

Université de Montréal

Le Corps duel dans les *Aveux non avendus* de Claude Cahun : à la jonction du texte
et de l'image

par
Marie-Eve Gélinas

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

août 2010

© Marie-Eve Gélinas, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Le Corps duel dans les *Aveux non avendus* de Claude Cahun : à la jonction du texte
et de l'image

présenté par :
Marie-Eve Gélinas

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis
président-rapporteur

Andrea Oberhuber
directrice de recherche

Pierre Popovic
membre du jury

Résumé

Dans ce mémoire, nous étudions la représentation du corps dans *Aveux non avendus* de Claude Cahun. Évoquant dans un premier temps quelques grands axes de l'histoire de la réflexion sur le corps et de sa représentation en Occident depuis l'Antiquité, en fonction de leur fécondité pour l'analyse de l'œuvre de Cahun, nous procédons dans un deuxième temps à une analyse de la représentation du corps dans les fragments de texte qui composent *Aveux non avendus*, en insistant d'une part sur le rapport ambivalent au corps qui y est exprimé et d'autre part sur la relation étroite qui lie le corps à la problématique identitaire, centrale dans tout l'œuvre cahunien. Nous étudions ensuite la façon dont le corps est représenté, en nous intéressant à l'écriture particulière que déploie Cahun dans les *Aveux* ainsi qu'à la démarche intermédiaire qu'elle met en place à travers la présence des photomontages au sein du texte. Nous souhaitons ainsi démontrer que la représentation du corps est indissociable d'une réflexion sur l'identité et que le caractère double de cette représentation à travers le texte et l'image complexifie cette réflexion sans lui enlever sa cohérence.

Mots clés : surréalisme au féminin, corps, intermédialité, photomontage, identité, specularité, écriture des femmes

Abstract

This master's paper focuses on the representation of the body in Claude Cahun's *Aveux non avenus*. First evoking some important aspects of the history of the reflection on the body and of its representation in the Occident since Antiquity, with regards to their relevance for our analysis of Cahun's work, we then proceed to an analysis of the representation of the body in the textual fragments composing *Aveux non avenus*, insisting on the ambivalent relationship to the body they express, and on the close relationship between the body and the problematic of identity, central in Cahun's work as a whole. We then move on to analyze how the body is represented, focusing on the particular type of writing that Cahun uses in the *Aveux* as well as the intermedial approach that she develops through the presence of the photomontages in the text. We wish to demonstrate that the representation of the body is closely linked to a reflection on identity, and that the dual nature of this representation through text and image complexifies this reflection without taking away any of its coherence.

Keywords : surrealism, body, intermediality, photomontage, identity, specularity, women's writing

Table des matières

Identification du jury.....	ii
Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Dédicace.....	vii
 INTRODUCTION.....	 1
 PARTIE 1 Représentations du corps en Occident.....	 14
1.1 Le corps opposé à l'âme.....	15
1.2 Le corps normé / monstrueux.....	21
1.3 Le corps représenté.....	24
1.4 Le corps surréaliste.....	28
 PARTIE 2 Traces du corps dans <i>Aveux non avenus</i>	 35
2.1 Corps-outil, corps-obstacle.....	37
2.2. Rapport corps-âme.....	45
2.3 Corps souffrant.....	51
2.4 Corps monstrueux.....	56
2.5 Écrire le corps.....	68
 PARTIE 3 Entre le texte et l'image.....	 74
3.1 Photographie et photomontage surréalistes.....	74
3.1.1 Vision, vue et regard chez les surréalistes.....	74
3.1.2 La photographie surréaliste.....	75
3.1.3 Les manipulations de l'image.....	76
3.1.4 La démarche photographique de Claude Cahun.....	78
3.1.5 Photomontage et surréalisme.....	78
3.2 Les photomontages dans <i>Aveux non avenus</i>	81
3.2.1 Conceptions intermédiales.....	81
3.2.2 Relation entre les textes et les photomontages.....	85
3.2.3 Une relation de complémentarité.....	92
3.3 Contamination entre le texte et l'image.....	95
3.3.1 Omniprésence de la spécularité.....	95
3.3.2 Particularités de la mise en page.....	99

CONCLUSION.....102

Bibliographie.....viii

À mes parents
À Yann
À Cécile
À Chloé
À la prod

INTRODUCTION

« La poésie doit être faite par tous, non par un » ; cet aphorisme de Lautréamont fut l'un des principaux mots d'ordre du mouvement surréaliste¹. L'esprit de collectivité y fut en effet très fort ; l'œuvre devint collaboration, comme ces cadavres exquis qui se créèrent à plusieurs mains. Le terme même de « mouvement », dans le cas du surréalisme, connote le caractère dynamique de la création et la puissance du collectif. André Breton, chef de file du groupe, a écrit :

Une fois constaté l'accord initial sur un certain nombre de principes, j'estime que les différences de complexion entre les individus sont un levain des plus puissants. Ce qui a pu s'accomplir sous le nom de surréalisme n'a été possible que grâce à cette composition des forces à plusieurs².

Cette importance du « plusieurs » fut la conséquence d'un refus de la création égocentrique, avec la « mise en berne du drapeau de l'autorité individuelle³. » L'idée de dialogue fut d'ailleurs évoquée par Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme* comme un moyen privilégié d'accès au surréalisme poétique⁴. La collaboration chez les surréalistes transgressa même les frontières génériques : pensons à *Nadja*⁵ (récit d'A. Breton accompagné de photographies, d'illustrations

¹ Voir C. Chéroux, « La photographie par tous, non par un », dans *La Subversion des images – Surréalisme, Photographie, Film*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 24.

² A. Breton, « Entretien avec Madeleine Chapsal », cité dans *La Subversion des images, op. cit.*, p. 23.

³ C. Chéroux, *loc. cit.*, p. 24.

⁴ Voir A. Breton, « Manifeste du surréalisme (1924) », dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essai », 2005 [1962], p. 46-47.

⁵ A. Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1928.

et de reproductions de peintures de différents artistes), aux *Champs délicieux*⁶ (« rayogrammes » de Man Ray avec une préface de Tristan Tzara), à *Actuation poétique*⁷ (poèmes de Raoul Ubac, sous le pseudonyme Raoul Michelet, accompagnés de photographies de Camille Bryen), etc. Les nombreuses revues – *La Révolution surréaliste* (1924-1929), *Minotaure* (1933-1939), *Documents* (1929-1930), *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-1933), *Bifur*, *Verve*, *Labyrinthe*, notamment – associées au mouvement, véritables « terrains de débat, de création et de critique⁸ », furent également fondées dans cet esprit.

Le surréalisme a par ailleurs fait une grande place au féminin. Le premier numéro de *La Révolution surréaliste* présentait une mosaïque des membres du groupe dans laquelle s'insérait cette citation de Baudelaire : « La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. » Objet de fascination, censée posséder des prédispositions naturelles pour la folie, le rêve et l'accès au monde de l'inconscient, elle fut sans cesse représentée par les surréalistes masculins : « La femme-fantasme se disloquait et se démultipliait simultanément dans leur art et leurs écrits⁹. » La femme fut d'abord confinée au rôle de muse¹⁰ puis, de plus en plus, encouragée par un conjoint peintre ou écrivain

⁶ M. Ray, *Champs délicieux (préface de T. Tzara)*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1922.

⁷ C. Bryen, *Actuation poétique, suivie d'exemples (photographies de Raoul Michelet)*, Paris, René Debresse, 1935.

⁸ D. Ades, « La photographie et le texte surréaliste », dans R. Krauss, J. Livingston et D. Ades (dir.) *Explosante-fixe : photographie & surréalisme*, Centre Georges Pompidou/éditions Hazan, Paris, 1985, p. 155.

⁹ G. M. Colvile, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 9-22.

¹⁰ Voir notamment W. Chadwick, « La femme muse et artiste », dans *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames et Hudson, 2002 [1985], p. 66-102.

ou encore en réponse au rôle passif qui lui était assigné, elle fut auteure ou artiste. Les auteures-artistes ont changé la face du mouvement surréaliste et ont largement contribué à lui conférer l'influence qu'il eut par la suite et qu'il a encore aujourd'hui : « Dorénavant, il sera difficile de parler d'une façon crédible du surréalisme sans consacrer quelque attention aux œuvres des femmes¹¹ », a écrit Susan Rubin Suleiman en 1993. Elles ont porté la mémoire de la pratique surréaliste, artistique et littéraire, au-delà de certaines limites sociohistoriques, la plupart d'entre elles faisant partie des deuxième et troisième générations du mouvement¹².

Les préoccupations des auteures-artistes surréalistes ont rejoint sur certains points celles de leurs confrères. Elles se sont intéressées, notamment, à l'exploration de l'inconscient, comme l'ont fait entre autres Philippe Soupault et André Breton avec *Les Champs magnétiques*¹³, ainsi qu'aux thèmes du rêve et de la folie, par exemple. La plupart ont aussi pratiqué à leur manière le rejet du traditionalisme pictural et littéraire, entretenant bien souvent un rapport problématique au roman, surtout celui de facture réaliste. Il est particulièrement intéressant d'observer la façon dont elles ont repris de manière subversive

¹¹ S. Rubin Suleiman, « En marge : les femmes et le surréalisme », *Pleine Marge*, n° 1, juin 1993, p. 55-68. (Essai adapté et traduit du premier chapitre de son livre *Subversive Intent: gender, politics and the avant-garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.)

¹² Au sujet de la présence des auteures-artistes au sein des différentes générations des surréalistes, voir J. Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans G. M. Colvile et K. Conley (dir.) *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, 1998, p. 55-56.

¹³ A. Breton et P. Soupault, *Les Champs magnétiques, suivis de Vous m'oubliez et de S'il vous plaît*, Paris, Gallimard, 1967.

certaines idées du surréalisme « bretonien » sur la femme¹⁴, cristallisées autour de figures types : la femme-enfant, la femme-sorcière, la femme folle ou criminelle, etc¹⁵.

Pourtant, au-delà de ces points d’ancrage au mouvement surréaliste tel que conçu et pensé par les chefs de file du groupe, elles ont aussi suivi des axes qui leur furent propres. Elles ont beaucoup pratiqué l’autoreprésentation, autant visuelle que littéraire, plus rare chez les chefs de file surréalistes¹⁶. Notamment, elles ont investi le terrain du récit de soi, laissé relativement libre par ces derniers. En effet, si la question autobiographique a semblé d’abord faire partie intégrante du projet surréaliste, comme le laissait présager l’incipit de *Nadja* de Breton avec son « Qui suis-je¹⁷ ? », elle fut assez rapidement reléguée au second plan par les hommes du mouvement¹⁸. Il s’agissait d’un terrain particulièrement propice à l’expression de l’identité des auteures-artistes surréalistes, identité très souvent écrasée par les archétypes féminins que lui superposaient les hommes. Elles ont voulu se débarrasser de ces images de la femme en se tournant vers leur propre image¹⁹. Cependant, pour ces auteures-artistes, il s’est agi moins de relater l’histoire de leur vie que de *s’écrire* en s’inventant de nouvelles identités, en

¹⁴ Voir notamment J. Chénieux-Gendron, *loc. cit.*, p. 65-69.

¹⁵ Dans *Scandaleusement d’elles (op. cit.)*, G. M. Colvile reprend la liste établie par Xavière Gauthier des formes les plus courantes de la représentation de la femme par les surréalistes (p. 10).

¹⁶ Voir G. M. Colvile, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ A. Breton, *Nadja, op. cit.*, p. 9.

¹⁸ Voir A. Oberhuber, « S’écrire à la dérive : du plaisir, de la souffrance et de la complaisance chez Claude Cahun, Leonora Carrington et Unica Zürn », dans J.-M. Devésa (dir.) *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine page, 2007, p. 133-148.

¹⁹ Voir notamment à ce propos W. Chadwick, *loc. cit.* ; K. Conley, « La Femme automatique du surréalisme », *Pleine Marge*, n° 17, juin 1993, p. 69-80.

développant différentes postures autoréflexives. On peut donc parler d'une spécificité de l'écriture de soi au féminin telle qu'elle fut pratiquée dans les années surréalistes²⁰. Le désir de ces femmes de parler de soi dépassait le récit du simple vécu, le « *bios* ». C'est pourquoi, au terme « autobiographie », on préférera le terme « autographie²¹ ». 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. Dans leurs textes, on trouve notamment une grande présence du miroir, symbole par excellence de la féminité, du regard sur soi. Les textes soulèvent la question du paradoxe entre l'être et le paraître, et mettent en scène une multiplication du moi, dans le temps et selon le regard de l'autre. Il s'agit véritablement d'une vision fragmentaire de soi, qui s'oppose à la rétrospective linéaire du récit de soi plus traditionnel.

La spécificité de la démarche d'écriture de soi au féminin réside notamment dans le fait qu'elle s'est doublée la plupart du temps d'une exploration de soi par le biais d'un autre médium. Cette tendance à l'hybridité s'observe davantage chez les auteures-artistes que chez leurs collègues masculins²². Ce fut par l'écriture mais aussi par l'image – peinte, dessinée, photographiée ou filmée – que ces femmes effectuèrent une quête identitaire, leur permettant d'explorer la même chose de différentes manières. Citons à titre d'exemple Belen, qui pratiqua

²⁰ J. Chénieux-Gendron identifie deux éléments clés de la créativité féminine au sein du mouvement surréaliste : « la violence de la langue et l'ironie à l'adresse du monde ». Nous y reviendrons au cours de notre analyse des textes de Claude Cahun. Voir J. Chénieux-Gendron, *loc. cit.*, p. 62.

²¹ Voir A. Oberhuber, *loc. cit.*

²² Voir G. M. Colvile, *op. cit.*, p. 12-13.

l'écriture et le cinéma, ou encore Leonora Carrington, qui fut à la fois peintre et auteure. Dans ces cas comme dans d'autres, cela a eu pour effet d'intensifier leur contribution au mouvement et de rendre plus tangible leur présence sur la scène artistique, tout en participant de l'idée de transgression des limites génériques préconisée par André Breton. Dans certains cas, les pratiques se sont rejointes en une même œuvre hybride, comme ce fut le cas chez Unica Zürn et, nous le verrons, chez Claude Cahun. Bien souvent, l'écriture contient l'image en soi, que ce soit par des figures de style ou par des images intégrées au texte. Les auteures-artistes surréalistes pratiquèrent également une autre forme d'hybridité : la collaboration interartistique, entre femmes ou avec un homme²³, en parfaite cohérence avec l'idée surréaliste de ne plus concevoir l'œuvre d'art comme l'aboutissement d'une démarche individuelle.

La représentation du corps est incontournable dans le cadre d'une écriture de soi, particulièrement d'une écriture de soi en contexte surréaliste, donc souvent intermédiaire. Celui-ci, étroitement lié à l'identité et à sa reconfiguration, exposé au regard des autres, fut soumis à une destruction puis à une reconstruction. C'est d'abord cette importance de la représentation du corps chez les auteures-artistes surréalistes qui nous a poussées à considérer la façon particulière dont certaines d'entre elles l'ont réalisée. Nous nous sommes particulièrement intéressées au cas de Claude Cahun.

²³ À propos de la collaboration entre partenaires de vie chez les surréalistes et de ses implications sur le travail des auteures-artistes, voir R. Riese Hubert, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism & Partnership*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1994.

L'auteure, photographe, comédienne de théâtre et essayiste Claude Cahun, qui a rencontré le groupe des surréalistes vers 1932-1933²⁴, occupe une position singulière au sein du mouvement. D'abord, en tant que femme, elle partage les différences que nous avons énumérées plus haut par rapport aux surréalistes masculins. Cependant, ce qui la rend encore plus intéressante, c'est qu'au sein même des femmes-artistes surréalistes, elle occupe une position particulière. En effet, contrairement à la plupart des femmes ayant contribué au mouvement – Unica Zürn, Leonora Carrington, Sophie Taeuber, Bona de Mandiargues, entre autres –, elle ne fut pas la compagne d'un artiste masculin. Pourtant, avec sa compagne Suzanne Malherbe, elle fut très active au sein des salons parisiens, faisant partie des « Amazones », ces femmes-artistes du Paris de l'entre-deux-guerres. À partir de 1922, elles tinrent leur propre salon, où les Breton, Desnos, Bataille et autres grandes figures surréalistes se déplacèrent²⁵.

L'œuvre de la plupart des artistes surréalistes féminines a fait l'objet d'études de plus en plus nombreuses depuis leur redécouverte dans les années 1980 par des critiques tels Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli²⁶, Whitney Chadwick et Georgiana Colvile²⁷, entre autres, qui se sont penchés sur le rôle des femmes au sein du surréalisme et sur leur apport au mouvement. Dans la foulée, on a assisté à

²⁴ Voir F. Leperlier, *Claude Cahun : L'exotisme intérieur*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.

²⁵ Voir A. Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *History of Photography*, vol. 31, n° 1, printemps 2007, p. 41.

²⁶ Voir notamment M. A. Caws, R. E. Kuenzli et G. Raaberg (dir.) *Surrealism and women*, Cambridge, MIT Press, 1991.

²⁷ Voir notamment G. M. Colvile, *op. cit.* Dans l'introduction, G. Colvile résume les différentes étapes de cette redécouverte et de l'intégration des œuvres d'auteurs-artistes au corpus surréaliste. Voir également G. M. Colvile et K. Conley (dir.), *op. cit.*

la réédition de certains de leurs textes, dont les œuvres complètes d'Unica Zürn²⁸, de Valentine Penrose²⁹ et de Claude Cahun³⁰, notamment. Parmi ces artistes, Claude Cahun est l'une de celles qui a mis le plus de temps à refaire surface. Ce sont surtout les travaux de François Leperlier, principalement biographiques³¹, qui ont contribué à la faire connaître au public. Ce sont d'abord ses autoportraits et photomontages énigmatiques qui ont attiré l'attention des historiens de l'art et des théoriciens des *gender studies* ; ce n'est que vers les années 1990 que la critique littéraire s'est véritablement intéressée à son œuvre, et ce, surtout aux États-Unis et en Allemagne. En fait, le texte de Nanda van den Berg, « Claude Cahun, la révolution individuelle d'une surréaliste méconnue », paru dans la revue *Avant-garde* en juillet 1990, semble être le premier article universitaire consacré à Cahun. De plus, la critique s'est arrêtée aux textes plus substantiels, commentant en premier lieu les *Aveux non avenues*, mais aussi les *Héroïnes* et, beaucoup moins souvent, *Vues et visions*. Les textes parus en revue n'ont pas fait l'objet d'analyses à proprement dire, hormis quelques mentions au passage pour les plus connus d'entre eux, par exemple « Carnaval en chambre ». Les sujets ayant le plus retenu l'attention de la critique cahunienne sont le rapport au mouvement surréaliste, la collaboration avec Marcel Moore³², les enjeux identitaires et le caractère

²⁸ G. Bose, E. Brinkmann et S. Scholl (éd.) *Gesamtausgabe / Unica Zürn*, Berlin, Brinkmann und Bose, 1988-2001.

²⁹ G. M. Colvile (éd.) *Écrits d'une femme surréaliste / Valentine Penrose*, Paris, Joëlle Losfeld, 2001.

³⁰ C. Cahun, *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002.

³¹ Voir notamment F. Leperlier, *Claude Cahun : L'exotisme intérieur*, *op. cit.*

³² Voir à ce propos T. True Latimer, « Entre Claude Cahun et Marcel Moore », dans A. Oberhuber (dir.) *Claude Cahun : Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal,

interartistique de l'œuvre, entre autres. À la lecture des textes critiques sur Cahun et son œuvre, les grandes avenues méthodologiques qui se dessinent sont la critique psychanalytique, la critique inspirée des *gender studies* et des *queer studies*, l'approche intermédiaire et le traitement de la question identitaire.

Du côté de l'approche intermédiaire, Gayle Zachmann postule que l'intertexte photographique présent dans les textes de Cahun permet à celle-ci de reconsidérer les limites du visuel et du verbal³³. Ces réflexions seront l'un de nos points de départ dans la troisième partie de ce mémoire ; nous les projeterons sur la question de la représentation du corps dans le texte et élargirons le propos en tenant compte des autoportraits et des photomontages.

Le rapport au corps est une autre avenue qui a été explorée par la critique. Pourtant, la représentation du corps dans l'œuvre de Claude Cahun a surtout été étudiée dans une perspective psychanalytique, certains critiques diagnostiquant notamment une anorexie nerveuse chez l'auteure et se servant de cette maladie pour expliquer l'étrangeté de l'œuvre pictural et littéraire. Les travaux de Giorgiana Colvile³⁴, qui se base sur un diagnostic d'anorexie déjà posé par

Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2007, p. 31-42 ; A. Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *Intermédialités*, n° 4, automne 2004, p. 87-114.

³³ Voir G. Zachmann, « Surreal and Canny Selves: Photographic Figures in Claude Cahun », *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 27, n° 2, été 2003, p. 393-413 et « The Photographic Intertext: Invisible Adventures in the Work of Claude Cahun », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, n° 3, septembre 2006, p. 301-310.

³⁴ Voir G. M. Colvile, « Self-Representation as Symptom. The Case of Claude Cahun », dans S. Smith et J. Watson (dir.) *Interfaces. Women, Autobiography, Image, Performance*, Ann Arbor, 2002, p. 263-288.

François Leperlier dans *Claude Cahun : L'écart et la métamorphose*³⁵, et ceux de Florence Brauer³⁶ illustrent bien cette approche. Bien que certains aspects de celle-ci nous paraissent intéressants, elle nous semble reposer trop lourdement sur le biographique et pas assez sur une analyse des textes et des images pour rendre justice à une œuvre aussi riche. Les autres études liées au corps ont surtout mis en lumière la déconstruction de la féminité à travers la mascarade, le masque, le déguisement. Le déguisement a aussi été étudié dans une perspective identitaire plus large. Dans un article intitulé « Le polymorphisme de Claude Cahun ou laisser parler l'autre en soi³⁷ », Catherine Baron présente le concept de « polymorphisme », qui décrit bien selon elle le principe de l'identité multiple et de la métamorphose comme moyen de mettre au jour ces identités multiples, deux idées très présentes dans l'œuvre littéraire et picturale de Claude Cahun. Nous reprendrons ces idées, mais en les ancrant dans une analyse thématique de la représentation du corps. Enfin, il nous faut mentionner le texte de Nadine Schwakopf, « Le mouvement perpétuel de Claude Cahun et d'Unica Zürn : de la specularité du corps métamorphique au "corps en abyme"³⁸ », qui aborde la question du corps chez ces deux artistes surréalistes de manière intéressante. L'auteure réfléchit à la manière dont la représentation du corps chez Cahun se fait

³⁵ Réédité en 1996 sous le titre *Claude Cahun : L'exotisme intérieur*, *op. cit.*

³⁶ Voir F. Brauer, *Claude Cahun : Spéculum de la même femme*, Ann Arbor, UMI, thèse de doctorat non publiée, 1996.

³⁷ Voir C. Baron, « Le polymorphisme de Claude Cahun ou laisser parler l'autre en soi », dans A. Oberhuber (dir.) *op. cit.*, p. 147-157.

³⁸ Voir N. Schwakopf, « Le mouvement perpétuel de Claude Cahun et d'Unica Zürn : de la specularité du corps métamorphique au "corps en abyme" », dans A. Oberhuber (dir.), *op. cit.*, p. 217-234 et « Polygraphies de l'intime : le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d'Unica Zürn (1916-1970) », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2007.

dans l'optique de la transgression et du hors-norme, allant notamment à l'encontre des valeurs liées au corps féminin dans l'imaginaire social mais aussi, plus largement, renégociant « le positionnement et la signification du corps au sein du système des constructions identitaires³⁹. »

De différentes manières, certains critiques ont donc déjà évoqué l'idée que le corps occupe une place importante dans l'écriture de Claude Cahun. Pour notre part, il nous semble que l'autoreprésentation chez cette auteure passe bien souvent par la représentation du corps ; le thème du corps est donc étroitement lié chez elle à la problématique identitaire, centrale dans tout son œuvre, et permet par ailleurs de toucher à plusieurs autres aspects importants de celle-ci. Il s'agit donc d'un point de départ particulièrement fécond pour irradier vers les contours de l'œuvre, notamment vers la question du médium et des médias, elle aussi fondamentale dans l'œuvre hybride de Cahun, puisque le corps fut écrit *et* photographié.

Quelles sont les caractéristiques du corps tel que représenté par Cahun ? Quel rapport entretient-elle avec son corps et avec ceux des autres ? À travers quel type d'écriture le corps est-il inscrit dans le texte ? Quel est le rapport entre la thématique du corps et les médias de l'écriture et de la photographie et, partant, entre la représentation du corps et les supports que sont le texte et l'image photographique ? Quelles sont les conséquences d'un regard hybride sur la représentation du corps ? Telles sont les questions que nous creuserons dans ce mémoire.

³⁹ N. Schwakopf, « Le mouvement perpétuel de Claude Cahun et d'Unica Zürn », *loc. cit.*, p. 233.

Dans un premier temps, une analyse thématique nous permettra d'articuler la présence du corps dans les fragments de texte constituant *Aveux non avendus*, ainsi que les modalités de cette présence. Par la suite, nous convoquerons les photomontages présents dans l'ouvrage afin de nous interroger, dans une perspective intermédiaire, sur le rapport entre l'image et le texte et, plus précisément, sur la double représentation – écrite et photographiée – du corps chez Claude Cahun. Tout au long de cette démarche, nous ferons à l'occasion référence à certains des autoportraits de Cahun. Une telle analyse paraît être appropriée à la démarche cahunienne entre les arts et les médias, puisqu'une analyse thématique approfondie de la représentation du corps n'a pas été faite à notre connaissance. Il nous paraissait par ailleurs impératif de nous interroger dans une perspective intermédiaire sur l'articulation des deux médias qui forment l'œuvre cahunien, puisque les deux pratiques ont été menées de front et qu'elles ne peuvent se concevoir l'une hors de l'autre.

Notre corpus textuel sera donc constitué d'*Aveux non avendus*⁴⁰, qui sera le principal texte analysé, mais aussi, afin de montrer la constance de la préoccupation corporelle à travers l'œuvre littéraire de Cahun, nous ferons ponctuellement allusion à des textes publiés en revue ou inédits et moins souvent étudiés par la critique, soit *Confidences au miroir*⁴¹ et « Carnaval en chambre⁴² ». Pour des raisons de format de ce mémoire, *Héroïnes* de même que *Vues et visions*

⁴⁰ Publié originalement en 1930, aux Éditions du Carrefour. On retrouve le texte intégral dans C. Cahun, *Écrits*, op. cit.

⁴¹ Inédit, 1945-1946. On le trouve dans *ibid.*

⁴² Paru originalement en 1926 dans *La Ligne de cœur*. On le trouve dans *ibid.*

ne feront pas partie de notre corpus. *Les paris sont ouverts* sera également exclu d'emblée, puisque nous nous intéresserons au corps dans la perspective d'une écriture de soi ; *Les paris*, cas à part dans l'œuvre, sont le fruit de préoccupations tout autres. En effet, Cahun y défend l'idée d'un art qui ne se soumet à aucun dogme, politique ou autre. En ce qui concerne les images, en plus des photomontages présents dans *Aveux non avendus*, nous puiserons dans toute l'œuvre photographique de Cahun, en prenant comme source les catalogues d'exposition ainsi que l'ouvrage *Don't kiss me : The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, dirigé par Louise Downie⁴³.

Afin de bien situer le sujet du corps et son intérêt pour l'étude de l'œuvre de Cahun, nous consacrerons une première partie à un survol des principaux axes de la conceptualisation et de la représentation du corps en Occident. Nous préciserons ensuite la réflexion en nous intéressant au traitement du corps chez les surréalistes, plus particulièrement chez les auteures-artistes surréalistes. La deuxième partie présentera une analyse thématique approfondie de la présence du corps dans *Aveux non avendus* de Claude Cahun. Enfin, dans la troisième et dernière partie, après une brève étude de la photographie surréaliste et de la pratique du photomontage, nous nous interrogerons sur l'articulation du texte et de l'image dans les *Aveux* et sur les conséquences de cette intermédialité sur la représentation du corps.

⁴³ Voir L. Downie (dir.) *Don't kiss me: the Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, London, Tate Publishing, 2006.

PARTIE 1 Représentations du corps en Occident

Le corps a été, depuis l'Antiquité, un sujet de réflexion controversé, notamment à cause de ses liens étroits avec la question identitaire : « [Le corps] est le point d'ancrage auquel on se rapporte pour s'appréhender comme soi, se gérer, se manipuler, se transformer, se dépasser comme personne ou individu parmi les autres⁴⁴ ». Notre ambition ici n'est aucunement de faire une histoire exhaustive de sa représentation ; il nous paraissait cependant nécessaire de relever certains éléments importants ou récurrents de cette histoire qui pourront servir notre analyse.

Dans l'introduction de l'ouvrage *La Place du corps dans la culture occidentale*, Michel Bernard postule que l'idée que l'on peut se faire du corps oscille

de la condamnation ou de la dénonciation comme écran, obstacle, prison, pesanteur, tombeau, bref comme une occasion d'aliénation et de contrainte, à l'exaltation ou à l'apologie comme organe de jouissance, instrument polyvalent d'action et de création, source et archétype de beauté, catalyseur et miroir des relations sociales, bref comme un moyen de libération individuelle et collective⁴⁵.

Il est possible de retracer les origines de ces différentes perceptions, conceptualisations et représentations – qui résument étonnamment bien tout le paradoxe que constitue le corps à la fois outil et obstacle chez Claude Cahun – au fil de l'histoire.

⁴⁴ A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.) *Histoire du corps. Vol. 3 – Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 435.

⁴⁵ M. Bernard, *Le corps*, cité dans F. Braunstein et J.-F. Pépin, *La Place du corps dans la culture occidentale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques corporelles », 1999, p. 15.

1.1 Le corps opposé à l'âme

Dans l'Antiquité, « [...] la maladie, la santé servent d'images pour expliquer les anomalies du comportement humain⁴⁶. » Durant la période antique apparaît également une dualité dans la conception du corps humain. En effet, à partir de l'émergence de la notion d'esprit (*Noûs*), le corps a été conçu par les philosophes grecs comme

la somme d'une longue et difficile lutte entre deux principes : l'un, en rapport avec la rationalité, l'intelligible, parce que matériel ; l'autre, avec le sensible, parce que rattaché au monde de l'au-delà. Le corps se définit comme une dualité, corps-âme⁴⁷.

Dans le *Phèdre*, l'homme est représenté par un char tiré par deux chevaux : le corps est représenté par un cheval noir impétueux qui fait tomber le cheval blanc – l'esprit – dans sa course⁴⁸. Le dualisme entre le corps et l'âme (ou l'esprit) est déjà accompagné d'un jugement de valeur ; le corps est non seulement dissocié de l'âme mais l'entraîne à sa perte. Dans *La République* de Platon, le corps est pris au piège d'illusions, prenant des ombres pour des réalités. S'il y a dualité, il demeure donc clair que l'âme domine le corps en valeur :

le corps n'est qu'un instrument, l'âme influence la conduite, elle est la vraie vie. Le propre du philosophe consiste justement à détacher l'âme du corps, apprendre à mourir, car celle-ci est tout bonnement enchaînée à lui et ainsi « forcée de regarder les réalités à travers lui comme à travers la grille d'une prison, vautreée dans une totale ignorance, au lieu de les regarder toute seule, à travers elle-même⁴⁹ ».

⁴⁶ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁸ Voir C. Détrez, *La Construction sociale du corps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2002, p. 31.

⁴⁹ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op. cit.*, p. 26.

Le corps embrouille la raison de l'âme, crée une interférence entre elle et le monde et l'« enchaîne ». On retrouvera cette même métaphore de l'enchaînement chez Cahun. L'âme supplante aussi le corps sur le plan temporel en n'étant pas, comme lui, limitée dans sa durée. Le corps a malgré tout son importance, comme accès au monde : la connaissance vient des sensations produites sur lui⁵⁰. Pourtant, la pensée stoïque prônera la réprobation du corps et des plaisirs sensuels (ce qui sera repris ensuite par le christianisme).

Toujours dans l'Antiquité, on pratique la trépanation, on s'intéresse à l'anatomie : on explore le corps. L'individu reste cependant « un système d'organes au service d'une âme⁵¹. » L'extrait suivant, tiré de l'*Alcibiade* de Platon, est particulièrement explicite à cet égard :

Socrate : Par conséquent l'homme est distinct de son corps ?

Alcibiade : Il semble que oui.

Socrate : Qu'est-ce donc que l'homme ?

Alcibiade : Je ne sais que répondre.

Socrate : Tu sais en tout cas qu'il est ce qui se sert du corps.

Alcibiade : Oui

Socrate : Mais qui s'en sert sinon l'âme ?

Alcibiade : C'est vrai.

Socrate : Elle s'en sert en s'en faisant obéir⁵².

En règle générale, les religions antiques prônent surtout d'oublier le corps, considérant qu'il est impur. En cela, elles ont préparé la voie à la conception chrétienne du corps. En effet, pour la religion chrétienne, le corps est impur puisqu'il est né d'un coït. La rédemption, mais aussi l'accès au soi intérieur,

⁵⁰ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op. cit.*, p. 34.

⁵¹ *Ibid.*, p. 73.

⁵² *Ibid.*, p. 77.

passent par le détachement du corps : « l'incarnation est [...] synonyme de perte de la vérité et du véritable "soi"⁵³ » Le christianisme pousse plus loin l'idée antique du corps :

Parmi les grandes révolutions culturelles liées au triomphe du christianisme en Occident, une des plus grandes est celle qui concerne le corps. Même les doctrines antiques qui privilégient l'âme ne conçoivent pas de vertu ou de bien qui ne s'exerce par la médiation du corps⁵⁴.

Le corps est malgré tout très important pour le christianisme. Pour les chrétiens, étant l'œuvre de Dieu et créé à son image, il n'est pas mauvais en soi ; c'est dans la mesure où la chair guide les actions et conduit au péché qu'elle devient répréhensible. Il est d'autant pire de pervertir le corps car il est, justement, l'œuvre de Dieu. Dans le mythe du péché originel, ce n'est pas la nudité qui constitue le péché, mais la connaissance de cette nudité, et donc la naissance du désir. À preuve, en ressuscitant, le Christ reprend un corps de chair : « Ce n'est pas du corps qu'il faut se délivrer, mais de la mort et du péché⁵⁵. » Le corps est à rejeter en ce qu'il est soumis aux « contingences physiques⁵⁶ » du désir et de la mort. Le corps de la femme, plus particulièrement, prend une grande importance pour la religion chrétienne. Il est d'abord inextricablement lié à celui de l'homme, puisqu'il a été formé littéralement à partir de celui-ci. Puis, c'est par le corps d'une femme, Marie, que le Messie s'est incarné, que « le Verbe s'est fait chair⁵⁷ ». Mais le corps de la femme est aussi tenu en suspicion, car il suscite le désir. Le corps

⁵³ C. Détrez, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁴ J. Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, cité dans F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op.cit.*, p. 83.

⁵⁵ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op.cit.*, p. 88.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 84.

féminin est donc tour à tour vénéré et réprimé. Il est considéré comme un lieu liminaire, au seuil du mystique et du matériel, entre l'abjection et la rédemption⁵⁸. On verra que Cahun exploite le mythe du péché originel, en mettant l'accent sur l'impureté du corps de la première femme, Ève.

Avec la fin de la Renaissance émergent simultanément deux philosophies distinctes, le cartésianisme et le jansénisme, qui présentent un point en commun : le rejet du corps. En effet, la philosophie de Descartes reposant fortement sur l'idée de perception, elle s'intéresse au corps en temps qu'outil de celle-ci. Pourtant, ce dernier reste extérieur à toute connaissance, à toute vérité ; il n'est qu'un accès : « Le corps humain sera relégué au plan de simple mécanique parmi les autres mécaniques, pendant que la raison humaine deviendra le centre de toutes les préoccupations, de toutes les interrogations⁵⁹. » Et en tant qu'organe de perception, il est trompeur, source d'illusions. Descartes oppose la corporéité à la pensée ; la mécanique du corps, qu'il cherche à comprendre, ne pourra être comprise que par la pensée pure. Le corps est donc distinct et subordonné à l'âme ainsi qu'à la pensée, à l'esprit. Pour Descartes : « il est certain que moi, c'est-à-dire mon âme, par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement et véritablement distincte de mon corps et qu'elle peut être ou exister sans lui⁶⁰. » Pour lui, l'âme se trouve dans l'épiphyse (ou glande pinéale), et c'est elle qui donne son unité au

⁵⁸ Voir L. Hope Lefkowitz (dir.) *Textual Bodies: Changing Boundaries of Literary Representation*, New York, State University of New York Press, 1997, p. 6.

⁵⁹ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op.cit.*, p. 90.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 92.

corps, qui fait l'individu. Pour les jansénistes, dont Pascal, le corps est un fardeau, et il est source de tous les péchés.

Selon la phénoménologie du XIX^e siècle, c'est à travers le regard de l'autre que nous prenons conscience que notre corps fait partie des objets du monde. Pour la phénoménologie, le corps est conçu dans son rapport au monde. Merleau-Ponty et Sartre, notamment, s'intéressent au corps en tant qu'intermédiaire entre soi et les choses. Il est donc, pour eux, essentiel à une conception de l'expérience humaine : « Pour définir, pour parler de la réalité humaine, il faut parler du corps et de la chair, en faire une chose et un accès aux choses⁶¹. » Avec la nuance que le corps est « imparfaitement objectivé, car il est avant tout affectif⁶². » Il s'agit donc d'une chose, mais que nous ne pouvons appréhender de la même façon que les autres choses du monde : « Une double expérience se dessine : celle de l'*objectivité*, l'*en-deçà* du corps, de l'épiderme, révélation de ce qui est à l'extérieur, et celle de la *subjectivité*, l'*en-dedans* du corps, celui des émotions⁶³. » L'idée du corps comme médiateur nécessaire à la conscience et à la compréhension du monde tend à dépasser la conception duelle corps/âme, et fait advenir d'autres dualités : « Le corps se définit donc toujours comme l'entre-deux de deux sens qui ne cessent de s'exclure les uns les autres, objet, sujet, horizontalité, verticalité, zone droite, zone gauche, pureté, impureté⁶⁴. » Cette

⁶¹ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op.cit.*, p. 133.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁴ V. Jankélévitch, *Le pur et l'impur*, cité dans F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op.cit.*, p. 135.

oscillation entre corps-sujet et corps-objet est présente, on le verra, dans les *Aveux non avenus*.

Toujours au XIX^e siècle, « le trouble psychique est envisagé en tant que conséquence d'un trouble corporel⁶⁵. » Freud, notamment, tente de trouver une explication neurologique à des troubles comme l'hystérie. La psychanalyse freudienne, sans véritablement étudier le concept de corps, en fait un élément important puisqu'il est considéré comme le siège des désirs et des pulsions. Le corps est également le lieu du symptôme psychosomatique ; il permet donc d'étudier le lien entre le psychique et le somatique, entre la pulsion et ses manifestations physiques sous la forme de symptômes. En cela, il est un accès privilégié au soi profond. La psychanalyse développe un intérêt pour les états du corps : hypnose, hystérie, sommeil, ces états « autres » du corps permettant un accès plus facile, plus direct à l'inconscient. En effet,

que ce soit dans les rêves ou dans l'hystérie, le corps est appréhendé par fragments investis d'une signification inconsciente. La fonctionnalité biologique de ses différentes parties est esquissée au profit d'un lieu possible où se déchargent les pulsions. Il y a donc une profonde différenciation entre le corps réel et celui du psychisme qui ne prend « corps » que par le jeu du langage. L'homme semble ici divisé [...]»⁶⁶.

On remarquera chez Cahun, comme chez les surréalistes en général, un intérêt similaire pour les différents états du corps, qui s'accompagnera chez elle d'un sentiment d'inquiétude face à la frontière parfois mince qui sépare ces états les uns des autres.

⁶⁵ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op.cit.*, p. 139.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 140.

Enfin, pour la médecine moderne, le corps est un objet « offert au scalpel, à la connaissance⁶⁷ ». Ainsi, encore à l'époque où Cahun rédige *Aveux non avenues*, « toute la tradition occidentale, philosophique et scientifique, pose [...] le corps comme un objet, une chose de chair et de sang, un alter ego. Que l'autre terme de l'opposition soit la vérité, l'âme ou la raison [...]»⁶⁸. Le terme d'alter ego utilisé ici nous ramène à une opposition entre le corps et l'âme, non seulement l'âme au sens spirituel du terme mais au sens du soi véritable et intime, celui que l'écriture de soi veut circonscrire. Dans *Aveux non avenues*, Cahun reprend à son compte cette dualité corps/âme ou corps/soi intime, en la complexifiant.

1.2 Le corps normé / monstrueux

À l'époque antique, lorsqu'on pense le corps, « l'idée même de démesure est exclue, parce que, plus que n'importe quel défaut, elle s'oppos[e] à l'idéal d'harmonie mathématique et de discipline chez l'individu⁶⁹. » Le corps doit donc correspondre à une idée. Une équivalence est ainsi établie entre l'extérieur et l'intérieur, le corps devenant le baromètre de l'état de l'âme et de l'esprit d'un individu : « Ainsi un beau corps résulte-t-il, avant toute chose, d'un équilibre interne de la passion et de la raison, selon une maîtrise de soi qui sait conserver la mesure, refuser l'excès, l'*hybris*⁷⁰. » La beauté du corps indique la vertu, l'équilibre : « *Monstrum in fronte, monstrum in animo* » (monstre par le visage,

⁶⁷ C. Détrez, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁸ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op.cit.*, p. 53.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 21.

monstre par l'esprit), dira Nietzsche⁷¹. Nous reprendrons la notion de monstruosité, notamment, dans notre analyse. Nous observerons également chez Cahun cette même idée d'un lien de continuité entre le corps et l'âme, l'un agissant sur l'autre, révélant l'autre, et *vice versa*.

Au XVI^e siècle, les écrits de Montaigne révèlent une autre forme de réflexion sur le corps ; en effet, les découvertes géographiques de l'époque confrontent le regard des Européens au corps de l'autre, ce qui incite à la comparaison et porte à une meilleure compréhension du caractère social du corps. Ce regard sur le corps de l'autre est problématisé alors que, vers la fin du XIX^e siècle, en France, dans les rassemblements populaires, foires, fêtes foraines et autres événements, on assiste au « grand déballage des bizarreries du corps humain⁷² » : infirmités, déformations, différences... Le corps devient un théâtre où observer ces déviations de la norme ; selon Michel Foucault, « le monstre est le grand modèle de tous les petits écarts⁷³. » Cela n'est pas sans nous rappeler la « manie de l'exception » de Claude Cahun, qui la place d'emblée, sinon sous le signe de la monstruosité, sous celui d'un rejet de la norme en ce qui a trait à l'identité du sujet. La figure du monstre se situe donc au cœur de l'« exhibition de l'anormal » qui a cours à la fin du XIX^e siècle. Se côtoient dans cette exhibition les corps marqués par la différence raciale, les corps des « sauvages », ces corps lointains qui sont perçus comme anormaux ; les corps déformés par la maladie, où ce qui

⁷¹ Voir F. Braunstein et J.-F. Pépin, p. 25.

⁷² A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), *op. cit.*, p. 203.

⁷³ M. Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, cité dans A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), *op. cit.*, p. 204.

fascine est l'« enlèvement de l'humain dans le corps sous la boursoufflure des difformités morbides⁷⁴ », où le corps prend le dessus ; les corps difformes, handicapés. Le monstre « concentre les angoisses collectives⁷⁵ » par rapport au corps et à la différence, d'où un regard sur lui où se mêlent fascination et inquiétude.

Il existe un lien très fort entre le monstre et la norme. De même que « le sauvage sert à enseigner la civilisation⁷⁶ », montrer le monstre, c'est montrer la norme en montrant son contraire, c'est pointer la norme en constatant sa transgression : « exception naturelle, le corps du monstre est aussi une construction culturelle⁷⁷. » Cette relation entre la construction sociale de la norme et sa transgression par la monstruosité nous servira d'outil pour l'analyse des *Aveux non avendus* ainsi que des autoportraits et photomontages de Claude Cahun. D'ailleurs, il est intéressant de relever la similitude entre la description d'une affiche conviant à l'exhibition de frères siamois – « deux visages aux traits similaires, des cheveux qui tombent selon le même pli [...]. Comme si l'on avait affaire non pas à deux bustes, mais à un seul, dont l'image se réfléchirait dans un miroir⁷⁸ » – et l'autoportrait de Cahun où deux têtes rasées presque identiques sont unies par un même buste.

⁷⁴ A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), *op. cit.*, p. 205.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 206.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 212-213.

Puis, au XX^e siècle, succède à ce regard affamé d'anormal « une mutation fondamentale des regards sur le corps », qui consiste en

la difficile extraction du corps anormal de l'exception monstrueuse et de sa lente et paradoxale inclusion dans la communauté des corps, transformation essentielle pour qui veut appréhender les formes de constitution de l'individualité moderne, à travers cette part fondamentale de l'identité qui tient au corps⁷⁹.

Par ailleurs, l'essor de l'anthropologie réaffirme le corps comme « produit culturel et social⁸⁰ ». En effet, selon Baudrillard, « c'est à travers lui que toute société se réfléchit et se symbolise⁸¹ ». Il est régi par des normes sociales, au point que

les expressions, les émotions n'ont rien de spontané et dépendent d'un caractère nécessaire, collectif et non individuel. Le corps à ce titre se définit en tant que langage, que communication, que jeu socialisé, parce que soumis à un code obligatoire⁸².

Cette idée du corps régi par des conceptions socialement établies, notamment une conception de la féminité, est présente chez Cahun, et celle-ci se débat avec ses implications.

1.3 Le corps représenté

La réflexion sur le corps dans l'Antiquité grecque est nourrie par la pratique du théâtre. Les acteurs revêtent des costumes, des accessoires « qui

⁷⁹ A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), *op. cit.*, p. 207.

⁸⁰ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op. cit.*, p. 135.

⁸¹ J. Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, cité dans F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op.cit.*, p. 135.

⁸² F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op.cit.*, p. 136.

constituent un véritable code social⁸³. » Non seulement le corps y est-il déguisé, transformé et mis en scène, occupant une place prépondérante dans l'action, mais la voix qui en émane est modulée et travaillée et devient un élément qui définit ce type de théâtre. Elle est conçue comme « l'un [des] prolongements [du corps], médiateur entre soi et autrui. La voix s'incarne dans le corps, lui-même s'incarnant en elle⁸⁴. » Nous reviendrons sur cette idée de la voix liée au corps dans notre analyse des textes de Cahun. La notion de *catharsis* implique une autre conceptualisation du corps dans l'Antiquité. Cette notion, fondamentale pour la compréhension de la tragédie, se définit sommairement comme la purgation des désirs chez le spectateur suite au visionnement de la mise en scène de ces mêmes désirs dans la représentation du texte tragique. La catharsis « permet de se laver des interdits⁸⁵. »

Les peintres des XV^e et XVI^e siècles font une place importante à la recherche anatomique. Les représentations peintes du corps sont « dépendantes de nouvelles découvertes et de nouvelles techniques⁸⁶. » Pour servir la recherche de ressemblance (*mimèsis*), le corps est dénudé, tout en restant acceptable pour la religion chrétienne : ce sont le Christ et les saints qui sont d'abord dénudés. On assiste aussi à la réémergence d'une idée antique selon laquelle l'art sélectionne et fixe ce qu'il y a de plus beau dans la nature. En fait, la façon de composer un corps en dessin, en peinture ou en sculpture devient « d'assembler ces choses divinement

⁸³ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op.cit.*, p. 42.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 97.

belles, mains, têtes, corps et jambes afin de créer une forme humaine ayant la plus grande beauté possible⁸⁷ », car la beauté est dispersée dans la nature. Puis, peu à peu, « le principe de beauté est remplacé par celui de vérité⁸⁸ ». Les artistes tentent de reproduire les proportions du corps le plus justement possible ; on essaie de rendre les mécanismes de la nature par les mathématiques. Plus tard, le maniérisme procède à la déformation des corps et à la modification de leurs proportions, afin de rendre une sensualité. Les corps doivent avant tout être beaux, voire érotiques.

Au XVIII^e siècle, seul le théâtre vient troubler la correspondance entre vêtement et ordre social, en présentant des hommes travestis en femme et *vice versa*. Pour cela, il est longtemps condamné. On pourra constater cette relation entre l'être et le paraître décelable dans l'importance du vêtement chez Cahun.

Vers le milieu du XIX^e siècle, « la photographie inaugure une série de mutations techniques qui [...] bouleversent la relation au corps⁸⁹ ». Elle rend possibles de nouvelles manières de représenter le corps ; en faisant « éclater » la figure puis en la recomposant, la photographie « remet [...] en question l'identité des choses et, plus profondément, du sujet lui-même⁹⁰ », dont la stabilité allait de pair avec la stabilité de sa représentation. Nous serons à même de constater cette fragmentation de l'identité du sujet à travers la fragmentation des images de son corps dans les photomontages présents dans *Aveux non avenues*. L'invention de la

⁸⁷ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op.cit.*, p. 98.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁸⁹ A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), *op. cit.*, p. 417.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 418.

radiographie, à la fin du XIX^e siècle⁹¹, complexifie davantage le regard sur le corps ; celui-ci, déjà modifié et pluralisé par la photographie et le cinéma, est désormais prolongé par un regard à *l'intérieur* du corps. On a désormais accès à de nouveaux aspects de son propre corps et de ceux des autres ; les dispositifs photographiques et cinématographiques sont « des yeux en plus pour voir et se voir⁹². » Légèrement inquiétants, ils « traquent, dévoilent et exhibent ce qui était invisible, caché ou secret. Le réel est [...] abandonné à la pulsion scopique⁹³. » Dans un tel contexte, l'« aventure invisible » de Claude Cahun peut être lue, entre autres, comme un commentaire ironique sur la quasi-absence, désormais, d'invisibilité.

Du côté de la peinture, au XX^e siècle, le cubisme et l'expressionnisme bouleversent l'image du corps en représentant celui-ci de manière souvent insolite. Le corps est déconstruit, disproportionné ; pensons par exemple aux *Demoiselles d'Avignon* ou à *La Danse*, de Picasso. Pour les peintres du XX^e siècle, « le corps sert de principal sujet de recherche, subissant tour à tour d'étonnantes transformations ou déformations⁹⁴. »

⁹¹ A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), *op. cit.*, p. 420.

⁹² *Ibid.*, p. 421.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op.cit.*, p. 155.

1.4 Le corps surréaliste

Au XX^e siècle, « les expériences avant-gardistes se multiplient et le corps en devient l'axe essentiel⁹⁵. » On n'a qu'à penser par exemple aux œuvres d'Henri Michaux, de Paul Valéry, d'Antonin Artaud ou encore de Michel Leiris⁹⁶. C'est dans ce contexte que le surréalisme a fait lui aussi une grande place au corps : « le processus de création surréaliste se place, d'emblée et sans retour, sous le signe tout à la fois du désir mais également de l'écart à la norme et à la normalité⁹⁷. » L'atteinte tant désirée d'états mentaux « autres » passe le plus souvent par un corps, à proprement parler, dans tous ses états : « De l'hystérie à la paranoïa-critique, c'est avant tout au corps humain qu'il revient d'être le laboratoire de cette beauté convulsive⁹⁸. » Le terme « convulsive » lie l'expérience de la beauté à un vécu physique troublant, il « renvoie à l'idée d'une beauté inquiète dans laquelle l'humain est mis à mal », au nom notamment de la liberté, d'une liberté totale de l'être en face de soi-même et du monde⁹⁹. Le corps représente ainsi une frontière entre le réel et la vie intérieure que les surréalistes veulent tant réunir. Le corps atteint par la folie sera représenté dans cette optique :

Saisis à La Salpêtrière sous la houlette de Jean-Martin Charcot [...], reproduits dans les revues surréalistes, les instantanés d'aliénées et d'hystériques offrent aux surréalistes [...] un répertoire de contre-formes, de contre-modèles anatomiques. [...] Figés par la photographie, les sujets

⁹⁵ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op.cit.*, p. 147.

⁹⁶ Voir Q. Bajac, « L'expérience continue » dans *La Subversion des images, op. cit.*, p. 357.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 353.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 357.

féminins, comme dépossédés d'eux-mêmes, proposent une autre écriture du corps empruntant au désordre et à la démesure¹⁰⁰.

Étant donné que les surréalistes, comme nous l'avons mentionné en introduction, croyaient à une prédisposition de la femme pour la folie, il n'est pas étonnant que ce soient des « aliénées », des « sujets féminins » qui sont photographiées.

En observant le corpus surréaliste masculin, on est forcé de constater un traitement souvent « haineux » du corps (morcellement, troncature, démembrement), surtout dans les arts visuels. Dans une perspective historique, il y a sans doute là une représentation « fantasmée, métaphorisée et esthétisée » de la violence faite aux corps dans le contexte de la Grande Guerre¹⁰¹. Mais aussi, en cohérence avec la théorie surréaliste, il s'agit de dépasser la représentation d'un corps naturel, de montrer le corps dans son altérité, d'atteindre cette « beauté convulsive ». Quentin Bajac note : « Dans cette redistribution anatomique des organes chère aux surréalistes, la tête, lieu du logos, perd sa prééminence pour se confondre avec le corps et le sexe, jusqu'à disparaître¹⁰². » Cependant, il est intéressant de remarquer que c'est presque systématiquement des corps de femmes qu'on altère ainsi¹⁰³. Dans les tableaux du peintre Max Ernst, on voit des femmes sans tête ou à la tête monstrueuse. Quand elle a une tête, la femme n'a pas d'yeux, ou est aveuglée. Le corps est parfois sexualisé à l'extrême, comme dans le tableau de Magritte *Le Viol*, qui présente un visage constitué d'attributs sexuels supporté

¹⁰⁰ Q. Bajac, *loc. cit.*, p. 353.

¹⁰¹ Voir A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), *op. cit.*, p. 424.

¹⁰² Q. Bajac, *loc. cit.*, p. 357.

¹⁰³ Voir notamment à ce sujet M.A. Caws, « Seing the Surrealist Woman: We are a problem », dans M.A. Caws, R. E. Kuenzli et G. Raaberg (dir.), *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 11-16.

par un coup phallique. L'érotisme, une des avenues importantes explorées par le mouvement surréaliste, sera privilégié, à travers la représentation du corps de la femme, par la peinture et aussi par la photographie : à partir des années 1920 environ, « un sujet unique sera prépondérant dans la photographie surréaliste : le corps humain – et tout particulièrement celui de la femme¹⁰⁴. » Souvent, l'objet photographié « renvoie [au spectateur] sa propre capacité à investir ou à fantasmer¹⁰⁵. » Dans cette optique, la représentation de la femme prend une place importante ; par exemple, « Man Ray ne cachera jamais que la principale motivation de son travail artistique fut la femme¹⁰⁶. » Elle est représentée, souvent nue, dans plusieurs de ses solarisations (opération consistant à intervenir pendant l'étape de la révélation, en laboratoire, en exposant de différentes manières la photographie à la lumière). Par ce procédé notamment, le corps féminin est déréalisé, subverti et offert au fantasme du regardeur – qui devient voyeur. Le corps de la femme devient parfois dérangeant, notamment parce qu'il est, comme en peinture, souvent morcelé, mutilé, incomplet. Dans le rayogramme (résultat de l'exposition d'objets entre la source lumineuse et le papier sensible) de Man Ray intitulé *Électricité*, on voit deux corps de femmes dont les têtes sont en dehors du cadre de la photo, deux troncs, en somme. Le collage *Nu aux papillons* de Lucien Lorelle, pour sa part, présente un corps féminin dénudé, dont le sexe et le bras sont couverts d'un drapé, et dont la plus grande partie du visage a été littéralement

¹⁰⁴ J. Livingston, « Man Ray et la photographie surréaliste », dans R. Krauss, J. Livingston et D. Ades (dir.), *op. cit.*, p. 123.

¹⁰⁵ C. Bouqueret, « Introduction », dans *La photographie surréaliste*, Paris, Actes sud, coll. « Photo Poche », 2008, p. 3.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 4.

arrachée ; les jambes sont sectionnées. Le contraste est troublant entre le sentiment de paix dégagé par ce nu étendu sur lequel reposent des papillons et la violence des manipulations que l'image a subies. *Distorsion n° 102*, d'André Kertész, où un corps féminin est « [ramené] à une “corporéité” déformée, hypertrophiée, anamorphosée¹⁰⁷ » par des distorsions, ou encore *L'enfant-heaume*, de Pierre Molinier, où un visage de femme est déformé par la présence de jambes à la place des yeux et de mains gantés sur les cheveux et la bouche, sont d'autres exemples de photographies où la femme et plus particulièrement le corps féminin sont mis à rude épreuve à travers le collage ou d'autres manipulations de l'image. Les photos de Man Ray, notamment, « défamiliaris[en]t pour nous le corps humain, retraç[en]t la carte du terrain qui nous était le plus familier¹⁰⁸. » La notion de l'informe, développée par Georges Bataille, qualifie bien cette esthétique de la déformation, du brouillage des frontières que l'on observe dans certaines des œuvres de cette époque : « *Informe*, terme de Bataille, prononcé par Dali, éclaire peut-être le style de tout un groupe de photographes¹⁰⁹ ». La production de l'informe consiste à « faire pivoter l'axe “propre” à l'homme – sa verticalité, station qui le définit par rapport aux animaux – vers l'axe opposé, horizontal. » Comme « pour Bataille, l'informe est la catégorie qui permettrait la non-formulation de toutes les autres¹¹⁰ », on assiste dans plusieurs photographies à « la

¹⁰⁷ C. Bouqueret, *loc. cit.*, p. 6.

¹⁰⁸ R. Krauss, « Corpus Delicti », dans R. Krauss, J. Livingston et D. Ades (dir.), *op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 60.

désintégration plutôt que la création d'une forme¹¹¹ ». Cette forme désintégrée fut, bien souvent, le corps : « Cette production diverse autour de l'anatomie humaine est, au sein du surréalisme, celle qui a connu dans les années 1930 le plus fort rayonnement et la plus grande reconnaissance¹¹². » Par les solarisations et autres procédés, les corps se désintègrent de l'intérieur ou sont soumis à des « assauts optiques¹¹³ » extérieurs. Ils sont parfois rongés, et on assiste à « une curieuse invasion du corps par l'espace¹¹⁴ ». *Le Combat des Penthésilées*, de Raoul Ubac (1939), montre des corps qui, par les manipulations du médium, ont pris l'apparence de corps en processus de décomposition, de putréfaction. En somme,

[d]e même que les surréalistes en 1929 pondéraient la carte du monde selon l'importance qu'ils accordaient à telle ou telle région, de même le nu surréaliste redessine une nouvelle cartographie anatomique, à forte connotation sexuelle et en constante transformation¹¹⁵.

On remarque aussi chez les artistes masculins une fascination pour la femme au corps artificiel¹¹⁶ et sans esprit, sans âme, qu'il s'agisse de l'automate ou de la poupée. Les poupées d'Hans Bellmer constituent un projet énorme ; il en construit plusieurs à partir de 1934, puis les photographie démembrées, amputées, tronquées : « expression sans fin de construction et de démembrement, ou, plus précisément, de construction en temps que démembrement¹¹⁷ ». Il a aussi photographié en 1958 sa conjointe de l'époque, Unica Zürn, aux côtés d'une de ses

¹¹¹ R. Krauss, *loc. cit.*, p. 60.

¹¹² Q. Bajac, *loc. cit.*, p. 354.

¹¹³ R. Krauss, *loc. cit.*, p. 65.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁵ Q. Bajac, *loc. cit.*, p. 357.

¹¹⁶ Voir à ce propos K. Conley, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », dans G. M. Colvile et K. Conley (dir.), *op. cit.*, p. 82-83.

¹¹⁷ R. Krauss, *loc. cit.*, p. 86.

poupées, établissant ainsi un rapprochement entre les deux et démontrant par ce rapprochement son intérêt pour l'idée d'une femme artificielle. En 1934, alors que Bellmer entreprend la construction de sa première *Poupée*, Dalí écrit que la femme « deviendra spectrale par la désarticulation et la déformation de son anatomie¹¹⁸. »

Face à ces assauts répétés portés à leurs corps, il n'est pas étonnant que les auteures-artistes surréalistes aient voulu le mettre elles aussi en scène, mais autrement. Pour se le réapproprier, mais aussi pour le dire à leur manière, le représenter tel qu'imaginé, tel que vécu de l'intérieur. Dans la foulée de leur volonté d'explorer des identités mouvantes pour se sortir des archétypes imposés par les hommes, les auteures-artistes ont voulu se donner des corps autres que ceux, fous, violentés ou artificiels, à travers lesquels les surréalistes les représentaient :

[à] une image qui ne leur appartenait pas, elles substituèrent, comme le montrent leurs nombreux autoportraits, l'image que leur renvoyait le miroir afin d'arriver à une plus grande connaissance de soi. Aussi fantastiques qu'aient pu être les images qu'elles créaient, elles restaient fermement attachées à l'expérience de leur propre corps et à la connaissance de leur propre réalité psychique¹¹⁹.

On constate donc une présence importante du corps dans les textes autographiques et dans les autoreprésentations picturales des femmes surréalistes. Comme nous le verrons, les textes et les images de Claude Cahun ne font pas

¹¹⁸ « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », *Minotaure*, n° 5, 1935, cité dans Q. Bajac, *loc. cit.*, p. 353.

¹¹⁹ W. Chadwick, *loc. cit.*, p. 74. Voir aussi à ce propos G. Raaberg, « The Problematics of Women and Surrealism », dans M. A. Caws, R. E. Kuenzli et G. Raaberg (dir.), *op. cit.*, p. 1-10.

exception à cette importance du corps dans l'autoreprésentation des auteures-artistes surréalistes.

PARTIE 2 Traces du corps dans *Aveux non avenues*

Dans sa préface aux *Aveux non avenues*, Pierre Mac Orlan parle de l'écriture de Cahun en ces termes : « Je crois que chaque idée lancée ainsi par l'auteur forme une trajectoire parallèle à celle de sa propre vie¹²⁰. » Bien que l'auteur ne se prononce pas en ce sens, cette idée de « trajectoire parallèle » nous fait penser à celle, évoquée plus haut, d'une écriture de soi qui est « autographie », qui permet à l'auteure de s'écrire une identité. Mais ces idées qui peuplent la vie parallèle de Claude Cahun n'appartiennent pas qu'au monde abstrait de l'esprit, elles sont aussi « formes » : « Plus exactement ce sont des apparences dont on peut, cependant, calculer le poids et qui n'échappent point à la sensualité des mains. » (ANA, III) Cahun incarne donc ses idées ; elle leur confère un poids, une sensualité, bien souvent en passant par le corps, en traduisant en sensation corporelle les tourments de l'âme et de l'esprit. Le corps devient un support, un médium d'expression. C'est d'ailleurs avec l'image d'un corps que Mac Orlan termine sa préface, nous lançant sans plus de préparation dans l'univers de Cahun :

Et il ne restera plus sur une grève sans décor, une grève plus nue qu'une table d'opération, qu'un cadavre féminin poli comme une statue de marbre et tout auprès, comme évadé d'une poitrine inutile, un cœur, ferme et mobile, un cœur nettement vivant avec toute sa machinerie compliquée. (ANA, IV)

¹²⁰ P. Mac Orlan, « En marge de *Aveux non avenues* », dans C. Cahun, *Aveux non avenues*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930, p. III. Désormais, les références à cet ouvrage se feront par le sigle « ANA » suivi du numéro de la page. Nous avons travaillé avec le texte reproduit dans les *Écrits* rassemblés par François Leperlier (*op. cit.*), qui conserve la mise en pages et la pagination originales.

Quant à l'œuvre photographique de Cahun, il est constitué en majeure partie d'autoportraits de l'artiste. Le corps y est omniprésent, puisqu'il occupe souvent presque tout l'espace du cadre photographique. Les photomontages que l'on retrouve dans les *Aveux* mettent eux aussi en scène le corps, plus précisément ses différentes parties ; nous en discuterons plus avant dans la troisième partie de ce mémoire.

Sur la page de titre des *Aveux*, le mot « non » est inscrit en tout dix fois, ces dix « non » formant une croix, un « x ». L'idée d'impossibilité déjà présente dans le titre est donc réitérée avec force dès le tout début de l'ouvrage, avant même que ne se mettent en place les aveux. De plus, la mise en page du texte évoque l'horizontalité et la verticalité, deux axes entre lesquels oscille l'œuvre. Le corps est un élément important où se joueront ces idées de refus et d'ambivalence : « Je me tiendrai au carrefour, les bras en croix. » (ANA, 152)

En effet, on voit se dessiner dans les *Aveux non avenues* un rapport au corps fondamentalement ambivalent. D'un côté, le corps est indispensable à la démarche de métamorphose qui permet à Cahun d'explorer les différentes « couches » de son identité ; c'est le corps qui, chaque fois, est mis en scène pour dévoiler les diverses facettes du moi. Par ailleurs, le corps est nécessaire puisque sans lui, l'écriture au sens strict ne peut advenir. D'un autre côté, le corps se présente dans les *Aveux non avenues* comme un obstacle à plusieurs titres. La vision du corps est notamment paradoxale dans l'optique d'une réflexion (et d'une écriture) sur soi.

Dans son texte « Écriture comme alchimie », où il réfléchit sur les paramètres de l'écriture du moi, Georges Gusdorf présente l'autobiographie comme un texte où l'auteur est à la fois sujet et objet de l'écriture. Selon lui, il s'agit là d'une « situation contre nature, et qui suppose vaincues toutes sortes de résistances¹²¹ ». Il nous apparaît, à la suite de la lecture de différents textes de Cahun, et plus particulièrement d'*Aveux non avendus*, que certaines résistances, loin d'être vaincues pour que l'écriture de soi puisse ensuite advenir, sont encore en processus de l'être au moment de l'écriture. Il nous semble que dans les *Aveux*, le corps se présente comme une de ces résistances à l'écriture de soi, et qu'on peut constater les traces du combat que mène Cahun pour la vaincre au fil du texte. Pourtant, la présence importante du corps dans les *Aveux*, à la fois dans le texte et dans les photomontages, nous indique, en plus d'un rapport difficile, une nécessité de le représenter malgré tout qui est révélatrice de certaines fonctions positives.

2.1 Corps-outil, corps-obstacle

La connaissance de soi dans *Aveux non avendus* semble d'emblée passer par le corps. Se connaître, c'est d'abord voir : se voir clairement, puis voir clairement le monde autour de soi. C'est une véritable entreprise physique qu'évoque Cahun, comme en font foi les nombreux verbes d'action de ce premier texte (trois fragments réunis sous le même titre) qui fait en quelque sorte office de prologue (il se trouve avant la première partie), d'explication (plus ou moins satisfaisante pour

¹²¹ G. Gusdorf, « Écriture comme alchimie », dans *Lignes de vie 1 : Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 127.

le lecteur) de la démarche des *Aveux* : « me débattre », « coudre, piquer, tuer » (ANA, 2). Le corps devient un instrument d'accès à soi, un passage obligé et aussi un instrument d'autodestruction ; en effet, le passage est violent, selon ces mêmes verbes, ce qui est confirmé un peu plus loin : « Je m'amuse à regarder, indiscreète et brutale, sous les ratures de mon âme. » (ANA, 5)

De toute évidence, c'est d'abord le corps qui chez Cahun permet l'accès à l'intériorité, comme si l'écriture de soi devait nécessairement passer par l'extérieur pour accéder à l'intérieur. Grâce à l'image de l'objectif photographique ainsi qu'au symbole du miroir, omniprésents dans le texte et dans les photomontages, on constate que c'est l'observation du soi extérieur qui donne lieu à la plongée vers le (les) moi(s) intérieur(s) : « J'aime cette manière de carte transparente : l'âme à travers le corps. » (ANA, 123) On se souviendra que « l'aventure invisible » s'ouvre dès le premier fragment sur le mouvement d'un objectif qui suit les contours d'un visage, puis d'un corps. Ailleurs, l'écriture-objectif fait le focus sur un élément corporel, comme pour en tirer une signification, comme si c'était de là que le sens allait surgir : « Une main en gros plan, grasse, rose, lisse – pour tout dire : nue – et sans ligne de cœur. » (ANA, 194) L'importance même du regard au sein du texte, que nous analyserons plus en profondeur dans la troisième partie de ce mémoire, témoigne d'un passage obligé par le corporel pour accéder à l'intériorité. Ceci soulève évidemment la question de la représentativité : on peut parler de l'âme, mais on ne peut la représenter, alors qu'on peut montrer le corps, ou à tout le moins décrire son apparence à travers l'écriture. Celui-ci devient donc,

dans la métaphore visuelle qui sous-tend l'entreprise d'exploration de soi par l'écriture cahunienne, l'écran où les rayons de lumière qui forment les images peuvent converger et révéler un sens.

Le corps va en effet servir d'écran de projection pour faire jouer toutes ces identités autres qui résident selon la narratrice des *Aveux* à l'intérieur d'un même moi, pour donner voix à l'altérité en soi : « Chaque être vivant – poupée russe, table gigogne – est censé contenir tous les autres. » (ANA, 119) Le corps sera le lieu où vont apparaître ces différentes identités à travers le costume, le maquillage, le masque¹²², bref toutes les formes de la métamorphose ; Nadine Schwakopf parle d'un « cortège des corps qui font miroiter le moi multiple de Claude Cahun¹²³ ». Le corps se présente comme le support de la métamorphose qui se veut une mise en récit de celui-ci¹²⁴. Le corps représenté dans les *Aveux non avenues* permet ainsi d'exposer visuellement les différentes facettes du moi, ce qui constitue une forme d'exploration de soi. Il est d'ailleurs question dans le texte de l'âme qui, malgré son caractère immatériel, se déguise elle aussi : « 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. » (ANA, 15) Ces mêmes phrases se retrouvent dans la section « Ballon

¹²² À propos du *leitmotiv* du masque dans l'œuvre cahunien, voir A. Oberhuber et N. Schwakopf, « Masques et travestissements du sujet féminin dans l'œuvre autographique de Claude Cahun », dans J.-P. Beaulieu et A. Oberhuber (dir.) *Jeu de masques. La femme et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (à venir en déc. 2010).

¹²³ N. Schwakopf, « Le mouvement perpétuel de Claude Cahun et d'Unica Zürn », *loc. cit.*, p. 222.

¹²⁴ À propos de la métamorphose, voir C. Baron, « Métamorphose et écriture autobiographique dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2004.

captif » du texte « Carnaval en chambre¹²⁵ » ; cet écho, ce jeu de miroir entre les textes (et, on le verra, les images) est un procédé récurrent chez Cahun. Ici, comme ce sera parfois le cas, l'âme est assimilée au corps. Il y a chez Cahun une fonction positive du corps par rapport à l'identité, car c'est ce mouvement même de la métamorphose qui constitue le but principal de l'œuvre, voire de la vie : « devenir au lieu d'être » (ANA, 229). Cette fonction joue de deux manières : la métamorphose à la fois change le corps, transformant carrément l'auteure-artiste, mais dans un deuxième temps, et ceci est surtout visible dans les autoportraits, la métamorphose joue sur le vocabulaire du corps : en plus d'une transformation, on constate tout ? un jeu sur les attributs sexuels ou génériques. Le corps sert ainsi à présenter une mascarade de la féminité : « Mes joues s'en creusent de fossettes fausses – mais assez bien imitées. » (ANA, 5) Pensons par exemple à l'autoportrait, dont une partie est recyclée dans un des photomontages des *Aveux*, où Cahun est recouverte, littéralement, d'une seconde peau. À un premier niveau, il y a déguisement, recouvrement des signes identitaires et génériques ; l'identité est masquée. Puis, à un second niveau, le déguisement lui-même réinscrit les signes de la féminité pour les subvertir (faux mamelons, joues rougies à outrance, par exemple¹²⁶). Le corps est donc le lieu de la métamorphose si chère à Cahun, qui lui permet de réfléchir de façon plus positive sur l'identité sexuelle et sur

¹²⁵ Le texte, paru originalement en 1926 dans *La Ligne de cœur*, est repris dans les *Écrits* de Claude Cahun rassemblés par F. Leperlier (*op. cit.*).

¹²⁶ Selon A. Oberhuber et N. Schwakopf, « l'inscription dans la norme telle que la pratique Cahun, en mettant en lumière le caractère artificiel de celle-ci, laisse transparaître sa mise en échec : le masque s'affirme dans le but d'infirmier l'endoctrinement implicite du sujet qu'il enveloppe. » Voir A. Oberhuber et N. Schwakopf, *loc. cit.*, p. 12.

l'identité du sujet écrivain/photographié en général. Comme l'écrit Nadine Schwakopf : « Leurs écritures intermédiales [de Cahun et de Zürn] (re)négocient le positionnement et la signification du corps au sein du système des constructions identitaires¹²⁷. »

Il importe en effet de considérer la pratique de Cahun en prenant en considération son caractère intermédiaire ; dans son œuvre où littérature et photographie furent pratiquées en parallèle, mots et images entretiennent un dialogue dont il convient de tenir compte pour mieux comprendre certains aspects de l'œuvre. En confrontant les autoportraits réalisés par Cahun au texte des *Aveux*, force est de constater que le rapport au corps est beaucoup plus ludique dans les autoportraits ; jeux de rôles et déguisements semblent autant d'occasion de jouer avec le fantasme de la métamorphose. Pourtant, à la lecture des *Aveux*, le rapport au corps, malgré que celui-ci desserve ultimement quelques fonctions positives, est somme toute plus dur¹²⁸ ; la métamorphose apparaît souvent dans le texte sous forme de mutilation du corps. À quoi tient cette différence de ton, de registre ? Peut-être est-il plus facile de montrer le corps que d'en parler ; en parlant du corps, en réfléchissant sur celui-ci, on le confronte à l'âme, au soi intérieur, et on se retrouve pris dans l'entre-deux, tiraillé, ce qui expliquerait une posture plus inconfortable. L'artiste aura beau métamorphoser son corps derrière la page, quand elle écrit, elle se retrouve face à elle-même. Quoi qu'il en soit, la spécificité de

¹²⁷ N. Schwakopf, « Le mouvement perpétuel de Claude Cahun et d'Unica Zürn », *loc. cit.*, p. 233.

¹²⁸ Voir A. 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. 76.

chaque médium influe sur le sens de l'exploration entreprise par l'artiste. Ici, comme dans le cas de la recherche de neutralité, écriture et photographie proposent deux éléments de réponse complémentaires à la même question, en l'occurrence celle du corps et de sa place par rapport à une création axée sur l'exploration du soi de l'auteure-artiste.

Par ailleurs, le jeu de pseudonymie représente aussi une forme de métamorphose. Si Lucy Schwob employa tour à tour différents pseudonymes – Claude Courlis, Daniel Douglas, *Der Soldat ohne Namen* – elle conserva celui de Claude Cahun jusqu'à la fin de sa vie¹²⁹. Le pseudonyme efface la trace d'une identité simple, en dédoublant d'office l'identité de l'être écrivant. Cette seconde identité est, en plus, dans le cas de Cahun, bisexuée. En employant un nom dont on ne sait s'il réfère à une femme ou à un homme, on brouille la référence du nom à un corps masculin ou féminin. Le jeu des pronoms crée un effet semblable. Le genre de la voix narrative dans l'écriture est parfois exprimé à travers des autodescriptions, mais surtout par le pronom personnel employé. Dans le cas des *Aveux non avendus*, il ne s'agit pas d'un pronom mais de plusieurs pronoms¹³⁰ ; ceux-ci empêchent de fixer le genre et, parallèlement, empêchent le lecteur de se créer une image mentale qui donnerait corps à l'entité narratrice.

¹²⁹ Pour ce type de détails biographiques, voir F. Leperlier, *Claude Cahun : L'exotisme intérieur*, *op. cit.* À propos de l'usage de pseudonymes, voir en particulier les pages 38-43.

¹³⁰ Au sujet de l'oscillation de la voix narrative entre le « je », le « il », le « elle » et le neutre, voir A. Oberhuber, « "J'ai la manie de l'exception" », *loc. cit.*, p. 79, 85-87.

Le corps pose en même temps problème pour Cahun du point de vue de l'identité, en enfermant un moi qui se voudrait multiple et mouvant. On l'a vu, l'écriture de soi dessert bien souvent une quête identitaire ; le sujet cherche à se regarder en face pour revenir sur soi, pour mieux se connaître, se re-connaître, ou encore se construire une nouvelle identité. Plusieurs critiques l'ont noté, Cahun, à travers ses pratiques scripturaire et photographique, est à la recherche d'une identité neutre, qui se situerait hors des dichotomies socialement construites du masculin et, surtout, du féminin¹³¹. À titre d'exemple, comme on l'a vu, l'énonciation dans les *Aveux* oscille souvent entre le masculin et le féminin¹³². Cahun refuse toute identité fixe, que ce soit une identité qui doit obligatoirement être soit masculine, soit féminine ou encore la simple idée d'une identité qui serait unique. Elle écrit d'ailleurs dans *Confidences au miroir* : « Il est bon de faire éclater les fausses catégories » puis, plus loin : « Les étiquettes sont méprisables¹³³. » Elle y réitère également le caractère nécessairement factice de toute identité qui se voudrait englobante, à travers la notion de personne : « ma personne – ce toc¹³⁴ ». Le corps sexué pose donc problème car il inscrit les signes de la féminité, de la différence à même sa surface. Ces signes ou attributs traditionnellement associés à la féminité obligent la porteuse de ces symboles à être femme ; ils définissent irrévocablement son identité : « Mise au pied du lit je m'aperçois qu'il faudrait décoller ma robe – et que j'y laisserais ma peau » (ANA,

¹³¹ Voir à ce propos S. Hutchison, « Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality in Claude Cahun and Djuna Barnes », *Symploke*, vol. 11, n° 1-2, 2003, p. 212-227.

¹³² Voir à ce sujet notamment F. Brauer, *op. cit.*, p. 13-18.

¹³³ C. Cahun, *Confidences au miroir*, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 579 et 605.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 578.

174). Le corps (ou ici, ce qui l'habille) ancre une identité qui refuse à la base d'être définie. Le texte présente des scènes où l'auteure cherche à éliminer ces signes de la différenciation sexuelle : « Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins – tout ce qui gêne ou impatient mon regard – l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté. » (ANA, 35) Cahun s'attaque ici tout particulièrement aux attributs typiquement féminins que sont une longue chevelure, les seins, les ovaires. Cette élimination du corps sexué, ou sa fragmentation dans le cas des photomontages, permet à l'écriture d'émerger d'un espace neutre ou plutôt androgyne, d'un espace libre des contraintes sociales correspondant au genre. Le soi qui s'écrit à partir de cet espace est libre d'affirmer sa pluralité et n'est plus confiné dans une identité singulière : « Je désertai vos armées. Je circulerai librement dans l'espace intermédiaire. » (ANA, 185)

Il est intéressant de remarquer cette même recherche d'une identité neutre dans les autoportraits de Cahun. Celle-ci s'y présente le plus souvent les cheveux rasés ou très courts, et vêtue de manière androgyne. Lorsqu'elle affiche des signes de féminité, elle les porte ostensiblement comme des éléments de déguisement : les joues sont rougies à l'excès, transformant la femme en poupée, ou de faux mamelons sont dessinés grossièrement. Elle investit aussi de façon ludique des territoires « masculins », se faisant matelot ou ajoutant à son costume de femme-poupée des haltères. Elle explore également l'idée de la filiation comme espace neutre dans un autoportrait où elle reproduit la pose de son grand-père sur une autre photo. Ce qui dans l'écriture se manifeste d'une part assez subtilement à

travers un jeu sur le genre de l'énonciation et d'autre part plus directement à travers une explication, voire une théorisation du neutre par la narratrice – « Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée. » (ANA, 176) – est montré avec force dans les autoportraits.

2.2 Rapport corps-âme

Par ailleurs, le corps se présente aussi comme un obstacle à la création, et comme un obstacle de façon plus générale, parce qu'il s'oppose pour Cahun à l'âme, à un espace intérieur que l'écriture de soi voudrait pouvoir explorer. Cette opposition entre le corps et l'âme que fait sienne Cahun occupe l'être humain depuis l'Antiquité, comme nous l'avons vu dans la partie précédente. Dans les *Aveux non avendus*, Cahun élabore une rhétorique de la montée et de la chute, où le corps est bas, faible et nous tyrannise par ses besoins quotidiens terriblement triviaux alors que la pensée, le mouvement vers l'espace intérieur sont considérés comme quelque chose de plus grand, de plus noble, et présentent une tendance à l'élévation :

Quand nous allons nous désintéresser du jeu, entraînés par le rapide intellectuel, dérailler, nous échapper du cercle infernal – tangents, insensibles, hagards, demi-fantômes – brutalement, d'une secousse, le corps se raccroche. Scènes. Crise. Il faut subir la monotonie de ses caprices étiquetés, chronométrés, et même ses manies de vieille fille, et, pire, ses appétits animaux. (ANA, 202)

Le corps, qui est trivial et bas, qui nous soumet à ses caprices, qui « se raccroche » au « jeu » du quotidien alors que nous essayons de nous en « échapper », est vu carrément comme un obstacle à l'essor de la pensée et à l'introspection par le fait même. Il crée une sensation d'enfermement (l'auteure utilise des mots comme « étiquetés », « chronométrés ») dans un quotidien terre à terre qu'il faudrait plutôt fuir. La narratrice s'exclame d'ailleurs, à la page 97 : « La vie quotidienne, cette abomination ! », affirmation tout à fait conforme à la pensée de Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme*. En effet, Breton y oppose à la « vie réelle », à la « vraie vie », l'« impérieuse nécessité pratique », le « destin sans lumière¹³⁵ ».

La métaphore de l'ombre employée par Cahun peut elle aussi être lue dans le sens d'une opposition corps/âme : « Je gêne horriblement mon ombre et ne peux lui échapper : on nous a passé les menottes. » (ANA, 203) Ici, l'ombre représenterait l'immatériel, donc la matière de l'âme, qui ne peut se séparer du moi concret, du corps, qui doit le suivre où qu'il aille. Face à cette opposition, le choix semble clair (nous verrons qu'il est en fait souvent remis en question) : « Ne jamais lâcher l'ombre pour la proie. » (ANA, 120)

En outre, ce qui dérange par rapport au corps, c'est sa faiblesse, sa faillibilité ; l'auteure déplore : « L'empire de mon corps sur ma volonté de puissance, les tyrannies de sa faiblesse » (ANA, 62) et note plus loin : « [...] la lâcheté de ce corps, de ce chien, m'épouvante. » (ANA, 66) Le corps gêne et surtout inquiète par son caractère faillible, ses détraquements qui rappellent ceux

¹³⁵ Voir A. Breton, « Manifeste du surréalisme (1924) », *op. cit.*

d'une machine : « Mon corps précipité faisait à tout coup un curieux dé clic – moteur mystérieux qui a des ratés. » (ANA, 19) Les souffrances de l'âme sont même expliquées en les rapprochant du corporel, ce qui accentue encore davantage l'opposition corps/âme et surtout la dévalorisation du corps : « J'ai pourtant mal. Sans doute : mon âme s'est incarnée comme un ongle qu'on aurait négligé de rogner régulièrement. » (ANA, 171) ou encore : « Ainsi mon âme se met en boule, mon orgueil se contracte, ma vie rentre ses griffes jusqu'aux aisselles, jusqu'aux aines. » (ANA, 207) Ailleurs il est question d'une « âme crispée » (ANA, 13). Les termes et expressions « incarnée », « se met en boule », « se contracte », « rentre ses griffes » et « crispée » révèlent un mouvement concentrique de l'âme. À certains endroits, le corps envahit l'âme et la contamine, la souille : « Ma chair déborde sur mon âme, sur ma vie. Tout ce qui me touche en est imprégné. Mon ombre elle-même en est faite, et la trace de mes pas sur le sol, de ma bouche sur le ciel. » (ANA, 132) Ici, on a plutôt affaire à un mouvement excentrique qui anime le corps, auquel répond le mouvement concentrique de l'âme : face au corps qui « déborde » sur elle, qui la souille, l'âme se replie. Celle-ci est d'ailleurs qualifiée, ailleurs dans les *Aveux*, de « rétractile » (ANA, 107). L'extrait suivant développe cette idée d'une souillure en la rendant à travers une allégorie très concrète :

Tel un chien attaché d'une trop courte corde, inquiet, affamé de mouvements libres au soleil, ronge surnoisement le chanvre et s'enfuit dans la campagne ; telle sa niche lourde, humide d'une paille souillée, gardant l'odeur, l'empreinte de la bête, les restes déjà corrompus d'une pâtée dont elle s'est nourrie, ne sait plus qu'attendre éperdument, trop imprégnée de cette présence pour rendre tolérable tout autre usage – bonne à jeter au feu ; ainsi mon corps, ainsi mon âme.
Ainsi mon âme folle, perdue – oh sans retour ! – la trop facile proie.

Ainsi mon corps, et non point pur corps d'ondine jamais maculé d'âme, mais violé par la bête, sa marque, son parfum, le hasard de ses repas, de leurs reliefs – lectures abandonnées, ô souvenirs déjà pourrissants. (ANA, 16)

Les mots « souillée », « corrompus », « imprégnée », « violé », « pourrissant » expriment avec force l'idée d'une corruption, d'une contamination. On trouve d'ailleurs dans les *Aveux* de nombreuses allusions au mythe du péché originel, récit de la pureté déchue par excellence : « Le corps d'Ève est contaminé [...] » (ANA, 164) Qui plus est, Ève est responsable de sa propre déchéance, et c'est par le désir (méprisable pour Cahun, comme nous le verrons) provoqué par les corps désormais dénudés que cette déchéance advient : « Ève est en chaleur » (ANA, 221). La contamination corps-âme est aussi lexicale ; des mots liés au corps seront employés pour parler de réalités d'ordre moral : « Châtre tes mauvais sentiments – ou bien même (je te le dis à l'oreille) garde-les pour toi, secrets, décents : mets leur [sic] un petit pagne [...] » (ANA, 189) Rien de plus bassement corporel que ce verbe « châtre », que ce « pagne » censé cacher les organes génitaux ; pourtant, il est question de « mauvais sentiments », de discrétion, de décence.

Mais au final, qui gagne, corps ou âme ? Parfois, c'est le corps qui emporte la préférence de l'auteure :

Je vous aime. Oh ! ce pluriel honteux, petite âme prostituée. Se figure-t-elle que le verbe y acquière une plus nombreuse force à conviction ? Elle ? la garce ! Elle est moins pure que mon corps... (Vous en êtes déjà arrivés à cette conclusion. Pardonnez : j'ai l'esprit lent... et la chair forte !), et plus féminine. (ANA, 8)

Prenant le lecteur à partie, comme elle le fait de temps en temps, Cahun décrit son esprit comme impur et féminin, alors que le corps est pur, fort. Pour y voir plus clair, retournons au début des *Aveux*, qui nous annonçait une guerre sans vainqueur : « L'abstrait, le rêve, sont aussi imités pour moi que le concret, que le réel. » (ANA, 2) ; « J'eusse donné facilement, trop facilement mon âme (on voit qu'elle ne pèse pas lourd), et mon corps par-dessus le marché – bon pour prime... » (ANA, 6) Quelquefois aussi, les deux se confondent : « Mais les fards que j'avais employés semblaient indélébiles. Je frottai tant pour nettoyer que j'enlevai la peau. Et mon âme comme un visage écorché, à vif, n'avait plus forme humaine. » (ANA, 16 ; ce passage se trouve aussi dans « Carnaval en chambre ») L'influence est réciproque : « Mon esprit a certainement subi la contagion de mon corps – ou le contraire. » (ANA, 170) Enfin, l'âme rejoint parfois le corps dans la trivialité du quotidien : « Non pas leurs âmes, mais ce qui leur en sert, non ces sœurs solennelles, mais cette conscience quotidienne [...]. » (ANA, 13) L'âme s'effrite au contact du quotidien pour ne devenir qu'un semblant d'âme, qu'une conscience limitée aux choses de tous les jours.

Cette opposition du corps à l'âme qu'élabore Cahun lui sert pour construire une image de l'artiste ; le corps permet donc à l'écrivaine, alors même qu'il la gêne et la dérange, de se créer un *ethos*, une image de soi en écrivain. En effet, Cahun établit la rhétorique d'opposition dont il a été question plus haut entre l'âme, l'intériorité et le corps, et ceci lui permet de penser l'artiste comme un être qui peut aller plus loin que les apparences, qui peut faire fi de toute cette bassesse

du corps et se tourner vers l'intérieur – une posture très rimbaldienne. L'artiste serait capable de ne pas se laisser leurrer par les stimuli extérieurs qui attirent de prime abord le corps, comme les images attirent l'œil, et se tournerait plutôt vers ses « créatures » intérieures, vers l'introspection et l'exploration de son moi : « Libéré de l'anneau (cette prison, l'orbite), peut-être le globe de l'œil se mettrait à tourner... Il évoluerait dans le ciel, se peuplerait de mes créatures, adorable monde ! » (ANA, 229) Puis, un peu plus loin dans le même fragment :

Il faut en finir. Frapper en plein visage, en plein centre de l'âme, au cœur de l'œil. [...] Pour la première fois, les belles petites images convexes, les enluminures de l'œil, les miniatures innocentes du monde, les faibles représentants de l'espace, les reflets, ont cessé d'être. Ce que je vois là-dedans : cet abominable trou qui saigne, vient du temps, de moi, de l'intérieur. (ANA, 230)

La violence faite au corps permettrait de se détourner du concret, composé somme toute de « miniatures » et de « faibles représentants » insatisfaisants, pour aller plutôt du côté « du temps, de moi, de l'intérieur », pour explorer donc sa mémoire, son monde intérieur. L'œil, médium entre le monde extérieur et l'univers intérieur, est bien sûr ici une synecdoque pour le corps ; le choix de cet organe est important puisqu'il combine l'idée du corporel avec le concept du regard, celui-ci étant d'abord extérieur dans toute sa corporéité puis se tournant vers l'intérieur en une forme de regard plus abstrait, le regard introspectif. Gusdorf, dans « Écriture comme alchimie », parle d'ailleurs d'une conversion à l'intériorité telle qu'évoquée par Rousseau en ces termes : « *intus et in cute* », ce

qui signifie littéralement « intérieurement et sous la peau¹³⁶ » ; le regard intérieur serait donc possible à condition de dépasser la corporéité. Cette image de l'artiste délaissant la vie extérieure pour se tourner vers son intérieur peut être mise en parallèle avec une présence décroissante du corps au fil des *Aveux* au profit de questions davantage métaphysiques. Mais cet éloignement du concret de la part de l'artiste peut aussi être considéré comme un handicap : « Dès que je sors du rêve et songe à faire mon entrée dans le monde, j'entends claquer des portes. » (ANA, 187) L'artiste serait aussi celui qui souffre de n'appartenir complètement à aucun monde, ne pouvant totalement se débarrasser de son corps, de ses liens au monde réel. Il souffre alors de se trouver dans l'entre-deux, alors même qu'il – Cahun, du moins – y aspire.

2.3 Corps souffrant

Dès le tout premier fragment des *Aveux non avenues*, le corps est blessé, son intégrité est atteinte. Bénin, mentionné au passage, « le saignement de pied » (ANA, 1) n'en est pas moins un indice, dans cette œuvre qu'il faut déchiffrer, une présence à notre avis significative et annonciatrice d'une douleur, au premier abord physique mais peut-être plus profonde, un mal-être qui se propagera partout dans les *Aveux*.

Je sens, comme si je les voyais, mes cuisses maigrir d'une sueur de fièvre, douche parfois brûlante, parfois glacée, toujours inattendue. Mes genoux vidés, les os dissous, vêtus d'un parchemin lucide, se gonflent, flottantes

¹³⁶ G. Gusdorf, « Écriture comme alchimie », *loc. cit.*, p. 125.

vessies de porc. Mon cœur [...] devient mobile, se promène dans mon ventre, y éclate en coliques profondes. (ANA, 16)

Le corps, par sa faillibilité mentionnée plus haut, devient lieu de souffrance : « Si je renais de tels évanouissements, dans ma chair dévouée à tant de martyres plus subtils, je souffrirai d'inconforts indicibles ; enfin de froid, de faiblesse... et l'insomnie me dégoûtera de toute nourriture. » (ANA, 204) Les expressions « martyres subtils » et « inconforts » suggèrent une souffrance constante, un mal-être sourd et toujours présent, plutôt qu'une douleur vive qui aurait au moins l'avantage d'être passagère. De plus, le corps est ici représenté comme le jouet des éléments – « le froid » – et de ses besoins primaires : la chaleur, le sommeil (« insomnie »), la nourriture. La narratrice est dégoûtée par la lourdeur de la tâche, par toutes les « demandes » de son corps.

La souffrance est subie, mais elle est aussi parfois aussi auto-imposée ; ceci traduit, au-delà du mal-être, une relation difficile à soi. Cette mutilation du corps, comme on l'a dit, fait partie d'un *ethos* d'artiste, en détournant le créateur du concret, en lui permettant l'accès à l'intériorité. Le corps souffre aussi d'être hanté, hôte de choses qui ne lui appartiennent pas : « Mais parfois, nous habitant à notre insu, des mots que rien n'invite – toute une foule hostile – se servent de nos lèvres. » (ANA, 12). Il s'agit parfois de créatures monstrueuses : « j'adoptais, j'élevais en moi de jeunes monstres. » (ANA, 15) ; et parfois de voix, qui suggèrent la folie : « des voix me caressent les oreilles » (ANA, 13). Ces créatures intérieures sont à la fois une métaphore de la créativité de l'artiste (« des mots ») et une souffrance qui l'habite, causée par le fait d'être possédé par ces mots, ces voix.

Cette souffrance psychologique semble être le lot inévitable de l'artiste. L'idée de hantise fait écho à l'incipit de *Nadja*, d'André Breton, où la question « Qui suis-je ? » est rapidement transformée en « Qui je “hante”¹³⁷ ? ». L'écriture autographique devrait donc nécessairement faire une place à cette part d'inconnu en soi.

Le corps par ailleurs est souvent disloqué, décomposé en ses différentes parties ; il renvoie alors à l'identité éclatée, hybride que décrivent plusieurs textes autographiques surréalistes, comme *En bas*¹³⁸ de Leonora Carrington et *L'Homme-jasmin*¹³⁹ d'Unica Zürn, où la folie crée un état d'aliénation, d'étrangeté à soi-même, ou encore *Le temps n'est rien*¹⁴⁰ de Gisèle Prassinos, où la narratrice est divisée entre celle qu'elle était et celle qu'elle est devenue. Le moi est démultiplié de façon interne, puis encore par le regard des autres (le regard sur la folie, dans le cas de Carrington et de Zürn). Cette démultiplication du moi, puisqu'elle passe notamment par le regard des autres, passe par le corps, qui est le « paraître » auquel s'oppose – ou se conjugue – l'« être ». L'éclatement identitaire est métaphorisé à travers un corps morcelé, évocateur des cadavres exquis, un corps-collage qui rappelle les travaux des artistes Dada, puis surréalistes. Ceci n'est pas sans nous rappeler la thématique du démembrement, présente dans de nombreux mythes antiques (celui d'Osiris, par exemple) ; celui-ci y est conçu comme une transformation positive (*métanoïa*) qui permet à l'individu de se reconstituer. Le

¹³⁷ A. Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁸ L. Carrington, *En bas*, Paris, E. Losfeld, 1973.

¹³⁹ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin : impressions d'une malade mentale*, Paris, Gallimard, 1999 [1971].

¹⁴⁰ G. Prassinos, *Le Temps n'est rien*, Paris, Plon, 1958.

même principe nous semble être à l'œuvre dans les textes des *Aveux* (et, nous le verrons, dans les photomontages qu'ils contiennent) : le sujet démembré est ensuite libre de se reconfigurer autrement dans le fragment suivant, d'accéder à une nouvelle image du soi, tout aussi provisoire que la précédente.

Si la narratrice des *Aveux* souffre dans son propre corps, elle se livre aussi parfois à des jeux cruels avec les autres corps qu'elle représente : « Poire d'angoisse. / Il faudrait s'embarrasser de théorie, savoir comment manier un jouet de chair... [...] / Ce mode d'emploi ne tient pas compte de la douleur (des sensations du patient). » (ANA, 175) Le corps de l'autre est ici un « jouet » que la narratrice manipule à sa guise, consciente de la douleur qu'elle peut infliger. Ailleurs, elle décrit : « Un homme à la mer ! Un bout de chair flotte, un bras que déjà la réfraction brise, une fleur se tend crispée, une petite patte de grenouille... » (174) Le corps est morcelé par le regard de la narratrice, qui le fait même régresser à l'état végétal, puis animal. Cette régression est peut-être une façon d'annuler le corps, du moins d'en amoindrir la présence, de briser le lien qui l'unit à l'identité, à l'être intime.

Par contre, ce corps qui subit la douleur est aussi un lieu de mémoire, un corps-témoin. En effet, en recueillant les signes de la souffrance, il inscrit le souvenir à même sa surface : « Mémoire ? Morceaux choisis. Mon âme est fragmentaire. Entre la naissance et la mort, le bien et le mal, entre les temps du verbe, mon corps me sert de transition. » (ANA, 202) Le corps devient une

constante qui recueille les différentes facettes d'un moi qui se formerait au fil du temps (et/ou de l'écriture) :

Le corps est l'inconscient : les germes des aïeux séquencés dans ses cellules, et les sels minéraux ingérés, et les mollusques caressés, les bouts de bois cassés et les vers qui le bouffent cadavre sous la terre ou bien la flamme qui l'incinère et la cendre qui s'en déduit et le résume en impalpable poudre, et les gens, plantes et bêtes qu'il croise et qu'il côtoie [...] ¹⁴¹.

C'est toute une vie qui s'y inscrirait et par le fait même une mémoire du temps qui passe, voire même une mémoire collective : le corps est « l'organisme matériel de la mémoire collective et individuelle ¹⁴² ». Mais cette mémoire est à risque, puisque le corps qui la recueille s'altère au fil du temps : « Si le corps humain a posé problème depuis l'Antiquité grecque, c'est justement parce que ce qui le constitue, la matière, ne le constitue qu'en partie et ne cesse de s'altérer, donc, d'être un principe instable, parce qu'en devenir ¹⁴³. »

Nous avons vu que les surréalistes se sont intéressés aux différents états du corps comme autant de moyens d'atteindre des états psychologiques autres, d'accéder à l'inconscient pour faire advenir la surréalité. On remarque dans les *Aveux non avendus* une préoccupation similaire pour les différentes formes que peut prendre le corps, pour les différentes transformations qu'il peut subir ou qu'on peut lui faire subir, notamment à travers la violence qui lui est faite. Le texte révèle également un intérêt – qui se transforme souvent en inquiétude – pour les autres

¹⁴¹ J.-L. Nancy, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, Québec, Éditions Nota bene, 2004, p. 48.

¹⁴² M. Druthe, *L'incorporation*, cité dans F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴³ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op. cit.*, p. 21.

possibles du corps, plus précisément pour ses différents états (sommeil, amour physique, mort) et les frontières entre ces états qui de l'extérieur se ressemblent (sommeil et mort, par exemple). Ainsi qu'en témoigne le titre d'un des fragments, « L'angoisse du sommeil. » (ANA, 14), les frontières poreuses entre les différents états du corps (et, avec lui, de l'âme) semblent inquiéter la narratrice : « Mais il ne put reprendre conscience. [...] Il mourut sans s'éveiller. [...] Il mourut fou. Que fait-on des fous de l'autre côté de la nuit ? » (ANA, 158) « La nuit », ici, est mise en parallèle avec la mort, se confondant avec elle, comme le sommeil se confond avec la mort. On peut lire ailleurs : « Elle [la mort] toucha le corps avec précaution, et sans l'éveiller elle en fit un cadavre. » (ANA, 19) La frontière entre la mort et la vie, elle aussi, est floue : « Anciens et nouveaux morts (autant dire : les morts et les vivants) fraternisent. » (ANA, 160) Le corps est conçu comme un tombeau, ce qui le rend inquiétant et rend la vie et la mort difficiles à distinguer : « Pourquoi craignez-vous de mourir subitement, à cet instant précis ? » (ANA, 66) Plus qu'une inquiétude, c'est un manque de confiance à l'égard du corps qui est exprimé ici, comme si le corps pouvait trahir son propriétaire à tout moment : « Surveillez votre sommeil. » (ANA, 203)

2.4 Corps monstrueux

Le corps peut être conçu comme un obstacle également car il apparaît à plusieurs reprises dans les *Aveux* comme monstrueux, difforme ou informe¹⁴⁴. Ce

¹⁴⁴ Voir à ce propos S. Hutchison, *loc. cit.*, p. 212-227.

type de représentation est fréquent dans la photographie et la peinture surréaliste, comme nous l'avons observé dans la première partie de ce mémoire. Dans les *Aveux non avendus*, le monstrueux est présent de deux manières : d'une part, le corps est *a priori* perçu par Cahun comme informe et monstrueux, lui inspirant un certain dégoût :

Piétiner ça, cette chair de ma chair. S'appuyer au remords, peser sur ma mémoire, sur ma statue obèse, seul tremplin qui ne me cède pas. Cette chose informe, énorme, douloureuse, horriblement voluptueuse, est-elle couchée en travers de ma route ? Arriviste de l'âme : se passer sur le corps. (ANA, 30).

C'est le corps informe mais aussi le corps désirant qui inspire le mépris : il s'agit bien ici d'une chose « horriblement voluptueuse ». Le corps désirant se justifie à travers l'autre et, plus encore, à travers le retour de ce désir par l'autre. Il se définit donc par le regard que l'autre pose (ou ne pose pas) sur lui. Cette définition de l'identité par l'autre est, pour Cahun, méprisable. Dans *Aveux non avendus*, le corps désirant est souvent associé à la bestialité ; l'amour physique, notamment, est évoqué en ces termes : « Naturel, sans doute ; animal, c'est sûr ; mais propre, mais humain ? » (ANA, 10) Plus loin, les deux amants sont décrits comme « deux chiens, deux félins insociables ». (ANA, 10) Même si l'on sait que « l'exploration de la notion d'animalité humaine était devenue l'un des lieux communs du surréalisme¹⁴⁵ », il y a ici un mépris qui empêche toute vision positive de cette animalité. Le corps qui désire se transforme, sort de ses limites pour se projeter vers l'autre et en cela devient informe. Ceci constitue une autre explication à la

¹⁴⁵ Voir R. Krauss, *loc. cit.*, p. 60.

volonté de Cahun d'élaguer le corps, voire de l'anéantir. Le corps est alors aussi rendu monstrueux par ce que Cahun lui fait subir, par toute la violence dont elle le rend victime : « Il faudrait élaguer ce corps, branche par branche, membre par membre, faire appel aux chirurgiens. [...] Tes yeux t'offensent ? Crève-les. – Ta main ? Tranche-la. – Le reste ? C'est bien simple : châtre !... » (ANA, 105-106) Le même constat s'impose, nous le verrons, en ce qui concerne les photomontages : le corps y est systématiquement morcelé, fragmenté. Dans les deux cas, la monstruosité du corps est connotée négativement, soit à cause du mépris qu'elle inspire, soit à cause de la violence qui y a donné lieu. Or la représentation du monstrueux a habituellement pour effet de souligner la norme. Ici pourtant, si la norme est montrée, c'est pour mieux en souligner l'absurdité, pour mieux la dénoncer et la déconstruire ; on reste donc dans l'absence de norme : « J'ai la manie de l'exception. [...] La règle ne m'intéresse qu'en fonction de ses déchets dont je fais ma pâture. » (ANA, 177) Par sa recherche d'un espace neutre et libre de contraintes physiques et de frontières, Cahun n'admet pas de norme ; elle se « décline » (ANA, 177), au sens d'une conscience de l'imperfection, voire de l'impossibilité de son entreprise, mais aussi au sens où elle refuse d'être classée. Le corps est d'ailleurs aussi monstrueux en ce qu'il transcende les normes sociales de la féminité, la symbolique du corps féminin tel qu'ancré dans l'imaginaire social¹⁴⁶. Rappelons-nous ces autoportraits où les éléments de féminité sont ostentatoires, excessifs ; cet excès a quelque chose de monstrueux. Il s'agit en ce

¹⁴⁶ Voir à ce propos N. Schwakopf, « Le mouvement perpétuel de Claude Cahun et d'Unica Zürn », *loc. cit.*

sens d'une déformation libératrice pour donner naissance à un corps de femme informe et par là même authentique parce qu'opposé au corps idéal, un corps réel dans son imperfection, matériel, « mutilable », mutilé ; un corps, bref, à cent lieues de celui de la femme-enfant surréaliste. Chez Cahun, cette monstruosité du corps est aussi ce qui permet de se sortir de celui-ci ; le rendre monstrueux, c'est le transformer, c'est transcender le corps traditionnel. La monstruosité permet également de « mettre en phase l'apparence physique avec la variation psychologique¹⁴⁷ » ; le corps se fait monstrueux pour épouser les mouvements du soi intérieur indéterminé, protéiforme. Même la beauté, qui est une forme de stabilité, est relativisée et même méprisée : « Beau ? moi ? – Oui, comme on dit une belle syphilis. » (ANA, 127) Elle « s'abat » sur l'âme, la dévore ; la laideur, la difformité sont préférables, sans doute parce que moins normées : « Et tâtant mes membres difformes, hideux et odieux, je me déclarerai sain et sauf. » (ANA, 93)

Ce corps informe est par ailleurs associé à une écriture de soi qui est elle aussi informe¹⁴⁸, une « œuvre essentiellement obscène » (ANA, 235). Il s'agit d'une écriture du fragment, une écriture qui réfléchit sur elle-même, qui réitère, qui se contredit et qui fonctionne de manière circulaire : « Reprise. Raccords, ravaudages, réitérations, incohérences, qu'importe ! pourvu qu'autre chose incessamment devienne. » (ANA, 235) L'assemblage des fragments de texte, comme les photomontages, rappellent la pratique du cadavre exquis. Par contre,

¹⁴⁷ P. Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 105.

¹⁴⁸ Voir A. Oberhuber, « "J'ai la manie de l'exception" », *loc. cit.*, p. 82-83.

l'auteure est ici seule à écrire ; c'est donc l'inconscient qui permet d'écrire sans tenir compte de ce qu'on a écrit précédemment, mais sur la base d'une certaine expérience de la vie et de soi, d'un certain bassin thématique. Pourtant on observe parfois des liens entre les fragments ; l'enchaînement semble fonctionner par association d'idées (ce qui rappelle Breton, Soupault et l'écriture automatique), par exemple aux pages 14 et 15, où un texte se terminant par « ô mort, vulgaire mort » est suivi d'un autre commençant par « Elle. Je ne puis. Mourir en sursaut ? » et qui semble parler de façons de mourir, se terminant par : « Qu'un inconnu m'éveille en sursaut dans l'autre monde ?... – Ah ! non. » Puis, sur cette idée d'un lien entre la mort et le sommeil s'ouvre un texte qui s'intitule « L'angoisse du sommeil. ». Autre élément de continuité, l'exergue au début de la partie VIII (N.O.N.) reprend l'aphorisme de la page 171. Un peu comme dans le film de Dalí et Buñuel *Un chien andalou*, le texte crée parfois l'illusion du récit, suscitant des attentes de cohérence pour ensuite les détruire ; ce principe, très surréaliste, vise à se placer au cœur du familier pour le bouleverser, pour en faire émerger l'étrange, l'inquiétant, du moins le déroutant.

On pourrait presque parler dans *Aveux non avendus* d'une fragmentation « à l'infini » : on a d'abord des parties, qui ne semblent pas avoir de cohérence interne – « the nine motley parts do not follow any chronological order or refer to any easily discernable content¹⁴⁹ » –, et la cohérence que nous aiderait à deviner un titre nous est refusée par le caractère énigmatique des titres de parties. Ensuite au début

¹⁴⁹A. Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 46.

de chacune de ces parties, on trouve des fragments d'images, puis un texte sous forme d'un assemblage de fragments. Les titres des fragments sont eux-mêmes des fragments, puisqu'ils sont souvent terminés par un point, les isolant ainsi du reste du texte, en formant de petites unités. Parfois, ils sont mis en page comme des titres, centrés, sans point final, comme « L'amour esthète » (ANA, 9). Pour rester dans l'imaginaire du corps, cette fragmentation sans cesse raffinée rappelle les ramifications d'un système nerveux ou sanguin, où les artères deviennent veines, puis veinules. En fait, à l'intérieur même des fragments de texte, alors qu'on pourrait s'attendre à une certaine cohérence, on saute bien souvent d'une idée à une autre :

L'insociable.

Au moins quand on est seul, enfin seul, il ne reste plus à vaincre qu'un seul ennemi.

– Le véritable mariage de raison, quoi !

Or ou plomb, c'est trop lourd. Il faut flanquer ce cœur par-dessus bord. Entre mon miroir et mon corps, raccourcir la laisse. (ANA, 229)

Il n'est pas facile d'identifier le lien ténu qui unirait ces deux paragraphes d'un même fragment. Plus déroutant encore, les constants allers-retours de la narratrice introduisent des bris dans la structure des textes.

En effet, selon Florence Brauer, dans les *Aveux non avendus*, « l'artiste n'arrive pas à se dire mais c'est justement dans les blancs du texte qu'il faut chercher la réelle signification de ses mots/maux¹⁵⁰. » Une manifestation de cette impossibilité de se dire réside dans un procédé que l'auteure utilise abondamment

¹⁵⁰ F. Brauer, *op. cit.*, p. 14.

dans les *Aveux*, celui de la négation, ou du moins de la nuance, du retour sur ce qui a été dit : « J'imagine avec joie que j'avais brisé mon corps satisfait sans attendre le retour, le recul de l'âme. » (ANA, 11) C'est comme si l'écriture était spontanée, organique, qu'elle suivait le mouvement des émotions (selon les mots mêmes de Cahun, de la passion et de la violence (« brisé »)), puis qu'il y avait retour et mise en doute, voire négation de ce qui a été dit. Un autre exemple de ce procédé, récurrent dans les *Aveux* : « Pour moi, c'était trop ! – ou trop peu. » (ANA, 10) La certitude indiquée par le point d'exclamation est aussitôt mise en doute, on suggère même son contraire. La remise en cause immédiate est matérialisée dans le tiret, qui coupe la pensée précédente pour introduire le doute. On assiste parfois même à des allers-retours : « l'ivresse amère – et que j'aime ! – me suffoque d'abord malgré moi [...] » (ANA, 13) Parfois, les tirets d'incise deviennent des tirets de dialogue, et le conflit intérieur devient matériel, s'étalant sur la page : « – J'en ai assez : je veux mourir. N'est-ce pas la guérison suprême ? – Je veux vivre. Eh ! Je l'ai déjà dit. » (ANA, 8) La dernière phrase dénote une circularité de la pensée, qui se fait et se défait mais n'avance pas, du moins pas à première vue. L'auteure revient jusque sur le choix des mots qu'elle emploie : « Voudra-t-il de ma ferveur, si je la couche sur mon testament ? Ferveur... » (ANA, 9) On remarque ainsi dans la narration la présence d'un métadiscours, d'une conscience du texte au sein même du texte : « Écoutons seulement la confession [...] » (ANA, 22) On trouve un autre exemple de métadiscours lorsque la narratrice des *Aveux* affirme que les titres des fragments sont des « clés ». (ANA, 30) On trouve en

outre beaucoup de tirets dans tout le texte ; parfois, on ne sait pas s'ils opposent ou rapprochent les éléments qu'ils séparent : « La mort – l'amour – il fallait s'y attendre. » (ANA, 175) Ces raccourcis apparents, dont on ne sait trop ce qu'ils signifient, participent de la structure fragmentaire du texte et de son caractère énigmatique. Toujours la nuance, l'envers des apparences, le revers de la médaille sont présents, comme pour rappeler cette opposition entre l'extérieur et l'intérieur, entre le corps et l'intériorité qu'exploite allègrement Cahun dans les *Aveux* : « Il est modeste (Par orgueil). [...] – Intelligent (Faute de mieux). – Aimable (J'y suis forcé. [...]) » (ANA, 28)

La fragmentation est aussi temporelle : « ... Hier (un hier très vivace – si ce n'est celui d'aujourd'hui, c'est tout comme) [...] » (ANA, 11) ; « [s]euls existent pour moi cet instant et celui qui suit logiquement sinon temporellement. Qu'importent les étapes ? » Le texte, tout en ruptures temporelles, semble n'accorder aucune importance à la chronologie : « l'autobiographie de Cahun s'inscrit dans le moment présent, dans l'acte d'écriture même, sinon carrément dans le futur¹⁵¹. » Cahun indique elle-même dans *Confidences au miroir* à quel point la chronologie est subordonnée à ses envies créatrices : « Il serait somme toute aussi plaisant, sinon plus, de dérouler à l'envers une vie humaine¹⁵² ». Elle y réitère également sa hantise de la norme, cette fois en ce qui a trait au temps : « la routine des actes en la norme du temps à sens unique¹⁵³ ».

¹⁵¹ A. Oberhuber, « “J'ai la manie de l'exception” », *loc. cit.*, p. 79.

¹⁵² C. Cahun, *Confidences au miroir*, *op. cit.*, p. 585.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 621.

Le texte est donc informe par sa forme éclatée, amalgame d'idées, de souvenirs, de temps, de genres aussi. Il est difficile en effet d'établir le genre des *Aveux non avenues*. Plusieurs critiques s'y sont essayés : Gayle Zachmann situe l'ouvrage « somewhere between autobiographical memoir, bizarre Bildungsroman, and the autobiographical essay¹⁵⁴ » ; pour Therese Lichtenstein, il s'agit d'une « autobiographical collection of poems, aphoristic philosophical fragments, and recollected dreams¹⁵⁵ ». Le préfacier, Pierre Mac Orlan, parle quant à lui dans son court texte successivement d'un « poème », d'un « roman d'aventure », d'une somme « de poèmes-essais et d'essais-poèmes ». Ces trois descriptions, avec leur multiplication de qualificatifs génériques, illustrent bien l'indécision qui s'empare de celui qui tente de classer cette œuvre protéiforme. Ce texte constamment en mouvement, fuyant, ne nous laisse guère le temps de l'encadrer d'un terme générique, sans cesse il repart dans une autre direction.

Il est possible d'abord de recenser les différents genres auxquels les fragments empruntent. Le mythe, notamment, est très présent tout au long des *Aveux non avenues*, et toujours la narratrice le ramène à elle et le subvertit, le réinvestissant des valeurs qu'elle veut bien lui donner, un peu comme elle le fait dans *Héroïnes* ; mais ici, elle met en scène des personnages masculins autant que féminins. Les mythes bibliques sont particulièrement exploités, surtout celui du péché originel (ANA 164, 166) mais aussi, par exemple, celui du déluge (ANA 51,

¹⁵⁴ G. Zachmann, « Surreal and Canny Selves », *loc. cit.*, p. 402.

¹⁵⁵ T. Lichtenstein, « A Mutable Mirror: Claude Cahun », *Art Forum*, vol. 30, n° 8, avril 1992, p. 63-67.

197) Cependant, la narratrice opère toujours une relecture de ces mythes de la Bible, entre autres en y introduisant des phrases comme « Ainsi ne soit-il pas », « Qu'il en soit autrement ! » (ANA, 170) ou encore « Privez-nous, mon Dieu, de notre pain quotidien – que nous puissions enfin jeûner en paix ! » (ANA, 191), qui subvertissent les messages bibliques.

Des figures mythiques sont aussi évoquées : Ariane et son fil (ANA, 184), la Méduse (ANA, 191), Hérode (ANA, 153), Samson (ANA, 195), Salomé (ANA, 166), Iokanaan (ANA, 166), entre autres. Claude Cahun viserait-elle, en intégrant toutes ces figures à son écriture, la création d'une sorte de mythe de soi ? D'ailleurs, elle établit un rapprochement entre des mythes liés aux souffrances de l'enfer (Sisyphe, Tantale) et le caractère vain de l'entreprise d'écriture, qui fait de l'écrivain une sorte de prophète dans le désert. Le mythe serait alors conçu comme un fondement à la construction d'une identité ; pourtant, la subversion quasi-systématique qu'en fait Cahun indique que cette identité, elle veut la construire elle-même. Elle n'accepte pas qu'on lui en plaque une toute faite.

On l'a vu, Cahun subvertit les genres empruntés : elle réécrit les mythes, les proverbes – « Ainsi va l'immonde » (ANA, 165) ; « Plus de peur que de bien » (ANA, 167) – mais elle parvient aussi à semer l'inquiétude au cœur même d'un genre, comme par exemple la comptine : « Alors, comme aux jeux innocents, on tire à qui qui sera mangé. » (ANA, 152) L'adverbe de comparaison « comme » indique qu'ici, ce n'est pas innocent, et la phrase isolée de son contexte prend une tournure inquiétante, sa violence ressort. Le genre de la fable, avec sa morale, est

aussi présent : « Les mendiants incompris » (ANA, 50), de même que l’aphorisme : « Il ne suffit pas d’être vaincu, il faut savoir tirer parti de la défaite. » (ANA, 171). Dans les deux cas, comme lors de la réécriture de proverbes, il s’agit pour la narratrice d’exposer une sagesse toute personnelle ; elle parle d’ailleurs, dans *Confidences au miroir*, de sa « mythologie personnelle¹⁵⁶ ». Citons encore, en vrac, le genre épistolaire – plus précisément, une note de suicide (ANA, 169) –, le conte (ANA, 52 à 54, 158), le cantique (ANA, 9). En outre, à plusieurs endroits dans *Aveux non avendus*, on constate une présence de la théâtralité (qui fait écho à celle des autoportraits), plus particulièrement de l’ordre de la tragédie, étroitement liée à la présence de la voix dans le texte : « Ô désir sans repentir ! Ô fatalité méprisante du sage malgré soi, finiras-tu ? », « Ô regrets mal repentants – et si criards ! Vous tairez-vous ? », « Tais-toi, tais-toi ! » (ANA, 7-8)

Enfin, puisqu’il s’agit d’abord et avant tout d’un récit éminemment personnel, la principale question d’ordre générique qui se pose est la suivante : s’agit-il d’une autobiographie, d’une autofiction ? Si l’inscription du temps, à travers les parties datées, combinée à l’écriture de soi, renvoie au journal intime, on ne peut lier les *Aveux* à ce type d’écriture de soi assez conventionnel. Nous parlerons, pour éviter tout cantonnement, d’une écriture de soi sous forme de fragments, qui, en cohérence avec la tendance observée chez les auteures-artistes surréalistes et évoquée plus haut, participe plus de l’autographie que de l’autobiographie. Une écriture qui évoque, donc, la démarche d’un sujet qui se

¹⁵⁶ C. Cahun, *Confidences au miroir*, op. cit., p. 586. C’est l’auteure qui souligne.

créée, à travers l'écriture et la photographie, différentes identités plutôt que de relater la formation de son identité unique. Comme on l'a vu, Cahun cherche à s'indéfinir, contrairement aux auteurs pratiquant des formes plus classiques de la littérature spéculaire où le « je » tente de se définir¹⁵⁷. À travers ses métamorphoses, elle s'intéresse davantage à ce qu'elle devient plutôt qu'à ce qu'elle est. L'impossibilité de créer une mimésis du soi est exprimée clairement par la narratrice, dans un fragment s'intitulant « Portrait psychologique » : « Non. Je ne tracerai que des ébauches. Quand on a fini de démonter la mécanique, le mystère reste entier ». (ANA, 62) Cette indétermination du soi est en adéquation avec la forme fragmentaire et l'indétermination générique ; l'impossibilité de donner une vision cohérente de soi pose le soi et le texte comme créatures informes. L'aspect monstrueux du corps est donc inscrit à travers un texte lui aussi monstrueux ; ceci permet à la fois de sortir des carcans de l'écriture et de sortir des carcans du corps afin d'accéder à cette « autre chose » que souhaite Cahun. Cette monstruosité est tout à fait adaptée à une pensée qui ne veut pas se fixer. Le corps monstrueux et le texte informe qui l'inscrit rendent possible l'écriture de Cahun en permettant de sortir des limites du corps normé, de l'écriture traditionnelle, de mieux épouser les mouvements d'une pensée qui se veut libre et libératrice, d'un moi qui refuse toute forme d'enfermement.

¹⁵⁷ Voir A. Oberhuber, « “J'ai la manie de l'exception” », *loc. cit.*, p. 75-87.

2.5 Écrire le corps

Comme le note Florence Brauer, « les récits de Claude Cahun semblent vouloir inventer une autre langue¹⁵⁸ ». On assiste d'abord au constat de l'échec du langage ordinaire : « Je m'exprime très, très mal. » (ANA, 70) ; « Il est tellement plus facile d'agir que de parler. » (ANA, 172) ; « À d'autres les actes ! Avec de simples mots, il est si facile d'avoir le dessous. » (ANA, 173) Isabelle Normand, dans son texte « Intérieur », souligne les difficultés fondamentales que suppose le fait d'écrire sur le corps :

Et puis le corps a un vécu quotidien fragmentaire, les états psychiques qui le traversent (parfois sous forme de maladies psychosomatiques qui s'affichent jusque dans la peau, organe vital d'échange et de communication [...]) ne peuvent s'exposer simultanément, mais seulement en tant que chaîne temporelle, continue ou discontinue, d'événements épars et disparates... et tendent à échapper à l'écriture d'un moi qui cherche à ressaisir son unité dans l'écriture¹⁵⁹.

En effet, une écriture sur le corps, une écriture du corps, suppose une appropriation par l'intellect d'une réalité foncièrement matérielle. Cela suppose de faire d'une réalité on ne peut plus concrète une abstraction. Il y a bien cette conception que nous nous faisons du corps, cet autre corps qui est, lui, abstrait. Mais est-ce celui-là qu'on écrit ? Ce n'est pas celui-là qui est malade, qui est blessé, qui perçoit les stimuli physiques ; « il y a donc une profonde différenciation entre le corps réel et celui du psychisme qui ne prend "corps" que par le jeu du langage. L'homme

¹⁵⁸ F. Brauer, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁹ I. Normand, « Intérieur », *La faute à Rousseau*, dossier « Le corps », n° 37, octobre 2007, p. 28.

semble ici divisé [...] ¹⁶⁰ ». C'est peut-être en partie à cause de sa volonté de dire le corps, et qui plus est de dire un corps hors-norme, que le langage semble faire défaut à Cahun dans *Aveux non avendus*. Comme si face à cet objet mouvant et hétérodoxe qu'est le corps cahunien, le langage normé, habituel ne suffisait plus. Ce serait donc la représentation du corps à travers l'écriture qui permettrait l'émergence d'une langue « autre ».

Pour dire le corps, Cahun a recours à cette langue autre dont parle Brauer. Celle-ci se caractérise par un rapport étroit au corps ¹⁶¹ : « J'ai mon désir sur le bout de la langue [...] » (ANA, 141) Elle est dominée par les affects plutôt que par la raison : « Il y a des phrases qui ne sont pas faites pour être comprises, mais plutôt senties. » (ANA, 70) Les sens y occupent une grande place : « des signes, je ferai des sons ; des sons, je ferai des parfums ; des parfums, je ferai des baisers [...] » (ANA, 72) C'est aussi une écriture ludique, poétique, qui joue sur les sonorités : « **Je** pense à **Bob**, bien entendu, à **Bob** au **bar**. Mes **joues s'**en creusent de **fossettes fausses** [...] » (ANA, 5 ; nous soulignons). Dans le cadre de ce type d'écriture, où l'écriture se fait voix et les mots deviennent des sons, la voix prend une grande importance :

Il importe, si tel est notre amour, de rouler le rocher, de remplir le tonneau, d'animer par-delà le bien et le mal toutes les forces, toutes les formes sans âme, de prêter notre voix, notre langue, nos lèvres, à ceux-là qui se taisent : muets – modestes – ou morts.

¹⁶⁰ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op. cit.*, p. 140.

¹⁶¹ Voir A. Oberhuber, « "J'ai la manie de l'exception" », *loc. cit.*, p. 80.

Cette sensibilité à la voix lui vient peut-être du théâtre, que Cahun pratiqua avec la troupe du Théâtre du Plateau.

J. Chénieux-Gendron postule que « la violence de la langue » est l'un des éléments clés de la créativité féminine au sein du mouvement surréaliste¹⁶². Rappelant Rimbaud, la narratrice des *Aveux* prescrit : « Poète, et s'organiser un dérèglement créateur d'émotion [...]. » (94) Ce dérèglement est-il, justement, un dérèglement de la langue ? de la structure ? du genre littéraire ? Pour aller au plus près de soi, de l'intérieur, de l'« émotion » ? Tout porte à le croire. On pourrait parler de l'écriture de Cahun comme d'une sorte d'*action writing* ; dans *La place du corps dans la culture occidentale*, la technique de Pollock, instigateur de l'*action painting*, est expliquée comme suit : « [L'artiste] obéit aux propres mouvements de son corps. Ce qu'il expose, c'est sa sensation de créateur¹⁶³ », cet « élan » dont parle André Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme*¹⁶⁴. On observe d'ailleurs une parenté de l'écriture de Cahun dans *Aveux non avenues* avec l'écriture automatique décrite dans « Secrets de l'art magique surréaliste », dans le premier *Manifeste du surréalisme*, où Breton parle d'« expression pure¹⁶⁵ », d'une écriture empreinte de « beaucoup d'émotion¹⁶⁶ ». Une telle écriture est tout à fait

¹⁶² J. Chénieux-Gendron, *loc. cit.*, p. 62.

¹⁶³ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op. cit.*, p. 157.

¹⁶⁴ A. Breton, « Manifeste du surréalisme (1924) », *loc. cit.*, p. 45.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 34.

cohérente avec le genre de l'autographie, qui, « plutôt qu'à une récapitulation de soi, correspond à une *expérience* de soi¹⁶⁷ ».

Nous constatons une importance dans cette écriture de la mémoire sensorielle : « Ah !... de me remémorer ce détail de sensations dont le total m'échappa. » (ANA, 10) Ce type de mémoire semble très présent dans les récits de soi au féminin. Par exemple, dans *Le temps n'est rien* de Gisèle Prassinos, on retrouve des phrases comme : « La familière odeur de cuisine me monte aux narines¹⁶⁸. », suivie d'une description du restaurant de l'hôtel. Ailleurs, on peut lire : « La veille de Noël, la maison sentait l'eau de javel, l'encaustique et l'alcool [sic] brûler, en même temps que l'oignon roussi¹⁶⁹. » Cette description olfactive est suivie d'une description du caractère de la grand-mère qui fait rissoler les oignons dont il est question. Souvent, c'est la perception sensorielle – en l'occurrence, la perception d'une odeur – qui rappelle le souvenir. En inscrivant les épreuves et le passage du temps, mais aussi les sensations, le corps devient un lieu de mémoire où l'écriture de soi peut puiser. Cette écriture de soi sera, comme on l'a vu, fragmentaire ; car la mémoire qui s'inscrit au sein du corps est une mémoire du détail, de l'impression fugitive, de la sensation. La nature fragmentaire du récit reproduit en quelque sorte le fonctionnement de la mémoire ; oublis et reprises font partie intégrante d'un fonctionnement par association d'idées, cher à la poésie surréaliste.

¹⁶⁷ A. Oberhuber, « S'écrire à la dérive », *loc. cit.*, p. 146.

¹⁶⁸ G. Prassinos, *Le Temps n'est rien*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 140.

Le rapport à l'écriture de Cahun est, malgré une relation souvent conflictuelle au corps, très matériel : « quoi que ce soit que je ramène à moi, je le manipulerai » (ANA, 30). L'écriture se fait manipulation, presque sculpture : « L'abstrait, l'absolu, l'absurde, sont un élément ductile, une matière plastique, le verbe qu'on tire à soi. Que je ramène à moi. » (ANA, 177) Dans le même ordre d'idée, on peut lire :

S'aveugler pour mieux voir. Faire jaillir des étincelles en frappant sur les ténèbres. Frapper sur le silence assourdissant pour s'en faire un ami malléable. Frapper la syntaxe et le rythme et le verbe un grand coup pour en tirer l'eau de mort. (ANA, 176)

Au-delà du caractère subversif de l'écriture, exprimé par la violence des nombreux « frappe » et par l'eau de mort, pendant négatif de l'eau-de-vie, on retrouve l'idée de malléabilité, cette volonté de plier les mots à sa volonté. Le travail de la langue est conçu comme un façonnage, une domination du matériau que sont les mots :

Allons-y. Diviser pour assassiner. Dissociation subjective. En procédant par élimination, qu'y a-t-il de nécessaire en moi ? Assurément pas l'âme. Ni ce désir, ni ce regret. [...] Coup de ciseaux maladroit. [...] Une tache ? On va la supprimer. Rognons encore... (ANA, 105)

Avec les ciseaux, cette sculpture du corps devient collage et renvoie à la composition du texte de même qu'à celle des photomontages.

L'écriture de Cahun est donc avant tout un geste – souvent subversif, parfois obscène –, et ne peut pas advenir sans passer par le corps. Elle porte l'inscription de ce geste et de son rapport au corps. En dernière instance, on ne peut que revenir au corps pour que l'écriture ait lieu. Le mouvement est donc

circulaire : on part du corps, puis on veut s'en défaire pour se tourner vers l'intérieur ; une fois cet espace intérieur atteint, il faut repasser par le corps pour l'inscrire. C'est ce mouvement circulaire qui fait du corps dans les *Aveux* à la fois une résistance à l'écriture de soi et un lieu d'où cette écriture peut émerger : il s'agit pour Cahun à la fois, certes, de se passer sur ? le corps – mais aussi de passer par le corps pour écrire.

Nous avons vu que le corps est thématiqué tout au long des *Aveux non avenues*. Il est la matière première qui est constamment transformée : métamorphosé, déformé, démembré, il sert de support à l'expression des différentes préoccupations identitaires de Cahun. Mais le corps est aussi présent d'un point de vue stylistique, à travers une écriture qui se fait sculpture, qui manipule la réalité, qui donne forme concrète à l'abstrait et qui se plie aux différents affects. C'est une écriture qui accorde une grande place aux sens, plus particulièrement à la vue. La vision, elle aussi, se retrouve dans le texte thématiquement et stylistiquement. Le texte est soumis à un régime scopique ; le regard, l'œil, la caméra sont omniprésents d'un bout à l'autre. L'image est présente tant dans le lexique qu'à travers les photomontages. D'un point de vue stylistique, le texte, à travers sa mise en page et sa nature fragmentaire notamment, emprunte beaucoup au domaine du visuel. C'est cette relation entre le texte et l'image, de même que ses implications pour la représentation du corps, que nous nous proposons d'explorer dans la partie suivante.

PARTIE 3 Entre le texte et l'image

3.1 Photographie et photomontage surréalistes

3.1.1 Vision, vue et regard chez les surréalistes

« Pour *changer la vie*, il fallait en somme commencer par *changer la vue*¹⁷⁰. » L'idée du regard a fait partie intégrante du projet surréaliste : regard sur la société, sur le monde, sur l'œuvre (regard du lecteur, du spectateur), nouveau regard sur soi grâce à l'exploration de l'inconscient... Le mouvement a cherché en tous les cas à renouveler le regard, en le décontextualisant de son usage familier. La première scène du film de Dalí et Buñuel, *Un chien andalou*, présentant un œil qui se fait inciser au couteau, offre une métaphore puissante du regard qu'on veut changer, sans hésiter pour ce faire à passer par une certaine violence. André Breton, dans « Le surréalisme et la peinture », conféra à la vue la supériorité sur les autres sens, parce qu'elle est selon lui plus naturelle et immédiate¹⁷¹. Il affirma par ailleurs lors d'une conférence : « *Changer la vue*, cet espoir qui peut paraître insensé n'en aura pas moins été l'un des grands mobiles de l'activité surréaliste [...]»¹⁷². » Découlant naturellement de cet objectif, l'intérêt des surréalistes pour la photographie et pour les expérimentations à partir de celle-ci provient aussi du mouvement Dada. Le photomontage ainsi que la technique du photogramme furent en effet pratiqués dès 1916 par le photographe Dada Christian Schad. Man Ray,

¹⁷⁰ Q. Bajac et al., « Changer la vue », dans *La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷¹ Voir R. Krauss, « La photographie au service du surréalisme », dans R. Krauss, J. Livingston et D. Ades (dir.), *op. cit.*, p. 20.

¹⁷² A. Breton, cité dans Q. Bajac et al., *loc. cit.*, p. 17.

notamment, sera fortement influencé par ces expérimentations¹⁷³, qui apparurent comme autant de manières de « poétiser le réel¹⁷⁴. »

3.1.2 La photographie surréaliste

Lucien Lorelle, Raoul Ubac, Hans Bellmer, Dora Maar, Maurice Tabard, Brassai, Man Ray, entre autres, la photographie fut considérée comme l'un des supports privilégiés de la création surréaliste¹⁷⁵. Il est intéressant de noter que pratiquement tous les photographes dits « surréalistes » menèrent une carrière indépendante, souvent par soif de liberté, tout en s'autorisant à faire leurs pratiques surréalistes¹⁷⁶. Omniprésente, notamment dans les revues, la photographie fut utilisée notamment pour construire et renforcer l'identité commune des surréalistes, à travers une série de portraits de groupe se jouant des codes traditionnels, comme ceux qui ornèrent la couverture du premier numéro de *La Révolution surréaliste*, en 1924. Breton lui-même affirma le pouvoir que le mouvement accordait à l'image : « C'est par la force des images que, par la suite des temps, pourraient bien s'accomplir les vraies révolutions¹⁷⁷. »

Qu'est-ce donc que la photographie surréaliste ? André Breton, dans le premier *Manifeste du surréalisme*, sans la définir explicitement, met en lumière

¹⁷³ Voir C. Bouqueret, « Photographie et surréalisme », dans *La Photographie surréaliste, op. cit.*, p. 2.

¹⁷⁴ A. Sayag, « Cette photographie qu'on approche qu'en rêve », dans Roger Théron (dir.), *Surréalisme*, Paris, Éditions du Chêne, 2001, p. 11.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁶ Voir C. Bouqueret, *loc. cit.*, p. 3.

¹⁷⁷ A. Breton, « Le maître de l'image », cité dans Q. Bajac et al., *loc. cit.*, p. 19.

« certain états de la conscience (le rêve), certains critères (le merveilleux) et certains procédés (l'automatisme)¹⁷⁸. » Le photographe surréaliste, « à la suite de Rimbaud, est un “voyant”. Il doit donc rendre visible et lisible ce qui est par-delà le visuel, au-delà du visuel. La photographie est enchantée¹⁷⁹. » La photographie se prête tout à fait au surréalisme par sa recherche des possibles au-delà du quotidien, d'un autre réel, par l'étrangeté qui peut en émerger, mais aussi par « son aspect mécanique et automatique¹⁸⁰ ». En effet, les différentes manipulations auxquelles elle se prête (surimpressions, solarisations, collages, montages, etc.) en font « un instrument d'une grande richesse au service de l'imaginaire libéré des catégories et prêt à toutes les collusions et les hybridations¹⁸¹ ».

3.1.3 Les manipulations de l'image

Dans les années surréalistes, « du cadrage au tirage, ce sont toutes les étapes du processus photographique qui sont comme mises à mal, sorties de leurs gonds, dévergondées¹⁸². » Selon Rosalind Krauss : « Convulser la réalité de l'intérieur, la démontrer fracturée, devint l'aboutissement collectif d'une vaste gamme de procédés que les photographes surréalistes utilisèrent dans le dessein de créer les caractéristiques du signe¹⁸³. » Le redoublement, obtenu par surimpression ou double exposition, est un phénomène particulièrement fréquent dans les

¹⁷⁸ R. Krauss, *loc. cit.*, p. 19.

¹⁷⁹ C. Bouqueret, *loc. cit.*, p. 1.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 2.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Q. Bajac, *loc. cit.*, p. 355.

¹⁸³ R. Krauss, *loc. cit.*, p. 28.

photographies surréalistes¹⁸⁴. La violence que subit la représentation « est avant tout une violence faite au médium lui-même : gélatines grattées, surfaces trop insolées, optiques troublées, négatifs brûlés, effacement volontaire des détails¹⁸⁵. » Elle permet de faire advenir la surréalité à travers un médium jusque-là dédié au réalisme, à l'enregistrement objectif de la réalité : les rayographies, par exemple, « résolurent la difficulté qu'il y avait à présenter l'objet réel de façon à prendre en compte sa corporalité tout en le faisant basculer dans le royaume du surréel¹⁸⁶. » Rosalind Krauss démontre la cohésion entre photographie et surréalisme, et le rôle des manipulations photographiques, à travers un concept clé de l'esthétique surréaliste, énoncé par Breton :

Le concept de beauté convulsive, qui est au cœur de l'esthétique surréaliste, est réductible au fait d'éprouver la réalité comme étant transformée en représentation. La surréalité est, pourrait-on dire, la nature convulsée en une espèce d'écriture. La photographie a le privilège d'être braquée sur le réel ; les manipulations qu'elle admet [...] semblent en attester les convulsions¹⁸⁷.

La photographie est donc un médium surréaliste de premier plan. L'interrogation de Breton (« et quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu'avec des photographies¹⁸⁸? ») « devait conférer une valeur nouvelle à la photographie au sein du surréalisme, en ce qu'elle admettait, entre autres choses, sa possible collaboration avec le

¹⁸⁴ Voir R. Krauss, *loc. cit.*, p. 31.

¹⁸⁵ Q. Bajac, *loc. cit.*, p. 355.

¹⁸⁶ J. Livingston, « Man Ray et la photographie surréaliste », dans R. Krauss, J. Livingston et D. Ades (dir.), *op. cit.*, p. 128.

¹⁸⁷ R. Krauss, *loc. cit.*, p. 35.

¹⁸⁸ A. Breton, « Le surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, octobre 1927, cité dans D. Ades, *loc. cit.*, p. 160.

texte¹⁸⁹. » Une telle collaboration entre l'image et le texte prend une grande importance, nous le verrons, dans *Aveux non avenues*.

3.1.4 La démarche photographique de Claude Cahun

Claude Cahun fait partie des artistes qui pratiquèrent la photographie surréaliste en accordant une grande place au corps et à sa représentation picturale. Son œuvre photographique comprend une série d'autoportraits réalisés tout au long de sa vie, à partir de 1912 environ ; des portraits de surréalistes comme Henri Michaux, Robert Desnos, André Breton et Jacqueline Lamba ; des portraits de membres de sa famille ; des photographies d'objets surréalistes ; les photographies qui illustrèrent *Le Cœur de pic*, de Lise Deharme ; quelques natures mortes ; et une série de photomontages réalisés avec sa compagne, Suzanne Malherbe alias Marcel Moore¹⁹⁰. Ce sont ces photomontages qui retiendront plus particulièrement notre attention, puisqu'ils sont intégrés aux *Aveux non avenues*.

3.1.5 Photomontage et surréalisme

Technique artistique visant à déconstruire la vision, à imposer un regard nouveau sur le monde, en lien avec la pratique de la photographie, le photomontage peut être défini comme une « image composite élaborée à partir de fragments photographiques autonomes, éventuellement complétés d'autres moyens

¹⁸⁹ D. Ades, *loc. cit.*, p. 160.

¹⁹⁰ Pour une recension rigoureuse des photographies de Claude Cahun/Marcel Moore, voir L. Downie (dir.), *op. cit.*

picturaux (dessin, peinture)¹⁹¹. » Il fut surtout, pour les surréalistes, une « machine à rêver, à reconstruire le monde¹⁹² ». Héritier des collages de Braque et des papiers collés de Picasso, puis des « mots libres » futuristes, le photomontage se conçoit comme une construction, « une fabrication, une transformation de matériaux premiers¹⁹³. » Né de la culture industrielle, le terme de photomontage (*Fotomontage*) fait directement référence à cette idée de fabrication de l'œuvre : « Nous concevant plutôt comme des ingénieurs, nous voulions construire, assembler nos œuvres, les monter (*montieren*)¹⁹⁴. »

Fonctionnant selon le principe de libre association, le photomontage surréaliste vise à « créer une image “rêvée”, impossible à mettre en scène dans la réalité et de subvertir ainsi la vision par un pieux mensonge¹⁹⁵. » Il autorise non pas « la représentation du déjà vu, mais la production du non-vu¹⁹⁶ », et en ce sens correspond très bien au projet surréaliste. La technique du photomontage permet cette défamiliarisation du regard recherchée par les surréalistes : « Il réarrange l'ordinaire visuel de l'optique et fait trébucher la confiance acquise par une vision presque centenaire de la photographie nette, propre, sûre et vraie¹⁹⁷. » Les photomontages surréalistes « se veulent des images du rêve, réalisant le vœu de Lautréamont de créer la beauté par la “rencontre fortuite sur une table de

¹⁹¹ M. Frizot, « Les antécédents du photomontage », dans *Photomontages – Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Paris, Centre National de la Photographie, 1987, p. 1.

¹⁹² *Ibid.*, p. 1.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁹⁴ R. Hausmann, *Courrier dada*, Paris, 1958, cité dans M. Frizot, « Les vérités du photomonteur », dans *Photomontages – Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerre*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁹⁵ M. Frizot, « Les antécédents du photomontage », *loc. cit.*, p. 4.

¹⁹⁶ M. Frizot, « Les vérités du photomonteur », *loc. cit.*, p. 5.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 8.

dissection, d'un parapluie et d'une machine à coudre"¹⁹⁸. » Le sens est voué à jaillir de la juxtaposition d'éléments disparates. Le photomontage permet un assemblage d'éléments signifiants, un peu comme les mots d'une phrase. Il établit une relation entre la photographie et le langage ; Rosalind Krauss parle de « productions analogues de l'effet langage¹⁹⁹ ». De plus, si la photographie peut être conçue comme un recadrage de la réalité – on choisit une portion de celle-ci, qu'on isole des autres facteurs, et on pose dessus un regard précis, une lumière particulière – le photomontage serait alors un double recadrage du réel, le recadrage d'une réalité déjà réinventée par la photo. En ce sens, il est très personnel parce qu'il constitue une double interprétation de la réalité ; celle-ci passe à travers un double « filtre ». Le photomontage révélerait donc beaucoup sur le soi intérieur, et somme toute assez peu sur le monde réel, du moins sur la perception objective de celui-ci ; en cela, il correspond tout à fait à l'esthétique surréaliste.

Les photomontages de Claude Cahun semblent justement accompagner le texte dans sa visée de révélation du soi – ou plutôt des sois – de l'auteure-artiste. Dans son analyse *Claude Cahun : Spéculum de la même femme*, Florence Brauer affirme : « les photomontages de Claude Cahun se démarquent à la fois de ceux des dadaïstes mais aussi d'œuvres surréalistes utilisant le même médium²⁰⁰. » Une

¹⁹⁸ M. Frizot, « Les vérités du photomonteur », *loc. cit.*, p. 7.

¹⁹⁹ R. Krauss, *loc. cit.*, p. 20.

²⁰⁰ F. Brauer., *op. cit.*, p. 17.

de leurs spécificités est qu'ils accompagnent un texte qui leur ressemble, un texte-mosaïque avec lequel il n'est pas aisé de déterminer leur relation.

3.2 Les photomontages dans *Aveux non avendus*

3.2.1 Conceptions intermédiales

L'idée d'une correspondance entre littérature et peinture est énoncée dans le célèbre *Ut pictura poesis* d'Horace :

Il en est d'une poésie comme d'une peinture : telle vue de près, captive davantage, telle autre vue de plus loin. L'une veut le demi-jour, l'autre la lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique, l'une a plu une fois, l'autre, si l'on revient dix fois, plaira encore²⁰¹.

Cette idée d'une imitation d'un art par l'autre (chez Horace, imitation de la peinture par la poésie ; il y aura ensuite un renversement au fil de la Renaissance) sera reprise notamment par Plutarque : « La peinture est une poésie muette, la poésie est une peinture qui parle²⁰² », puis par plusieurs autres philosophes et artistes par la suite. Mallarmé, avec le travail de la mise en page d'*Un coup de dés*, ainsi qu'avec ses jeux sur la syntaxe, s'est inscrit en droite ligne de ce type de réflexion sur les limites malléables du visuel et du verbal²⁰³. Les surréalistes se sont eux aussi montrés sensibles à l'idée d'une frontière perméable entre les différents registres de la pratique artistique et de la perception :

²⁰¹ Horace, *Art poétique*, cité dans F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op.cit.*, p. 94.

²⁰² Plutarque, *De gloria Atheniensium*, cité dans F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op. cit.*, p. 27.

²⁰³ Voir G. Zachmann, « The Photographic Intertext », *loc. cit.* Elle parle aussi de l'intertexte entre Cahun et Mallarmé en proposant que Cahun se fait en quelque sorte l'héritière de l'écrivain symboliste, poursuivant et approfondissant ses recherches.

[l]a distinction entre l'écrit et le visuel est l'une des nombreuses antinomies que Breton espère voir résoudre par le surréalisme dans la synthèse plus haute d'une surréalité qui devra « triompher du dualisme de la perception et de la représentation²⁰⁴. »

Plus récemment, plusieurs critiques se sont penchés sur le concept d'intermédialité, dans le domaine littéraire comme dans ceux du cinéma et de la photographie, notamment. Silvestra Mariniello, sans définir précisément la notion, en donne les paramètres suivants :

« Inter », par exemple, comme dans « intertextualité » qui indique le renvoi d'une pratique médiatique à une autre, ainsi que la spatio-temporalité suspendue de l'« entre-deux » ; « médium », le milieu dans lequel a lieu un événement ; « médiation », qui renvoie à la façon dont une rencontre est possible entre un sujet et le monde, entre deux sujets dans un mouvement qui, à chaque fois, les constitue l'un par rapport à l'autre ; appareil, qui dévoile la façon dont la technique informe la rencontre ; devenir, qui révèle la dynamique inséparable de toute médiation²⁰⁵.

Le concept d'intermédialité renvoie donc à celui d'intertextualité ainsi qu'à celui d'interdiscursivité. Il peut donc s'agir d'analyser les liens entre deux pratiques médiatiques, de voir comment elles s'informent l'une l'autre à travers leur proximité, de déceler dans l'une des renvois à l'autre, d'identifier des contaminations. Le terme de « rencontre » employé par Mariniello nous paraît bien résumer ce qui intéresse l'analyse intermédiaire. Elle précise : « L'intermédialité n'est pas un médium *et* un autre, la différence des résultats des deux médias, mais l'événement de cette différence²⁰⁶. » C'est donc ce qui se produit lors de la rencontre de deux médias, les effets de sens qui en résultent, qui sont du domaine

²⁰⁴ R. Krauss, *loc. cit.*, p. 20.

²⁰⁵ S. Mariniello, « Commencements », *Intermédialités*, n°1 « Naître », printemps 2003, p. 48.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 52.

de l'intermédialité : « l'intermédialité est alors la constellation produite par ce jeu de renvois²⁰⁷. »

Elle ajoute une idée qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de notre étude des *Aveux non avenues* :

le concept d'intermédialité est justement la prise en compte de la relativité du regard, de la précarité de la perception, de l'impossibilité de connaître autre chose que la variation, que l'instabilité du réel toujours médiatisé et du sujet qui s'y mesure²⁰⁸.

L'intermédialité naît de la prise en compte des différents regards qui peuvent être portés sur un objet, de la reconnaissance de la validité de ces différents regards et de l'idée d'un dialogue entre eux, voire d'une complémentarité. Elle implique, du coup, que la notion de vérité est plurielle et relative²⁰⁹. L'intermédialité « ouvrirait des horizons inconnus dont l'expérience produit un récit destiné à un sujet “mis en demeure de se redéfinir”²¹⁰. » Elle est donc intimement liée à la représentation d'un sujet lui aussi pluriel, en mouvement, indéterminé. « Inter » et « media » ne connotent-ils pas tous deux le milieu, l'entre-deux²¹¹ ? De plus, pour faire une analyse intermédiaire, il faut porter une attention particulière aux médias en tant que tels, puisque

textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission [...] il existe des liens entre le sens du sensible et le sens du sensé, entre le physique (ou la matière) et le sémantique (ou l'idée). [...] les matérialités

²⁰⁷ S. Mariniello, *loc. cit.*, p. 52.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Voir *ibid.*, p. 55.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

²¹¹ Voir É. Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n°1 « Naître », printemps 2003, p. 22.

de la communication font ainsi partie intégrante du travail de signification et d'interprétation des contenus²¹².

L'intermédialité peut être conçue comme une interaction entre les arts, un passage d'un art à un autre, avec, du coup, une complexification de la lecture. Elle exige davantage du spectateur-lecteur ; celui-ci doit être en mesure de percevoir différentes strates de sens. Pour les surréalistes, la démarche intermédiaire a souvent fourni la déstabilisation, la perte de repères pour le spectateur qu'ils cherchaient à créer. On peut citer de nombreux exemples de réalisations intermédiales chez les surréalistes : nous en avons nommé quelques-uns dans l'introduction de ce mémoire. Le concept d'intermédialité renvoie aussi, on l'a vu, à l'analyse des différents effets de sens créés par une telle interaction. L'œuvre de Claude Cahun dans son ensemble, et plus particulièrement *Aveux non avendus*, par son mélange des pratiques textuelle et photographique et par son brouillage des frontières entre les domaines du verbal et du visuel, nous paraît être la mise en œuvre d'une conception profondément intermédiaire. De plus, elle nous semble se prêter avantageusement à une analyse intermédiaire des points de rencontre et des contaminations entre les deux pratiques.

L'idée d'intermédialité est esquissée dès la préface des *Aveux non avendus*. En effet, Pierre Mac Orlan, qui la signe, a dans les premières lignes de son texte recours à la métaphore visuelle : « elle [l'aventure] apparaît surtout telle que le cinématographe pourrait nous la faire entrevoir ». (ANA, I) Plus loin, Mac Orlan

²¹² É. Méchoulan, *loc. cit.*, p. 10.

digresse sur l'importance de la photographie à l'époque, pour ensuite comparer l'écriture de Cahun à des sons, en décrivant le phonographe comme un « appareil de contrôle poétique. » (ANA, II) Les mots de l'image et du son s'imposent avant même les mots de la littérature pour parler des *Aveux*. Il évoque ensuite une association du phonographe et de la photographie, qui créent ensemble une image. Derrière les mots de Cahun, enfin, « un orchestre philosophique joue en sourdine » (ANA, III). Au-delà de l'idée d'intermédialité, c'est aussi le sentiment de ne pouvoir vraiment parler des *Aveux non avenues* qui se dessine. Une certaine insuffisance du langage face à cet objet qui ne cadre dans aucune catégorie, qui déborde et fuit vers les marges, toujours : « Commenter ce livre d'une façon trop précise serait presque de l'indiscrétion. » (ANA, III) Et puis, en serait-on même capable ? Dès le départ, donc, les *Aveux* semblent dépasser la littérature et par le fait même dépasser le vocabulaire qui sert à la dire. Le vocabulaire des autres arts vient pallier un manque sans toutefois rétablir la limpidité de l'analyse.

3.2.2 Relation entre les textes et les photomontages

Les dix photomontages présents dans *Aveux non avenues* sont placés au début des dix parties du texte. Leur position est-elle interchangeable ou bien chacun est-il lié à la partie qui le suit ? Au texte qui se trouve à côté ? Gayle Zachmann propose une lecture en diptyque²¹³. Pour notre part, il nous semble qu'une relation plus globale unit les photomontages au texte dans son entièreté ;

²¹³ Voir G. Zachmann, « The Photographic Intertext », *loc. cit.*

un réseau de sens qui, on le verra, se propage partout dans l'œuvre. Il nous paraît réducteur de parler d'un lien photomontage-texte suivant ou même photomontage-partie. Il nous semble plutôt que les photomontages « claim to illustrate the different parts of the text, while in reality obeying a similar narrative structure as the dream-narrative, that is, one that is closer to unconscious writing²¹⁴ ».

Pour tenter de comprendre cette œuvre énigmatique, il faut donc prendre en considération les photomontages et s'interroger sur leur relation au texte. Comment le texte et l'image s'articulent-ils ? Les photomontages ont-ils une valeur explicative par rapport au texte ? Est-ce le texte qui surgit entre les images ou bien les images qui s'insèrent dans le texte ?

Sur la page de titre des *Aveux non avendus*, on trouve sous le titre la mention : « Illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur ». Cette mention semble subordonner l'image au texte de deux manières. D'abord, en précisant que le texte est « illustré ». Ce verbe suppose que le texte est préexistant et que les illustrations se font dans un deuxième temps, pour accompagner celui-ci, en fonction du sens de celui-ci. De plus, le travail de l'artiste (« Moore ») est en quelques mots (« d'après les projets ») établi comme soumis aux intentions du producteur du texte (« l'auteur »). Voilà donc ce qui se dégage de la relation entre le texte et l'image dès la page couverture.

²¹⁴ A. Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 48.

Mais les choses nous paraissent plus complexes. Notamment, il est intéressant de constater que les images, loin d'éclairer notre lecture comme on pourrait s'y attendre, ajoutent plutôt à l'énigme, au foisonnement de sens possibles. De même, le texte n'explique pas directement les images, pas plus que celles-ci n'aident à la compréhension du texte ; tout au plus retrouve-t-on dans l'un et l'autre des symboles récurrents, des thématiques communes qui les font s'éclairer mutuellement. Andrea Oberhuber parle d'un « visual language » commun aux photomontages, de « recurrent ideas and symbols », d'où émerge « a certain unity of creation²¹⁵. » On pourrait dire que ce langage visuel forme en fait, avec celui du texte, un langage intermédial.

Ce qui frappe sans doute le plus le lecteur, devenu par la force des choses spectateur, qui contemple les photomontages contenus dans *Aveux non avendus*, c'est le fait que son regard lui est invariablement retourné ; en effet, dans presque tous les photomontages, le spectateur est regardé. Dans le premier, c'est un œil seul qui est dirigé vers lui ; dans le troisième, cet œil occupe environ un quart de l'espace du montage, et on y voit l'image inversée du visage d'une femme qui regarde le spectateur. On y trouve aussi une femme au visage à demi voilé, dont le regard ainsi mis en évidence est braqué sur le spectateur. De même, dans les deuxième, quatrième, sixième, huitième, neuvième et dixième photomontages, ce sont des personnes (le plus souvent Claude Cahun elle-même) qui retournent au spectateur son regard. Les photomontages sont donc tournés vers l'extérieur en

²¹⁵ A. Oberhuber, *loc. cit.*, p. 47.

même temps que vers l'intérieur. Ils problématisent la question du regard en mettant en scène le sujet photographié, en invitant le spectateur à la regarder, mais aussi en retournant la question au spectateur lui-même et au regard qu'il pose sur sa propre personne.

« Un regard ? – On voudrait. Non, des yeux seulement, des yeux froids, se multipliant parce qu'ils me font souffrir. » (ANA, 166) À travers l'omniprésence de ces yeux se dessine, en plus d'une importance de la spécularité que le texte nous avait déjà présentée, l'importance du corps. En effet, celui-ci, très présent comme on l'a vu dans le texte, est aussi abondamment mis en scène dans les photomontages. Le corps qui y est représenté est en morceaux : yeux, bouches, mains, bras, jambes, visages ou corps sans tête... On ne voit pas de corps complet, intègre. Le principe du découpage qui constitue le photomontage est pleinement exploité. L'image adopte le même mouvement de déconstruction du corps que le texte et, comme lui (ou lui comme elle), elle propose ainsi des visions monstrueuses, comme cet amas de membres enchevêtrés du neuvième photomontage. Le regard même de Claude Cahun dans les différentes photographies qui constituent ce photomontage est inquiet, comme peut le devenir le spectateur devant cette image troublante. Dans le quatrième photomontage, deux images sont assemblées pour créer celle, informe, de deux têtes rasées reliées par le cou. Ce genre de manipulation des photographies s'inscrit dans la lignée de celles proposées par d'autres photographes surréalistes explorant l'informe. Le sixième montage présente des « variations sur un même thème » ; Cahun se tenant

la tête avec les mains. Tantôt la tête semble être tombée des mains, se retrouvant plus bas et à l'envers, tantôt elle présente un visage déformé, avec une bouche placée à la verticale, tantôt encore le visage disparaît complètement ou est brouillé, et les mains, au lieu de soutenir la tête, semblent enserrer le cou. Le corps est encore une fois déformé et il est l'objet de violence (étranglement). Dans le huitième photomontage est représenté un visage qui semble être en processus de décomposition, ou gravement blessé, en bas, au centre. On y observe aussi, comme en toile de fond, des images radiographiques qui correspondent à une cage thoracique. Ces différentes représentations semblent constituer les efforts de Cahun pour décomposer le corps afin de réassembler ensuite un « corps nouveau, différent de ceux qui l'ont formé, contraire, hostile à tous les rapprochements » (ANA, 53). Comme dans les fragments de texte, le corps décomposé peut ensuite être reconfiguré autrement, amenant du coup la possibilité d'une nouvelle image du soi, d'une nouvelle identité qui sera ensuite à son tour modifiée.

Enfin, le dernier photomontage présente ce qui ressemble à un chandelier juif au bout des branches duquel apparaissent des symboles des cinq sens (une bouche, un nez, une main, un œil et une oreille). Ceci nous ramène à l'idée évoquée plus haut d'une écriture hautement sensorielle, centrée sur les perceptions du corps et sur les affects plutôt que dominée par la rationalité.

Par ailleurs, le médium est convoqué dans le huitième photomontage à travers la présence des ciseaux, qui suggèrent l'action de découper les photographies pour ensuite les assembler en un photomontage. Comme le

métadiscours dans le texte, cela a pour effet, d'une part, de suggérer une réflexion de l'artiste sur sa pratique. Mais aussi et surtout, cela exprime une revendication de la subjectivité, d'un regard particulier choisi, travaillé et soumis au lecteur/spectateur en tant que tel.

Le miroir est un motif récurrent dans les photomontages. Cette présence rapproche les photomontages des *Aveux non avendus* des préoccupations des surréalistes. En effet, pour le mouvement,

[la] rêverie de la matière prend également pour origine toutes les surfaces réfléchissantes et translucides par lesquelles s'exprime tant une prise de conscience du moi qu'une interrogation sur la réalité du monde sensible. Verres dépolis, boules de voyantes, miroirs déformants parcourent la littérature et l'imagerie surréaliste comme autant de « fenêtre[s] ouverte[s] sur l'au-delà », de « miroir[s] du merveilleux » [...] À la suite des romantiques, les surréalistes font du miroir cet objet ambigu qui rend bien [...] l'homme et le monde étrangers l'un à l'autre²¹⁶.

Dans le premier photomontage, le miroir offre une image floue, difficile à identifier ; il semble s'agir du haut du corps d'une personne à la tête rasée. À côté de ce reflet pratiquement méconnaissable, on voit une boule de cristal, qui connote le devenir, objectif toujours renouvelé d'une identité qui ne veut pas se fixer et qui ne peut se cerner vraiment, comme le suggère l'image imparfaite du miroir.

Comme le souligne Andrea Oberhuber, « sometimes – it is not surprising – the photomontages echo certain passages from the text²¹⁷ ». Par exemple, l'idée des poupées russes, proposée dans un fragment comme métaphore de l'être multiple et en constante métamorphose, est illustrée dans deux des photomontages.

²¹⁶ Q. Bajac, *loc. cit.*, p. 355-356.

²¹⁷ A. Oberhuber, *loc. cit.*, p. 47.

Dans le deuxième, certains des fragments, qui semblent irradier de la tête de la petite fille en bas, au centre, sont reproduits plusieurs fois ; par exemple, le chat, Claude Cahun costumée ou encore le visage de Cahun à droite. Quant au dernier photomontage, il présente une série de visages différents à moitié superposés, autour desquels serpente la phrase : « Sous ce masque, un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages. »

Il ne faut pas oublier que les photomontages des *Aveux non avenues* ont été composés à partir de photographies déjà existantes, plus précisément des autoportraits, aux fragments desquels ont été assemblés d'autres morceaux d'images, des photographies d'enfance de Cahun, notamment. Nous avons abordé certains autoportraits dans la partie précédente, mais il convient de se pencher davantage sur ceux-ci puisqu'ils constituent en quelque sorte la matière première des photomontages. Ceux-ci frappent d'abord le spectateur par leur usage de la mise en scène. Dans son texte « Entre Claude Cahun et Marcel Moore²¹⁸ », Tirza True Latimer contextualise la pratique intermédiaire de Cahun. Elle propose une analyse de la photographie comme art du simulacre, facile à manipuler, se prêtant à une démarche performative, en situant notamment le corpus dans le contexte du théâtre expérimental de l'entre-deux-guerres, où Cahun et Moore jouèrent toutes deux un rôle actif. Le théâtre semble convenir tout à fait à l'indétermination si chère à Cahun, car il « tient en échec la pensée rationnelle qui ne parvient à le

²¹⁸ T. True Latimer, *loc. cit.*

définir qu'en admettant le principe de l'indistinction du vrai et du faux²¹⁹ ». Il y a une importante présence de la théâtralité dans ses autoportraits, cette théâtralité s'exprimant à travers une mise en scène du corps ; on assiste alors à « une disjonction entre l'artifice de la mise en scène et la photographie comprise comme un reflet de la réalité »²²⁰, comme ce fut le cas dans la photographie surréaliste en général. Chez Claude Cahun, on trouve des traces de cette théâtralité dans les textes comme dans les images. L'image emprunte donc au régime textuel, puisque le déguisement et la mise en scène introduisent le récit dans la photo.

3.2.3 Une relation de complémentarité

Aveux non avendus propose une réflexion critique sur le médium littéraire : « mon exagération verbale (honteuse, littéraire) » ; « j'ai l'ambition de vivre soumise à d'autres vérités que la vérité littérale ». (ANA, 96) ; « Que les mots sont obligeants ! » (ANA, 33) L'ajout du mot « verbiage » peu après dénote l'ironie de ces paroles, le mépris qu'elles peuvent contenir. Une autre lacune possible de l'écriture est qu'il est difficile d'objectiver le corps à travers elle, puisque au moment où l'on écrit on ne peut voir son propre corps en entier :

Il y a d'abord le corps qui est mien et que, finalement, je n'approche qu'imparfaitement, puisque je ne peux expliquer et voir les différentes relations qui animent chacune de ses parties, le front, les omoplates. [...]

²¹⁹ M. Poivert, « Les images du dehors », dans *La Subversion des images*, op. cit., p. 66.

²²⁰ *Ibid.*

Ensuite, il y a ce corps apparence, forme que les autres saisissent par le regard. Je n'en entrevois que les contours, la surface de l'épiderme²²¹.

On pourrait postuler que Cahun se réapproprie son corps en voyant tous ses angles (jusqu'à son intérieur, comme le suggère la radiographie présente dans un des photomontages), grâce aux miroirs et, plus encore, à la photographie. Le visuel viendrait donc pallier un manque de l'écriture qui, par nature, serait plus éloignée du réel, parce qu'elle serait un médium plus tangible, plus gênant entre le réel et notre perception de celui-ci. De plus, « plutôt que de décrire les choses, la photographie les offre à la redescription et à l'interprétation²²². » Elle se situerait donc à un niveau au-dessus de l'écriture, plus intéressant pour refléter une identité mouvante.

Mais l'image recèle aussi des dangers. Le titre du fragment « Fenêtre à guillotine » (ANA, 29) résume bien l'ambiguïté du regard. On l'a vu, alors que la littérature peut prétendre faire le portrait psychologique de quelqu'un, le portrait photographique, lui, ne peut se passer du corps. C'est de celui-ci et ses mouvements (expressions faciales, tenue...), de son habillement et ses accessoires, de son environnement, qu'on pourra ensuite déduire un intérieur et le développer. La photographie nous condamne à la physiognomonie. Elle serait donc l'art du préjugé, de la parade, de l'artifice, alors que l'écriture se voudrait à priori un accès plus direct à soi (écriture automatique, récits de rêve...). D'ailleurs, dans le fragment « Portrait de Mlle X », en page 99, on trouve sous le titre la mention,

²²¹ F. Braunstein et J.-F. Pépin, *op. cit.*, p. 133.

²²² A. Claass, « Cryptogramme », *Les Cahiers de la photographie*, n° 2 « Littérature/Photographie », 1981, p. 13.

entre parenthèses : « photo si possible ». Or il n’y a pas de photo, et le portrait reste, à proprement parler, écrit.

Florence Brauer note :

Cet « espace intermédiaire » [que Cahun] arrive à mettre en image grâce à un dépouillement corporel et une déformation visuelle dans l’autoportrait de 1930 [...] ne trouve pas a priori d’équivalent dans l’écriture. [...] Ainsi, dès le départ, l’écriture apparaît comme plus réfractaire au genre d’approche proposé²²³.

Il nous semble plutôt que chaque pratique a des lacunes et emprunte à l’autre, a besoin de la présence de l’autre pour plus de puissance. Il n’est donc pas question d’équivalence, mais de complémentarité : « The quest for another imaginary is pushed to the extreme, as the two modes of expression, writing and the image, respond to each other in a number of ways without being redundant²²⁴. » Le langage est perçu comme signe, travaillé et, sans s’éclipser, fait place à l’image pour l’aider à dire – ou à montrer. Une preuve de cette complémentarité est la contamination ; les deux pratiques – l’écriture et la photographie- se trouvent dans les *Aveux* l’une dans l’autre et pas seulement l’une à côté de l’autre. Selon Gilles Mora, « langage et photographie ne sont pas dans le même ordre d’immédiateté avec le réel, leurs outils spécifiques de représentation divergeant tout à fait » ; pourtant, il observe « le mouvement inévitable qui pousse l’une vers l’autre²²⁵. » *Aveux non avenus* nous apparaît comme un objet hybride, témoin de cette attraction mutuelle du texte et de l’image, une « grande narration qu’ils {Écrivain

²²³ F. Brauer, *op. cit.*, p. 14.

²²⁴ A. Oberhuber, *loc. cit.*, p. 47.

²²⁵ G. Mora, « Éditorial », *Les Cahiers de la photographie*, *op. cit.*, p. 3.

et Photographe} mènent de concert, avec des outils différents²²⁶ ». Dans l'ensemble de l'œuvre cahunien, cette « grande narration » serait celle du sujet et de son constant devenir-autre. Plus largement, on peut considérer l'œuvre de Cahun comme une grande juxtaposition, un réseau de sens, à la manière du réseau formé par les fragments de texte et les photomontages dans *Aveux non avendus*. À titre d'exemple, on trouve dans « Ballon captif » une allusion à un visage écorché, qui fait écho au visage qui se trouve dans le huitième photomontage, dont nous avons parlé plus haut²²⁷. Par ailleurs, la métaphore de la poupée russe, employée dans les *Aveux* pour parler des identités multiples de l'être et reprise dans un des photomontages est également présente dans *Confidences au miroir* : « Mais en ma poupée russe sont encloses toutes ses miniatures adorables²²⁸ ».

3.3 Contamination entre le texte et l'image

3.3.1 Omniprésence de la specularité

« L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie²²⁹ », notait André Breton dans « Max Ernst ». Environ un siècle après la naissance de la pratique photographique, *Aveux non avendus* réitère les effets de cette révolution sur le texte. Florence Brauer décrit l'œuvre de Cahun comme « une série de photographies et de textes

²²⁶ G. Mora, « Walker Evans/James Agee : Du couple à trois », *Les Cahiers de la photographie*, *op.cit.*, p. 45.

²²⁷ Voir à ce propos F. Brauer, *op. cit.*, p. 10-11.

²²⁸ C. Cahun, *Confidences au miroir*, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 588.

²²⁹ Cité dans D. Ades, *loc. cit.*, p. 160.

autobiographiques où s'exprime inlassablement le même désir spéculaire²³⁰. » En plus de la présence des photomontages dans le texte, le lien entre le texte et l'image dans *Aveux non avenues* se fait aussi à travers l'omniprésence de la specularité. Par exemple, l'image est thématiquement présente dans le texte ; la narratrice raconte à un certain moment la contemplation d'un cliché photographique : « L'unité de l'image obtenue par l'amitié étroite des deux corps – au besoin qu'ils envoient leurs âmes au diable ! » (ANA, 14) Le vocabulaire de la photographie est appliqué à des réalités métaphysiques : « Un déplacement d'âme insaisissable a troublé le mystère. L'homme a trompé l'image avec sa propre surimpression. » (ANA, 200) Plus largement, le vocabulaire visuel et spécifiquement photographique est abondant dans les fragments, et est parfois lié à l'écriture : « Me faire un autre vocabulaire, éclaircir le tain du miroir, cligner de l'œil, me flouer [...]. » (ANA, 235) Le « nouveau vocabulaire » en est un où la métaphore visuelle prime.

Le premier texte des *Aveux* s'intitule d'ailleurs « L'aventure invisible », proposant une avenue visuelle et la niant aussitôt, procédé cher à Cahun. C'est pourtant sur une description très « photographique » que s'ouvrent les *Aveux non avenues* : « L'objectif suit les yeux, la bouche, les rides à fleur de peau... L'expression du visage est violente, parfois tragique. » (ANA, 1) On pourrait parler ici d'un texte-photo ou même d'un texte-film : l'objectif mouvant (« L'objectif suit »), l'éclairage (« l'éclairer jusqu'à la cheville »), le cadrage

²³⁰ F. Brauer, *op. cit.*, p. 1.

(« L'objectif suit les yeux, la bouche »). On constate facilement que la représentation du corps semble découler de cette specularité. En effet, on ne peut pas regarder une identité, une personnalité ; ce sur quoi l'œil passe et se fixe, ce sont les signes extérieurs, qui trahissent des émotions profondes ou qui, au contraire, les masquent. Cette specularité est aussi regard sur soi ; parfois la narratrice, comme sortie de son corps, pose un regard externe sur celui-ci : « Mon visage durcit, se voit durcir. » (ANA, 7)

Ailleurs c'est une image rêvée qui, au gré de l'écriture, se transforme graduellement en image qui pourrait être de nature photographique :

La curiosité me tient éveillée devant un visage d'homme : peau trouée, défoncée à gros grain – mais blanche, mais livide ; le crâne plat, le front couvert de chanvre ; le nez, la bouche tuméfiés... L'œil au regard absent – margelle, puits, sans couleur et sans choc – horizon parfait où je m'avance, où je m'abîme, tandis qu'un rayon X me passe par-dessus la tête... Je m'efforce de croire que l'image est mal au point ; je resserre, je dilate, je tripote le diaphragme étonné de mes yeux... (ANA, 155)

C'est d'abord le « grain », celui de la peau mais aussi celui de la photographie, qui nous fait glisser de la narration à la représentation visuelle. Puis, l'œil et le rayon X renforcent l'idée que nous sommes désormais dans le domaine du visuel. Enfin, plus de doute possible : l'œil-enregistreur, celui qui a capté les images du rêve, est en fait un œil caméra, doté d'un « diaphragme » réglable. Le langage photographique ou plus largement spéculaire (miroir, rayons X...) est très souvent associé au corps, c'est lui qui est observé de près, souvent blessé ou monstrueux, hors-norme en tout cas.

Une autre intrusion du visuel dans le verbal se fait par la mention du judas :

« On n'a prise sur soi, on n'apprend à se voir que par quelque judas » (ANA, 31) ;

« Mais où donc s'est réfugiée l'hôtesse ? – Là, derrière le judas des trous pour les prunelles [...]. » (ANA, 100) Le judas est un intermédiaire, il fait office de médiation entre le regard et la réalité, le monde. De plus, l'image qu'il offre de ce monde qui se trouve de l'autre côté est souvent déformée (judas optique). Le judas, par ailleurs, limite le regard ; on n'a donc accès à travers lui qu'à une infime partie de la réalité, qui est en plus brouillée. En ce sens, le judas peut être associé à la subjectivité, à un regard sur le monde qui est limité aux perceptions du soi intérieur, et qui trouve l'étrange dans le quotidien par un « brouillage » de la vision. C'est précisément ce type de regard que les surréalistes souhaitaient faire advenir. Le judas renvoie aussi à Judas, le traître de la Bible ; par ce renvoi et parce qu'il brouille la vision, le judas peut aussi faire référence au caractère traître des mots (« Comme je mens bien ! », ANA, 170 ; « Mensonge ! », ANA, 156), des images, de toute forme de tentative de représentation de soi et du monde, à la subjectivité du regard et donc à l'impossibilité de la mimesis, de la représentation fidèle, de l'objectivité. Le corps pourrait aussi être pensé comme ce judas à travers lequel on peut ébaucher une vision de soi, mais qui peut aussi déformer cette vision.

3.3.2 Particularités de la mise en page

La mise en page est, après la présence des photomontages, la manifestation la plus flagrante du visuel au sein du textuel. Dès la page de titre des *Aveux non avendus*, la mise en page très particulière et peu orthodoxe du titre rappelle l'idée de mire, de cible, suggérant la visualité mais entremêlant celle-ci avec le texte dès le départ²³¹. Le nom même de la maison d'édition – Éditions du Carrefour – évoque le point de rencontre, le point focal.

Dans le tout premier fragment, le visuel apparaît en parallèle avec un métadiscours sur l'écriture : « Un temps. Un point. Alinéa. » Puis, dans un nouveau paragraphe : « Je recommence. » Ce métadiscours de l'écriture demande une perception visuelle du texte mis en page pour s'actualiser, pour que le lecteur voie bien que ce qui a été écrit (un point, un alinéa) a été fait, et que la performativité se poursuit jusque dans le « recommence » du paragraphe suivant. Le même principe est à l'œuvre lorsque, juste avant une parenthèse fermante, on lit « Allons ! Il est temps de fermer cette parenthèse. » (ANA, 111) La mise en page introduit le visuel dans le textuel, en ajoutant un surplus de sens à ce qui est écrit par la façon dont c'est écrit. Dans un fragment intitulé « Prisonnier du verbe » (ANA, 186), on trouve sur une ligne le mot « incommensurablement » ; étiré, il prend plus de place qu'il ne devrait normalement. Cette anomalie typographique permet de conjuguer l'apparence du mot avec son sens. Le visuel vient ici soutenir et renforcer le sens, donner plus d'impact à l'écrit. Dans le même ordre d'idées, on

²³¹ Voir à ce propos G. Zachmann, « Surreal and Canny Selves », *loc. cit.*

trouve ailleurs la mention d'une inscription sur une pierre tombale, qui est mise en page comme on la verrait sur la pierre :

ICI REPOSENT
 NUES
 LES JAMBES D'UN DANSEUR
 QUI ONT DANSÉ
 MORTES (ANA, 161)

Les pictogrammes (des yeux, des étoiles ou des cœurs, selon les parties) qui séparent les différents fragments jouent un rôle important : ils accentuent la fragmentation, plus qu'un simple blanc ne le ferait, tout en introduisant un élément purement visuel au sein du texte, et ce, de manière régulière, tout au long des *Aveux*. La poésie en vers libres que l'on trouve aux pages 45 à 49 s'ajoute à la fois aux différents genres présents dans les *Aveux* et implique une mise en page qui rompt avec le reste du texte, qui met, là encore, le fragment en évidence. La mise en page, en plus d'accentuer le caractère fragmentaire du texte, nourrit dans certains cas cette fragmentation à l'infini que nous notions dans la partie précédente. Aux pages 167 et 168, par exemple, chaque paragraphe est précédé d'une sorte de sous-titre suivi d'un deux-points : « Entreprise de démolition : », « Mauvaise habitude : », « Faute de mieux : », etc. Cette fragmentation multiple du texte fait écho aux fragments d'images qui composent les photomontages, avec dans un cas comme dans l'autre une sorte de mise en abyme du texte dans le texte, de l'image dans l'image et, ce qui participe de la grande richesse des *Aveux non avenues*, du texte dans l'image et de l'image dans le texte.

Il nous apparaît que la double représentation – écrite et montrée – du corps dans *Aveux non avendus* a d’abord pour conséquence d’accentuer sa fragmentation en démultipliant les morceaux de corps qui peuplent l’œuvre. Entre les transformations monstrueuses et le démembrement que Cahun lui fait subir par le biais de l’écriture et le morcellement qu’on retrouve dans les photomontages, l’absence d’un corps intègre et cohérent ne peut être ignorée par le lecteur-spectateur. Le corps sans cesse décomposé puis recomposé circule du texte à l’image et *vice versa*, et ainsi la constante métamorphose du sujet à travers la transformation de son corps ne cesse de s’opérer, le soi ne se fixe jamais. Cette double représentation donne donc plus de force au constat d’impossibilité de la mimésis d’un soi qui n’est représentable ni par le texte ni par l’image.

CONCLUSION

Nous avons démontré que la conception cahunienne du corps prend ses racines dans de grands axes de réflexion qui ont préoccupé l'être humain depuis l'Antiquité, tels que le lien entre le corps et l'âme (ou l'intériorité), le corps normé et le corps monstrueux, conceptions ayant été relayées par l'art. Plus particulièrement, la représentation importante du corps dans les *Aveux non avenues* s'inscrit en partie dans une démarche plus vaste, celle que développent les auteures-artistes surréalistes en réaction aux représentations du corps féminin par les surréalistes masculins. Dans cette optique, le corps représenté chez Cahun est étroitement lié à la question identitaire. Il dessert une fonction positive comme support des identités multiples, comme écran où celles-ci peuvent tour à tour être projetées à travers la métamorphose. Pourtant, le rapport au corps est ambivalent, car pour le métamorphoser, il faut se sortir de ses normes bien ancrées, ce qui n'est pas facile, car le corps est le lieu même des signes de la différenciation sexuelle. Nous avons donc vu que ces signes sont source d'inconfort, voire d'angoisse pour Cahun, inconfort qu'elle gère de façon plus ludique dans les autoportraits et plus violente dans les fragments de texte qui composent les *Aveux*. Les photomontages, composés de morceaux d'images mais empruntant au régime de signification textuel, se situeraient à mi-chemin entre le jeu et l'inquiétude. En plus d'être le lieu des signes de la différenciation sexuelle, confinant ainsi l'identité, le corps s'oppose douloureusement à l'âme, à l'intériorité qui est le domaine de l'écriture de soi. Cahun se débat donc entre les deux, prise entre un *ethos* de l'artiste qui vise

à s'éloigner du corporel et un sentiment d'errance face à cet abandon de la réalité matérielle. Le corps est souffrant, victime de violence, et il impose aussi la souffrance aux autres corps. Pourtant, même cette violence a une fonction positive en ce qu'elle permet éventuellement la métamorphose du sujet, qui renaît sans cesse autre dans ce corps protéiforme. Le corps apparaît aussi dans *Aveux non avendus* comme monstrueux, en soi et à la suite de cette violence que Cahun lui fait subir en se débattant avec lui et surtout avec ses normes, ses implications. Nous avons lié ce corps monstrueux au texte qui l'inscrit, lui aussi monstrueux ou informe à travers sa fragmentation et son indétermination générique. Nous avons montré que tout ceci est exprimé à travers une écriture particulière, adaptée aux mouvements du corps, parfois violents, au plus près des affects et des émotions, une écriture sonore, tactile et surtout visuelle. Nous avons suivi cette piste de la vision dans l'écriture pour nous pencher sur la relation entre les fragments de texte et les photomontages dans les *Aveux*. Nous avons démontré qu'une relation de complémentarité unit les deux, le texte comblant certaines des lacunes perçues de l'image, et *vice versa*. La coexistence très proche du texte et de l'image qui découle de cette relation de complémentarité entraîne une contamination du textuel par le visuel : nous nous sommes penchées sur deux symptômes de cette contamination, soit l'omniprésence de la spécularité dans le texte ainsi que certaines particularités de la mise en page. Ces réflexions nous ont emmenées à réfléchir aux conséquences de ce double regard, textuel et visuel, sur la représentation du corps.

La réflexion sur le corps dans *Aveux non avenues* est l'un des thèmes qui tournent autour du thème central, soit « the polymorphism of the “I” endlessly changing names, identities and even genders²³² ». Cette œuvre multiple et fragmentée nous semble issue à la fois d'un constat et d'une volonté : constat du regard imparfait qu'on pose nécessairement sur soi, d'une impossibilité de se représenter de façon identique ; volonté, de toute manière, de ne pas se fixer : « “Miroir”, “fixer”, voilà des mots qui n'ont rien à faire ici. » (ANA, 38) La représentation du corps telle que la réalise Cahun dans les *Aveux* illustre bien cette conception de l'identité et lui permet de réfléchir de façon intermédiaire, en disant le corps et en le montrant, sur ses rapports à l'identité et sur le caractère instable et protéiforme de cette dernière.

²³² A. Oberhuber, *loc. cit.*, p. 46.

Bibliographie

Œuvres

BRETON, André. « Manifeste du surréalisme (1924) », dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essai », 2005 [1962].

BRETON, André. *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1928.

BRYEN, Camille. *Actuation poétique, suivie d'exemples (photographies de Raoul Michelet)*, Paris, René Debresse, 1935.

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

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

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

CARRINGTON, Leonora. *En bas*, Paris, E. Losfeld, 1973.

PRASSINOS, Gisèle. *Le Temps n'est rien*, Paris, Plon, 1958.

RAY, Man. *Champs délicieux (préface de T. Tzara)*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1922.

ZÜRN, Unica. *L'Homme-Jasmin : impressions d'une malade mentale*, Paris, Gallimard, 1999 [1971].

Corpus critique

BAJAC, Quentin. « L'expérience continue », dans *La Subversion des images – Surréalisme, Photographie, Film*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 350-357.

BAJAC, Quentin et al. « Changer la vue », dans *La Subversion des images – Surréalisme, Photographie, Film*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 17-19.

- BARON, Catherine. « 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, 2007, p. 147-157.
- BARON, Catherine. « Métamorphose et écriture autobiographique dans *Aveux non avendus* de Claude Cahun », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2004.
- BOUQUERET, Christian (intr.) *La Photographie surréaliste*, Paris, Actes sud, coll. « Photo Poche », 2008.
- BRAUER, Florence. *Claude Cahun : Spéculum de la même femme*, Ann Arbor, UMI, mémoire de maîtrise non publié, 1996.
- BRAUNSTEIN, Florence et Jean-François Pépin. *La Place du corps dans la culture occidentale*, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques corporelles », 1999.
- CAWS, Mary Ann, Rudolf E. Kuenzli et Gwen Raaberg (dir.) *Surrealism and women*, Cambridge, MIT Press, 1991.
- CHADWICK, Whitney, « La femme muse et artiste », dans *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames et Hudson, 2002 [1985], p. 66-102
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, 1998, p. 53-69.
- CHÉROUX, Clément. « La photographie par tous, non par un », dans *La Subversion des images – Surréalisme, Photographie, Film*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 23-28.
- CLAASS, Arnaud. « Cryptogramme », *Les Cahiers de la photographie*, n° 2 « Littérature/Photographie », 1981, p. 13-17.
- COLVILE, Georgiana M. *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.
- COLVILE, Georgiana M. « Self-Representation as Symptom. The Case of Claude Cahun », dans Sidonie Smith et Julia Watson (dir.) *Interfaces. Women, autobiography, image, performance*, Ann Arbor, 2002, p. 263-288.

- COLVILLE, Georgiana M. et Katharine Conley (dir.) *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998.
- CONLEY, Katharine. « La Femme automatique du surréalisme », *Pleine Marge*, n° 17, juin 1993, p. 69-80.
- CORBIN, Alain, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.) *Histoire du corps, vol. 3 – Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- DÉTREZ, Christine. *La Construction sociale du corps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2002.
- DOWNIE, Louise (dir.) *Don't kiss me: the Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, London, Tate Publishing, 2006.
- FRIZOT, Michel (intr.) *Photomontages – Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Paris, Centre National de la Photographie, 1987.
- GUSDORF, Georges. « Écriture comme alchimie » dans *Lignes de vie 1 : Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- HOPE LEFKOVITZ, Lori (dir.) *Textual bodies: changing boundaries of literary representation*, New York, State University of New York Press, 1997.
- HUTCHISON, Sharla. « Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality in Claude Cahun and Djuna Barnes », *Symploke*, vol. 11, n° 1-2, 2003, p. 212-227.
- KRAUSS, Rosalind, Jane Livingston et Dawn Ades, *Explosante-fixe : photographie & surréalisme*, Paris, Centre Georges Pompidou/éditions Hazan, 1985.
- LEPERLIER, François. *Claude Cahun : L'exotisme intérieur*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.
- LICHTENSTEIN, Therese « A Mutable Mirror: Claude Cahun », *Art Forum*, vol. 30, n° 8, avril 1992, p. 63-67.
- MARINIELLO, Silvestra, « Commencements », *Intermédialités*, n° 1 « Naître », printemps 2003, p. 47-62.
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 « Naître », printemps 2003, p. 9-27.

- MORA, Gilles. « Éditorial », *Les Cahiers de la photographie*, n° 2 « Littérature/Photographie », 1981, p. 3-4.
- MORA, Gilles. « Walker Evans/James Agee : Du couple à trois », *Les Cahiers de la photographie*, n° 2 « Littérature/Photographie », 1981, p. 40-45.
- NORMAND, Isabelle. « Intérieur », *La faute à Rousseau* (Revue de l'association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique), dossier « Le corps », n° 37, octobre 2007, p. 27-28.
- OBERHUBER, Andrea. « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *Intermédialités*, n° 4, automne 2004, p. 87-114.
- OBERHUBER, Andrea. « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *History of Photography*, vol. 31, n° 1, printemps 2007, p. 40-56.
- OBERHUBER, Andrea. « “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.
- OBERHUBER, Andrea. « S’écrire à la dérive : du plaisir, de la souffrance et de la complaisance chez Claude Cahun, Leonora Carrington et Unica Zürn », dans J.-M. Devésa (dir.) *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine page, 2007, p. 133-148.
- OBERHUBER, Andrea 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 (à venir en déc. 2010).
- RIESE HUBERT, Renée. *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism & Partnership*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1994.
- RUBIN SULEIMAN, Susan. « En marge : les femmes et le surréalisme », *Pleine Marge*, n° 1, juin 1993, p. 55-68.
- SAYAG, Alain. « Cette photographie qu’on approche qu’en rêve », dans Roger Théron (dir.), *Surréalisme*, Paris, Éditions du Chêne, 2001, p. 11-19.

- SCHWAKOPF, Nadine. « Le mouvement perpétuel de Claude Cahun et d'Unica Zürn : de la specularité du corps métamorphique au "corps en abyme" », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2007, p. 217-234.
- SCHWAKOPF, Nadine. « Polygraphies de l'intime : le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d'Unica Zürn (1916-1970) », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2007.
- TRUE LATIMER, Tirza. « Entre Claude Cahun et Marcel Moore », dans A. 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, 2007, p. 31-42.
- ZACHMANN, Gayle. « Surreal and Canny Selves: Photographic Figures in Claude Cahun », *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 27, n° 2, été 2003, p. 393-413.
- ZACHMANN, Gayle. « The Photographic Intertext: Invisible Adventures in the Work of Claude Cahun », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, n° 3, septembre 2006, p. 301-310.