance – il faut dire le « vraisemblable », imaginable pour le lectorat. Le fait que Cahun dévoile cette stratégie est intéressant à relever. Elle donne au lecteur/à la lectrice la preuve de sa crédulité, tout en la recherchant ! Car ce qu'elle cherche et ce qu'elle attend de l'Autre, du lecteur/de la lectrice est sa croyance. Dès lors, lorsque la foi est accordée par le lecteur/la lectrice,

¹⁷¹ Claude Cahun, « L'Androgyne, héroïne entre les héroïnes » dans *Héroïnes*, Paris, Mille et Une Nuits, 2006, p. 100.

¹⁷² Abraham Aboulafia, *Le divorce des noms*, Roquevaire, Lahy, 2009, p. 28.

¹⁷³ Cette citation de Cahun n'est pas sans rappeler la pensée d'Aristote qu'il énonce dans sa *Poétique* : « Il est évident que l'œuvre du poète n'est pas de dire ce qui est arrivé, mais ce qui aurait pu arriver, ce qui était possible selon la nécessité ou la vraisemblance. » (Chapitre IX, I).

le vrai le serait également, ou du moins, l'illusion du vrai serait par conséquent à admettre. Cahun exigerait donc une foi de la part d'autrui, de la part du lecteur/de la lectrice, qu'elle-même ne peut offrir. Elle l'exige de nous, mais elle la désire pour elle aussi sans être capable de l'éprouver : « Je crois, mais au conditionnel : je voudrais croire. » (ANA, 431) Car la notion de foi est directement liée à celle de doute, puisque la foi (en Dieu) nécessite sa suspension. Et Cahun n'est pas de cet avis, le doute, elle va le cultiver, et l'appliquer à sa pensée, à sa vie quotidienne : « D'abord [l'enfant – elle-même] avait douté de Dieu, de la liberté humaine puis du monde matériel et de sa propre existence. » (ANA, 196) Le doute permanent a pour conséquence une incapacité à croire qui est une tendance dont Cahun ne saura jamais se défaire. Ainsi, le doute s'applique autant à l'existence de Dieu qu'à la sienne :

Dieu s'était embrumé, avait disparu de son ciel ; sa volonté débilisée laissant le hasard au champ libre de l'instinct ; les objets n'avaient plus qu'une forme, une couleur et un toucher de rêve ; ils avaient perdu leur empire ; ils n'étaient plus stables, solides, ni réels. Et l'enfant commença de se confondre parmi leur trouble et de s'indéfinir. (ANA, 196)

La disparition de Dieu a de lourdes conséquences. Une fois que son existence est remise en question, s'ensuit la mise en doute de la liberté humaine, du réel et de l'existence même du soi. Ainsi, en même temps qu'il disparaît de « son ciel », l'enfant commence à s'indéfinir. Cahun décrit ici une sorte d'imbrication d'éléments multiples qui finissent par ne former plus qu'une seule et même matière. Le monde cahunien se déploie de la même manière autour de son noyau, Cahun, et est constitué d'une matière unique qui se décompose et se recombine. Cela fait écho à une phrase qui se trouve une centaine de pages plus loin : « Chaque être vivant – poupée russe, table gigogne – est censé contenir tous les autres. » (ANA, 307) Chaque être, chaque objet, possède en lui tous les autres, tous les possibles. De par l'éducation juive de l'auteure, nous suggérons de rapprocher la perspective de Cahun et le concept de l'« *ehad* » qui désigne l'unicité du Dieu juif : « L'Éternel est un », mais multiple et infini, présent dans chaque parcelle du monde. Cette idée peut s'étendre aux individus, chaque individu contenant en lui tous ses possibles, il est par conséquent multiple.

La suppression de l'Être créateur et organisateur engendre une confusion des éléments du réel. Le monde s'indéfinit ; cela provoque aussi la mort de toute hiérarchie et l'impossibilité pour l'être humain, ou du moins pour Cahun, d'entrer en relation avec le reste du monde. Les objets ont « un toucher de rêve », ils ne sont plus « réels » et l'enfant les imite. Le doute permanent qui touche toutes les catégories du réel conduit inéluctablement à l'absurde. En effet, Dieu disparu, le sens de l'existence est ébranlé. L'absurde, dans le sens philosophique d'Albert Camus, est un sentiment né de l'incomblable besoin de sens et de compréhension propre à l'être humain, confronté à l'hostilité et à l'imperméabilité du monde¹⁷⁴. Dans *Aveux non avenues*, Cahun pousse la remise en question du réel jusqu'à ses limites, elle produit une œuvre qui déconstruit le monde, la réalité, le soi, le *gender*, toutes les catégorisations du réel et de la littérature : « Tendance à tout pousser à l'absolu donc : à l'absurde » peut-on lire dans *Aveux non avenues* (p. 216). Pour s'extraire de cet anéantissement, de cette réduction du monde en un amas indémêlable, l'être humain n'a d'autres choix que de se transformer lui-même pour devenir un agent de changement voire un créateur. Cahun doit donc revenir à la seule matière qu'elle peut modifier, qu'elle peut saisir, à savoir elle-même : « [...] Je ne dois, car je ne puis, toucher, transformer que moi-même. » (ANA, 427) Le je narratif est le seul sujet et l'unique fil continu que le destinataire peut suivre à la lecture d'*Aveux non avenues*. Le soi, malgré son instabilité, est sans doute l'élément du réel le plus tangible pour un être qui remet frénétiquement tout en question. Les aspects référentiels de l'œuvre n'étant pas fiables, le lecteur/la lectrice se doit de prêter foi à une narratrice qui lui échappe, qui ne lui donne que très peu d'indices pour la cerner. Il/elle doit y mettre du sien, entraîné dans une direction puis dans une autre, il/elle a un pouvoir d'agir et de penser primordial. Par l'écriture, Cahun revient également à la seule temporalité perceptible et saisissable par elle : celle de sa vie. C'est un travail qu'elle effectue dans *Confidences au miroir*. Dans ce texte qui ressemble davantage à un récit autobiographique conventionnel, elle relate les combats qu'elle a menés durant l'occupation nazie à Jersey, en ponctuant ce récit de souvenirs d'enfance. L'enchaînement des actes qui constitue son existence l'inscrit dans le réel collectif et la ramène à la réalité.

¹⁷⁴ Voir Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Poche, 1985.

On peut concevoir l'écriture de Cahun à la manière d'une lutte, d'un combat qu'elle mène « contre elle-même » (« Pour qui écrivez-vous ? », *Ecrits*, 538). L'écriture est, à ses yeux, un couteau à double tranchant. L'acte d'écrire est pour l'artiste un danger de se perdre dans les méandres de son esprit et de sa mémoire, et à la fois sa seule manière de lutter contre elle-même et contre sa tendance à la « déréelisation ». C'est l'arme et le bouclier qui la tue et la sauve à la fois. Dans l'écriture, elle nomme la profondeur de son trouble et de son mal-être, et une fois ceux-ci identifiés, elle peut se battre contre eux. Écrire est donc une manière d'atteindre ce qui lui échappe constamment dans son quotidien, une tentative de fixer les différentes parts d'elle-même qui sans cesse s'envolent.

Toute lutte comporte en elle un désir, un espoir de résolution – sans cela elle serait vide et impersonnelle. Ainsi il y a aussi du désir dans les textes cahuniens, un profond désir de se comprendre et de démêler le nœud gordien que constitue le soi. Cela mène l'auteure vers un ailleurs, vers un sens hors du livre. La dernière ligne d'*Aveux non avenues* laisse transparaître de l'espoir : « Pourvu qu'il ne soit pas trop tard. » (ANA, 432) Il y a donc un après, un « devenir », le livre se clôt en s'ouvrant à d'autres possibles, à d'autres questions, à d'autres formes, qui s'inscriront notamment dans *Confidences au miroir*, mais aussi dans les activités de résistance des deux amantes et dans leur pratique de la photographie, toujours riches en autoportraits de Cahun, mais également en mises en scène d'objets.

Cette partie de notre analyse s'inscrit dans la réflexion à mener sur la judéité de Claude Cahun. La question, inévitable, de la place que détient Dieu dans l'œuvre de Cahun nous a occupée ces dernières pages et nous a menée sur des pistes moins théologiques ou religieuses que philosophiques. En effet, nous l'avons démontré, pour Cahun, Dieu n'est pas la figure que l'on a l'habitude de rencontrer dans les textes sacrés ou les exégèses. Il est une figure « somme », démontable et dubitable, que Cahun pétrit, incarne et désincarne. En réalité, sa foi envers lui est tournée vers elle-même, vers sa propre et unique existence :

I am in training, don't kiss me.

S'il m'arrive de croire en un dieu hors de moi, à certains moments il me semble qu'il a la partie belle : ayant l'éternité devant lui. Avec de telles facilités, n'importe quel assassin, quel innocent, quel prostitué, le dernier de sa classe, le dernier des hommes, l'égalerait, le

détrônerait sans peine... Oui, délivré des distractions intolérables de la misère, de l'amour, des maladies, et mis à même de prendre mon temps, je me sentirais de force...

Qui sait s'il n'est pas parti de bien plus bas que moi ? (ANA, 408, nous soulignons.)

Dans cette citation, on peut conclure que « Dieu » serait plus un statut, un métier ou une occupation qu'une personne ou une entité. C'est un masque que n'importe qui peut endosser. On pourrait aller jusqu'à le considérer comme un rôle dans un pièce de théâtre, qui serait ainsi interprétable par n'importe quel acteur, bon ou mauvais. Cette analyse n'est pas infondée quand on sait la fascination de Cahun pour le théâtre, les rôles et les masques¹⁷⁵. Ainsi ce serait « le n...ième vrai dieu » (ANA, 428) dont on a pensé qu'il serait : l'unique, le seul, le meilleur... Et qui suivrait quantités de dieux « vrais ». Si on suppose que ce dieu est le 10^{ème} « vrai dieu », cela implique qu'il a été précédé de neuf autres, qui ont tout aussi bien été considérés comme « le vrai dieu » avec toutes les caractéristiques qui lui sont attribuées généralement. Cahun quantifie la figure de Dieu censée être unique et irrévocable. Elle est donc remise en question par le fait même qu'elle fait partie d'une énumération. Par ailleurs, ce dieu n'est même pas le X^{ème}, il est le N^{ème}. Voilà une dévalorisation de plus, puisqu'on a perdu le compte.

Cahun remet donc une fois encore la notion de vrai en question. On pense qu'une chose est vraie jusqu'à preuve du contraire, mais Dieu est l'objet par excellence qui ne peut être prouvé. L'impossibilité de prouver est la chose dont Dieu est le symbole et qui concerne l'existence réelle, du monde extérieur et de soi ! La remise en question que Cahun opère du vrai, du réel, de la matérialité de l'existence, est donc dirigée vers Dieu en tant que symbole.

La disparition de Dieu évoquée dans les premières pages d'*Aveux on avenus* ne constitue toutefois pas un frein à l'obsession de Cahun pour ce personnage. Au contraire, c'est un sujet qui parcourt et charpente l'œuvre, qui se glisse au travers des lignes et des histoires. Chez Cahun, Dieu est ridicule, maladroit, dévergondé, acerbe, cruel, joueur, tricheur, lâche, capitaliste. L'auteure voit en lui un « artiste rageur et puéril » (ANA, 187), un « trafiquant de sa gloire » (ANA, 380), une « usine de l'absolu » (ANA, 287), elle

¹⁷⁵ Voir François Leperlier dans Patrice Allain *et al.*, *Marcel Schwob. L'homme au masque d'or*, op. cit., p. 184

fait de lui une « Femme à barbe » (ANA, 295), voudrait « Lui mettre la camisole de force » (ANA, 308). Mais Dieu, c'est aussi un être dont il faut se méfier : « (consultez votre Sainte Bible) Il n'a jamais respecté le secret professionnel. » (ANA, 332) Il joue aussi à l'apprenti chimiste et psychologue : « Tout le problème consiste pour Dieu à doser adroitement ses poisons. Il y faut de la psychologie. Combien cette âme en supportera-t-elle ? Combien cette autre ? Expériences délicates. Parvenir à l'extrême de la résistance humaine... » (ANA, 411) Plus encore, Cahun affirme qu'elle ne « mange pas de ce Dieu-là », car elle attend « l'Autre ». (ANA, 293) Et par une autre voix, elle s'exclame, blasphématoire : « S'Il se présente encore sous un faux nom, vous Lui direz que je L'emmerde. » (ANA, 309) Elle décrète ensuite que

l'homme a créé le paradis – mais que le paradis de Dieu c'est l'enfer. Libre jouissance de ses privilèges. Torture à discrétion. Sa toute-puissance enfin s'exerce dans l'infini. Malgré de tels instincts, comme une jolie femme il a soin de sa réputation. Sadique du bout des dents, il tient à faire le délicat. (ANA, 411)

L'auteure compare Dieu à une jolie femme, superficielle et mondaine. « Faire le délicat » n'a rien de louable, non plus que faire preuve de « sadisme » – ou de masochisme, puisque, selon Cahun, le paradis de Dieu est l'enfer ! Elle affirme ensuite avec beaucoup d'ironie :

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, 428)

Cahun respecte la même construction syntaxique que celle utilisée dans la Genèse : les mots « n...ième jour » sont suivis d'un verbe à l'indicatif passé simple et du « Ciel » et de la « Terre » dotés de majuscules. Il y a également tous les retours à la ligne qui associent le texte de Cahun à celui de la Bible. Cahun accentue la dissonance et donne une dimension anachronique au propos lorsqu'elle joint à cette esthétique biblique la modernité lexicale du « domaine public ». Non seulement Dieu est impuissant, mais il est lâche puisqu'il n'assume pas ses erreurs. Cela passe par la création de la trinité divine, dès lors désacralisée, du serpent –

« inventé » pour se déculpabiliser – et par le changement de nom. Cahun fait de tous ces phénomènes bibliques sacrés des preuves de la lâcheté du « Créateur ».

Finalement, Dieu semble être, parmi toutes les figures que Cahun met en scène, un personnage de son récit autographique ; cependant, un personnage primordial, un mot-clé duquel elle ne décrochera pas. Car on l'a dit, « le mot DIEU est nécessaire – puisqu'il est » (MS, 480). Dans un bref texte intitulé *Méditation de Mademoiselle Lucy Schwob*, elle ajoute que c'est « peut-être le mot ayant le plus de significations. Voilà ce qui fait demander s'il n'en aurait aucune. » (MS, 480) Mais Dieu – mot, personnage, idée, emblème – est inéluctable. Cahun en fait le dépositaire de son refus du monde réel, le point de chute de tous ses doutes. En tant que concept, Dieu est vidé de ce qu'il signifie, puis réinvesti. Il devient le symbole du réel, de la vie quotidienne contre laquelle Cahun se bat, qu'elle refuse et dont elle nie l'existence. Cette figure-symbole est constamment substituable à l'auteure elle-même puisqu'elle proclame l'auto-engendrement. Elle est à la source d'elle-même, sa propre matrice. Dieu devient alors un autre miroir, un *alter ego* de plus. Une fois que l'équation qui fait de « moi » et de « Dieu » une équivalence est affirmée, Cahun devient sculptrice et terre glaise, créatrice et matière. Elle est à la fois un être néant et la seule demiurge possible. L'analyse de ce vocable nous mène à la troisième et dernière partie de ce mémoire.

Partie III – « Les masques [de] carton, velours, chair, Verbe »

Le titre de cette partie est issu d'une citation de *Carnaval en chambre* : « Les masques sont d'étoffe aux qualités diverses : carton, velours, chair, Verbe. » (CeC, 485) Cette phrase semble bien résumer la perpétuelle mascarade de Cahun, les multiples et éclectiques métamorphoses qu'elle offre au lecteur-spectateur/à la lectrice-spectatrice dans ses photographies et ses textes. Nous nous intéresserons, dans ce chapitre, au masque de Verbe. Cahun fait du Verbe une matière pure, malléable, lui permettant de masquer son visage, démultiplier son soi, travailler le langage, une véritable substance, une « étoffe », au même titre que les autres matières. Cahun le modifie, le malmène, pour se l'approprier et exprimer sa pensée complexe et contradictoire de la manière la plus adéquate possible. Nous avons pu constater, au fil des analyses précédentes, le caractère lacunaire et elliptique, mais symbolique et évocateur de l'écriture, notamment dans *Aveux non avendus*. Cahun peut être incisive, ironique, scandaleuse, indécente, puis soudainement adopter un ton enfantin, qui rappelle celui d'un conte, mais sans jamais perdre sa profondeur et sa justesse. C'est sur ce langage fugace, tout en détournements et soubresauts, que nous nous penchons dans cette partie.

Dans un premier temps, nous brosserons rapidement, avec notamment Émile Benveniste, un historique des théories du langage, en insistant sur le rapport entre l'être humain et ce dernier. Nous y intégrerons la pensée de certain.es théologien.nes juif.ves à ce propos. Dans un second temps, nous nous attacherons à observer comment Cahun, via plusieurs stratégies discursives, utilise la matière religieuse pour exprimer sa pensée et construire sa réflexion critique. Nous regrouperons ces stratégies en deux catégories : les réécritures parodiques – Cahun réinvestit des récits pour les détourner et les attacher à sa cause – et les manipulations langagières, qui font appel au savoir collectif relatif à des expressions (religieuses ou non) chez le lecteur/la lectrice devant être capable de percevoir la dérision et l'ironie. Les écrits d'Oswald Ducrot, Jérôme Meizoz et Daniel Villers nous apporteront les outils théoriques. Le troisième et dernier chapitre de cette partie aura pour sujet le nom propre.

Avant toute chose, nous aimerions apporter des précisions quant au genre littéraire auquel appartient *Aveux non avenues*, œuvre placée au centre de notre réflexion. L'autobiographie a été évoquée, notamment dans les mémoires de Julie Héту et Catherine Baron. Woodlee, quant à elle, propose le terme « semi-autobiographie¹⁷⁶ », tandis qu'Andrea Oberhuber et nombre de chercheuses qui ont travaillé avec elle la considèrent plutôt comme une « autographie ». Le terme « autographie », l'écriture de soi pure et simple, détachée du « bios » semble être approprié pour qualifier *Aveux non avenues*. Cahun ne construit pas un discours chronologique, biographique ou même véridique dans le récit de soi qu'elle nous offre. Marie-Ève Gélinas remarque à ce sujet : « Cette idée de "s'écrire" remet en cause l'idée d'une identité fixe, stable. Celle-ci se veut plutôt mouvante, fluide, en constante évolution.¹⁷⁷ » C'est aussi cette forme qui va lui permettre « de s'écrire une identité¹⁷⁸ ». Cela correspond tout à fait à ce que nous avons développé auparavant. Le genre littéraire de l'autographie est le genre de la fluidité identitaire, puisqu'il permet l'épanouissement d'un soi multiple et la création perpétuelle d'une identité changeante.

Aveux non avenues oscille donc entre autobiographie et autofiction¹⁷⁹, avec un degré de réel difficile à identifier. On peut cependant noter que se trouvent, en ouverture de l'œuvre, les dates « 1919-1925 » et, après le chapitre IX, « 1928 ». La lecture commence donc par l'inscription d'une période temporelle. Cela circonscrit le temps de l'écriture – et bien que ce temps le soit toujours, qu'importe le livre –, nommer cet encadrement temporel lui donne une importance particulière et lie le temps de l'écriture et le temps de l'œuvre, le réel et le l'univers livresque, l'écriture et la vie. On se trouve dorénavant dans une temporalité qui concerne les deux pans du livre que sont le réel et la fiction, toujours entremêlés. Andrea Oberhuber se questionne à ce propos : « Sur ce continuum, donc, entre fiction et vérité, face à la création d'univers mi-fictionnels mi-référentiels, face aux procédés énonciatifs de ces ouvrages autoréflexifs qui brouillent les

¹⁷⁶ Angela Christine Woodlee, « Evidence of Jewish Identity in the Photographic Work of Claude Cahun », *op. cit.*, p. 24.

¹⁷⁷ Marie-Ève Gélinas, « Le corps duel dans les *Aveux non avenues* de Claude Cahun », *op. cit.*, p. 5.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷⁹ Voir Régine Robin, « L'autothéorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », *Études françaises*, vol. 33, n° 1, 1997, p. 45-59. ; Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

pistes, comment, en tant que lecteur/lectrice, faire la part des choses puisque la vérité ou, plutôt, la véridiction, se situe nécessairement à l'intérieur du discours ?¹⁸⁰ » Ainsi ce chevauchement constant entre réel et fiction nous incite-t-il à rechercher la part de réel dans l'œuvre. Mais elle nous échappe, autant qu'elle échappe à l'auteur ou qu'elle est rejetée par elle. On ne peut se fier qu'au texte, et ainsi atteindre ce que l'écrivain considère comme potentiellement vrai, ce qu'elle nous laisse entrevoir de sa vision du monde. Mais le texte lui-même nous échappe, le sens nous glisse entre les doigts. Avec Cahun, on l'a vu, la vérité semble être un acte de foi qu'elle nous demande de poser et qui est immédiatement remis en question. Maxime Decout, dans son ouvrage *En toute mauvaise foi*, propose un résumé du rapport entre l'auteur.e, le lecteur/la lectrice et la vérité :

[L'écrivain] écrit en effet pour un lecteur et contre lui, à la recherche d'une vérité qui existe mais qu'il crée, en mentant sincèrement pour dire vrai, en disant vrai pour mieux mentir. Il écrit et n'est plus lui parce que son œuvre le transforme et l'efface, mais il reste le même. Le lecteur le lit et lui prend l'œuvre, il la change en ce qu'elle n'est pas alors qu'elle continue d'être ce qu'elle est. Il lit et n'est plus lui tout en étant encore lui, l'œuvre le fait muter sans le changer, elle se métamorphose en lui et sans lui, elle reste elle-même en devenant autre.¹⁸¹

Écriture et lecture sont des pratiques en mouvement, pleines d'allers et venues dans la tentative laborieuse d'élaboration du sens. L'œuvre poétique, entendue comme tentative de toucher à la fois à l'intime et à l'universel, s'élabore grâce à la complicité entre le lecteur/la lectrice et l'écrivain.e. L'auteur.e ne dit pas tout et ce qu'il/elle ne dit pas, c'est au lecteur/à la lectrice de le trouver. Mais cela n'est envisageable que si l'écrivain.e lui a donné les clés de lecture et de compréhension de son texte aux interprétations multiples. Cahun est quant à elle du parti de laisser le lecteur/la lectrice en suspens, lui ouvrir la porte pour qu'il/elle accomplisse « un pas de plus qu'il ne voudrait » (PSO, 514).

¹⁸⁰ 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 Devésa (dir.) *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine page, 2007, p. 134.

¹⁸¹ Maxime Decout, *En toute mauvaise foi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p. 65.

1. Considérations linguistiques et théologiques : un aperçu

Selon Benveniste, l'être humain n'est pas envisageable sans le langage, c'est en « parlant » qu'on le rencontre, le langage n'étant pas distinct de lui¹⁸². Il est le ciment de l'individu et de sa socialité, il participe et fonde son être au monde. Cependant, il est un matériau malléable et un couteau à double tranchant. Bien que fondateur de l'individu et essentiel à l'être humain, il n'en est pas moins insuffisant et lacunaire. En effet, le langage reste un système de signes qui, dans sa tentative pour représenter le réel, n'en est en fait que l'image. Alain Milon affirme que « le mot est un possible – il donne un sens aux choses – qui nous fait entrevoir l'idée comme un impossible – elle est inatteignable et intraduisible¹⁸³ ». Le langage est un objet de médiation qui s'interpose entre l'humain et le réel, et qui crée un voile dans la perception des choses. Ainsi, à force de nommer, de créer des catégories, d'étiqueter le réel, « le signifier statue la langue¹⁸⁴ », car un mot porte en lui le risque de fixer la chose, de faire d'elle une statue de sel : « La nomination est un meurtre nécessaire.¹⁸⁵ » La langue est un objet mouvant et vivant que l'être humain peut manier et modeler à sa guise pour dire tout ce que le monde lui offre à voir et à vivre. Mais elle porte en elle un risque de sclérose que l'être humain tente d'éviter. L'individu possède une quantité de manières de dire le monde, à lui de déconstruire le langage usuel qui lui a été inculqué.

Cette déconstruction, les surréalistes vont la mettre en œuvre. On le sait, ils ont notamment fondé leur mouvement en cultivant un rapport particulier au langage et un désir de le « désutilitariser », de lui rendre son pouvoir et son secret. André Breton écrit, dans son texte « Du surréalisme en ces œuvres vives » qu'il s'agissait, pour lui et ses compagnons de route, « de retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une Mer morte. Il importait pour cela de les soustraire à leur usage, de plus en plus strictement utilitaire, ce qui était le seul moyen de les émanciper et de leur

¹⁸² Voir Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 217. Cité dans Stéphane Mosès, « Émile Benveniste et la linguistique du dialogue », *Revue de métaphysique et de morale*, 2001, vol. 4, n° 32, p. 509-525.

¹⁸³ Alain Milon, *L'écriture de soi, : ce lointain intérieur. Moments d'hospitalité littéraire autour d'Antonin Artaud*, La Versanne, Encre marine, 2005, p. 34.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸⁵ *Ibid.*

rendre tout leur pouvoir¹⁸⁶ ». C'est la tâche du poète de déconstruire le caractère utile du langage et l'habitude qui le cloisonne. Et c'est pourquoi il voue alors une fascination à l'enfant¹⁸⁷. Car les mots de l'enfant ont encore la liberté de prendre tous les chemins, ainsi l'enfant peut dire, à propos d'un train de marchandises interminable, qu'il « commence toujours¹⁸⁸».

Le langage est un sujet très important dans la littérature et donc dans les littératures juives. Il possède un rôle essentiel dans la Bible puisque c'est par la parole que Dieu créa le monde, qu'il se révéla à Moïse et qu'il transmet ses lois, ne pouvant être perçu par la vue : « L'Éternel dit : Tu ne pourras pas voir ma face, car l'homme ne peut me voir et vivre. » (Ex 33 :20) Voir Dieu est synonyme de mort pour l'être humain. Mais entendre Dieu n'est pas non plus à la portée de tous. C'est un phénomène que seuls les prophètes expérimentent : « Ils dirent [le peuple] à Moïse : Parle-nous toi-même, et nous écouterons ; mais que Dieu ne nous parle point, de peur que nous ne mourions. » (Ex 20 :19) Que ce soit par l'ouïe ou par la vue, Dieu, s'il est appréhendé par l'individu, provoque sa mort.

Selon la Torah, le monde est donc créé par la parole divine. Langage devient alors synonyme de création. Les mots, tels qu'ils sont prononcés par Dieu, ont le pouvoir de rendre réelles les idées. Ainsi, il n'a qu'à prononcer les paroles « Que la lumière soit » pour que la lumière soit. La parole se suffit à elle-même, elle fait naître le monde. C'est un acte performatif. Ainsi, dans la pensée juive, les noms ne viennent pas après les choses, puisqu'ils se trouvent plutôt à leur source. Ouaknin affirme que « pour la conscience hébraïque, la langue, les mots et les lettres sont le réel le plus immédiat qui soit¹⁸⁹ » mais il met en garde contre le piège que cette pensée implique. En effet, le risque est que l'humain, par ce système linguistique, s'enferme dans un réseau de significations construit par lui-même. Il affirme que « l'idée préexiste au langage mais qu'elle

¹⁸⁶ André Breton, « Du surréalisme en ces œuvres vives », *Medium, Communication surréaliste*, n° 4, 1955, p. 2.

¹⁸⁷ « L'enfant est, de façon indéterminée, tout. L'homme avancé en âge, peu de choses, de façon déterminée. On vient au monde comme être multiple ; on meurt comme un. » (Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, *op. cit.*, p. 274.)

¹⁸⁸ Propos entendu de la bouche de Lili, quatre ans, terrasse du Rond-point, Montréal, 2019.

¹⁸⁹ Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, *op. cit.*, p. 39.

se forme en lui et par lui. La dynamique de la pensée va de pair avec la dynamique du discours. Entre les deux processus, court un constant échange de forces¹⁹⁰ ».

Cependant, au début du XX^e siècle, qu'on envisage le langage dans une perspective scientifique ou spirituelle, une même conclusion s'impose : le langage est en crise¹⁹¹. Jacques Le Rider reconstitue dans un article « la chronologie de cette prise de conscience de la déficience des mots qui informent et déforment notre connaissance de la réalité et de la vérité¹⁹² ». Il y résume la pensée de Nietzsche : « Le langage n'atteint pas la vérité, c'est un simple tissu de métaphores et d'anthropomorphismes. De cette position, découle le scepticisme linguistique.¹⁹³ » Malmené par ses usagers, le langage, écrit Esther Cohen, semble avoir atteint, à l'ère moderne, un « stade de paralysie¹⁹⁴ » et ne plus pouvoir « échapper à l'économie, à l'immobilisme, à l'atrophie¹⁹⁵ ». L'être humain, confronté à cette désillusion, est voué à se démener contre cette sclérose, car il ne peut se concevoir sans le langage, ni sans son évolution. Naît alors un sentiment d'inadéquation, de rupture, entre le locuteur et sa langue. Comme tant d'autres contemporains, (pensons notamment à Samuel Beckett, Franz Kafka, James Joyce et son *Finnegans Wake*), Cahun ressent ce sentiment d'étrangeté par rapport au langage, elle ressent l'écart entre elle et celui ou celle qui parle, entre elle et le sens, elle et le réel. De plus, elle subit une distance supplémentaire puisqu'elle ne se reconnaît ni dans le genre féminin ni dans le genre masculin. Elle oscille entre les deux et aimerait qu'il existe, en français, une manière pour elle de se nommer, de se dire neutre. Pour contrer cette limitation grammaticale, elle élabore des stratégies scripturaires comme le paradoxe, la mauvaise foi, la dénomination, la symbolisation/sémantisation de tous

¹⁹⁰ Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, op. cit., p. 49.

¹⁹¹ Voir également David Desrosiers, « Georges Perec et la crise du langage. De la critique du nouveau roman à l'apologie de Robert Antelme », *Cahiers Figura*, « Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français », n° 35, 2014, en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain <http://oic.uqam.ca/fr/publications/politiques-de-la-litterature-une-traversee-du-xxe-siecle-francais> (page consultée le 18 septembre 2019)

¹⁹² Jacques Le Rider, « Crise du langage et position mystique : le moment 1901-1903, autour de Fritz Mauthner », *Germanica*, « Modes intellectuelles et capitales mitteleuropéennes autour de 1900 : échanges et transferts », n° 43, 2008, p. 2.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁹⁴ Esther Cohen, *Le silence du nom et autres essais*, op. cit., p. 20.

¹⁹⁵ *Ibid.*

les éléments du monde, les jeux de langage et l'ironie. La langue apparaît chez elle comme un terrain de jeu, plein de pièges, dans lequel elle fait évoluer ses multiples *personae*. Voyons quelles sont ces stratégies.

2. Stratégies discursives et stylistiques

Dans cette partie, nous envisagerons comment Cahun utilise la matière religieuse pour opérer la remise en question de trois éléments : la société contemporaine et de consommation, le rôle qu'elle attribue à la femme et la religion elle-même. Elle opère cette triple critique, d'une part, par la réécriture parodique de textes bibliques et mythiques ainsi que par la multiplication de personnages, ce qui crée une multitude d'instances narratives, de points de vue et d'identités, d'autre part, par des jeux linguistiques (détournements de proverbes, d'aphorismes et de lieux communs, jeux de mots, principe d'autocontradiction, etc.). Nous explorerons donc deux pratiques en sous-chapitres : les réécritures parodiques et les manipulations langagières.

2.1 Réécritures parodiques

La critique des éléments évoqués ci-dessus (société, rôle de la femme, religion) est mise en place par Cahun par la parodie des récits bibliques dont elle reprend les codes et le cadre narratifs, ou simplement les personnages en les détournant de leurs histoires d'origine. Ève, « la trop crédule » (H, 127) ouvre le recueil, l'auteure la maintient dans sa position de « première femme ». Elle est suivie de Dalila, « femme entre les femmes », de la « sadique Judith », de « Marie » et de « Salomé la sceptique ». Les études consacrées aux *Héroïnes* de Claude Cahun démontrent comment l'auteure réutilise les mythes antiques, les textes bibliques ou les contes, pour repenser les figures féminines, à la période charnière où elle écrit. L'apparition de nouvelles figures comme l'Androgyne, l'Amazone, la Garçonne, mais surtout la *New Woman*, a une

influence extrêmement perceptible sur le recueil des *Héroïnes*¹⁹⁶. Andrea Oberhuber et Sarah-Jeanne Beauchamp-Houde affirment qu'« il s'agit dès lors de conférer une subjectivité aux figures de femmes en les dotant non seulement d'une voix propre mais également d'une véritable agentivité¹⁹⁷ ». Voyons comment le substrat religieux est utilisé par Cahun pour opérer sa critique.

2.1.1. Héroïnes

« Ève la trop crédule »

Dans ce texte est mise en scène une Ève irrévérencieuse qui raille les discours sur la prétendue naïveté féminine pour mettre en accusation une société manipulatrice et infantilisante envers les femmes. Ainsi, on lit la critique d'une société de consommation sexiste, à laquelle il manque des valeurs réelles et profondes ainsi qu'un esprit critique. Esprit qui manque à Ève et par conséquent à sa descendance, puisque de manière sous-jacente, c'est le comportement des consommateurs (nous, lecteurs/lectrices), qui est visé. Dans la réécriture de Cahun, l'accumulation de discours qui incitent à la consommation, tous plus absurdes les uns que les autres, met en lumière leur caractère manipulateur. Les slogans publicitaires promeuvent des objets qui sont pour la plupart des concepts ou des valeurs, par conséquent inachetables. On propose de donner aux maris des clientes du courage et de la volonté et c'est « only two dollars a packet » (H, 128). La vérité libératrice ne nécessite que la date de naissance et 10 cents. La pomme, le fruit de la connaissance du

¹⁹⁶ Pour plus de détails sur l'influence de la *New Woman* dans les *Héroïnes*, voir Joëlle Papillon, « L'entre-deux de la réécriture : les *Héroïnes* ou les paradoxes de la nouvelle femme », Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun, Contexte, posture, filiation, loc. cit.*, p. 131-145. ; Alexandra Arvisais, « L'imaginaire féminin dans *Héroïnes* de Claude Cahun », *Savoirs des femmes*, automne 2013 [en ligne] <http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Arvisais_imaginaire-feminin-Heroines-Cahun.pdf> (page consultée le 28 octobre) ; Alexandra Arvisais, *L'esthétique du partage dans l'œuvre littéraire et picturale de Claude Cahun et Moore, op. cit.* ; Marie-Claude Dugas, « *Héroïnes* ou les contes modernistes de Claude Cahun », dans *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIX^e au XXI^e siècles. Symbolisme, modernisme, surréalisme, postérité contemporaine*, <http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/heroines-ou-les-contes-modernistes-de-claude-cahun/>, page consultée le 2 novembre 2019.

¹⁹⁷ Andrea Oberhuber et Sarah-Jeanne Beauchamp-Houde, « Figures troubles : la *New Woman* et la femme nouvelle dans *La Dame à la louve* de Renée Vivien et *Héroïnes* de Claude Cahun », *Captures*, vol. 4, n° 1, 2019, p. 1-17.

bien et du mal, ne coûte que 39 sous... Mis en série, ils font écho aux annonces publicitaires qui se succèdent à la radio, dans les journaux ou énoncés par les crieurs sur les places publiques. Cahun associe aux codes contemporains de la publicité des éléments appartenant aux textes bibliques. Le lecteur/la lectrice se trouve donc concerné.e non seulement par la forme des énoncés : il/elle reconnaît les mécanismes de la publicité à laquelle il/elle est quotidiennement confronté.e, mais aussi par le substrat religieux que Cahun réutilise et détourne. Cahun insère dans le mythe de la Genèse un discours qui tourne en ridicule la société de consommation et remet en question la figure de la femme. Ce mythe a fondé la conception de la féminité et « a déterminé l'image de la femme tentatrice et dangereuse¹⁹⁸ ». Cahun fait table rase et fait de Ève un être trop perméable au discours ambiant qui la manipule. En effet, Joëlle Papillon affirme : « Cette nouvelle Ève se révèle ainsi comme une parodie de la ménagère contemporaine, vulnérable aux multiples tentations auxquelles la soumet la société de consommation.¹⁹⁹ » On peut donc voir dans ce texte une critique de la surmarchandisation, une dénonciation du commerce de biens qui ne sont pas censés être commercialisés (le courage, la volonté, ou la « vérité libératrice »). De plus, l'auteure, en utilisant une matière textuelle commune à tous, la Bible, opère une critique de l'impact des textes religieux sur la position sociale et identitaire de la femme. Par le détournement du récit fondateur de la culture chrétienne, Cahun installe un positionnement politique et philosophique assumé, anticapitaliste et anticlérical. Cette prise de position ouvre inévitablement vers le futur, vers des actions et des idéaux politiques à défendre, qui ne le seront pas sans la participation du reste des membres de sa société.

« Dalila, femme entre les femmes »

Dans les mythes bibliques, Dalila est engagée par son peuple, les Philistins, pour séduire Samson l'Israélite, amoureux d'elle, afin qu'il révèle le secret de sa force au peuple de Dalila. Sa force se trouve dans sa chevelure, que l'héroïne fait trancher et pour laquelle elle obtient des Philistins une récompense.

¹⁹⁸ Alexandra Arvisais, *L'esthétique du partage dans l'œuvre littéraire et picturale de Claude Cahun et Moore*, *op. cit.* p. 110.

¹⁹⁹ Joëlle Papillon, « L'entre-deux de la réécriture : les *Héroïnes* ou les paradoxes de la nouvelle femme », *loc. cit.*, p. 136.

(Le livre des Juges, 16 :5) Dans la réécriture proposée par Cahun, la même tâche incombe à Dalila, mais elle perd sa volonté, car Samson lui « a pris son âme » – son cœur ? – et elle ne peut alors plus s'appuyer sur ses résolutions antérieures – qui étaient de lui enlever sa force pour que les Philistins puissent le tuer. Le jour de l'acte, elle perd foi et se raccroche à un soi du passé qu'elle connaît et considère plus sûr, mais dont elle est « l'esclave ». Après avoir coupé les cheveux de Samson, elle regrette sa lâcheté, se maudit et promet de se convertir à la religion de sa victime et de se « CIRCONCIRE » (H, 130). La Dalila des années 1920 est une traîtresse qui regrette son acte avant même de l'accomplir. Tout d'abord hostile à cet ennemi et aux hommes en général, elle fait finalement usage de séduction, ce « délice ! » (H, 130) et se fait prendre à son propre jeu en succombant à la douceur de la brute qu'est Samson. De la même manière, celle qui invoquait ses dieux²⁰⁰ promet sa conversion à la religion juive. Cahun renverse l'histoire biblique ainsi que les pratiques réservées aux deux sexes par la promesse de « circoncision », rite réservé aux hommes. Ce désir de conversion semble être perçu comme une punition. Dalila affirme qu'elle s'ôtera du monde puis qu'elle se fera juive ! La conversion au judaïsme pour l'héroïne n'est ni un désir propre, ni une preuve d'amour, mais une sentence expiatoire. De plus, elle la revendique par la circoncision, pratique qu'elle ne pourra évidemment pas subir, ce qui fausse sa promesse²⁰¹. La judéité est ici vue par Cahun comme une façon d'expiation, de se faire pardonner sa trahison. Elle relève alors plus du châtement que d'un choix spirituel éclairé et désiré. Le même type de retournement, où la vengeance cède place à l'amour de l'ennemi, se trouve chez Judith.

« La sadique Judith »

La Bible accorde à Judith un Livre qui porte son nom, et où est relaté son récit, dont les parts historiques sont minces. Est cité le roi Nabuchodonosor II, ce qui situerait l'épisode au début du 6^e siècle avant JC. La Bible raconte que les habitants de Bethulia, une ville israélienne²⁰², désespérés par le siège des

²⁰⁰ Dagon est en effet un des dieux philistins.

²⁰¹ Notons que la première circoncision, opérée par Abraham, est simultanée au changement de nom de ce dernier (Abram devient Abraham, symbole d'une métamorphose, d'un changement d'état. Nous développons ce point plus bas). Ainsi, se circoncire, pourrait de la même manière signifier un désir de se renouveler pour Dalila, de devenir autre.

²⁰² Comme le reste du récit, la ville de Bethulia semble être fictive.

Assyriens, décident d'envoyer Judith, une veuve illustre de leur ville. Elle se rend auprès d'Holopherne, chef du camp adverse. Par une ruse, elle gagne sa confiance, l'enivre au cours d'un banquet pour qu'il ne puisse plus se défendre et en profite pour le décapiter. Son succès permet aux Juifs de mettre en fuite l'envahisseur. (Livre de Judith) De la même manière que Dalila, la situation de Judith se renverse chez Cahun : elle tombe amoureuse de l'homme qu'elle doit confondre. Puisqu'elles ne peuvent échapper aux actes qu'on attend d'elles, elles sont toutes les deux victimes de leur destin. Ainsi, comme Dalila, qui prive Samson de sa force et le conduit à sa perte, Judith assassine Holopherne. Cependant, l'état d'esprit de Judith est plus complexe et controversé que celui de Dalila, car Judith désire profondément être vaincue, elle espère qu'Holopherne devine ses intentions et demeure le vainqueur, ce qui le maintiendrait désirable. Mais puisque Judith triomphe, l'amour qu'elle éprouve à son égard disparaît : « Je t'aimerais encore, je fusse morte heureuse. Je te voulais vainqueur et tu t'es laissé vaincre !... » (H, 132) Elle n'est menaçante que pour ceux qu'elle aime : ses frères « n'ont rien à craindre, car ils [lui] font horreur ». Cahun peint ici une figure contradictoire et mortifère, qui tend à anéantir ce qu'elle aime et qui demande à être vaincue pour continuer d'aimer. Dans la tradition biblique, Judith est une héroïne qui a sauvé son peuple, une femme forte, fidèle et indépendante. Dans la version de Cahun, elle est la victime de ses actes, dépossédée de sa volonté, désengagée par rapport à son peuple, elle porte un courage qui n'est pas le sien.

Le crime de Judith n'est donc pas chez Cahun un geste patriotique, mais le résultat d'un désir tout à fait égocentrique, récupéré par la foule et mal interprété. Dans un sens, cette remise en question du mythe privilégie l'histoire individuelle aux dépens de l'histoire commune : les héroïnes de Cahun sont bien les héroïnes de leur vie personnelle, mais la transposition de leur histoire dans la culture ment sur leurs motifs.²⁰³

Judith est une icône vide de convictions, que le peuple acclame sans voir et sans écouter : « La joie d'une foule a mille bouches – et pas d'oreilles. » Dans cette phrase, on peut voir la critique des masses, de l'inertie qu'un groupe d'individus peut développer, au détriment du libre-arbitre et de la clairvoyance. L'héroïne a été créée de toutes pièces par le peuple (et par Cahun), c'est en réalité une figure qui cache une femme

²⁰³ Joëlle Papillon, « L'entre-deux de la réécriture : les *Héroïnes* ou les paradoxes de la nouvelle femme », *op. cit.*, p. 141.

prisonnière des intentions qui lui ont été imputées, du destin tracé pour elle. Cahun destitue le texte biblique, récuse la morale qui lui est attachée, et fait de Judith une sorte d'anti-héroïne, qui remet en question les modèles féminins instaurés par la religion. Cahun opère le même réinvestissement pour encore deux personnages bibliques, Marie et Salomé.

« “Marie” »

Cette nouvelle est la seule, parmi celles que nous avons sélectionnées, écrite à la première personne du singulier. Marie raconte son mariage avec Joseph, leur impossibilité d'avoir un enfant, l'intervention suspecte de Gabriel auprès d'elle, celui-ci étant présenté comme le fils d'une « faiseuse d'anges » (remarquons ici le jeu de mot : l'ange Gabriel devient le fils d'une femme qui pratique des avortements), la naissance et l'enfance de Jésus. Ce dernier est idolâtré par sa mère qui admire ses moindres faits et gestes : « Je ne dis pas ça parce que c'est mon fils. Non, vraiment ! » (H, 140). Ces phrases sont figées, dépourvues de toutes émotions sincères, ce sont des énoncés stéréotypés mis dans la bouche d'une mère obnubilée par son enfant. L'ironie est perceptible lorsqu'on connaît le ton de l'auteure et son point de vue sur la famille. Marie ressemble à un personnage d'une mauvaise comédie. L'utilisation de la première personne du singulier rend possible la création d'un personnage véritablement incarné. Cependant, au milieu de ce concert d'éloges à ce qu'on appellerait aujourd'hui un « enfant-roi », Cahun met dans la bouche de Marie cette phrase : « Mais qu'attendre d'un enfant qui pour naître au monde a dû violer sa propre mère ? » (H, 141) La violence de ce propos contrevient au ton qui précédait, léger et candide. La critique de la « famille parfaite » et de l'amour aveugle des parents pour leurs enfants est décelable. Marie fait l'éloge de Jésus pour ensuite affirmer : « Après tout, *c'est peut-être vrai* : depuis le temps, jamais ce ne fut démenti. » (H, 141, souligné par nous) Par-là, elle semble elle-même douter de ses propos, bien que tentant de les valider par la preuve que cela n'a jamais été révoqué. Il nous semble que cet énoncé comporte également une dimension ironique. Il reprend l'idée populaire selon laquelle les textes bibliques sont vrais seulement parce que personne n'a prouvé que c'était faux. Le « peut-être » vient cependant nuancer le propos de Marie et suggérer une faille dans sa foi. Cet énoncé peut être considéré comme une conclusion générale sur les

récits bibliques. De par la dimension ironique, on comprend le point de vue de l'auteure qui en réalité dénonce la crédulité des individus face à la religion. Marie donne également son opinion sur le livre que son neveu Jean est en train d'écrire : « L'Apocalypse – qui lira jamais ça ?... » On devine donc qu'elle désigne Saint-Jean, l'auteur de l'Apocalypse. De plus, le prénom de l'héroïne est le seul mis entre guillemets, ce qui témoigne d'une autre remise en question de la nature de la femme décrite. On peut y voir encore une fois des guillemets ironiques, qui mettent de la distance entre la femme et la figure de la vierge. Cela donne l'idée qu'elle ne peut être vraiment « Marie », comme si Marie n'était en réalité pas une personne réelle, n'avait aucune importance. Elle n'est alors que la caricature d'elle-même, le personnage qu'on attend qu'elle incarne. Cahun met en scène et pousse à son paroxysme le comportement stéréotypé, selon la société, de la mère. La femme est de nouveau confrontée à un rôle, construit et imposé par le texte sacré, qu'elle doit adopter sans négociation, sans qu'elle n'ait d'autre choix que de l'assumer. Cahun reprend un autre personnage du Nouveau Testament (Évangiles selon Matthieu et selon Marc), mais issu de la tradition juive : Salomé.

« Salomé la sceptique »

Lors d'un banquet, Salomé danse devant Hérode qui, charmé, lui promet tout ce qu'elle désire. Jeune fille soumise à l'influence de sa mère, elle demande à Hérode de lui offrir la tête de Jean-Baptiste (« le prophète Whatshisname²⁰⁴ » H, 149), ce qu'il lui offre sur un plateau. Dans la réécriture de l'auteure, Salomé semble s'entraîner pour jouer son propre rôle, elle est au théâtre quand elle voit la première tête en « carton peint, dégouttante de rouge » (H, 148). Plus loin, elle verra celle « encore plus coupée, encore plus laide et plus mal faite qu'au théâtre » qu'« ils » lui demandent de toucher, de baiser, d'aimer. Dans ce récit, il y a une grande place laissée aux « ils », un groupe de personnes non identifiées que l'on peut considérer comme appartenant à l'entourage de Salomé (« ils veulent toujours ça [...] ça les amuse », H, 149) et qui désigne également le reste du monde, distincts d'elle-même. Apparaît la deuxième personne du pluriel, désignant peut-être le même groupe de personnes, et accentuant la séparation du personnage principal vis-à-

²⁰⁴ Allusion à la pièce de théâtre d'Oscar Wilde, *Salomé*.

vis du monde : « Si je vibre d'autres vibrations que les vôtres, fallait-il conclure que ma chair est insensible ? » (H, 149) Cette dynamique isole Salomé du reste du monde. Alors qu'elle se considère comme lucide, tout le monde « *croit que c'est arrivé* » – cette phrase semble être une considération générale sur les événements du monde, « c'est » semble simplement désigner la vie réelle, à laquelle tout le monde croit alors que du point de vue de Cahun, elle est illusoire. Car Salomé confond le réel et le jeu, accordant autant d'importance à l'un et à l'autre et considérant que l'art et la vie s'équivalent. Ce subtil glissement entre le réel et la fiction, problématisé par Cahun, est un phénomène omniprésent dans *Héroïnes*, comme on a pu le remarquer à la lecture des récits de Dalila et de Marie. On sait, grâce à Leperlier, la difficulté qu'avait l'auteure à croire au monde réel et matériel et à s'y ancrer²⁰⁵. Elle affirme, dans *Aveux non avendus*, que « si [elle feint] de mépriser la vie, c'est que l'irréel permet toutes les privautés ». (ANA, 367)

Selon Leperlier, Cahun veut « établir une sorte de contre-tradition où l'apocryphe vaut l'original et réciproquement. Les héroïnes ne sont pas ce qu'on croit, ce qu'on dit, le détournement sera rétablissement²⁰⁶ ». Les héroïnes de Cahun sont insoumises, irrévérencieuses, cruelles, inconvenables. Elles se jouent des conventions et de la morale, les démentent et les subvertissent. De par l'ironie du discours, leur jeu est subtilement double : elles endossent le rôle biblique classique mais y contreviennent, le subvertissent. Car, s'opposant aux récits presque simplistes de la Bible, les héroïnes sont complexes, leur intégrité et leur sincérité ne sont pas évidentes, elles doutent, remettent en question leur destin. Au final, elles accomplissent ce qui est voulu d'elles, mais pas par conviction.

Cette œuvre raille les discours sociaux et religieux habituels et met en accusation une société de consommation gouvernée par les hommes. Elle opère également une vaste critique des valeurs et des mœurs contemporaines, dénonce l'aveuglement et la crédulité des masses perpétrés par la doxa religieuse ainsi que par des discours publicitaires tout aussi factices, comme ceux présents dans « Ève ». Cahun s'inscrit avec ses récits dans le mouvement social de la garçonne où la femme désire se défaire de l'emprise de l'homme

²⁰⁵ Voir François Leperlier, *L'exotisme intérieur*, op. cit.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 77.

et des diktats imposés aux femmes. Elle remodelise des héroïnes bibliques qui sont victimes du rôle qu'on leur attribue et des choix qui ne sont pas les leurs : « Fardez, maquillez, mettez-lui un faux-nez – grattez : la grimace reparaît ; la femme, elle est toujours dessous ! » (H, 148) Derrière ces héroïnes, qui ne sont que des rôles, des idéaux inventés qui deviennent des masques, il y a des femmes qui ne peuvent se défaire des codes sociaux, des masques de chair qu'elles doivent adopter. Par le détournement d'une matière commune et par la complexification des personnages de femmes bibliques, qui deviennent dès lors plus humaines et auxquelles il est plus facile de s'identifier, Cahun appelle les femmes à choisir leur « vrai » rôle et à créer leur propre scène, indépendamment des hommes. Elle proposera un autre portrait, tout aussi critique, dans *Aveux non avenues* : celui de Mlle X.

2.1.2. « Portrait de Mlle X »

Cahun effectue, au début du cinquième chapitre d'*Aveux non avenues*, le tragique portrait d'une femme, Mlle X. Celle-ci, nous le verrons, peut être vue représentante de la condition féminine à l'époque de l'auteure. Avant d'effectuer son « portrait » en tant que tel, Cahun met en place un décor apocalyptique. Trois portes sont représentées, soit celles du paradis, du purgatoire et de l'enfer. Les deux premières portes affichent une interdiction d'entrer (en néerlandais et en anglais), alors que la dernière annonce un message plus inquiétant : « Quittez toute espérance, indiscrets ! ce seuil est infranchissable. » (ANA, 285) Quant à Mlle X, « son visage [n'offre] que la confiance, la courtoisie, la plus amène politesse » (ANA, 285). Il y a donc un décalage flagrant entre son attitude et le décor dans lequel elle est placée. Mlle X est postée comme une gardienne des portes qui mènent à une vie après la mort. Ainsi, bien que la religion ne prédomine pas dans cet extrait, le cadre est d'emblée lié à la tradition de l'au-delà issue des textes bibliques. Nous allons le voir, Cahun effectue une vive dénonciation de la position de la femme, en l'ancrant dans un décor profondément religieux, ce qui met en évidence de manière critique l'influence du dogme sur les schémas sociaux. Nous pouvons avancer cette idée au vu du nombre conséquent de références à la religion se trouvant dans les œuvres de Cahun, ne la présentant pas sous son plus beau jour.

Cahun dit du visage de Mlle X qu'il est « offert » à ceux qui passent par là, et dès lors au lecteur/à la lectrice, et qu'il n'a jamais présenté d'autres expressions que celles mentionnées plus haut. Mais ce visage s'avère être, une fois de plus, un masque : « Si l'on osait y regarder de plus près, ce visage ne serait plus qu'un masque ; ce corps, un corps de paille accommodé au goût le plus général et changeant à son heure ; ces mains nues, des gants couleur de peau. » (ANA, 286) Son visage est effectivement figé, et par conséquent ses expressions le sont également. La femme, l'hôtesse, s'est réfugiée à l'intérieur d'elle-même. Se trouvent « derrière le judas des trous pour les prunelles ». (ANA, 286) L'âme est cachée derrière le masque du visage, à l'abri des regards, muette et invisible. Tandis que le soi se replie et est dissimulé aux yeux de tous, elle n'offre à la vue que le masque qu'on attend qu'elle endosse et qui joue son rôle à sa place. Et seuls les yeux, que Cahun nomme à juste titre « judas » (ANA, 286), trahissent la méfiance et la défiance, les vraies émotions de la femme. Mlle X sourit, puisque « le sourire est le propre des femmes » (ANA, 286) et offre sans ciller politesse et confiance. Ici s'élabore, selon nous, une critique de la bienséance et de la politesse, des conventions genrées qui exigent de la femme le sourire pour interagir en société et se conformer à la place qui lui échoit.

Si l'on porte attention au photomontage de la page 283, on peut voir un écho à l'enfermement double dans lequel se trouve Mlle X : un enfermement psychique soutenu par un enfermement physique²⁰⁷. Y apparaît une série de fragments d'autoportraits, découpés et réassemblés. Chaque portrait est mutilé. Tous ces éléments construisent un répertoire iconographique associé à l'enfermement. On observe une image où Cahun est derrière des barreaux ainsi que d'autres autoportraits qui présentent le visage modifié de l'artiste : dans l'un, la bouche est renversée à la verticale ;

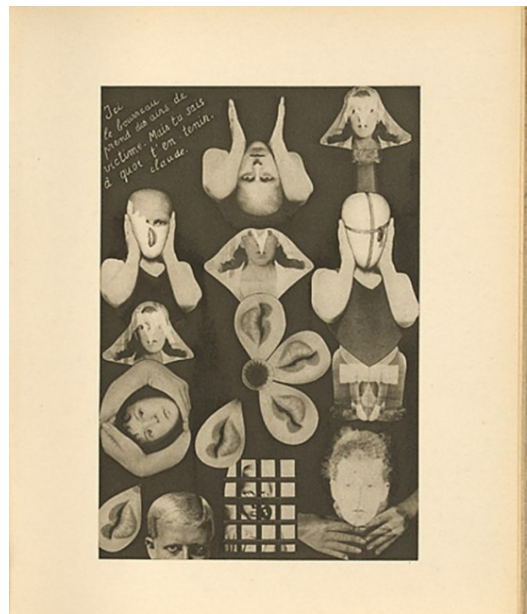


Figure 6 – Claude Cahun et Moore, planche VI, *Aveux non avendus*, 1930.

²⁰⁷ Voir Anne Duch, « L'autoportrait textuel par Claude Cahun », *op. cit.*, p. 166.

dans l'autre, Cahun est dépossédée de ses organes sensoriels et emballée comme un paquet cadeau. D'autres sont pourvus de bras qui se bouchent les oreilles. On trouve aussi un visage renversé et en bas à droite, un autre, effacé et entouré de deux mains qui suggèrent un étranglement. On ne sait à qui ces mains appartiennent, si elles sont celles d'un individu malveillant ou celle de la victime elle-même. De la même manière, de quelles paroles répréhensibles les mains protègent-elles les oreilles des deux autres visages ? De celles proférées par la multitude de bouches qui sont au centre du photomontage ? La légende apporte une réponse à ce sujet : « Ici le bourreau prend des airs de victime. Mais tu sais à quoi t'en tenir. claudé. » (ANA, 283) Cet asservissement que Cahun dénonce place effectivement le personnage – si l'on considère Mlle X comme un archétype de la femme en général, comme le propose Anne Duch²⁰⁸ – dans le rôle de la victime, mais également dans celle du bourreau. C'est à elle seule de décider de son sort, puisqu'elle sera sa seule voie vers l'indépendance et la liberté. Cahun lance un appel aux femmes – ou aux individus – à se révolter, appel qui se fait en plusieurs temps. D'abord, elle place la femme comme un objet, utilisée en vues de fins qui ne sont pas les siennes (cette réification était déjà présente dans les *Héroïnes*, elle l'est encore dans ces passages d'*Aveux non avenues*). Ensuite, elle confère à la femme – désormais figure emblématique – une volonté propre, des désirs, des affects qui vont en contradiction avec le destin qui lui est assigné. Cependant, la femme se laisse finalement réifiée, elle agit comme il est attendu d'elle, malgré toute sa profondeur, ses désirs propres, le mal-être qui en est la conséquence. Cela suscite une réflexion chez le lecteur/la lectrice qui mène à une potentielle révolte ou du moins, un désaccord. Cahun opère cette critique avec humour et une ironie légère mais perceptible pour le lecteur/la lectrice habitué.e à sa plume. La phrase « Mais où donc s'est réfugiée l'hôtesse? » (ANA, 286) sonne comme une question posée à un enfant à la recherche d'un jouet caché. Cela contraste avec le reste du texte dont l'atmosphère est sombre et parfois même glauque (« le traître éclat rose d'une langue mordue » ANA, 286). Le mélange des tons et des ambiances est propre à l'auteure, elle reprend les codes du conte ou du mythe mais contrevient aux attentes du lecteur/de la lectrice.

²⁰⁸ Anne Duch, « L'autoportrait textuel par Claude Cahun », *op. cit.*, p. 165.

Il y a donc une critique de la position sociale de la femme, du cloisonnement dont elle est victime mais qu'elle ne conteste pas. Le cadre religieux du récit, exprimé par la mention des portes menant au paradis, au purgatoire et en enfer, incite également à accorder une certaine responsabilité à la religion. De plus, ces trois portes sont protégées par un chien à sept têtes, un monstre récurrent dans certaines mythologies (chrétienne, grecque, hindoue, etc.) où il apparaît le plus souvent comme un serpent ou un dragon. Dans la mythologie grecque, c'est l'Hydre de Lerne qui possède ces caractéristiques, il a plusieurs têtes (quelques-unes ou des centaines selon les versions) de serpent ou de dragon et un corps de chien. Cahun pourrait également s'être inspirée du Cerbère, le célèbre chien à trois têtes, qui serait d'après Hésiode le frère de l'Hydre de Lerne²⁰⁹. Cette créature est dévolue à la protection de trois portes surmontées chacune d'un écriteau. La première, la plus étroite, est celle du paradis. On peut sans doute interpréter son étroitesse comme une représentation physique de la difficulté à y accéder. L'écriteau dit « Verboden toegang », ce qui signifie « entrée interdite ». Ce n'est pas, comme l'a écrit Anne Duch²¹⁰, de l'allemand, mais bien du néerlandais. Le choix de cette langue peut sembler étrange. À notre connaissance, Cahun n'a en effet pas été en contact avec cette langue de la même manière qu'avec l'allemand ou l'anglais. En effet, la porte du purgatoire, de taille moyenne, possède un écriteau avec la même inscription que le paradis, mais qui est écrit en anglais : « No thoroughfare ». Celle-ci est dite « au pas fort usé » et est de plus grande taille. Cela nous indique que le purgatoire est un lieu plus fréquenté que le paradis. L'écriteau de la dernière porte, celle de l'enfer, la plus large – et donc, si l'on suit la logique, la plus fréquentée – indique en français : « Quittez toute espérance, indiscrets ! ce seuil est infranchissable. » (ANA, 285) On trouve ici, de toute évidence, une réécriture de la célèbre phrase de Dante à l'entrée des Enfers : « Vous qui entrez laissez toute espérance.²¹¹ » La référence à Dante, parmi toutes celles qui parsèment *Aveux non avenues*, met en place un terrain commun avec le lecteur/la lectrice, Cahun fait un clin d'œil à ceux/celles qui reconnaissent le texte de l'auteur italien. Cependant, dans la sentence de l'auteure, est sous-entendu le potentiel désir de la part du passant, d'entrer

²⁰⁹ Hésiode, *La Théogonie* dans *Les petits poèmes grecs*, Paris, Desrez, 1838, p. 130.

²¹⁰ Voir Anne Duch, « L'autoportrait textuel par Claude Cahun », *op. cit.*, p. 166.

²¹¹ Dante Alighieri, *L'Enfer*, Chant III, vol. 9, Paris, GF/Flammarion, 2010, p. 21.

en enfer « indiscrètement ». Mais il ne faut même pas espérer y entrer – ce qui s’oppose par ailleurs à notre interprétation de la grande taille de la porte. Malgré toutes ces interdictions, notons cependant que Mlle X « fait signe aux passants : Donnez-vous donc la peine d’entrer !... » (ANA, 285) Elle prend une position traître par rapport aux trois injonctions, elle s’oppose à ces énoncés qui professent une interdiction que l’on peut supposer divine.

Ainsi, il semble que Cahun opère un réquisitoire contre les mécanismes sociétaux et religieux qui emprisonnent la femme sous un masque de beauté et de complaisance. La fragmentation que l’on trouve dans le photomontage rend compte d’une vision de la femme exploitée pour des parties d’elle-même ou dépossédée de l’un de ses sens, de l’un de ses organes. Elle n’est jamais envisagée comme un tout, comme une unicité, au même titre que l’homme. Mais la légende du photomontage : « Ici le bourreau prend des airs de victime. Mais tu sais à quoi t’en tenir. claudé. » (ANA, 283) incite à voir la femme comme le seul outil et de sa douleur et de sa sauvegarde. La même conclusion peut être tirée à propos du portrait de Mlle X, le texte et le photomontage se répondent : celle qui a les clés de sa liberté entre les mains, c’est elle-même, Cahun, Mlle X, la femme, les femmes. Par ces quelques lignes, écrites dans un style rappelant celui du conte, par l’emploi d’un ton et d’une atmosphère fantasmagoriques, ainsi que par un photomontage riche en interprétations, Cahun dévoile alors une pensée féministe²¹² sans que cela l’attache à un mouvement précis. Duch affirme : « En se disant capable d’être fidèle seulement à sa tendance individualiste et narcissique, elle laisse apparaître, au moment de conclure le fragment, un autre visage de l’auteure : celui de la femme libre et émancipée.²¹³ » Sans être assignée à un quelconque mouvement, Cahun semble donc partager les idées du temps qui prônent l’affranchissement et la libération des femmes par rapport aux normes et conventions genrées, instaurées et cristallisées par les discours religieux qui forment la société

²¹² Leperlier récuse une lecture féministe des textes de Cahun. Cependant, sans qu’elle appartienne à un mouvement, sans qu’elle adhère spécifiquement à des pensées politiques féministes, ses textes nous semblent comporter un désir intrinsèque de déconstruire les genres, les codes et les rôles sexués dans la société – positions qui peuvent être associées à la pensée féministe des années 1990 à aujourd’hui.

²¹³ Anne Duch, « L’autoportrait textuel par Claude Cahun », *op. cit.*, p. 67.

contemporaine. Observons dans le point suivant, une figure masculine cette fois, directement inspirée de textes fondateurs de la Bible.

2.1.3. Clairvoyant

Dans le troisième chapitre d'*Aveux non avendus*, Cahun décrit la conception et la naissance d'un être qui sera élu Prince et nommé « Clairvoyant ». Cet être est conçu par deux magiciens, autrefois unis par les liens du mariage, à partir de deux limaces qui deviennent une graine puis un être humain. Il grandit à vue d'œil, et en sept secondes seulement, il a quatorze ans. Les géniteurs disparaissent ensuite, pour ne pas « gêner leur fils par une si douteuse et trop discutabile paternité ». (ANA, 235) Tous, mais surtout toutes, sont charmé.es par le jeune homme qui, lui, ne ressent rien pour les autres êtres qui l'entourent (ce qui n'est pas sans rappeler Narcisse). Clairvoyant cherche ses géniteurs, les retrouve et se plaint que « ses sens rendaient stérile tout ce qui l'approchait et tout ce qu'il touchait ». (ANA, 236) Il leur mande de lui conférer l'illusion. Les mages s'exécutent : « “Tu veux l'illusion mon fils ? [...] J'exaucerai ton caprice. Prends cette bague : elle contient le germe qui manquait, celui que nous avons voulu t'épargner lors de ta naissance...” » (ANA, 236) Et Clairvoyant se pâme alors devant une truie qu'il prend pour une déesse et qui finit par « l'engouler » et « se [sic] l'assimiler ».

De nombreux aspects de ce récit font écho au texte de la Genèse. Premièrement, les sept secondes que prend le Prince pour grandir renvoient aux sept jours de la création du monde par Dieu. De plus, ce Prince peut être considéré comme une version revisitée d'Adam, le premier homme créé par une divinité. Or, puisque son existence est le fruit de la collaboration entre deux magiciens, on peut considérer que Cahun rejette l'unicité de Dieu en dupliquant la figure du Créateur. Si ces magiciens apparaissent d'abord au lecteur/à la lectrice comme des individus masculins, Cahun les désigne éventuellement comme « son père et sa mère – disons mieux : ses parents ». (ANA, 236) Elle aurait, certes, pu laisser planer le doute, mais préfère l'abolir, pour ensuite souligner ce qu'elle aurait dû faire – processus auquel on finit par s'habituer

chez Cahun. Ces allers et venues dans l'élaboration du discours sont récurrentes et typiques de son écriture. Son propos n'est jamais figé, l'auteure inscrit ce qui a constitué le fil de sa pensée. Cela implique parfois de revenir sur ses pas, de se contredire, d'interrompre le cours du récit pour reprendre quelques mots plus haut, préciser ou affirmer le contraire de ce qu'on vient de dire. Parenthèse faite, les « parents » de Clairvoyant ont donc disparu de sa vie²¹⁴.

À l'instar d'Adam, qui est né poussière et qui redeviendra poussière, Clairvoyant naît de la plantation d'une graine constituée de deux limaces. Le choix des limaces est troublant, car ce ne sont en aucun cas des animaux nobles ou gracieux ; ils sont au contraire visqueux et repoussants, lents, mous, sans prestance. C'est cependant cet animal que Cahun choisit pour donner naissance à Clairvoyant. On peut y voir l'annonce de la veulerie qui sera une de ses caractéristiques, de sa lâcheté et de sa propension à la bassesse. Il est intéressant de noter que la limace, comme l'escargot, est un gastéropode hermaphrodite, c'est-à-dire à la fois mâle et femelle. On peut reconnaître le désir de neutralité de Cahun ! À l'instar de la limace, la truie n'est pas évocatrice de grandeur et de courage, étant plutôt associée à la saleté, à l'impureté, à la laideur. Comme les escargots et les larves, le porc fait d'ailleurs l'objet d'un interdit alimentaire chez les Juifs. Le fait que Clairvoyant « s'assimile [la truie] » peut apparaître comme une perversion, une subversion des interdits et de la morale qui y est attachée.

Les magiciens ayant donné naissance à Clairvoyant, Cahun affirme ensuite que leur paternité est « douteuse et discutable » (ANA, 235) : Cahun énonce, à l'intérieur de son propre récit, que la création de Clairvoyant n'est sans doute pas attribuable aux deux magiciens. On retrouve ici une autre manifestation des contradictions qui échafaudent les écrits de Claude Cahun. Par analogie, nous pouvons lire, à travers cette mise en doute, une critique de la « paternité » de Dieu, qui serait elle aussi contestable. De la même manière, on peut penser à Jésus, dont la conception est « immaculée ». Sa mère est vierge mais la maternité

²¹⁴ Il décide donc de les retrouver, mais avant de partir à la recherche de ses ancêtres, le Prince « n'entendit que ce mot : "maléfice" ». (ANA, 235) À l'oral, on pourrait entendre « mâle(s) et fils ». Et de là il commence à se questionner sur sa naissance, ses origines, l'identité de ses ancêtres. Serait-ce une piste qu'inconsciemment l'auteure fait suivre à son personnage ? Nous n'entrerons pas dans ces considérations quelques peu lacaniennes, qui mènent à une lecture interprétative du signifiant qui n'a pas sa place dans ce mémoire.

de celle-ci, indiscutable... Que ce soit pour Dieu ou pour Marie, nous pouvons établir un parallèle entre ces deux derniers et les deux magiciens. Ainsi la remise en cause de la paternité de ces derniers est transposable à la création divine d'Adam et la conception miraculeuse de Jésus.

Après avoir trouvé ses géniteurs, Clairvoyant formule une requête qui est un élément très intéressant. En effet, le Prince demande aux deux mages de lui accorder « l'illusion », ce que ceux-ci lui octroient. L'illusion qu'il désire est celle qui lui permettra de ne pas être victime de ses sens trop aiguisés, qui le rendent répulsif aux choses qui l'entourent. Il désire une sorte d'anesthésie lui permettant de se laisser toucher par le monde. Au contraire d'Adam et Ève, qui croquent le fruit de la connaissance malgré l'interdiction de Dieu, Clairvoyant, dont le nom prend dès lors un ton ironique, exige l'illusion et la reçoit sous la forme d'un anneau de fiançailles. Dans un cas, c'est un souhait obtenu malgré la désobéissance au Père, dans l'autre, un souhait exaucé par les Pères eux-mêmes. L'illusion conduit le Prince à commettre des actes déraisonnables, dont une curieuse union avec une truie. Le désir d'illusion est de toute évidence une critique qu'exprime Cahun de la faiblesse morale de ce personnage, qui s'oppose à la force et au courage qu'exige le désir de voir la réalité ou de chercher la vérité dans le monde sensible. Il y a là une forte dénonciation du rôle de la religion, qui impose entre le réel et celui qui se plie au dogme un voile opaque.

La critique que propose Cahun passe également par le ton qu'elle emploie et qui renvoie au conte, aux histoires pour enfants (« Il était une fois deux mages [...] » ANA, 234). Car malgré cette apparente légèreté dans le ton se cache, dans l'œuvre, des références et des détournements qui remettent en question le savoir établi. Le Prince est-il une sorte de réunion d'Adam, de Jésus, de Narcisse et de l'être humain et qui serait à la fois « déraisonnable » (ANA, 236), immature, volage et bas ? Ce serait un être aspirant à l'ignorance pour ne pas subir le poids insoutenable de la réalité, qui préférerait le voile de l'illusion à la cruelle « clairvoyance » justement. Voilà un personnage qui porte bien mal son nom ! De là, il est facile de faire le parallèle entre Clairvoyant et l'ensemble des adeptes d'une religion, qui s'y plient et reçoivent l'illusion du dogme. Les reprises en filigrane d'éléments de la Genèse, qui se mêlent au mythe de Narcisse et prennent l'apparence d'un conte aux allures surréalistes, mettent en évidence les schémas sociaux semblables au

panem et circences romain. Cahun dénonce la promesse religieuse de sauver, qui comporte également un risque d'aveuglement, menant le personnage de Clairvoyant à sa perte.

2.1.4. « La tentation au rabais »

Cahun opère dans le chapitre IX d'*Aveux non avendus* une autre réécriture d'un passage de la Genèse, celui consacré au fruit de la tentation. Ce récit fait écho à l'histoire d'« Ève la trop crédule » qui fait partie du recueil de nouvelles *Héroïnes*. Mais cette fois, Cahun fait d'Ève la tentatrice du serpent ; elle lui offre « une pomme à la graisse de porc » (ANA, 414), puis son corps : « tâte ma gorge... ». (ANA, 414) Le titre du passage annonce déjà le retournement qui va se produire : « La tentation au rabais (grands choix de péchés originels) » (ANA, 414) désigne la critique d'une société de consommation grandissante (qui se trouvait déjà dans les *Héroïnes*) ainsi que des institutions religieuses. La reprise de la figure d'Ève comme une femme sensuelle et séductrice renvoie à la figure qui existe au début du XX^e siècle de l'« Ève nouvelle ». C'est en effet l'une des « appellations stéréotypiques de la femme émancipée²¹⁵ ». Dans la tradition biblique, Ève est considérée comme l'être malfaisant qui a séduit le premier homme et l'a mené vers le péché. Or Pauline Bebe nous apprend, dans le *Dictionnaire des femmes et du judaïsme*²¹⁶, que cette version est précédée d'une autre dans laquelle l'homme et la femme sont créés en même temps, et sont donc égaux dans leurs rapports²¹⁷. De plus, quelle que soit la version, l'idée de séduction n'est pas présente dans les textes, le narrateur reste neutre : « La femme jugea que l'arbre était bon comme nourriture et qu'il était attrayant à la vue et précieux pour l'intelligence ; elle cueillit de son fruit et en mangea, puis en donna à son époux, et il mangea ». (Gn. 3 :6) Cet acte engendre l'exclusion du jardin d'Eden d'Adam et Ève. Avant de quitter le

²¹⁵ Anne Duch, « L'autoportrait textuel par Claude Cahun », *op. cit.*, p. 156.

²¹⁶ Pauline Bebe, *Dictionnaire des femmes et du judaïsme*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p. 115.

²¹⁷ « Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu, il créa l'homme et la femme. » (Gn 1 :27) Et le deuxième chapitre : « L'Éternel forma une femme de la côte qu'il avait prise de l'homme » (Gn 2 :22) Pour résoudre cette contradiction, les exégètes assimilèrent la première femme à la figure de Lilith qui se développa dans le Talmud de Babylone, l'*Alphabet de Ben Sia*, le *Zohar*, et de nombreuses légendes du Moyen-Âge. Voir Pauline Bebe, *Dictionnaire des femmes et du judaïsme*, *op. cit.*, p. 193.

paradis, la femme était appelée *isha*, féminin de *ish* (l'homme). Cela montre que l'homme et la femme ont la même racine étymologique en hébreu. C'est seulement après, dans un second récit fondateur, que le nom Ève lui est donné. Son nom est rapproché par l'étymologie populaire d'*hava*, partageant sa racine avec le terme *hai* (la vie) et par l'étymologie rabbinique du terme araméen « serpent ». Cette analyse du nom justifie en partie la réputation peu enviable de la femme, perçue comme la tentatrice de l'homme, comme « son serpent ».

Une fois de plus, on constate que Cahun réutilise la matière littéraire sacrée et la détourne pour la désacraliser, pour souligner son absurdité et, de manière sous-jacente, pour dénoncer la situation sociale des femmes. Un passage plus loin dans *Aveux non avendus* va dans le même sens : « Trois contre une (Parades) ». (ANA, 415) Cahun met en scène les « trois mâles » dont Ève est entourée : à savoir le serpent, Dieu et Adam, qui espèrent respectivement la violer par la ruse, par la force et par accident... C'est un combat entre rivaux qui ne concerne pas Ève, celle-ci étant « en voyage de noces avec sa propre chair ». De nouveau, on retrouve le désir d'indépendance que l'auteure défend, d'autonomie, d'autosuffisance. Passons désormais à l'étude de la présence des sept péchés capitaux et des sept vertus qui nous démontrera la tendance de l'auteure au blasphème.

2.1.5. Péchés

Admettant que le propre de l'homme soit de laisser gouverner sa vie par : la peur, l'instinct sexuel, la vanité, la cupidité, la manie du mensonge, l'idolâtrie de soi-même, l'orgueil, et toutes les nuances de ces sept vertus [...] (ANA, 243)

Ces sept « vertus » font écho, par le biais d'antonymie, aux sept péchés capitaux. En effet, les sept vertus chrétiennes en comportent trois théologiques (d'origine divine) : la foi, l'espérance, la charité, et quatre

cardinales (d'origine humaine) : justice, prudence, tempérance, force d'âme (courage)²¹⁸. Comme leurs noms l'indiquent, les péchés capitaux sont des allers-simples pour l'Enfer ; il convient donc de les éviter, de les bannir de son quotidien. Cahun présente la tendance qui caractérise l'être humain à laisser ses travers gouverner sa vie.

L'importance des péchés peut également être observée dans les intitulés des neuf parties *d'Aveux non avenus* :

- I. R. C. S. (fear)
- II. Moi-même (self-love)
- III. E. D. M. (sex)
- IV. C. M. C. (vanity, sex)
- V. M. R. M. (sex)
- VI. X. Y. Z. (lying)
- VII. H. U. M. (fear)
- VIII. N. O. N. (greed, fear, self-pride)
- IX. I. O. U. (self-pride)

Les mêmes « vertus » sont évoquées par Cahun à la page 243 : fear, self-love, sex, vanity, lying, greed et self-pride. Rappelons les sept péchés, tels qu'ils sont définis par la religion catholique : l'orgueil (self-pride), l'envie (greed), la luxure (sex), l'avarice, la gourmandise, la colère et la paresse. Les quatre derniers sont remplacés, chez Cahun par la peur, l'amour-propre, la vanité et le mensonge. Anne Duch attire notre attention sur l'usage de l'anglais. Par exemple, dans les cas de self-pride et self-love, Cahun « cherche à déjouer la valeur dépréciative du sens correspondant en français : “amour-propre”, “narcissisme”, “orgueil”, en la retournant car en anglais ces mots ont une valeur positive, et même valorisante (pride, “fierté”)²¹⁹ ». Il semble que Cahun opère une critique de la morale abusive de la religion qui fait peser sur l'être humain une menace constante, des diktats qui vont à l'encontre de sa nature. La nature humaine, pour Cahun, va de pair avec un certain narcissisme (« vanité, idolâtrie de soi-même, orgueil » ANA, 243) – qu'il convient de rétablir – une tendance aux « dépravations » (« instinct sexuel, manie du mensonge » ANA,

²¹⁸ Larousse, encyclopédie en ligne : <<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/vertu/101375>>, page consultée le 3 novembre 2019.

²¹⁹ Anne Duch, « L'autoportrait textuel par Claude Cahun », *op. cit.*, p. 49.

243), un goût pour l’(auto)destruction, la « peur » et la « cupidité » (ANA, 243), mais aussi une force d’agir, un pouvoir démiurgique et adversatif. Cette dénonciation de la morale judéo-chrétienne qui condamne tout plaisir est une opinion que Cahun partage avec les surréalistes. En effet, « l’anticléricalisme demeure un argument fort de l’adhésion aux valeurs du surréalisme²²⁰ ». Le mouvement se révolte contre les institutions et ses représentants qui ont permis les horreurs de la grande guerre : Armée, Église, Patrie. Les membres se plaisent à créer des œuvres blasphématoires et outrageantes pour la religion.

Dans plusieurs textes littéraires, Cahun s’inscrit dans une veine anticléricale. De manière profanatoire, elle défait les codes qui constituent le rapport à la religion et au sacré. De par le titre du livre, Cahun promet des aveux qui n’advieront jamais, et de la même manière, de par les titres des chapitres, elle annonce des péchés qu’elle réhabilite. La confession augurée est avortée : « Je ne puis répondre à mes propres questions. Peut-être une autre fois poserai-je mieux les filets ? » (ANA, 220) et elle fait l’éloge des péchés et des vices humains condamnés par la religion.

Ces diverses réécritures parodiques ont donné lieu à l’élaboration de trois grandes critiques fondamentales. Les *Héroïnes*, Mlle X et Ève dans *Aveux non avendus* ont permis d’interroger la mise en scène critique des rôles imposés aux femmes, une dénonciation de l’écrasement, de l’infantilisation et de l’exclusion de la société qu’elle subissent. Ces trois extraits ouvrent vers une prise en main des femmes de leur vie et de leur pouvoir d’agir ainsi que vers de nouveaux modèles de femmes indépendantes, sincères, sans masque. L’histoire de Clairvoyant comme la réécriture et la fusion des mythes d’Adam, de Jésus, et même de Narcisse a mis en accusation le manque de valeurs de la société contemporaine et de l’aveuglement dont le peuple est victime, mais qu’il choisit également. En dernier lieu, nous avons observé la réhabilitation des plaisirs qui ne sont non pas des vices, mais des caractéristiques naturelles, primitives et humaines, et la condamnation de la morale bien-pensante religieuse, considérée anti-naturelle par l’analyse des sept péchés

²²⁰ Paul Aron, *Les 100 mots du surréalisme*, op. cit., p. 98.

capitales (ou des sept vertus) présentés par Cahun. Entrons maintenant dans la deuxième partie des stratégies scripturaires de Cahun : les détournements.

2.2. Détournements

Cahun, en plus de réécrire parodiquement certains récits fondateurs, procède à des manipulations linguistiques plus précises qui mêlent humour noir et ironie. Elle recourt essentiellement au procédé du détournement de formules figées. Cette pratique consiste à reprendre un texte ou une image et à lui donner un autre objectif que celui qui était attaché à l'objet d'origine, dans un but critique. Le détournement s'effectue en général sur des phrases, ou une suite de phrases assez courtes, dont le sens est figé et qui sont présentes dans l'imaginaire collectif. En effet, le détournement n'est efficace que si l'allocataire reconnaît l'énoncé source. Ainsi, une des principales sources de détournement sont les proverbes qui appartiennent à « la très vaste catégorie des séquences figées, à l'instar des expressions idiomatiques ou de séquences plus petites, telles que brise-glace ou pomme-de-terre²²¹ ». Une des manières de reconnaître qu'une séquence est figée est de la modifier. Si la modification affecte le sens ou choque le/la destinataire, on s'accorde pour la considérer comme figée. Jérôme Meizoz explique qu'il existe deux formes de détournement. Le premier porte sur les « conditions formelles » de l'énoncé (altération du signifiant par substitution phonétique, lexicale...) et le second sur ses « conditions d'emploi ». Dans ce cas, c'est un bouleversement du dispositif pragmatique qui est effectué : « énoncé gnominique adressé à un allocataire universel, neutralité énonciative²²² ». Daniel Villers, quant à lui, s'inspirant de divers linguistes, établit une classification plus détaillée des catégories de détournements proverbiaux : la fusion (deux proverbes en un), la substitution (de lettre, phonème, mot ou proposition du proverbe cible), le déplacement (permutation), la contradiction

²²¹ Daniel Villers, « Les modalités du détournement proverbial : entre contraintes et libertés », *Modèles linguistiques*, n° 62, 2010, p. 147.

²²² *Ibid.*, p. 199.

(inversion de la polarité, négation), l'expansion (ajout de lettre, mot ou proposition), la réduction (suppression de lettre, mot, proposition)²²³.

Cahun opère, et c'est ce qui nous intéresse, des détournements qui prennent pour cible des assertions ou des proverbes religieux²²⁴. Elle reprend une série de formules bibliques qu'elle détourne en vue de créer un court-circuit dans la pensée du lecteur/de la lectrice. Elle partage avec lui/elle la matière textuelle religieuse, à laquelle elle attache beaucoup d'importance, voire une certaine émotivité. C'est ce qui va donner de la force à ses détournements, car ils ne sont pas dénués d'attachements émotionnels, ils font partie de la culture et de l'enfance d'énormément de ses lecteurs/lectrices. Par exemple, elle énonce avec une certaine impertinence : « Je ne crois qu'à ce que je veux. » (ANA, 187) Elle opère ainsi une substitution phonétique en changeant « vois » en « veux ». « Je ne crois que ce que je vois » est une phrase énoncée par Saint-Thomas, qui aurait refusé de croire en la résurrection de Jésus et aurait exigé de voir les marques de la crucifixion sur le corps du Christ. Cahun anéantit toute discussion quant à la foi religieuse qui, même si elle s'obtenait par la preuve visible de l'existence de Dieu, restera pour l'auteur de l'ordre du choix. Ainsi, elle refuse de croire en un Dieu hors d'elle-même. Comme nous l'avons dit dans la deuxième partie de ce mémoire, Cahun ne cesse de s'identifier à Dieu. Cette manière de faire s'équivaloir son moi et « Dieu » est une façon d'exprimer son autosuffisance, sans qu'un certain ludisme en soit détaché. Elle est son propre maître, la seule sculptrice de la terre glaise qu'est sa vie, sa personne, son œuvre. L'auteur l'affirme par l'imitation d'un axiome scientifique que nous avons déjà cité plus haut. Elle tourne en dérision la propension de la religion à se décréter indubitablement vraie et qui, pour le prouver, élabore des discours qui suivent une logique mathématique. Elle dénonce l'immobilisme de la pensée religieuse qui tend à énoncer des vérités irréfutables, en effet on peut lire : « Ainsi ne soit-il pas. » (ANA, 355) Par une négation, qui s'inscrit dans la catégorie des « contradictions » de Villers, Cahun semble dénoncer un certain laisser-aller, une déresponsabilisation des croyants qui mettent leur existence entre les mains du destin. Elle semble inciter à

²²³ Daniel Villers, « Les modalités du détournement proverbial : entre contraintes et libertés », *loc. cit.*, p. 159.

²²⁴ Elle détourne également des formules figées profanes de manière très intéressantes mais nous ne pouvons pas nous permettre de les analyser dans le cadre de ce mémoire.

l'action, à la prise de conscience. Le « il » impersonnel de la parole qui clôt les bénédictions est désengagé par la négation. Celle-ci permet au contraire l'engagement de celui qui la profère, l'affirmation de son pouvoir décisionnel et de sa volonté, s'opposant à une quelconque destinée.

Son irréligion s'illustre encore dans le renversement qu'elle opère d'une prière quotidienne : « Privez-nous, mon Dieu, de notre pain quotidien – que nous puissions enfin jeûner en paix ! » (ANA, 360) Cahun reprend et détourne quelques lignes du *Pater Noster*, prière chrétienne qui glorifie le nom de Dieu et le mande de fournir « le pain du jour ». Elle opère une contradiction en souhaitant l'inverse de la prière, c'est-à-dire être privée de pain et pouvoir jeûner. Il s'agit d'une forme de dérision puisque le jeûne est également un commandement que l'individu doit suivre dans sa pratique de la religion. Plus loin, Cahun affirme une nouvelle forme d'anti-religion et de remise en question de la primauté d'un Dieu unique : « Je ne mange pas de ce Dieu-là. » (ANA, 293) Le sous-texte de cette citation est l'expression « Je ne mange pas de ce pain-là », qui signifie que l'énonciateur refuse de participer à une action qu'il juge immorale – le moment du partage du pain est associé à une discussion à laquelle on ne veut pas se joindre. Substituer « pain » par « Dieu », revient dès lors à associer ce Dieu à l'immoralité. L'énonciateur refuse de se joindre à ce Dieu, à cette religion. De plus, en utilisant un démonstratif, Cahun remet en question le caractère unique de Dieu (on ne mange pas du dieu que la religion propose). Par cette phrase, Cahun semble une fois de plus énoncer son refus de croire en une quelconque instance divine. Par contre, elle propose ce qu'elle ferait, si elle était ce « Dieu » : « Si j'étais Dieu, mais dieu repent, (...) Je reconnâtrais : Ce qui est fait est mal fait. Ainsi va l'immonde. » (ANA, 355) Cahun reprend ici deux dictons : « Ce qui est fait est fait » (les dés sont jetés) et « Ainsi va le monde ». Dans le premier cas, l'énoncé original signifie qu'il ne faut pas se morfondre sur un passé qu'on ne peut de toute façon pas modifier ; l'auteure le transforme en un énoncé foncièrement pessimiste qui affirme que tout ce qui a été accompli est forcément mal fait. Dans le second cas, l'expression « Ainsi va le monde » signifie que le monde suit éternellement son cours, elle porte une dimension déterministe et légèrement désengagée. Dans ce cas, Cahun opère une expansion du nom commun en y ajoutant deux lettres, « im » (prothèse). Monde est transformé en immonde : le sens devient négatif. Le

lecteur/la lectrice associe alors le monde et l'immonde, en font une seule et même idée : le monde immonde. On peut également noter la présence d'une incohérence typographique, puisque l'auteure passe de Dieu (avec une majuscule) à dieu (avec une minuscule), comme si le repentir le rapetissait, lui conférerait moins d'importance. Ainsi Dieu devient dieu à un moment donné, et les dieux semblent se suivre à la chaîne : « n...ième vrai dieu » (ANA, 431). La multiplicité des dieux dans *Aveux non avendus* semble être une réponse à la multiplicité de l'âme de Cahun. Plurielle, elle ne se reconnaît pas dans l'unicité divine développée par les monothéismes. Elle élabore donc un Dieu protéiforme, qui correspond mieux à sa propre nature.

En somme, sans prétendre à l'exhaustivité par les exemples sus-cités, on peut voir que les détournements de Cahun concernent des proverbes, qui prennent la forme d'énoncés brefs, figés et péremptoirs, comme les dictons, les conseils, les adages juridiques, les axiomes scientifiques, les truismes, les métaphores stéréotypées ou mortes, les slogans publicitaires, etc. Par la réécriture parodique et le détournement, Cahun manifeste l'étendue de sa connaissance de la culture religieuse et populaire qu'elle partage avec le lecteur/la lectrice. Elle peut efficacement travestir ce savoir commun en vue d'une subversion des dispositifs de pensée et de la doxa, religieuse et sociale. Par la modification formelle d'énoncés figés, elle tente de défaire les mécanismes habituels de décodage du langage et de signification, de revenir à un état de la langue plus primitif et plus mouvant et effectue une critique du conservatisme de ses contemporains.

Pour clôturer la dernière partie de ce mémoire consacrée au langage et aux stratégies scripturaires de Cahun, nous proposons une analyse de l'importance de la dénomination dans son œuvre et dans la tradition juive.

3. Le nom

Il s'agira de montrer en quoi le nom est une question essentielle dans les œuvres et la pensée de l'auteure. Nous nous intéresserons au caractère tout aussi essentiel de la dénomination dans la pensée et la culture

juives ainsi qu'à leur impact sur les textes de Cahun. Finalement, nous ferons une analyse de l'interprétation qui peut être faite du Nom de Dieu, ou plutôt de ses Noms. Nous réfléchirons également sur l'importance et la signification de l'acronyme divin, qui peut être mis en parallèle avec les intitulés des chapitres d'*Aveux non avenues*.

3.1. Les noms de Lucy Schwob

Claude Cahun, nous le savons, est un pseudonyme. Mais ce n'est pas son premier nom de plume, elle a fait plusieurs choix avant d'opter pour celui-ci. Elle publie en effet dans *Le Phare de la Loire* quelques chroniques sous plusieurs noms, qu'il n'est pas toujours évident de lui assigner. Leperlier affirme avec certitude qu'on peut lui attribuer certains textes signés de la lettre « M », d'autres noms comme Claude Forlière n'étant pas attestés²²⁵. Elle opte pour Claude Courlis et ensuite pour Daniel Douglas. Douglas est un nom qui rend un « hommage empoisonné et provocant à l'amant infernal d'Oscar Wilde, ce Lord Alfred Douglas²²⁶ ». Elle oscille encore entre « Claude Schwob », « Claude Cahen », « Lucie », « Lucette²²⁷ »... Selon Leperlier, ces noms « marquent une résistance obstinée à l'usage des patronymes, à la dénomination imposée par l'état-civil²²⁸ ». Le choix définitif de Claude est sans doute dû au fait que c'est un prénom épïcène. Ainsi, il correspond à la duplicité de son identité de genre²²⁹. Elle adopte définitivement Claude Cahun en 1917. Dans une lettre à Charles-Henri Barbier, elle explique en 1951 : « Mon admiration pour ma grand-mère Mathilde, jointe aux sentiments que j'éprouvai dix à douze ans plus tard pour le fils et la veuve

²²⁵ Voir François Leperlier, *L'exotisme intérieur, op. cit.*, p. 36. Voir aussi l'article d'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.

²²⁶ François Leperlier, *Ibid.*, p. 41.

²²⁷ Ce dernier est d'usage privé.

²²⁸ François Leperlier, *L'exotisme intérieur, op. cit.*, p. 41.

²²⁹ Pour la question de la pseudonymie, voir Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais, « Noms de plume et de guerre : stratégies auctoriales dans la démarche collaborative de Claude Cahun et (Marcel) Moore », dans Anne Tomiche et Frédéric Regard (dir.), *Genre et signature*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 113-128. Voir également Alexandra Bourse, « Claude Cahun, un auteur ? Travestissement et crise de l'auctorialité dans *Aveux non avenues* », dans Anne Tomiche et Frédéric Regard (dir.), *Genre et signature*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 99-111.

de Léon Cahun, fut le motif ... de Claude Cahun – qui représentait (représente à mes yeux) mon véritable nom plutôt qu'un pseudonyme²³⁰ » (CHB, 1951). Cependant « aucun cliché n'est signé et certainement pas Claude Cahun – un nom réservé aux écrits²³¹ ». Ce choix de nom propre, parmi tous les noms qu'elles auraient pu adopter, renforce l'ascendance juive et s'oriente délibérément vers une filiation féminine. Rappelons-le, Cahun avait déjà un nom juif (Schwob), en changeant de nom pour un autre nom juif, elle appuie son désir d'être rattachée à cette communauté. Elle opère par-là un divorce d'avec les hommes de sa famille proche, son père, mais surtout son oncle, auxquels elle est constamment associée et comparée par ses contemporains. Ainsi, en choisissant son nom, elle prend position par rapport à son ascendance, c'est elle qui trace sa filiation.

Au-delà de son rapport à son nom, l'auteure développe rapidement une aversion des noms propres. Anne Egger note que des « discordes familiales vient la crainte des noms propres, afin de ne jamais compromettre quelqu'un en le nommant²³² ». L'auteure va donc renommer et surnommer tous son entourage : « Ô mal nommés, je vous renomme ! Ô bien aimé, je vous surnomme ! » (CM, 585) Elle explique dans *Confidences au miroir* cette obsession pour les noms propres mais les meilleurs exemples se trouvent dans *Aveux non avendus*. Plus qu'un pseudonyme pour préserver peut-être une intimité ou une privacité, Cahun donne une pléthore de noms aux personnages. Ainsi Marcel Moore est l'inéluctable « tu », « Pygmalion, Philémon, Achille, mais aussi Mariana, la Poupée japonaise, la fée Morgane, la Sylphide, la Sœur de charité, le Compagnon d'enfer, la Déesse, Lady Noggs, la Ménagère hollandaise, Orphée – ou Eurydice, Anadyomène, la nymphe Echo...²³³ » le témoin familial qu'elle « refuse de nommer » (ANA, 184). Icare est identifié par Leperlier comme étant René Cahun, Bob n'est autre que son amour de jeunesse, Robert Steel... Mais qui se cache-t-il derrière Paul, Egon, Génica, Edouard, Eric, Charles, Oscar, Jim, Georges, Arthur, André, Robert, Donald et R.P.B... ? Pour ces derniers, Leperlier avance « avec plus ou

²³⁰ Claude Cahun citée dans Anne Egger, *Claude Cahun l'antimuse*, op. cit., p. 40.

²³¹ *Ibid.*, p. 28.

²³² *Ibid.*, p. 17.

²³³ François Leperlier, *L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 91.

moins de certitude²³⁴ » que ces personnages sont Jacques Viot, Édouard de Max, André Breton, Swann (personnage de Proust), Bob (Robert Steel), Paul-Eric et Reutler, personnages du roman de Rachilde, *Les Hors-nature* (1897), Claude Cahun et Suzanne Malherbe elles-mêmes. Se trouvent encore Diomède, Saccard, Pyrrhe, Arcadio, Aurige, Mlle X, P, E... et j'en passe. Breton s'interroge, dans une lettre à l'auteure : « Je me demande où diable vont ces gens, lestés de prénoms ou d'initiales, qui s'abîment successivement dans ces *Aveux*. Qui me dit après tout que bientôt vous me ferez la part plus belle ?²³⁵ » Nous pouvons donc constater le foisonnement des dénominations qui troublent le lecteur/la lectrice et le/la place dans un labyrinthe de *personae* non identifiés, de masques et de voix qui s'échangent et se confondent.

En vérité, ce n'est pas tant une aversion pour les noms propres que Cahun éprouve plus qu'une fascination contradictoire. Elle s'attarde sur cette question dans *Confidences au miroir* :

La gêne des mots, et surtout des noms propres, est un obstacle à mes relations avec autrui, c'est-à-dire à ma vie même. Obstacle si ancien qu'il m'apparaît en quelque sorte *un trait congénital*. (CM, 585, souligné par nous)

Ailleurs, la modification ou suppression du nom propre m'est dictée par le sentiment profond du *caractère sacré d'un être*. Aucun nom, dès lors, n'est assez grand, n'est assez beau pour lui. (CM, 586, souligné par nous)

Cahun, en parlant de congénitalité, ne pensait sans doute pas si bien dire. Elle ne fait pas explicitement référence à des gènes en particulier ; on ne peut donc pas affirmer qu'elle désigne une filiation précise (juive, française, catholique...²³⁶). Mais le lien entre la dénomination et le judaïsme est fort. Non que les Juifs soient hostiles aux noms propres, au contraire. La tradition juive accorde un intérêt particulier à la dénomination. En réalité, Cahun est sans doute dans un entre-deux entre la conception occidentale et la conception juive, qui ne sont pas toujours en adéquation.

²³⁴ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Paris, Mille et une nuit, 2011, note 46, p. 230.

²³⁵ André Breton, lettre à Claude Cahun, 17 avril 1932, inédite. Dans la postface de François Leperlier pour Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Paris, Mille et une nuit, 2011, p. 244.

²³⁶ Nous ne sommes évidemment pas en train d'affirmer qu'être juif, français ou catholique est génétique – nous prenons la citation de Cahun au sens métaphorique d'une filiation, d'un héritage.

3.2. L'influence de la tradition juive

Selon Esther Cohen, « le nom propre est notre première demeure dans le monde des hommes [...], en lui nous habitons le monde²³⁷ ». Il est ce qui unifie et singularise, il permet l'avènement du moi, le développement de son identité. Et par là, il ouvre la possibilité d'entrer en contact avec l'altérité.

Le mot hébreu pour « nom » est « *chem* ». Il signifie « non l'identité close, le nom irréversible, mais l'être en projet et en chemin²³⁸ ». Comme le dit Maxime Decout, « l'histoire de notre langue est souvent révélatrice de notre manière de penser, de nos obsessions, de nos tentatives pour, à travers les mots, affronter ce qui, sans ce recours, ne parvient pas à être approché²³⁹ ». Le terme « *chem* » porte donc en lui l'idée, que l'on a établie auparavant comme fondatrice de l'identité juive, de « devenir ». Ainsi le nom n'est pas un objet fixe et immuable, il évolue, tout comme l'individu. De plus, dans la tradition juive, les noms propres ne sont pas arbitraires. Selon Scholem, ils « ne font qu'un avec les essences [qu'ils désignent], de sorte que le nom ne peut être séparé ni distingué de l'essence, non plus que l'essence du nom, car celui-ci est directement lié à celle-là...²⁴⁰ ». Dans le même sens, Cohen affirme :

« L'Écriture veut nous apprendre que le nom influe sur la vie de l'homme. » (*Le Zohar*, Genèse 6a) Le nom propre est d'une certaine façon le moule qui contient l'âme, mais il est surtout lié au futur de l'homme, puisque son destin est inscrit en lui. La Bible partage cette fascination pour le nom propre. Tous ses « personnages » sont ainsi par leur nom scellés à un destin particulier.²⁴¹

Ainsi, Adam, le premier homme, le premier nom biblique, « vient précisément de son origine : adamah, la terre²⁴² ». C'est aussi le nom propre qui donnera naissance au nom commun Adam : l'être humain. Mais un exemple plus complexe est celui du célèbre patriarche Abraham, qui n'a pas toujours porté ce nom. Né

²³⁷ Esther Cohen, *Le silence du nom et autres essais*, op. cit., p. 20.

²³⁸ Raphaël Draï, *Identité juive, identité humaine*, op. cit., p. 48.

²³⁹ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, op. cit., p. 11.

²⁴⁰ Gershom Scholem, *Le nom de Dieu et la théorie kabbalistique du langage*, op. cit., p. 77.

²⁴¹ Esther Cohen, *Le silence du nom et autres essais*, op. cit., p. 166

²⁴² *Ibid.*, p. 112.

« Abram » (ou Avram), il ne peut avoir d'enfant, c'est le changement de nom en Abraham qui est la condition de sa descendance²⁴³. Ainsi par un changement de nom, l'existence future d'un être peut être modifiée comme ça a été le cas pour Abraham et Sarah ; ou bien cela peut consacrer une étape essentielle de la vie de cet individu, qui a eu un impact tel qu'il nécessite dès lors un changement de nom.

Dans la tradition populaire juive, il existe des reliquats de ce phénomène. En effet, lorsqu'une personne est malade, on va lui donner un deuxième prénom qui signifie la vie ou la santé. Dans le *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, on peut lire qu'il

existe un rituel chez les communautés orthodoxes au cours duquel on donne un nom supplémentaire à une personne malade. Ce nom est soit Hayyim, soit Hayyah, ou un dérivé de son nom qui signifie la vie. A l'issue de ce rite, la personne porte à la fois son nom originel et le nouveau nom.²⁴⁴

On peut donc constater que les modifications de prénoms sont courantes dans la culture juive. Mais surtout qu'ils contiennent en eux un caractère sacré et signifiant. Il y a une relation substantielle directe entre le nom et son porteur. Cette importance primordiale du nom n'est pas l'apanage de la culture juive. En effet, le dictionnaire nous apprend que « dans l'Antiquité, on attribuait au nom une qualité magique, et celui d'un nouveau-né était tenu secret jusqu'à son annonce publique. Le secret était alors considéré comme une forme de protection, un moyen de tenir à l'écart les mauvais esprits qui pourraient attaquer l'enfant juste après sa naissance²⁴⁵ ».

Il apparaît que dans certaines communautés la connaissance du nom d'autrui confère un certain pouvoir²⁴⁶. Ainsi, selon les cabalistes médiévaux, Lilith s'étant transformée en démons devient un danger pour les nouveau-nés. Pour s'en protéger, les gens accrochent à leur cou une amulette sur laquelle est gravée « Lilith ». Son propre nom la repousse. Le nom a donc un pouvoir direct et déterminant sur les êtres et leurs

²⁴³ Voir Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, op. cit., p. 235.

²⁴⁴ Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme : esquisse de l'histoire du peuple juif*, Paris, Éditions du Cerf, p. 820.

²⁴⁵ *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme : esquisse de l'histoire du peuple juif*, Paris, Éditions du Cerf, p. 820.

²⁴⁶ Voir Esther Cohen, *Le silence du nom et autres essais*, op. cit., p. 57.

relations. Les particularités de toutes ces traditions se sont définitivement perdues dans le passage à la modernité. « Le nom, plus jamais naturel, rarement motivé et toujours arbitraire, se décompose en une série d'instances qui ne renvoient plus à des âmes ni à des destins, mais à un ensemble d'attributs.²⁴⁷ » Esther Cohen continue :

Ce qui était une relation entre nom et visage, ce qui, un jour, a renvoyé à un lien entre je et tu où l'altérité était conçue comme une entité profonde, qu'elle ait pour nom âme ou essence, est en train de s'effondrer, du fait de ce que l'on appelle la crise du sujet : désormais, plus d'essences, plus de noms naturels. Le sujet n'est qu'« un effet de surface », pour reprendre les mots de Nietzsche. [...] L'altérité n'est plus que langage, un ensemble de voix narratives, et la désignation, un acte arbitraire – bien que nécessaire.²⁴⁸

Est-ce que l'œuvre de Cahun ne serait pas une tentative de s'appropriier autrement son visage et son nom ? Par le choix de son nom, et par les autoportraits, on peut y voir une tentative de réappropriation de son corps et de son identité. Comment posséder ce nom qui ne renvoie plus à rien, qui ne signifie ni l'âme ni le destin ? C'est possible justement en opérant un choix, en faisant de la dénomination un acte qui ne concerne que soi. Se nommer, c'est se donner le droit d'être à nouveau, un nouveau baptême, une nouvelle naissance.

La dénomination est primordiale dans la perception du monde et la capacité de création de l'individu, mais elle est un acte à double tranchant, comme l'a dit Alain Milon, bien que nécessaire, elle reste un meurtre²⁴⁹. Car une fois nommée, la chose est circonscrite dans le mot. Elle n'est plus que cela, ne peut en aucun cas en outrepasser les frontières. Elle est cloisonnée dans une définition, une étiquette :

En ce sens, Benjamin voit dans la dénomination une arme à double tranchant, puisqu'il s'agit d'un acte qui fait simultanément appel à la voix et au silence. En octroyant une place à la nature dans l'univers linguistique, l'homme lui a donné vie, mais en lui imposant les limites que tout nom impose à l'objet qu'il désigne et en l'enfermant, il a précipité le monde naturel dans le mutisme.²⁵⁰

²⁴⁷ Esther Cohen, *Le silence du nom et autres essais*, op. cit., p. 65.

²⁴⁸ *Ibid.* p. 66.

²⁴⁹ Voir Alain Milon, *L'écriture de soi*, op. cit., p. 35.

²⁵⁰ Esther Cohen, *Le silence du nom et autres essais*, op. cit., p. 112.

La dénomination est donc un double mouvement, nécessaire et mortifère. Ceci explique l'attraction et la répulsion que Cahun éprouve pour les noms, et pour le langage en général. Elle en est dépendante autant qu'elle voudrait l'éjecter hors d'elle-même :

J'ai toujours su tourner l'obstacle, même celui des noms propres, sans me priver de « légitimer » ma répugnance, la nécessité de leur acceptation tels quels, l'attrait de les modifier à ma guise et la valeur que je leur conférais en usant de ce tour : Ô mal nommés, je vous renomme ! Ô bien aimés, je vous surnomme ! Ô discrédités... Objet, sujet, idée, mot, je vous fais confiance. (CM, 585)

Ainsi la stratégie qu'elle applique, nous l'avons vu, c'est le foisonnement, la multitude de noms qu'elle appose à tous ses personnages, réels ou imaginaires, ses amis, ses *alter ego*... Claude Cahun est son « vrai nom ». Certains de ses amis lui écrivent sous le nom de Claude Cahun, mais c'est par Lucette ou Lucie que ses proches l'appellent, Lucy sur son acte de naissance ainsi que sur sa tombe... Il faut distinguer nom de plume et nom civil, mais dans le cas de Cahun les deux s'affrontent, sans qu'on sache lequel ou lesquels seront les *vrais*.

Alors comment interpréter que dès 1937, à leur arrivée, elle « débaptise » leur maison originellement « La Rocquaise » : la « Ferme sans nom » ? Peut-être justement pour la protéger de l'assignation d'une identité ? De même, le personnage qu'elle crée avec Marcel Moore lors de leurs actes révolutionnaires, lui non plus ne porte pas de nom : le « Soldat ohne Namen » dont elle choisit O comme initiale (CM, 588). Les deux résistantes auraient pu donner un pseudonyme à ce soldat, qui aurait alors incarné un individu précis mais inconnu. Les soldats ont un matricule, ils sont numérotés et une fois mort, ils seront anonymes pour la patrie. Le *Soldat sans nom* est sans doute une critique de la guerre qui considère les êtres humains pour de la chair à canon. Peut-être est-ce alors une référence à la tombe du Soldat inconnu, un hommage à tous les soldats français qui se sont battus au cours de l'histoire. Par ailleurs, dans sa correspondance, Cahun explique qu'elle souhaitait conférer au Soldat sans nom « une existence fictive, [qu'elle] voulai[t] lui en fournir une réelle, le susciter – et alors [s]e supprimer, lui passer la main ». Car il « était mieux qualifié qu[']elle » pour

savoir ce qu'il fallait dire...²⁵¹ ». Ainsi le *Soldat sans nom* permet de créer un emblème, un symbole. Ce soldat anonyme, inconnu, représente tous les soldats morts pour la patrie. En soulignant son anonymat, les deux artistes dénoncent l'industrie de la mort qu'est la guerre, qui déshumanise et « machinalise » ses principaux acteurs, des individus²⁵² et s'effacent derrière sa voix.

3.3. Les noms de Dieu

Le Nom de Dieu fait l'objet d'innombrables commentaires et d'interprétations dans le judaïsme. Il est essentiel tout d'abord de rappeler que le Nom de Dieu est imprononçable : « Tu n'invoqueras pas le Nom YHWH ton Dieu en vain » (Ex 20 :6). YHWH est la dénomination la plus fréquente, et la plus connue, appelée le Tétragramme. Il existe pourtant une longue série d'autres manières de désigner ce Dieu innommable (Adonaï, Elohim, pour les plus fréquentes). La première dénomination de Dieu est opérée par lui-même ; l'épisode est relaté dans le troisième chapitre de l'Exode. Moïse demande à Dieu comment il devrait le nommer si le peuple demande son nom, et Dieu répond : « Éhyèh ashèr éhyèh. » (Ex 3 :14) Nous précisons les termes hébreux car la traduction a posé de nombreux problèmes. En voici quelques exemples, que rapporte Bernard Renaud²⁵³ :

« Je suis qui je suis » (Osty)

« Je serai qui je serai » (Chouraqui)

« Je suis qui je serai » (TOB)

« Je suis celui qui est » (BJ)

Il convient premièrement de noter que le verbe *Eyeh* signifie « devenir, advenir ». Il n'existe pas à proprement parler de verbe « être » – ni par ailleurs de verbe « avoir » – en hébreu. Il faut cependant être

²⁵¹ Lettre de Claude Cahun à Gaston Ferdière, dans *Écrits, op. cit.*, p. 693.

²⁵² Pour approfondir sur les activités de Résistance, contre la guerre et l'idéologie nazie, voir notamment les travaux de Michèle Causse, « Claude Cahun ou la mutante héroïque », *loc. cit.* ou Lizzie Thyne, « Action indirecte : politique, identité et subversion chez Claude Cahun et Marcel Moore dans la résistance à l'occupation nazie sur Jersey », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation, op. cit.*, p. 69-92.

²⁵³ Bernard Renaud, « *Proche est ton nom* » : de la révélation à l'invocation du nom de Dieu, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, p. 30.

capable de trouver une équivalence qui ait du sens entre la langue émettrice et la langue réceptrice. En ce qui concerne les traductions françaises, elles sont généralement influencées par les versions grecques qui, elles, traduisent par l'équivalent d'« être » en grec (εἶμι). La phrase hébraïque pourrait donc paraître simple à traduire, elle est constituée d'une principale et d'une subordonnée contenant le même verbe à la même forme. Cependant, en hébreu, la conjugaison contient des modalités difficilement traduisibles en français. Non seulement la conjugaison hébraïque décline ses verbes en fonction d'un passé, d'un présent et d'un futur, mais elle ajoute en plus une dimension que les grammairiens appellent « l'aspect²⁵⁴ ». L'action peut en effet être de l'ordre de l'accompli ou de l'inaccompli. L'inaccompli étant généralement traduit en français par un futur, et l'accompli par un passé. *Ehyeh* contient une modalité d'inaccompli, la traduction littérale serait donc celle de Chouraqui, mais cela impliquerait que l'Éternel n'existe pas encore, qu'il est à venir. Ce serait donc, selon Renaud, malgré son incohérence, la traduction de TOB (« Je suis qui je serai ») qui développerait le sens le plus logique. Robert David propose une traduction qui implique un mode grammatical propre à l'hébreu : le cohortatif. Ce mode ajoute une nuance volitive à un verbe que l'on pourrait traduire par un simple indicatif. Ainsi, pour le problématique verset Ex 3 :14, le chercheur propose de traduire comme suit : « Je m'engage à devenir qui je deviendrai.²⁵⁵ »

Revenons un instant sur le verbe « HYH » (*Eyeh*), qui suscite de nombreuses interrogations. Selon Anne-Élaine Cliche, « Ehieh est construit sur le verbe qui signifie l'existence dans la double forme de l'accompli et de l'inaccompli. Ce qui peut donner les traductions suivantes : J'étais/suis/serai ce que j'étais/suis/serai. Il n'y a pas de verbe être en hébreu²⁵⁶ ». Cette idée est soutenue par Ouaknin qui la nuance en disant qu'« il n'y a pas de verbe être au présent²⁵⁷ ». Shenkar ajoute : « Le verbe être n'existe pas au présent car l'être est par essence ce qui est en perpétuel devenir.²⁵⁸ » Le terme « HYH » serait donc la forme

²⁵⁴ Voir Danielle Ellul, *Apprendre l'hébreu biblique par les textes*, Paris, Les éditions du Cerf, 2004.

²⁵⁵ Robert David, « Bible works 8, l'analyse syntaxique et l'identification des cohortatifs III- ה dans le Pentateuque », [en ligne] :< <https://studylibfr.com/doc/1852755/bible-works-8--l-analyse-syntaxique-et-l-identification-d>>, *Ibid.*, p. 20, page consultée le 26 septembre 2019).

²⁵⁶ Anne-Elaine Cliche, *Tu ne te feras pas d'image*, Montréal, Le Quartanier, 2016, p. 18.

²⁵⁷ Marc-Alain Ouaknin, *Concerto de quatre consonnes sans voyelles*, op. cit., p. 129.

²⁵⁸ Nadine Shenkar, *L'art juif et la Kabbale*, op. cit., p. 21.

traduite par « être » et dont est issu le Tétragramme, mais il ne signifie pas seulement être, il a aussi le sens de « exister, arriver, se passer ; devenir, être fait, être fini, être parti²⁵⁹ ». C'est un verbe qui semble porter en lui les trois temporalités et les deux modalités de l'accompli et de l'inaccompli. Dieu est donc « l'être qui fait venir à l'existence, il est l'être et le devenir²⁶⁰ ». Ainsi, l'idée d'« être » existe en hébreu, mais le mot contient plus que cela : il ne signifie pas seulement l'être comme une forme fixe, définie et infrangible, il signifie aussi l'être en mouvement, le « devenir ». Le problème se pose lorsqu'il faut traduire le terme en français car le verbe « être » trahit la pensée fluide de l'hébreu et pose Dieu dans une fixité. Le langage constitue les *semis* de la pensée, c'est ce qui lui donne un moule, ou du moins, un socle. Comment dès lors, sans un verbe fixé qui signifie l'être dans un sens accompli et défini, être capable de s'identifier à une identité elle-même inflexible et indéclinable ? Ainsi, rappelons-le, l'inaccompli, la recherche et le mouvement semblent inextricablement liés à l'identité juive de par cette idée.

On peut constater que dans la langue et dès lors dans la pensée hébraïque, le temps n'est pas tel qu'il est conçu dans la pensée occidentale. Nous l'avons vu plus haut, le temps n'est pas lié à l'espace, il n'est pas linéaire, il est modulable et le rapport au présent est primordial. En effet, comme il n'y a pas en hébreu de verbe « être » dans sa fixité, mais bien un étant qui prend place dans une temporalité beaucoup plus étendue et complexe, l'idée de début pose problème. Ainsi, il semble que la pensée hébraïque ne soit pas tendue vers la recherche des origines dans les débuts, mais bien dans le maintenant. Ouaknin affirme à ce propos :

Être juif, c'est s'introduire à l'intérieur des possibilités du temps en assumant les trois dimensions du temps – passé, présent et futur, mémoire, vie et espérance. Dans cette temporalisation du temps, le juif dit en même temps l'impossible fixation dans l'identique et dénonce le concept d'identité.²⁶¹

²⁵⁹ Dictionnaire hébreu-français, version simplifiée du dictionnaire de Karl Fejerabend, p. 50. [en ligne] <<https://ressources-bibliques-pour-le-monde-francophone.com/wp-content/uploads/DICTIONNAIRE-HEBREU-FRANCAIS.pdf>>, page consultée le 13 août 2019.

²⁶⁰ Nadine Shenkar., *L'art juif et la Kabbale*, op. cit., p. 21.

²⁶¹ Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, op. cit., p. 129.

La pensée juive n'est pas dans une recherche de l'être, au contraire de la pensée chrétienne, mais bien dans un être vers, un être pour, un désir de « devenir ». Cela confirme notre point, développé plus haut, sur l'importance du « devenir » dans l'identité juive et dans celle de Claude Cahun. Celle-ci ne se reconnaît pas dans un étant fixe, mais bien dans une identité en perpétuelle mutation, qui s'oppose hargneusement à quelconques étiquettes ou immutabilité. Son « devenir au lieu d'être » (ANA, 423), que l'on peut instituer en devise, démontre son refus d'être fixée dans un rôle, un genre, une identité.

Le Tétragramme est la deuxième manière dont Dieu propose à Moïse de le nommer. C'est au verset 15 de l'Exode qu'il prononce יהוה, YHWH. Comme son nom l'indique, le Tétragramme est composé de quatre lettres : yōd (י), hē (ה), wāw (ו), hē (ה). Son origine n'est pas attestée mais il semblerait qu'il vienne de la même forme que *eyeh* (ou *hayah*). La prononciation de son Nom s'est perdue au fil du temps dû à son caractère sacré. Puisqu'on ne peut pas prononcer son nom en vain, sa vocalisation a fini par devenir tabou et disparaître, et une flopée d'autres noms périphrastiques sont apparus. Il n'est dès lors plus qu'une suite de consonnes, par conséquent imprononçable. « L'élément le plus important de cette évolution, commente Scholem, et en même temps le plus paradoxal, est que le nom par lequel Dieu lui-même se dénomme et sous lequel il est invoqué se soustrait à la sphère acoustique et devient imprononçable.²⁶² » Ainsi Dieu opère un mouvement paradoxal dans lequel il donne son Nom à l'être humain en même temps qu'il le retire. Ouaknin précise que l'absence de voyelle, qui empêche l'oralisation du Nom, crée une distance entre Dieu et l'être humain qui empêche ce dernier de se l'approprier, de le tenir pour acquis. Sans l'accès à son Nom, Dieu est un être qui lui échappera toujours. Ceci est d'autant plus paradoxal que le Nom de Dieu sert à l'invoquer, tout en étant imprononçable ; dès lors le dialogue ne peut avoir lieu. Le Tétragramme est un tour qui est joué à l'être humain puisqu'il ne respecte pas ce qu'on attend d'un nom. En effet,

il ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même ; différent d'un nom propre qui renvoie à la personne qui le porte, le Tétragramme ne renvoie pas à une autre réalité qui serait Dieu. Le Nom offre l'impensable. Voir le Nom en quatre lettres, c'est s'abîmer dans le néant du sens, pénétrer dans une néantisation du savoir, faire l'expérience du vide.²⁶³

²⁶² Gershom Scholem, *Le nom de Dieu et la théorie kabbalistique du langage*, op. cit., p. 25.

²⁶³ Marc-Alain. Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, op. cit., p. 104.

Scholem affirme que à l'inverse de l'être humain, dont le nom s'adjoit à l'essence de manière inextricable, « les noms divins sont l'essence elle-même, ils sont les puissances de la divinité, et leur substance est la substance de la "lumière de la vie"²⁶⁴ ». Dieu offre et instantanément prive l'humain de l'accès à lui. Il lui fait entrevoir le mystère du Nom, de l'Être, mais le rend inaccessible à la connaissance humaine. S'ensuivra l'abondance de commentaires et d'interprétations de ce nom, et un rapport sacré au Nom propre dans la culture juive.

Comme le Tétragramme n'est pas un mot en tant que tel mais un ensemble de lettres, la Torah, qui n'est que la narrativisation du Nom de Dieu, peut s'appréhender de la même manière. Pour le cabaliste ou le talmudiste, chaque lettre est un monde en soi ; un mot est donc analysé et interprété lettre après lettre et de là est construit le sens. La guématria est une méthode d'exégèse qui consiste à interpréter les mots en fonction de la valeur numérique de chaque lettre qui le constitue. En hébreu, chaque lettre, et donc chaque mot, a une valeur numérique assignée. Les exégètes s'attachent à interpréter les correspondances ou les rapports entre des termes qui ont une valeur similaire ou intéressante à interpréter²⁶⁵. La guématria nous apprend par exemple que la valeur numérique du nom « Adam » est la même que celle du mot hébreu « *ma* » qui signifie « quoi ? qu'est-ce que ? ». C'est pour cela qu'Adam est souvent appelé « l'homme-question » dans la tradition juive. De plus, le terme utilisé pour dire « Je », en hébreu, signifie également « néant » (Ani et Aïn). Cette information est extrêmement importante dans le Zohar, elle servira à enseigner à l'être humain sa capacité et son devoir de refuser toute assignation d'une essence. À partir de ces informations, Ouaknin affirme :

L'interdit de la représentation met en garde contre le risque incessant que « l'homme-quoi ? » court de se confondre avec des déterminations particulières. Souvent, « l'homme-quoi ? » devient un « voilà-l'homme-que-je-suis », acceptant pour un temps, ou définitivement, une représentation imaginaire de soi. Il s'identifie alors à un personnage, à un rôle. Ce faisant, il

²⁶⁴ Gershom Scholem, *Le nom de Dieu et la thorie kabbalistique du langage*, op. cit., p. 77.

²⁶⁵ Ouaknin précise que « le rapport des chiffres et des lettres ne démontre jamais rien, il fait seulement signe vers la nécessité d'un approfondissement des rapports que la *guématria* met en évidence. Là encore, la question "Et alors ?" reste incontournable. Il ne suffit pas de mettre deux mots en relation mais de comprendre le sens de cette relation. (Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, op. cit., p. 98)

cesse d'être « néant », il devient quelque chose. Dans cette réification, il perd sa liberté, qui est ontologiquement identique à son humanité.²⁶⁶

Dans la pensée juive, la nature de l'être humain est donc équivalente à sa liberté, liberté qui n'existe qu'à partir de la négation de la détermination, l'indéfinition portée à son paroxysme. Il n'est complètement libre qu'à condition de ne pas s'astreindre à être quelque chose, car ce quelque chose est un mirage, la projection de ce que l'individu pense ou désire être. Et s'il s'obstine à vouloir être, il finira par n'être plus que cette image, cette projection : « Être, pour l'homme, c'est être en train d'être²⁶⁷ », car attaché à « l'étant », à « l'être », plutôt qu'au « devenir ». La définition du soi est sclérosée. Cela s'oppose fondamentalement à la tendance qu'a l'être humain à se caractériser, à tenter de comprendre ce qui le constitue, ce qui fait qu'il est lui et pas un Autre, autrement dit, à répondre à la question « l'homme-quoi ? ». Il cherche ce qui l'individualise et le caractérise en même temps qu'il désire s'inscrire dans une communauté, ne pas être l'objet d'une exclusion.

Plus que l'étymologie, le penseur qui s'intéresse à l'hébreu doit dépecer le mot jusqu'à sa racine consonantique, pour atteindre son « vrai sens ». Selon Ouaknin, le mot possède une loi interne que le chercheur se doit de déceler, et qui conduit le mot non pas à une forme établie et concluante, un produit, mais à une production qui nécessite un travail continu de l'esprit. Il affirme qu'il « faut vivre le mot dans son status nascens, dans son “en-train-de-devenir” mot²⁶⁸ ». Ouaknin fait donc une longue analyse de chaque lettre qui constitue le Tétragramme, une analyse philosophique, linguistique, historique et poétique, qui s'appuie notamment sur la calligraphie des lettres qui le constituent. Nous n'allons pas nous plonger dans cette étude, bien qu'elle soit fascinante, mais seulement rapporter la conclusion à laquelle l'auteur aboutit, et qu'on finit par deviner : « le Tétragramme n'est pas un Nom posé, mais un mot en mouvement, il est le devenir même du temps²⁶⁹ ». Une fois de plus, l'idée de mouvement se trouve ancrée dans l'exégèse. Nous

²⁶⁶ Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, op. cit., p. 170.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 70.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 197.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 105.

sommes à nouveau confronté.es à la fluidité et au refus de l'immutabilité par les philosophes juifs. Cela ne signifie pas que cette qualité de « devenir » est propre à toute la communauté juive, car nous effectuons, à la lumière de certains penseurs juifs, une lecture qui nous paraît pertinente, et convenir parfaitement à la manière dont Claude Cahun envisage sa propre identité, son œuvre et sa pensée.

Dans la pensée juive²⁷⁰, ainsi que pour Cahun, les lettres sont des terrains de jeux, autant que les mots. Elle a une relation avec elles ; elle n'envisage pas la lettre dans sa seule appartenance au mot, comme un rouage inexpressif, mais bien comme une entité à part entière. Par exemple, elle déteste le Y de son prénom de naissance (Lucy), et préfère se faire appeler Lucie ou Lucette (par ses proches). Pour ses premiers écrits, c'est d'une initiale qu'elle signera : M. Il est dès lors intéressant de noter que la lettre M en hébreu (*Mem*, la treizième lettre) représente l'eau, ou plus précisément, les eaux maternelles et donc ce qui est à l'origine de toute chose. Le *Mem* est « porteur de graine, de semence²⁷¹ » et pour l'individu, il signifie son pouvoir créateur. Il indique que « l'individu disposera des moyens matériels nécessaires pour réaliser son œuvre mais, son monde, étant celui de la matière, il disposera de peu de Lumière ; tout ce qu'il fera sera périssable²⁷² ». Cela paraît pertinent si l'on se souvient que Cahun a choisi, dans un premier temps, cette lettre pour signer ses productions journalistiques. Peut-être aussi l'a-t-elle choisi pour sa sonorité, puisqu'à l'oral on peut entendre « même », objet de fascination pour l'auteure. Si l'on prend les trois pseudonymes les plus importants que Cahun a utilisés : Claude Courlis, Daniel Douglas et Claude Cahun, il est troublant de remarquer que ces trois noms ont tous des doubles initiales. CC et DD. Cela est d'autant plus déconcertant puisqu'il en va de même pour Suzanne Malherbe qui prend le pseudonyme de Marcel Moore (MM). Outre le fait que les doubles lettres en initiales ont pour légende de porter bonheur, il est intéressant de noter que

²⁷⁰ Une légende résumée par Esther Cohen illustre bien l'importance des lettres dans la tradition juive. Au XVI^{ème} siècle, un rabbi façonne un être de terre glaise, le Golem. Pour lui donner vie, il du « faire intervenir le langage, il insuffla donc à sa créature un des noms de Dieu. Et c'est donc avec l'inscription HeMeT (vérité) sur le front que naquit le Golem » (Esther Cohen, *Le silence du nom et autres essais*, op. cit., p. 112). Pour le « désactiver », chaque soir le rabbi efface la première lettre de son nom : Aleph. C'est en effet dans cette lettre que se concentre l'énergie divine. De son nom, il ne reste alors plus que Met qui signifie mort. Ceci est exemple parmi d'autres de l'importance des lettres dans la tradition juive, elles ont une signification en elles-mêmes, portent en elles une force de vie et ont un impact direct sur le réel.

²⁷¹ Haziel (François Bernad-Termes), *Qu'est-ce que la Kabbale*, Paris, Éditions Bussière, 2002, p. 138.

²⁷² *Ibid.*, p. 140.

la Genèse débute également par un enchaînement de deux doubles lettres : *Beréchit bara élohim éth*. Deux *Bet* suivis de deux *Aleph*. Esther Cohen procède à une analyse détaillée de la signification du commencement de la Genèse par la deuxième lettre de l'alphabet suivie de la première lettre, et de la signification que chaque lettre porte en elle en regard de la Création du monde. Elle s'appuie sur la graphie de la lettre *Bet* (trois traits qui forment un carré incomplet signifiant « une maison ouverte ») et affirme que se matérialise ainsi « un socle solide, mais en même temps, à travers l'ouverture [...], Dieu et sa vérité se dérobent²⁷³ ». Bien que soulignée par la chercheuse, la duplication des deux lettres n'est pas commentée plus amplement. Cependant, les choix de Claude Cahun pour ses nouveaux noms, ses noms de plume, qui par trois fois utilisent des doubles lettres ne nous semblent pas être une coïncidence. Peut-être est-ce là, de près ou de loin, une influence des textes thoraïques ou de ses exégèses.

Son rapport aux lettres va même jusqu'au point qu'elle a des favorites : l'O et l'E. Leperlier écrit, dans une note de *Confidence au miroir* :

Les trois voyelles : Y, E, O jouent un rôle éminemment symbolique dans la problématique identitaire chez Claude Cahun. L'Y du prénom dénié (Lucy) ; l'E, la voyelle qu'on n'entend pas, présente-absente, de contrebande ; l'O, indice de l'Origine – de l'Orgueil (être à soi-même son origine, cause de soi) et puis l'eau (élément premier, électif) et l'au de Claud(e)... enfin l'œil, « l'E dans l'O », dira Claude Cahun, qui renvoie à la pulsion scopique (le jeu au miroir). (CM, 622)

Le couple « œ » figure dans un passage d'*Aveux non avenues*, plus grand que le reste du texte et mis en gras. (ANA, 430) Il est aussi présent dans le IX^e photomontage. On peut observer que Cahun pose un regard singulier sur les lettres, elles ne sont pas de simples outils mais ont un poids, elles se mangent entre elles. Cahun les charge de significations, les rend symboliques. Elle s'identifie même à elles : « Le je est en moi comme l'e pris dans l'o. » (ANA, 430)

Dans le chapitre six d'*Aveux non avenues*, Cahun met également en scène des personnages qui ont pour nom une simple lettre : P et E. C'est un phénomène que l'on observe également chez Kafka, dont le

²⁷³ Esther Cohen, *Le silence du nom et autres essais*, op. cit., p. 85.

héros de son livre *Le Château*, paru en 1926, est dénommé « K. ». Le Soldat ohne Namen aura également pour initiale « O ».

Mais en ma poupée russe sont encloses toutes ses miniatures adorables. Pluton en exauce les vœux. Orphée sans tourner la tête. Eurydice à reculons le suit... ramène des enfers la dualité siamoise de l'amour. Il se trouve comme par hasard que j'avais « choisi » O – pour initiale anonyme du « Soldat ohne Namen. (CM, 585)

Alors O pour Orphée ? Celui qui revient des Enfers... ? Qu'arrive-t-il au nom lorsqu'il devient une simple initiale ? Il prend une allure universelle, symbolique et polysémique. Il contient alors un mystère dont l'auteure ne nous donne pas la clé. Cahun donne voix à des personnages qui perdent de leur identité jusqu'à leur nom. Qu'importe qui parle, les contradictions s'échafaudent parmi des dizaines de *personae* non-identifiables : Cahun, un lecteur, un détracteur, n'importe qui...

Les titres des neuf parties du récit de soi sont également des jeux de lettres. Rappelons-les :

- I. R. C. S. (fear)
- II. Moi-même (self-love)
- III. E. D. M. (sex)
- IV. C. M. C. (vanity, sex)
- V. M. R. M. (sex)
- VI. X. Y. Z. (lying)
- VII. H. U. M. (fear)
- VIII. N. O. N. (greed, fear, self-pride)
- IX. I. O. U. (self-pride)

Une phrase d'*Aveux non avendus* incite à s'intéresser aux acronymes et à tenter de les décoder, comme des cryptogrammes : « Alors supprimer les titres. Ce sont des clefs. Fausse pudeur. » (ANA, 37) Excepté le deuxième chapitre, tous les titres sont des acronymes, « certainement à clefs²⁷⁴ » selon Leperlier, mais dont nous n'avons pas la signification. Le biographe de Cahun propose des liens avec les noms propres : « M.R.M – jeu sur Mathilde, Renée, Malherbe, Moore...²⁷⁵ ». Dans la même idée, R.C.S. – Renée²⁷⁶ Claude Schwob ?

²⁷⁴ François Leperlier, *L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 181.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Il s'agit de son deuxième prénom.

À moins que ce ne soit, comme le propose Anne Duch, la triade Robert²⁷⁷ Claude Suzanne ? Andrea Oberhuber émet d'autres hypothèses²⁷⁸ : E.D.M. avec une prononciation anglophone pourrait signifier *idem*, le même ; C.M.C. « Claude aime Claude », posture narcissique que l'on connaît ; I.O.U. signifie définitivement *I owe you* ; X.Y.Z. « peut renvoyer à une signature qui préserve l'anonymat²⁷⁹ » ou bien signifie simplement une non désignation, comme on dit « pour une raison X ou Y » ; N.O.N. semble assez évident à comprendre ; pour finir H.U.M. renvoie selon Anne Duch aux mots humain et humanité, il pourrait également s'agir de l'interjection « hum » qui annonce une parole à venir.

Ces acronymes imprononçables, qui sont des « clés », font écho au Tétragramme divin, construit de la même manière : YHWH. Cahun perpétue sa tendance à l'innommable, à rendre son œuvre, ainsi qu'elle-même, inaccessible, impénétrable. En donnant ce statut ineffable au titre des parties de son ouvrage maîtresse, elle leur accorde d'emblée un certain mystère, qui du même coup, éveille la curiosité et suscite l'estime de son lecteur/sa lectrice.

L'attitude d'admiration mêlée de crainte et de répulsion pousse Cahun à nommer, dé-nommer et renommer les personnes qui l'entourent. A la lumière des écrits de plusieurs philosophes juifs, nous avons pu voir que le nom propre est pour les Juifs un objet mouvant à l'image de son porteur. Cela s'oppose à la tradition occidentale du nom qui est conféré à un enfant avant la naissance et qu'il gardera (dans la plupart des cas) jusqu'à sa mort. Nous pouvons donc constater que ces caractéristiques s'enlignent avec une philosophie juive basée sur le « devenir », dont Cahun est décidément héritière. L'auteure se plaît à changer son propre nom ainsi que ceux des personnes qui l'entourent selon le rôle qu'elles jouent dans sa vie, ou la perception qu'elle en a. Elle lui accorde une importance primordiale et le rend signifiant. Pour comprendre la relation des Juifs au nom, nous nous sommes penchée sur le nom sacré par excellence, celui de Dieu. Puisqu'imprononçable, il a suscité la naissance d'une pléthore d'autres dénominations périphrastiques.

²⁷⁷ Bob, l'amour de jeunesse...

²⁷⁸ Voir Andrea Oberhuber, « “J'ai la manie de l'exception” : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 79.

²⁷⁹ Anne Duch, « L'autoportrait textuel par Claude Cahun », *op. cit.*, p. 4.

L'étude de la première occurrence de son appellation : *Eyeh hacher eyeh* nous a appris que le Nom divin était essentiellement en « devenir ». Nous nous sommes ensuite penchée sur l'autre dénomination la plus célèbre, le Tétragramme, dont l'influence sur l'auteure est évidente. Cet éloge du mouvant et de l'incohérence, de la constante métamorphose que Cahun met en œuvre par un rapport au nom complexe et changeant. Tout cela converge vers sa philosophie du devenir et la soutient : « “Miroir”, “fixer”, voilà des mots qui n'ont rien à faire ici. » (ANA, 218)

CONCLUSION

*And I saw new heavens and a new earth.*²⁸⁰

Tout au long de ce mémoire, nous avons suivi les pistes que Cahun a jetées au fil de son œuvre, pour tenter de comprendre sa relation au judaïsme. D'emblée, il nous a paru évident qu'elle était problématique, que les textes et les images de Claude Cahun étaient le lieu d'une ambivalence identitaire et d'une lutte intérieure. Mais au fil de nos réflexions, nous avons pu constater que plus qu'un conflit personnel, la relation de Cahun au judaïsme et à la judéité vient s'inscrire dans des problématiques contemporaines sociales et philosophiques. L'auteure utilise son héritage juif et chrétien pour mettre en place une vive critique, notamment des mœurs de sa société. Ainsi, nous avons commencé ce mémoire en explorant les textes de Cahun pour comprendre l'impact de l'héritage juif sur son œuvre, sa pensée, sa philosophie, son être au monde. Quelle était en quelque sorte *sa* judéité, telle était la question qu'il s'agissait d'explorer. Après avoir interrogé sa relation à l'altérité, nous nous sommes intéressée à l'influence de l'exil (physique et spirituel). Cela nous a menée à deux observations : le sujet est disloqué et, dès lors, en perpétuelle métamorphose, en constant « devenir ». Le « devenir », l'idée que l'individu est perpétuellement « en-train-d'être » fait partie intégrante de la philosophie juive. Elle donne dès lors une direction quant à la manière d'appréhender le monde, la pensée et le soi. Il n'y a qu'à penser à la manière dont les hébreux interprètent et réinterprètent les Écrits bibliques, à la recherche d'un sens constamment renouvelé : la connaissance n'est pas figée, tout comme ne l'est pas le soi, l'identité individuelle. Cahun développe l'esthétique d'un certain nomadisme psychologique qui s'illustre notamment par le polymorphisme et la multiplicité des voix narratives. Ensuite, par l'analyse des textes, des photomontages et d'un autoportrait, nous avons tenté de comprendre quelle place l'auteure accordait au sacré et au judaïsme. Cette place est

²⁸⁰ Cette phrase, issue de l'Apocalypse (21 :1), est celle que Marcel Moore a décidé de graver sur la tombe de Claude Cahun. Elle est encadrée par deux étoiles de David. Ainsi, les deux héritages religieux de l'auteure sont choisis par sa compagne pour lui rendre un dernier hommage. Le choix de mettre deux étoiles et non une seule est étonnant, un hommage ultime de Moore pour la tendance de Cahun à se dédoubler ?

duplice : les références à la religion sont foisonnantes dans l'œuvre de l'auteure, en même temps qu'elle la rejette. Elle détourne ses codes, le travestit en vue d'une subversion et d'une critique. Mais la critique ne vise pas seulement le dogme religieux ou le sacré. C'est notamment en reprenant la figure de Dieu, que Cahun érige en symbole, qu'est entamée la remise en question de la vie réelle, la vie quotidienne. Cette remise en question est ensuite portée vers une société consumériste où la femme n'a pas de place pour exprimer son identité. Nous avons continué d'analyser comment ces critiques sont mises en place dans les *Héroïnes* et *Aveux non avendus*, cette fois dans une perspective linguistique. En altérant des récits ou des formules figées, Cahun refuse l'immobilisme du langage et de la pensée ; elle dénonce le conservatisme et pousse son lecteur/sa lectrice à reprendre les rênes de sa langue et de sa conscience sociale et individuelle. Nous avons clôturé ce mémoire en posant une réflexion sur le nom, sa place dans le judaïsme et dans l'œuvre de Cahun, les immanquables échos de celui-là sur celle-ci. Nous avons conclu en remarquant que le nom pour les Juifs et pour Cahun est sujet au changement, il n'est pas figé. Le nom semble dès lors le dépositaire du « devenir ».

L'hypothèse que nous émettions au début de ce mémoire de l'importance de la judéité pour Cahun se trouve bel et bien confirmée. Elle nous semble fondatrice dans la construction de son identité personnelle, multiple. Bien que non croyante, elle est confrontée à l'omniprésence du sacré et de la figure de Dieu qu'elle tente de comprendre en la décomposant, pour se la réapproprier. Nous avons vu en détail comment son héritage juif a eu un impact indéniable sur sa philosophie, son œuvre littéraire et photographique et sur son identité. Cependant, ce mémoire est un premier pas vers la compréhension de l'identité juive de cette auteure complexe. Plusieurs pistes d'analyses nous sont apparues que nous ne pouvons toutefois développer dans ce mémoire car elles en outrepasseraient le cadre. Il nous semble que la présente recherche pourrait être complétée par l'étude des lettres de Cahun (notamment celles que Cahun a adressées à Charles-Henri Barbier et auxquelles nous ne pouvons avoir accès pour le moment²⁸¹) ou des autres membres de sa famille qui nous permettrait de mieux envisager le contexte de son enfance. En ce qui concerne les analyses

²⁸¹ Ces lettres appartiennent à une collection particulière.

purement cahuniennes, nous avons pensé à étudier le rapport aux images (aux autoportraits surtout) à la lumière des deux énoncés bibliques : « Dieu fit l'homme à son image » et « Tu ne te feras pas d'images ». Il nous semblerait extrêmement intéressant d'envisager le rapport de Claude Cahun au judaïsme en prenant ces deux énoncés comme point de départ pour comprendre le rapport obsessionnel que l'auteure entretient avec sa propre image. Ceci impliquerait de plonger plus en profondeur dans les études intermédiaires et d'histoire de l'art pour élaborer l'interprétation des photographies, des photomontages et même des dessins se trouvant dans les *Héroïnes*. Nous n'avons pu intégrer ces réflexions mais elles nous semblent ouvrir d'intéressantes pistes de recherche²⁸². Une autre réflexion a dû être écartée de ce mémoire pour les mêmes raisons. Nous pensions à explorer le désir de non-binarité de l'auteure d'un point de vue religieux. Quelle est la place de la neutralité de genre dans la religion et la tradition juives, dans la langue hébraïque ?

Les réflexions menées sur la judéité de l'auteure, qui nous ont occupées durant les derniers mois, ne sont de toute évidence pas terminées. D'autres aspects sont à envisager, d'autres considérations peuvent être approfondies. Claude Cahun est une écrivaine et une artiste qui n'a pas fini de tordre et retordre le fil d'Ariane que l'on essaye de suivre au travers de ses œuvres.

²⁸² Le titre de cette réflexion à venir pourrait s'intituler : « Cahun et ses "portraits" ».

Bibliographie

Œuvres

- ALIGHIERI Dante, *L'Enfer*, Chant III, vol. 9, Paris, GF/Flammarion, 2010.
- CAHUN, Claude, *Aveux non avenues*, dans *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 165-435.
- , « Carnaval en chambre », dans *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 485-486.
- , *Confidences au miroir*, dans *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 573-625.
- , *Héroïnes*, dans *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 125-159.
- , *Méditations de Mademoiselle Lucie Schwob*, dans *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 479-480.
- , *Les paris sont ouverts*, dans *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 501-534.
- , *Aveux non avenues*, Paris, Mille et une nuits, 2011.
- CAHUN, Léon, *La vie juive*, Paris, Éditions Monnier, De Brunhoof et Cie, 1886. [En ligne] <<https://archive.org/details/laviejuiveillus00cahugoog/page/n11>>
- CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Poche, 1985.
- HUSTON Nancy, *Journal de la création*, Paris, Seuil, 2001.
- KAFKA, Franz, *Journal 1910-1925*, Paris, Grasset, 1954.
- , *Lettre à Milena*, Paris, Gallimard, 1956.
- , *Lettres à Felice, I et II*, Paris, NRF, Gallimard, 1972.
- , *En tout je n'ai pas fait mes preuves*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2012.
- NOUGÉ, Paul, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990.
- SCHWOB Marcel, *Le Livre de Monelle*, Paris, Allia, 2011.
- , *Le Roi au masque d'or*, Toulouse, Ombres, 2001.

Catalogues d'exposition

- ANDER, Heike et Dirk Snauwaert (dir.), *Claude Cahun. Bilder*, Munich, Schirmer & Mosel, 1997.
- DOWNIE, Louise (dir.), *Don't kiss me : the Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, Londres, Tate Publishing, 2006.
- Claude Cahun*, catalogue de l'exposition du Jeu de Paume, Paris, Hazan et Éditions du Jeu de Paume, 2011.

Études critiques

- ABOULAFIA, Abraham, *Le divorce des noms*, Roquevaire, Lahy, 2009.
- ALLAIN, Patrice *et al.*, *Marcel Schwob. L'homme au masque d'or*, Nantes, Bibliothèque municipale de Nantes, avec le soutien de Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2006.
- AMACH, Lissia, « Le détournement du mythe de Salomé chez Claude Cahun », [en ligne] <<http://thedsproject.com/portfolio/le-detournement-du-mythe-de-salome-chez-claude-cahun/>>, page consultée le 10 août 2019.
- ARVISAIS, Alexandra, « L'imaginaire féminin dans *Héroïnes* de Claude Cahun », article publié sur *Savoir des femmes*, automne 2013, [en ligne] <http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Arvisais_imaginaire-feminin-Heroines-Cahun.pdf>
- , « “Tel oncle, telle nièce” : l'héritage symboliste de *Vies imaginaires* dans *Héroïnes* et *Aveux non avenues* », dans le cadre de *Héritages de Claude Cahun et Marcelle Moore*, Montréal, Université de Montréal, 28 mai 2015, <<http://oic.uqam.ca/fr/communications/tel-oncle-telle-niece-lheritage-symboliste-des-vies-imaginaires-dans-heroines-et>>, page consultée le 29 juin 2019.
- , « 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, p. 178-195.
- , « 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 : 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016.
- , « L'esthétique du partage dans l'œuvre littéraire et picturale de Claude Cahun et Moore », thèse de doctorat, Université de Montréal et Université de Lille, 2018.
- ATLAN, Gabrielle, « Le statut juridique de l'enfant dans la Loi juive », *Société, droit et religion*, n° 3, 2013, p. 195-208.
- BAECK, Léo, *L'essence du judaïsme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- BARON, Catherine, « Métamorphose et écriture autobiographique dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2004.
- , « *Le polymorphisme de Claude Cahun ou laisser parler l'autre en soi* », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, collection « Paragraphe », 2007, p. 147- 157.
- BARTA, Peter, « Au pays des proverbes, les détournements sont rois. Contribution à l'étude des proverbes détournés du français (I) », *Paremia* n° 14, 2005, p. 139-152.
- , « Au pays des proverbes, les détournements sont rois. Contribution à l'étude des proverbes détournés du français (II) », *Paremia* n° 15, 2006, p. 57-71.
- BEJA, Vincent, « Identité-Ipséité », *Gestalt*, n° 29, 2005, p. 165-175.
- BENBASSA, Esther, *La souffrance comme identité*, Paris, Fayard, 2007.
- BENBASSA, Esther, *La haine de soi. Difficiles identités*, Paris, Éditions Complexe, 2000.
- et Jean-Christophe Attias, *Le Juif et l'Autre*, Paris, Le Relié, coll. « Ose Savoir », 2002.
- BEN-RAFAËL, Eliezer, *Qu'est-ce qu'être juif ? suivi de 50 Sages répondent à Ben Gourion* (1958), Paris, Edition Balland, coll. « Voix et regards », 2001.
- BLAMPAIN Daniel, « Mouvements d'idées et mouvance surréaliste », *Études littéraires*, vol. 21, n° 2, « L'essai en Belgique romane », 1988, p. 37-60.
- BONNET, Marie-Jo, *Les deux amies. Essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris, Blanche, 2000.

- BOURQUE, Dominique, « Claude Cahun ou l'art de se démarquer », dans Dominique Bourque, Francine Descarries et Caroline Désy (dir.) *De l'assignation à l'éclatement. Continuité et ruptures dans les représentations des femmes*, Montréal, Cahiers de l'UREF, UQAM, Actes du colloque, 10-11 mai 2011, p. 145-161.
- BOURSE, Alexandra, « Claude Cahun : la subversion des genres comme arme politique », *Itinéraires*, n° 1, « Genres et avant-garde », 2012, p. 137.
- , « Claude Cahun, un auteur ? Travestissement et crise de l'auctorialité dans *Aveux non avendus* », dans Frédéric Regard et Anne Tomiche (dir.), *Genre et signature*, Paris, Classique Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », n° 67, 2018, p. 99-111.
- BRAUER, Florence, « Claude Cahun, speculum de la même femme », thèse de doctorat, Université du Colorado, 1996.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985.
- , « Du surréalisme en ces œuvres vives », *Medium, Communication surréaliste*, n° 4, 1955, p. 2-4.
- BRUNETTI LUZZATI, Sonia et Roberto Della Roca, *Le judaïsme*, Paris, Hazan, 2008.
- CAMERINI, Laurent, *La judéité dans l'œuvre de Marguerite Duras. Un imaginaire entre éthique et poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- CAUSSE, Michèle, « Claude Cahun ou la mutante héroïque », *Pour une anthologie des créatrices lesbiennes dans la Résistance*, Bagdam Espace Lesbien, avril 2008, [en ligne] <<http://michele-cause.com/documents/2008ClaudeCahun.pdf>>, page consultée le 30 mars 2019.
- CLICHE, Anne-Elaine, *Dire le livre : portraits de l'écrivain en prophète, talmudiste, évangéliste et saint*, Montréal, XYZ, 1998.
- , *Poétiques du Messie : l'origine juive en souffrance*, Montréal, XYZ, 2007.
- , *Tu ne te feras pas d'image*, Montréal, Le Quartanier, 2016.
- COHEN, Esther, *Le silence du nom et autres essais*, Paris, Des femmes -Antoinette Fouque, 2007 [1994].
- COLVILLE, Georgiana M. M., *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.
- 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°s 2-3, 2012, p. 273-288.
- DAVID Robert, « Bible works 8, l'analyse syntaxique et l'identification des cohoratifs III- η dans le Pentateuque », sans date, [en ligne] : <<https://studylibfr.com/doc/1852755/bible-works-8--l-analyse-syntaxique-et-l-identification-d...>>, page consultée le 26 septembre 2019.
- DESROSIERS David, « Georges Perec et la crise du langage. De la critique du nouveau roman à l'apologie de Robert Antelme », *Cahiers Figura*, « Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français », n° 35, 2014, [en ligne] sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/politiques-de-la-litterature-une-traversee-du-xxe-siecle-francais>>, page consultée le 18 septembre 2019.
- DECOUT, Maxime, *Albert Cohen : les fictions de la judéité*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- , *Écrire la judéité*, Seyssel, coll. « Détours », Champ Vallon, 2015.
- , *En toute mauvaise foi*, Lille, Les Éditions de Minuit, 2015.
- DRAÏ, Raphaël, *Identité juive. Identité humaine*, Paris, Armand Colin, 1995.
- DUCH, Anne, « L'autoportrait textuel par Claude Cahun. Énonciation, formes génériques et détournements dans *Aveux non Avenus* (1930) », thèse de doctorat, Stockholm University, 2017.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

- DUGAS, Marie-Claude, « *Héroïnes* ou les contes modernistes de Claude Cahun », dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIX^e au XXI^e siècles. Symbolisme, modernisme, surréalisme, postérité contemporaine*, [en ligne] <<http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/heroines-ou-les-contes-modernistes-de-claude-cahun/>>, page consultée le 2 novembre 2019.
- EGGER, Anne, *Claude Cahun, l'antimuse*, Brest, Les Hauts-Fonds, 2015.
- EISENBERG, Josy, *Histoire moderne du peuple juif d'Abraham à Rabin*, Paris, Stock, 1997.
- ELLUL, Danielle, *Apprendre l'hébreu biblique par les textes*, Paris, Les éditions du Cerf, 2004.
- GELINAS, Marie-Eve, « Le corps duel dans les *Aveux non avenues* de Claude Cahun : à la jonction du texte et de l'image », mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2010.
- GEWURTZ, Michèle, « Equivocally Jewish : Claude Cahun and Narratives of Modern art », HBI Scholar-in-Residence, Spring Seminar 2012, [en ligne] <<https://www.brandeis.edu/hbi/research-projects/legacy-projects/workingpapers/docs/gewurtz.pdf>>, page consultée le 28 octobre 2019.
- GIANONCELLI, Ève, « Les voies de la (re)connaissance. Claude Cahun, artiste et intellectuelle au miroir transatlantique. » *Genre, sexualité et société*, n° 16, « Maternités », automne 2016, [en ligne] <<http://journals.openedition.org/gss/3907>> ; DOI : 10.4000/gss.3907
- GOFFMAN, Ervin, *Stigmates*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- HAZIEL, *Qu'est-ce que la Kabbale*, Paris, Éditions Bussière, 2002.
- HESIODE, *La théogonie* dans *Les petits poèmes grecs*, Paris, Desrez, 1838.
- HETU, Julie, « Le motif du masque dans l'œuvre littéraire et photographique de Claude Cahun », mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2005.
- LAI, Yi-Lin, « Les impossibles autoportraits de Claude Cahun », *Sens public*, mars 2007, [en ligne] <<http://sens-public.org/article418.html>>, page consultée le 30 mai 2019.
- LATIMER Tirza T., « Entre Claude Cahun et Marcel Moore », dans *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, collection « Paragraphe », 2007, p. 31-42.
- LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- LE RIDER, Jacques, « Crise du langage et position mystique : le moment 1901-1903, autour de Fritz Mauthner », *Germanica*, « Modes intellectuelles et capitales mitteleuropéennes autour de 1900 : échanges et transferts », n° 43, 2008, p. 1-13.
- LEPERLIER, François, *Claude Cahun : l'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006.
- MARIA, Charlotte, « Claude Cahun, du rêve à la résistance », *Cahiers ERTA*, « Actes de résistance II », n° 10, 2016, p. 61-73.
- MEIZOZ, Jérôme, « Le détournement de proverbes en 1925 : sociopoétique d'un geste surréaliste », *Le Seuil*, « Poétique », n° 134, 2003, p. 193-205.
- MENDELSON, Sophie, « Claude Cahun, l'effacement et l'énigme », *Savoirs et cliniques*, n° 12, 2010, p. 158-166.
- MILON, Alain, *L'écriture de soi : ce lointain intérieur. Moments d'hospitalité littéraire autour d'Antonin Artaud*, La Versanne, Encre marine, 2005.
- PO-CHIA HSIA, Ronnie, « Les Juifs et la magie », *Pardès*, n° 45, « L'énigme juive », 2009, p. 71-80.
- OBERHUBER, Andrea, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires Cahun-Moore », *Intermédialités*, « Aimer », n° 4, 2004, p. 87-114.
- , « "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.
- , (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.
- , « 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, 2007, p. 133-148.
- , et Nadine Schwakopf, « Masques et travestissements du sujet féminin dans l'œuvre autographique de Claude Cahun », dans Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.) *Jeu de masques. La femme et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 239-253.
- , « Dans le corps du texte » *Tangence*, « Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain », n° 103, 2013, p. 5-19.
- , « 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 et MeMo, 2015, p. 21-33
- , 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 », 2018, p. 113-128.
- , et Alexandra Arvisais, « Héritage ou legs ? », dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIX^e au XXI^e siècles. Symbolisme, modernisme, surréalisme, postérité contemporaine*, 2016, [en ligne] <<http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/heritage-ou-legs/>>, page consultée le 28 août 2019.
- , et Sarah-Jeanne Beauchamp-Houde, « Figures troubles : la *New Woman* et la femme nouvelle dans *La Dame à la louve* de Renée Vivien et *Héroïnes* de Claude Cahun », *Captures*, vol. 4, n° 1, 2019, p. 1-17.
- OUAKNIN, Marc-Alain, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, Paris, Balland, 1991.
- PAPILLON, Joëlle, « L'entre-deux de la réécriture : les *Héroïnes* ou les paradoxes de la nouvelle femme », dans *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, p. 131-145.
- PIERRE, José, « Du surréalisme “agi” », *Études littéraires*, vol. 19, n° 2, « Subversion et formes brèves », 1986, p. 35-44.
- PILGRIM Roger, *Que me veux-tu ? : Claude Cahun's Photomontages*, Devon, Majaro Publications, 2012.
- RENAUD, Bernard, « *Proche est ton nom* » : de la révélation à l'invocation du nom de Dieu, Paris, Éditions du Cerf, 2007.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1990.
- ROBIN Régine, « L'autothéorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », *Études françaises*, « Les écrivains critiques : des agents doubles ? » vol. 33, n° 1, 1997, p. 45-59.
- SCHOLEM, Gershom, *La Kabbale*, Paris, Gallimard, 2003.
- , *Le nom de Dieu et la théorie kabbalistique du langage*, Paris, Allia, 2018.
- SHENKAR, Nadine, *L'art juif et la Kabbale*, NiL éditions, Paris, 1996.

- SCHWAKOPF, Nadine, « Polygraphies de l'intime : le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et Unica Zürn (1916-1970) », mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2007.
- THYNE Lizzie, « Action indirecte : politique, identité et subversion chez Claude Cahun et Marcel Moore dans la résistance à l'occupation nazie sur Jersey », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*, Montréal, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007, p. 69-92.
- TOURNIER, Maurice, « “Race”, un mot qui a perdu la raison », *Mots. Les langages du politique*, n° 32, 1992, p. 105-107.
- TRIGANO, Shmuel, *Le monothéisme est un humanisme*, Paris, édition Odile Jacob, 2000.
- , « La procession de la parole dans le texte de la Torah », *Pardès*, n°50, 2011, p. 165-171.
- VILLERS Daniel, « Les modalités du détournement proverbial : entre contraintes et libertés », *Modèles linguistiques*, n° 62, 2010, p. 147-172.
- WOODLEE, Angela Christine, « Evidence of Jewish Identity in the Photographic Work of Claude Cahun », mémoire de maîtrise, Université de Georgia, 2012.
- ZENOU, Gilles, *Regards sur la condition juive*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

Ouvrages de référence (dictionnaires)

- ARON, Paul et Jean-Pierre Bertrand, *Les 100 mots du surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- BEBE Pauline, *Isha : dictionnaire des femmes et du judaïsme*, Paris, Calmann-lévy, 2001.
- RIGAUD Lucien, *Dictionnaire du jargon parisien*, Paris, Paul Ollendorf, 1878.
- WIGODER Geoffrey (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme : esquisse de l'histoire du peuple juif*, Paris, Editions du Cerf, 1993.
- Dictionnaire de l'Académie française [en ligne] <<https://www.dictionnaire-academie.fr>>
- Dictionnaire du judaïsme*, Paris, Albin Michel coll. « Encyclopedia Universalis », 1998

