

Université de Montréal

Convergences/divergences :
le dialogue intermédial dans *Vues et visions* de Claude Cahun

par
Josée Simard

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

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

Août 2014

© Josée Simard, 2014

Résumé

Ce mémoire étudie les rapports texte/image dans *Vues et visions* de Claude Cahun, première œuvre composite créée en collaboration avec la peintre graphiste Marcel Moore. L'objet littéraire protéiforme, appartenant au genre de l'iconotexte (Alain Montandon), instaure un dialogue intermédial entre le textuel et le visuel au point de déconstruire l'horizon d'attente du lecteur : celui-ci est incité à lire et à voir alternativement les poèmes en prose ainsi que les dessins de sorte que les frontières qui définissent l'espace du *littéral* et du *figural* apparaissent poreuses.

Subdivisé en deux chapitres, notre travail s'attachera dans un premier temps à mettre en lumière le rôle de l'écriture qui intègre certains dessins de Moore. En nous inspirant de l'*iconolecture* (Emmanuelle Pelard), nous tenterons d'effectuer des liens entre la plasticité et la signification littérale des signes linguistiques qu'illustrent ces images-textes tout en étudiant les correspondances thématiques et formelles qu'elles entretiennent avec les poèmes de Cahun. Le second chapitre étudiera la manière dont le figural investit le texte littéraire en adoptant une approche intermédiaire. Après avoir abordé la figure du double, une partie de l'analyse sera consacrée à la figure de l'allusion, une stratégie d'écriture pour introduire le visuel au sein du textuel, ce qui nous permettra d'entrer en matière pour étudier « l'image-en-texte » (Liliane Louvel). Enfin, l'effet-tableau ainsi que l'anamorphose seront employés comme cadre d'analyse afin de penser le dialogue qui se noue entre le pictural et le texte littéraire dans *Vues et visions*.

Mots-clés : Claude Cahun, Littérature française du XX^e siècle, Rapports texte/image, Symbolisme tardif, Modernisme pictural, Intermédialité

Abstract

This dissertation studies the relationship between text and image in Claude Cahun's *Vues et visions*, her first project realized in collaboration with the visual artist Marcel Moore. This heterogeneous object of art belongs to the iconotext genre (Alain Montandon) and establishes a dialogue between Cahun's prose poems and Moore's drawings to the point of deconstructing the reader's horizon of expectation : he is induced to read and behold alternatively the texts and the images so that the boundary line that defines the literary's and pictorial's spaces appears porous.

Subdivided in two chapters, our work becomes attached in the first place to bring to light the role of the written word which incorporates some graphics of Marcel Moore. Inspired by a reading method called « iconolecture » by Emmanuelle Pelard, we will try to link the plasticity and the literal signification of the linguistic signs illustrated by those hybrid drawings while studying the formal and thematic similarities they share with Cahun's prose poems. Using an intermedial perspective, the second chapter will study how the visual arts influence the poet's writing style. After having broached the figure of the double, we will analyze the figure of allusion as a writing strategy to introduce the pictorial register in the literary texts that will lead us to study « l'image-en-texte » (Liliane Louvel). « L'effet-tableau » and the anamorphosis will be explored as frame of reference to conceive how links are tied between visual arts and poetry in *Vues et visions*.

Keywords : Claude Cahun, 20th century french literature, Text/image relationship, Late symbolism, Pictorial modernism, Intermediality

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures	iv
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
Chapitre I : Du visuel au textuel, le traitement de la lettre au sein des images	19
1.1. <i>Vues et visions</i> , un objet littéraire protéiforme	19
1.2. <i>Iconolecture</i>	21
1.2.1. Le trait graphique en regard de l'écriture : entre dualité et complémentarité.....	23
1.2.2. Visibilité et lisibilité ou les fonctions iconique et verbale du signe linguistique.....	25
1.2.3. Juxtaposition, figure du double, hybridation et fragmentaire	30
1.2.4. « Ouvrir l'image » pour « vêtir l'Idée d'une forme sensible »	35
1.2.5. Une idée : la métempsychose, une forme sensible : la mise en abyme	38
1.2.6. Consubstantialité et distinction pour dire et montrer	44
1.2.7. L'allusion, la suggestion et le mystère.....	45
1.3. Du puzzle au palimpseste.....	47
Chapitre II : Du textuel au visuel, le traitement du <i>pictural</i> au sein du <i>littéral</i>	52
2.1. La traversée des frontières	52
2.2. Écrire en double, réécrire le double	53
2.3. L'allusion : un procédé métonymique au service de l'imaginaire.....	62
2.4. L'effet-tableau.....	74
2.4.1. La spatialisation du texte	82
2.4.2. La couleur : une expérience de l'intime.....	83
2.4.3. Le regard oblique : lire l'anamorphose picturale	86
2.4.4. Le brouillage de la description.....	90
2.4.5. Le rythme syntaxique en faveur d'une description recomposée.....	91
2.4.6. Mémoire, sensibilité et synesthésie.....	92
Conclusion	95
Bibliographie.....	105

Liste des figures

Figure 1 « La lutte » et « Le baiser »	26
Figure 2 « Hiéroglyphes ».....	42
Figure 3 « Épitaphe ».....	43
Figure 4 Fragments textuels latins du dessin « Le baiser »	51
Figure 5 Quentin Metsys, <i>Le banquier et sa femme</i>	60
Figure 6 « La réponse »	64
Figure 7 « Jeux de lumière ».....	70
Figure 8 Hans Holbein, <i>Les Ambassadeurs</i>	89

Remerciements

Je remercie vivement ma directrice, Andrea Oberhuber, qui a généreusement lu et annoté l'ébauche de ce travail, et dont les commentaires judicieux m'ont permis d'approfondir l'analyse de *Vues et visions*.

Je remercie également mes parents, Raymonde et André, pour leur soutien et leurs mots d'encouragements précieux.

Je suis sincèrement reconnaissante à mon conjoint, Yurriel, qui m'a épaulée tout au long de ce projet et qui a su m'insuffler la confiance aux moments opportuns.

Enfin, j'adresse un merci spécial à mes (beaux) enfants, Jacob et Jasmine, pour avoir été dans ma vie tout au long de ce parcours. Vous avez su rendre les moments de loisir à vos côtés indispensables.

Introduction

Quel accès au réel avons-nous, en tant que lecteur-spectateur, face à un texte littéraire ou une œuvre visuelle ? Quelle *vue* nous est proposée à travers les mots ou les images, quelle vision apparaît devant nous lorsqu'en tant que lecteur-spectateur nous sommes confrontés à la coexistence d'un texte et d'un dessin sur une double page ? Telles sont les questions soulevées par Claude Cahun dans *Vues et visions*¹, l'une des premières œuvres composites pour lesquelles la jeune auteure et photographe put compter sur la collaboration de la peintre-graphiste Marcel Moore. En incitant le lecteur à lire et à voir alternativement les dessins et les poèmes en prose, le livre hybride tend à brouiller les limites qui définissent l'espace du *littéral* et celui du *figural*, de même que celles qui s'interposent entre le fictionnel et le réel de chaque « vue » et « vision ».

Richard St-Gelais rappelle que « [la fiction] définit, dans sa plus grande généralité, la capacité de l'esprit humain à inventer un univers qui n'est pas celui de la perception immédiate² ». Transcender les limites du monde tangible, perçu comme « réel » parce que visible, et de celui des apparences en sollicitant le savoir et l'imagination du lecteur : tels sont les invariants des registres fictionnels et auto(bio)graphiques. Mais qu'en est-il de la poésie et des arts de la représentation : la peinture, le dessin, la photographie ? Comment « inventer un univers qui se présente comme une perception immédiate » par les modalités du lyrisme poétique et de la représentation mimétique ? Autrement dit, comment intervertir « effet de

¹ Claude Cahun, *Vues et visions*, dans *Écrits*, édition établie et présentée par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002 [1919], p. 21-122. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées par le sigle VV, suivi du numéro de la page, et insérées dans le corps du texte entre parenthèses.

² Richard Saint-Gelais, « Fiction », dans Paul Aron *et al.* (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 225.

réel » et « effet de fiction » au moyen de l'écriture et des arts visuels ? En faisant se côtoyer le visuel et le textuel au sein de l'espace livresque, les auteures font dialoguer les deux formes d'expression au point de déconstruire l'horizon d'attente du lecteur : les images traditionnellement considérées plus proches du réel revêtent les attributs de l'écriture qui, soi-disant, nous privent de la réalité³ tandis que les textes littéraires s'approprient les caractéristiques du figural pour faire image.

Le titre de *Vues et visions* propose d'emblée un questionnement sur la dualité qui oppose l'image réelle – immédiate et vérifiable – à l'image virtuelle – différée, subjective. De fait, bien qu'ils soient syntaxiquement coordonnés, les substantifs « vues » et « visions » engagent une réflexion sur le statut de l'image textuelle⁴ : laquelle est-il préférable de favoriser dans le processus de création, celle que permet de visualiser le sens de la « vue » ou celle de l'esprit, construite par l'imaginaire⁵ ? D'autres interpréteront le titre comme l'annonce de deux types de représentation juxtaposés au sein de l'œuvre : les images et les textes, dont la délimitation apparaît nette en raison de la conjonction « et ». Et si l'idéal de la création artistique était de permettre au lecteur de faire l'expérience de ce qui se joue entre les deux, de se glisser dans les interstices qui séparent l'espace du réel et le temps de l'imaginaire afin

³ Ainsi que Michel Melot l'explique, « [...] la double réduction de la chose [la parole] au son et du son à l'alphabet, c'est de nous priver de la réalité. Et la greffe si répandue des figures sur l'écriture pourrait bien y trouver sa première raison » : *L'illustration : Histoire d'un art*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1984, p. 7.

⁴ Le recueil avait été publié dans un premier temps en 1914, sans les dessins de Suzanne Malherbe alias Marcel Moore. Ces derniers furent ajoutés dans la seconde édition en 1919, chez Crès. Ainsi, dans la première publication, le titre renvoyait nécessairement au caractère réel et illusoire des poèmes. Pour les deux versions, voir Claude Courlis, *Vues et visions, Mercure de France*, n° 406, 16 mai, 1914, p. 258-278 et Claude Cahun, *Vues et visions*, Paris, Éditions Georges Crès, 1919.

⁵ La dualité entre « objet du monde » (les vues) et « réalité de l'esprit » (les visions) mise en scène dans *Vues et visions* n'est pas sans rappeler la conception de la représentation du réel en art de Proust et la manière dont il conçoit la « vraie vie ». Comme Gilles Deleuze le fait remarquer, « [n]ul plus que Proust n'a insisté sur le point suivant : que la vérité est produite, qu'elle est produite par des ordres de machines qui fonctionnent en nous, extraites à partir de nos impressions, creusée dans notre vie, livrée dans une œuvre » : Sophie Kérouack, « Le rôle de la photographie chez Proust », dans Michel Pierssens, Franc Schuerewegen, Ana González Salvador (dir.), *Savoirs de Proust*, Montréal, Paragraphes, 2005, p. 94, citant Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1964, p. 176.

d'expérimenter le plaisir d'admirer ainsi que d'apprendre par la poésie et l'art ? La configuration texte/image propose un discours sur les rapports particuliers que peuvent entretenir les mots et les dessins graphiques en ce début de XX^e siècle. Nous tenterons d'explicitier les enjeux entre les deux moyens d'expression en analysant les liens qui se tissent dans l'espace intermédiaire s'ouvrant entre le textuel et le visuel.

Du début à la fin de sa carrière, Claude Cahun emprunte un parcours artistique diversifié, où les frontières entre les arts et les médias s'estompent. Depuis sa redécouverte il y a une trentaine d'années par François Leperlier⁶, l'intérêt pour son œuvre littéraire et photographique ne cesse d'augmenter. Les études menées en bonne partie dans le cadre des *gender studies* et de l'approche intermédiaire⁷ par des historiens de l'art et des critiques littéraires ont donné lieu à des réflexions sur la démarche de Cahun (et de sa fidèle collaboratrice, Marcel Moore) en marge des grands mouvements, sur la polymorphie du sujet, la représentation du corps, la subversion des genres (littéraires, artistiques et sexuels) dans les écrits, les autoportraits ainsi que dans les photomontages et les objets surréalistes. Oubliée après sa mort en 1954, l'auteure-artiste disparaît de la mémoire culturelle, et avec elle son œuvre réalisée entre 1912 (premiers écrits journalistiques et autoportraits) et 1953. « Il a fallu attendre les années 1980, le renouveau de l'intérêt pour le surréalisme, notamment pour le rôle des femmes dans l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, attendre surtout les débats autour de la

⁶ Voir François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose : essai*, Paris, Jean-Michel Place, 1992 ; *Idem, Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006.

⁷ À titre d'exemple, dans son mémoire de maîtrise, Marie-Ève Gélinas étudie la représentation du corps et la démarche intermédiaire mises en place dans *Aveux non avenues* et les photomontages qui y sont intercalés : *Le corps duel dans Aveux non avenues de Claude Cahun : à la jonction du texte et de l'image*, mémoire de maîtrise présenté au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2010. Voir aussi Laura Cottingham, *Cherchez Claude Cahun – une enquête de Laura Cottingham*, Lyon, Éd. Carobella ex-natura, 2002.

notion de *gender* pour voir ressusciter cette artiste hors du commun⁸ », note Andrea Oberhuber. Spectaculaires parce que saisissant entièrement notre attention de spectateur, les autoportraits et les photomontages⁹ ont suscité l'intérêt des chercheurs à l'époque postmoderniste en raison des questionnements qu'ils soulèvent, notamment, à propos de la pratique de l'autoreprésentation au féminin et de l'apport de Cahun en tant que femme artiste au mouvement surréaliste¹⁰. Mais le vrai défi que pose l'œuvre cahunien à son lectorat est d'explorer l'entre-deux de plusieurs volets : littéraire, photographique, essayiste, plastique (objets surréalistes et livres surréalistes). Grâce à François Leperlier, qui a réuni dans un volume l'ensemble de l'œuvre littéraire et des autres écrits de Cahun épuisés jusqu'à l'initiative de ce dernier, les écrits de cette dernière sont de plus en plus étudiés, tant ceux publiés de son vivant que les textes inédits¹¹. En adoptant une perspective psychanalytique, Georgiana Colville¹² et Florence Brauer¹³ ont étudié la représentation du corps dans l'œuvre cahunien alors que d'autres chercheurs ont mis en lumière le rôle de collaboratrice joué par

⁸ Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, n° 6, 2005, p. 345.

⁹ Depuis les années 1980, l'œuvre photographique de Cahun a fait l'objet de plusieurs expositions. Mentionnons la première exposition individuelle, galerie Givaudan, Genève, 1980 ; une autre individuelle, galerie Zabriskie, à Paris et à New York, 1992. Nous référons le lecteur aux catalogues d'exposition suivants : *Claude Cahun. Photographe*, Paris, Jean-Michel Place, 1995 et *Claude Cahun. Bilder*, Munich, Schirmer-Mosel, 1997 ; *Claude Cahun*, Paris, Hazan : Jeu de Paume, 2011. Pour les études sur les photographies, les photomontages et les objets surréalistes, voir Nanda van den Berg, « Claude Cahun. La révolution individuelle d'une surréaliste méconnue », dans Françoise von Rossum-Guyon (dir.), *Femmes Frauen Women*, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 71-92 ; Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *Afterimage*, mars 1992, p. 10-13 ; Therese Lichtenstein, « A Mutable Mirror : Claude Cahun », *Artforum*, 30, avril 1992, p. 64-67.

¹⁰ Georgiana Colville fait partie de ceux qui ont sorti de l'oubli plusieurs femmes artistes surréalistes : *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 9-22.

¹¹ Voir Claude Cahun, *Écrits*, édition établie et présentée par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002.

¹² Voir Georgiana Colville, « Self-Representation as Symptome. The Case of Claude Cahun », dans Sidonie Smith et Julia Watson (dir.), *Interfaces. Women, Autobiography, Image, Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, p. 263-288.

¹³ Voir Florence Brauer, *Spéculum de la même femme*, thèse de doctorat, Université du Colorado, 1996.

Marcel Moore¹⁴. La mise en scène de soi par l'écriture et la photographie, la subversion du genre de l'autobiographie sont d'autres sujets qui ont retenu l'attention de la critique cahunienne¹⁵. Ainsi cette dernière s'est avant tout intéressée à *Aveux non avenues* (1930) et aux très nombreux autoportraits, aux nouvelles *Héroïnes* (1925) et au récit autobiographique inédit, placé par Leperlier sous le titre générique *Confidences au miroir* ; quelques rares études sont consacrées aux *Paris sont ouverts* ou à *Carnaval en chambre*¹⁶.

En revanche, aucun travail d'envergure n'a été réalisé sur *Vues et visions*, œuvre d'inspiration à la fois symboliste et moderniste. On peut s'étonner du fait que Leperlier, qui ne manque pas de faire valoir la critique très favorable qu'avait reçue le recueil à la suite de sa deuxième publication en 1919¹⁷, lui dédie à peine plus de deux pages dans son volumineux *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*¹⁸. À l'exception d'une thèse de doctorat publiée en allemand dont une grande partie est consacrée à *Vues et visions*¹⁹, seul Rolf Lohse prend pour

¹⁴ Voir Elisabeth Lebovici et Catherine Gonnard, « How Could They Say I ? », dans *Claude Cahun*, Valence, Institut Valencià d'Art Moderne, 2001 ; Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *Intermédialités*, n° 4, automne 2004, p. 87-114 ; Tirza True Latimer, « Entre Claude Cahun et Marcel Moore », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Paragraphes, 2007, p. 31-42.

¹⁵ Voir Catherine Baron, *Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avenues de Claude Cahun*, mémoire de maîtrise présenté au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2004.

¹⁶ C'est le cas de Nadine Schwakopf, qui consacre une partie du premier chapitre de son mémoire à *Confidences au miroir (Polygraphies de l'intime : le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d'Unica Zürn (1916-1970))*, mémoire de maîtrise présenté au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2007), p. 40-53 ; de Julie Héту qui étudie les *Héroïnes* (p. 83-89) et *Carnaval en chambre* (p. 32-40) (*Le motif du masque dans l'œuvre littéraire et photographique de Claude Cahun*, mémoire de maîtrise présenté au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2005). Voir aussi Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, op. cit.

¹⁷ Leperlier renvoie le lecteur à l'article « La Critique d'Aristide : "Vues et visions" par Monsieur (sic) Claude Cahun », *Aux écoutes*, 8 février 1920, lequel s'est fait « l'écho élogieux » du recueil enrichi des illustrations de Marcel Moore, publié « en volume chez Georges Crès, l'éditeur des symbolistes, en 1919 » : *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 43. « Messieurs Claude Cahun et Marcel Moore se sont mis ensemble pour faire un livre fort agréablement présenté et où, chose extraordinaire, le texte ne pourrait pas se passer des dessins, ni les dessins du texte » : « La Critique d'Aristide : "Vues et visions" par Monsieur (sic) Claude Cahun », loc. cit.

¹⁸ Pour la partie sur *Vues et visions*, voir François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 43-45.

¹⁹ Andrea Stahl, *Artikulierte Phänomenalität. Der Körper in den Texten und Fotografien Claude Cahuns*,

objet d'étude principal le recueil en question dans « Genre double – le poème en prose ambigu de *Vues et Visions*²⁰ ». Enfin, deux publications d'Andrea Oberhuber contribuent à faire connaître cette première collaboration artistique et littéraire du couple Cahun/Moore : « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiales dans l'œuvre de Claude Cahun²¹ » et « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book²² ». Bien qu'elle y étudie davantage les œuvres littéraires et photographiques surréalistes de Claude Cahun et de Marcel Moore, Oberhuber propose des interprétations fort éclairantes au sujet du dialogue intermédial déployé dans *Vues et visions*, sur lesquelles nous reviendrons au moment de définir les axes de réflexions du présent travail de recherche.

L'examen des poèmes en prose enrichis d'illustrations de Marcel Moore a pour principal but de renouveler les études sur cette auteure et sa collaboratrice, la peintre graphiste Marcel Moore. Notre choix s'est arrêté sur cette œuvre parce qu'elle a été négligée à tort par la critique littéraire. Mais il nous importe également de montrer que, à y regarder de près et contrairement à ce qu'affirme Christine Planté, les mouvements les plus marquants du XIX^e siècle, soit « la modernité, puis le symbolisme, pour la poésie, le réalisme et le naturalisme pour le roman », ne se présentent pas autant comme « de grands déserts de femmes²³ ». C'est

Würzburg, Köngishausen & Neumann, 2012.

²⁰ Rolf Lohse, « Genre double – le poème en prose ambigu de *Vues et Visions* », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, op. cit., p. 97-112.

²¹ Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiales dans l'œuvre de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 343-364.

²² Andrea Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *History of Photography*, vol. 31, n° 1, 2007, p. 40-56.

²³ Christine Planté, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n°3, 2003, s.p., <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-655.htm> [site consulté le 28 juin 2014].

que l'objet livre²⁴ *Vues et visions*, où se côtoient écriture poétique et art visuel, s'inscrit dans la lignée des œuvres modernistes de la seconde moitié du XIX^e siècle : l'époque est caractérisée d'innovations formelles, notamment sur le plan de l'hybridité générique, artistique et médiatique²⁵.

Destinée à être feuilletée autant qu'à être lue, l'édition qui nous intéresse dans la présente étude a été publiée sous forme de « livre luxueux chez Georges Crès²⁶ » en 1919. Le recueil rassemble vingt-cinq poèmes en prose conçus en diptyque, agrémentés des dessins de Marcel Moore et répartis en vingt-cinq chapitres numérotés. Le sujet lyrique²⁷ de la série de poèmes placée sur la page de gauche se situe en 1912 et décrit des impressions empreintes de mélancolie, inspirées par le rivage pittoresque du Croisic, petite ville portuaire, situé au bord de l'Atlantique. Quant aux sujets lyriques de la seconde série, dont l'identité varie d'un poème à l'autre²⁸, ils relatent des observations similaires à celles leur faisant face sur la double page, mais transposées dans l'Antiquité ou à la Renaissance. Conçues en double version à l'instar des textes, les illustrations de Moore surplombent les doublets poétiques demandant ainsi au

²⁴ Andrea Oberhuber fait remarquer que « la confusion règne dans le domaine des termes employés » pour désigner la pratique du « livre objet » : « livre illustré », « livre de peintre », « livre de dialogue », « livre d'artiste » et « livre-objet » dans son article « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu » présentant le dossier « À belles mains. Le livre surréaliste. Le livre d'artiste », *Mélusine*, n° XXXII, 2012, p. 9. Pour le moment, nous nous contenterons de l'appellation « objet livre » pour désigner *Vues et visions*, puisque ce qui nous importe de souligner c'est la co-présence des deux formes d'expression au sein de la double page. Nous verrons au fil de l'analyse s'il est plus judicieux de classer l'œuvre dans la catégorie des livres illustrés ou des livres de dialogue.

²⁵ Voir Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2000.

²⁶ Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 348.

²⁷ Il a été établi que les textes de *Vues et visions* appartiennent au genre du poème en prose. L'hybridité du genre, qui place l'expression du sujet entre prose et poésie, ajoute au caractère « instable » de l'œuvre en situant le « je » énonciatif dans un entre-deux « flou », entre « je » narratif et « je » lyrique. Rolf Lohse considère ces derniers comme les « narrateurs » des poèmes, conférant ainsi aux textes un sens narratif. Les deux appellations semblent appropriées pour désigner les sujets des poèmes, puisqu'il n'existe pas de terme précis pour renvoyer à un sujet qui fait montre d'un lyrisme poétique tout en campant le rôle de descripteur-narrateur d'un récit bref.

²⁸ La remarque est d'Andrea Oberhuber : « While in the original scene the lyric 'I' always seems to be the same, it is subject to a multitude of historical metamorphoses : the reader discovers the polymorphism of the first-person narrators who, under different names – Hadrian, Trajan, Pericles, Titus, Nero, among others – introduce a game of masking and masquerade and contribute to the projection of a spectralised identity in the book » : « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *History of Photography*, *loc. cit.*, p. 42.

lecteur un mode et un rythme de lecture particuliers. Celui-ci oscille entre les dessins et les poèmes, entre le présent du sujet lyrique et le passé des personnages historiques convoqués, la spatialité des images, la temporalité des récits poétiques et l'espace de la page, en plus des lieux convoqués par les thèmes, concrétisant, de ce fait, un amalgame des formes et des genres, du visuel et du textuel. *Vues et visions* instaure un système d'oppositions qui traversent l'œuvre à divers niveaux. En plus du présent (le contemporain du temps de l'écriture) et du passé (l'Antiquité), le lecteur est confronté à plusieurs dichotomies tels le réel et le fictionnel, le dedans et le dehors, l'art et la philosophie, les univers marin et urbain, l'éphémère et l'éternel, pour n'en nommer que quelques-unes, qu'il s'agira de transcender en explorant les points de passage entre les différents univers.

Depuis l'Antiquité, l'idée d'une correspondance entre la poésie et la peinture énoncée dans la célèbre formule d'Horace *ut pictura poesis*, et plus largement, entre la littérature et l'image a inspiré nombre d'artistes et d'écrivains nourrissant les réflexions de toute une tradition critique au sujet des « arts sœurs²⁹ ». Toutefois, « [q]uand il confronte vraiment les deux dimensions majeures de la création, quand il les laisse s'affronter, souligne Yves Peyré, l'Occident tend invariablement à abaisser l'un des termes, que ce soit l'un ou l'autre, peu importe³⁰ ». Avec Mallarmé, qui « invente (de concert avec Manet) le « livre de dialogue », entre 1875 (*Le Corbeau*) et 1876 (*L'Après-midi d'un faune*)³¹ », puis avec Apollinaire et ses

²⁹ « Dès l'Antiquité, les philosophes soulignent la parenté des deux arts. Alors que Platon condamne tous les arts d'imitation, Aristote les admet au rang des sciences « poétiques », mais place la poésie, art libéral, avant la peinture, art mécanique : c'est ce jugement normatif qui détermine des siècles de concurrence entre les deux arts » : Karine Lanini, « Peinture », dans Paul Aron *et al.* (dir.), *Le dictionnaire du littéraire, op. cit.*, p. 428-429.

³⁰ Yves Peyré, « Le livre comme creuset », dans Matthieu Rochelle, Yves Jolivet *et al.* (dir.), *Le livre et l'artiste*, Marseille, Éditions Le Mot et le reste, 2007, p. 38.

³¹ *Ibid.*, p. 43.

Calligrammes, la critique s'intéressant aux œuvres qui conjuguent le visuel et le textuel au sein d'une même création voit leurs objets d'étude se transformer. Dès lors, le travail qu'effectueront les artistes et les écrivains sur le rythme, la calligraphie et la mise en page d'un livre hybride leur permettra d'appréhender les rapports entre les textes et les images selon une perspective nouvelle. La particularité de ce type d'œuvres, dont *Vues et visions*, tient, d'une part, à ce que l'image n'est plus subordonnée au texte, elle n'a plus comme principale fonction d'illustrer *simplement* ce dernier³² ; elle tient, d'autre part, à ce que le pictural³³ entreprend un dialogue intermédial avec le *littéral*, l'un contaminant l'autre de ses spécificités formelles et thématiques. Avant de définir le concept de l'intermédialité et l'usage que nous en ferons, un survol des études sur *Vues et visions* s'impose ; il s'agira de mettre en lumière le cadre de référence établi par les quelques critiques qui se sont penchés sur l'œuvre en question.

Dans *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, Leperlier cumule de nombreuses données biographiques et passe en revue chacune des œuvres de Cahun/Moore. Ainsi, il présente les principales caractéristiques de la première œuvre littéraire véritable de Lucy Schwob, *Vues et visions*, publiée au *Mercure de France* sous le pseudonyme Claude Courlis en 1914, puis en « volume luxueux » cinq ans plus tard sous le pseudonyme Claude Cahun, augmenté d'illustrations graphiques. Pour Leperlier, les « scènes balnéaires » du premier ensemble de poèmes décrivent ce que les éléments transposés dans l'Antiquité gréco-latine s'appliquent à exprimer dans une « variation imaginaire ». La seconde série poétique assure « la

³² Voir Renée Riese Hubert, « Introduction : mimesis and the book » dans *Surrealism and the Book*, Lincoln, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 3-26.

³³ À l'instar de Liliane Louvel, nous employons le terme « pictural » dans le sens de « picture », d'image : *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 258. Par le fait même, il sera utilisé tout au long de ce mémoire pour désigner ce qui est relatif au visuel, donc comme synonyme du néologisme « figural », et pas seulement pour référer à la peinture artistique.

transformation d'une expérience immédiate, spontanément associative, en une rêverie élaborée [...]»³⁴ ». Autrement dit, selon le biographe de Cahun, les textes écrits au temps présent de l'écriture illustrent les « vues » annoncées par le titre tandis que les « visions » sont mises en scène plutôt par leur double littéraire, réalisées dans « un décor mythique », inspirées par la mythologie antique et biblique. La tentation est grande pour le lecteur de catégoriser ainsi ce qui se présente à l'œil et à l'intellect, de sectoriser les « vues » et les « visions » pour rendre visibles les frontières qui les séparent. Or la visée de l'œuvre est de montrer les possibles de la perception, de permettre au lecteur d'expérimenter les différentes avenues que propose la sensibilité humaine afin de décroquer les limites du visuel. La position de Rolf Lohse à ce sujet prend d'ailleurs l'exact contrepied de celle adoptée par Leperlier :

On pourrait, dans un premier temps, identifier « vues » avec les textes de la première série (qui relatent les observations faites au Croisic) et les textes de la deuxième série aux « visions » (qui évoquent des scènes imaginaires de l'Antiquité). Mais ne serait-ce pas une corrélation trop simple ? Car les narrateurs rapportent à la fois leurs observations tirées du monde visible et les objets de leur imagination.³⁵

C'est Leperlier également qui fait des remarques intéressantes à propos des points de vue des sujets lyriques de facture « impressionniste » conduisant, selon lui, vers « une expérience du second degré, symboliste³⁶ », confirmant ainsi l'inscription du pictural dans le texte. Le spécialiste de philosophie esthétique souligne l'influence notable de l'oncle de la jeune Lucy, l'écrivain Marcel Schwob, auteur des *Vies imaginaires* et du *Roi au masque d'or*, pour la conception « des petits tableaux dans le cadre factice de l'Antiquité gréco-romaine³⁷ ».

³⁴ François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur, op. cit.*, p. 44.

³⁵ Rolf Lohse, *loc. cit.*, p. 107.

³⁶ François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur, op. cit.*, p. 45.

³⁷ *Ibid.*, p. 45.

De son côté, Rolf Lohse se donne le mandat d'examiner les différentes formes que revêt le redoublement – formel et thématique – dans *Vues et visions* et d'établir un lien entre la figure stylistique du redoublement ainsi que le genre du poème en prose dans l'article ci-haut mentionné : « Genre double – le poème en prose ambigu de *Vues et visions* ». Il ressort de l'analyse stylistique des poèmes sélectionnés que « [...] *Vues et visions* ne présente pas la confusion totale des contraires, de l'un dans l'autre. Il est vrai, souligne Lohse, que les textes de chaque diptyque convergent, mais il est vrai aussi qu'ils conservent leurs différences en les faisant apparaître dans les détails³⁸ ». Dans la seconde partie de l'article, l'auteur met l'accent sur le genre du poème en prose, de laquelle nous retiendrons, pour l'instant, que « [c']est sous la forme du redoublement, décalé chaque fois dans le temps et l'espace mais aussi du point de vue de l'instance narrative, que se révèle l'innovation formelle du poème en prose dans *Vues et visions*³⁹ ». Il conclut que « la forme bipolaire de poème en prose traduit une expérience qui ne se contente plus de l'unicité du regard, de l'enracinement dans un moment précis de l'histoire ni de l'identité unique d'un « je » poético-prosaïque ou d'une personnalité historique⁴⁰ ». Ces constats de Rolf Lohse à propos de la duplication textuelle et de la figure du double révèlent que cette dernière remonte aux premières créations. Sa présence quasi obsédante dans l'ensemble de la production artistique et littéraire de Cahun montre qu'il s'agit d'un incontournable afin de saisir pleinement les enjeux du dialogue intermédial instauré dans *Vues et visions*. Les observations de Lohse au sujet des textes du recueil nous serviront de points d'ancrage afin d'élaborer une problématique qui abordera la question du dédoublement figural en plus du *littéral*.

³⁸ Rolf Lohse, *loc. cit.*, p. 108.

³⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 112.

Dans « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », Andrea Oberhuber met en relief l'esthétique de Claude Cahun, de Marcel Moore et de Lise Deharme qui prolonge l'idée de l'*ars combinatoria* donnant naissance à un livre-objet transformé depuis la tradition bibliophilique chère au XIX^e siècle, sous la forme du livre dit surréaliste. Elle met en contexte la pratique intermédiaire de Cahun et de Moore en analysant d'abord *Vues et visions* et parvient à des conclusions qui viendront cimenter nos propres intuitions au sujet du corpus à l'étude. Elle affirme : « [...] Cahun challenges the idea of the artist as an individual creator in favor of the couple and the principle of inter – artistic collaboration⁴¹ ». Nous irons plus loin à ce propos en avançant que la création de *Vues et visions* s'effectue à trois, les deux artistes sollicitant l'implication du lecteur-spectateur dans l'élaboration des « vues » et des « visions ». Ajoutons que c'est sur la base de la réflexion suivante d'Andrea Oberhuber que nous fonderons notre argumentation :

The *pictorialization* of the verb and the *poeticization* of the illustration – results of contamination through thematic and spatial rapprochement – do they not result in, through the process of reception, the implication of an entirely new type of reader, the reader *preceptor* ?⁴²

Non seulement nous adhérons à cette hypothèse, mais elle constitue le canevas de base sur lequel nous nous appuyerons afin de circonscrire les angles d'analyse de *Vues et visions*.

En accord avec Andrea Oberhuber, nous remarquons que « [l]es lieux de recoupage entre le texte et l'image, la littérature et la photographie (ou le théâtre) font partie intégrante de

⁴¹ Andrea, Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 42.

⁴² *Ibid.*, p. 45.

[l']esthétique de l'entre-deux [cahunienne] de sorte qu'il convient de parler de stratégies intermédiales⁴³ ». Afin de définir le concept de l'intermédialité, elle précise :

Créé par les Sciences des médias de l'Université de Constance, notamment par Joachim Paech, le terme « intermédialité » désigne les phénomènes de croisement des médias dans la production culturelle contemporaine, mais aussi passée, tels qu'ils se présentent dans les rapports entre textes, images, musique, représentation théâtrale et diffusion médiatique. Ainsi, l'intermédialité se définit comme une expression de la différence (entre deux médias ou deux arts) qui apparaît dans un processus de transformation spécifique : la mise en musique d'un poème, l'adaptation cinématographique d'un roman, l'évolution de la photographie vers le cinéma, etc. Comme procédé de transformation, la théorie de l'intermédialité se propose de développer un système (historiquement fondé) de figures de l'intermédialité, objectif analogue à la typologie des figures de l'intertextualité proposées par Gérard Genette, et d'analyser les implications discursives de cette nouvelle interpénétration des médias.⁴⁴

L'analyse de *Vues et visions* indique que la jeune auteure et sa collaboratrice ont exploité dès les premières créations les liens entre l'écriture et l'image, et donc, les points de convergence et de divergence des deux formes d'expression mises en œuvre. Considérant les balises théoriques en matière d'intermédialité et de phénomènes de croisement des médias qu'elles impliquent, ce mémoire explorera la question des frontières artistiques et médiatiques ou, pour le formuler autrement, le dialogue intermédial entre les poèmes en prose de Cahun et les dessins de Moore. Pour ce faire, nous tenterons de répondre aux interrogations suivantes : quels types de rapports entretiennent le textuel et le visuel réunis au sein de cet objet livre qui revisite la tradition du livre illustré ? S'agit-il de compléter, de commenter ou de rendre les

⁴³ Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiales dans l'œuvre de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 345.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 345. L'auteure renvoie à Joachim Paech (dir.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart, Metzler, 1994 ; idem, « Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen », dans Jörg Helbig (dir.), *Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Erich Schmidt, 1999, p. 14-30 ; voir aussi Peter Zima, *Litteratur intermedial. Musik – Malerie – Photographie – Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

textes attrayants au moyen de l'illustration⁴⁵ ? Les dessins et les poèmes s'étalant sur la double page incitent le lecteur-spectateur à s'interroger sur les lieux de rencontre entre les deux moyens d'expression, et par extension, sur la perméabilité des frontières entre l'écriture et l'image. Y a-t-il une transgression des codes traditionnels qui régissent notre manière de lire le verbal et de voir le pictural ? Et si oui, comment ces codes s'influencent-ils mutuellement ? La conception de l'espace livresque que présente *Vues et visions* amène le lecteur à changer de mode de lecture. Il conviendra de s'interroger sur les différentes postures exigées par les ensembles iconotextuels : le lecteur peut se transformer tour à tour en regardant-lisant et en lecteur-co-créateur du livre. Le mémoire s'intéressera principalement à cette co-création de Cahun/Moore tout en renvoyant aux œuvres plus tardives de Claude Cahun parce que *Vues et visions* pose un grand nombre de questions auxquelles nous désirons apporter des réponses.

Nous nous proposons d'étudier la complexité des rapports texte/image qui sous-tendent la démarche interartistique de Claude Cahun et de Marcel Moore en nous intéressant particulièrement aux stratégies intermédiaires déployées dans *Vues et visions*. À propos des rapports texte/image, Alain Viala rappelle que

[l]es liens entre la littérature et l'image peuvent être envisagés selon trois points de vue.
1) La littérature elle-même « fait image », au moyen de figures de style (en particulier la métaphore et l'hypotypose). 2) L'image peut accompagner le texte, comme dans

⁴⁵ Nous reprenons les propos d'Isabelle Daunais qui souligne que « [l']illustration pose d'abord la question des limites de l'écriture [...]. Le livre illustré peut signaler l'insuffisance d'un seul *art* à rendre grâce à Dieu (enluminures), à faire rêver (romans illustrés des XVIII^e et XIX^e s.), à signifier (livres où le texte et l'image se nourrissent l'un l'autre). Mais en tous les cas, même lorsqu'elle a été à l'origine conçue comme seconde par rapport au texte, l'illustration impose des codes et un matériau propres. Il s'agit donc de deux systèmes, celui de l'illustration et celui du textes, entre lesquels naissent des relations diverses, qui demandent à être précisées » : « Illustration », dans Paul Aron *et al.* (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 286. Au sujet du livre illustré, voir Michel Melot, *op. cit.* ; Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2007 [2001] ; Pierre Glaudes (dir.), *La représentation dans la littérature et les arts*, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse Le Mirail, 1999.

l'illustration. 3) Texte et image peuvent être fondus en un tout, comme dans l'emblème.⁴⁶

Vues et visions interroge la représentation littéraire et artistique en éprouvant les trois manières de concevoir les rapports entre l'écriture et les arts visuels. Subdivisé en deux chapitres, notre travail s'attachera dans un premier temps à mettre en lumière le rôle de l'écriture qui intègre certains des dessins de Moore. En nous inspirant de l'*iconolecture*, méthode de lecture élaborée par Emmanuelle Pelard pour lire un type particulier de poésie, la « poésie graphique »⁴⁷, nous tenterons d'effectuer des liens entre la plasticité et la signification littérale des signes linguistiques qu'illustrent ces images-textes de Moore tout en étudiant les correspondances thématiques et formelles qu'elles entretiennent avec les poèmes de Cahun. Le caractère iconique de ces dessins sera étudié en premier lieu ; d'abord parce qu'ils sont représentés dans l'espace réservé aux images du recueil ; ensuite parce qu'en les observant, ce sont les traits graphiques qui s'imposent au regard, avant la signification littérale, celle-ci demandant d'interpréter les signes verbaux au moyen des fonctions cognitives du langage. Le terme « image-texte » traduit la primauté de la composante plastique de ces dessins hybrides. Toutefois, il convient de se demander quelle composante des images il s'agit de prioriser dans la création du sens : la signification plastique ou verbale ? Dans cette perspective, l'*iconolecture* se présente comme un moyen judicieux pour lire et voir les illustrations de

⁴⁶ Alain Viala, « Image », dans Paul Aron *et al.* (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 286. Au sujet de la littérature faisant « image », nous renvoyons le lecteur aux ouvrages suivants de Bernard Vouilloux : *La peinture dans le texte. XVIII^e – XX^e siècles*, Paris, Éditions CNRS, coll. « CNRS langage », 1994 ; *Le tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011.

⁴⁷ Emmanuelle Pelard, « Iconolecture, tactilecture : la réinvention du lire dans le livre-objet de Roland Giguère », dans Andrea Oberhuber (dir.), « À belles mains. Le livre surréaliste. Le livre d'artiste » *Mélusine*, *op. cit.*, p. 145 et 155. De la même auteure, voir aussi : *La poésie graphique : Christian Dotremont, Roland Giguère, Henri Michaux et Jérôme Peignot*, thèse de doctorat présentée au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2012.

Moore, puis mettre en relief le moyen significatif qui a préséance sur l'autre⁴⁸. C'est dire que l'illustratrice de *Vues et visions*, après s'être approprié l'ensemble du recueil⁴⁹, questionne de concert avec Cahun les possibles de la littérature et des arts plastiques réunis sur le même support artistique en établissant « une corrélation du visible et du lisible, une co-implication du verbal et du visuel⁵⁰ ».

En adoptant l'approche intermédiaire telle que définie précédemment, le second chapitre étudiera la manière dont le figural investit le texte littéraire chez Cahun. Nous aborderons d'abord la question de la figure du double et celle de la répétition textuelle dans le recueil. Cette mise en contexte sera suivie d'une analyse de l'allusion comme stratégie d'écriture afin d'introduire le visuel au sein du textuel. Enfin, au cœur de l'analyse, il sera question de l'hybridité du texte littéraire qui se situe entre image à lire et image à voir. Comme cadre théorique, nous prendrons appui principalement sur les travaux de Liliane Louvel⁵¹ au sujet de l'image suscitée par les mots en référant à d'autres concepts développés dans le

⁴⁸ Cette méthode de lecture empruntée à Pelard sera employée dans le but d'analyser les dessins à la fois « graphiques » et « iconographiques » de Moore. Précisons toutefois qu'il ne s'agit probablement pas de l'ordre de lecture qu'adopterait le lecteur moyen. Même s'il dépend de chacun de faire sienne l'une ou l'autre posture de lecture – voir ou lire les ensembles iconotextuels –, il est fort probable qu'après avoir perçu globalement l'espace graphique, le lecteur se penche sur les poèmes en prose de Cahun avant de chercher à lire les dessins de Moore.

⁴⁹ Ainsi qu'Andrea Oberhuber le fait remarquer dans « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 43, « [i]n the dedication of the book edition of *Vues et visions*, she [Cahun] demonstrates an exemplary candour and underlines the double conception of the book :

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

⁵⁰ Emmanuelle Pelard, *La poésie graphique : Christian Dotremont, Roland Giguère, Henri Michaux et Jérôme Peignot*, *op. cit.*, p. 384.

⁵¹ Nous renverrons, entre autres, aux ouvrages suivants de Liliane Louvel : *Texte/image: images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002 ; *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, *op. cit.* ; *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.

champ des études intermédiales notamment par Alain Montandon⁵² et Aron Kibédi-Varga⁵³. Après avoir démontré que *Vues et visions* appartient au genre de l'iconotexte tel que défini par Montandon, nous ferons appel aux méthodes de lecture de Liane Louvel afin d'analyser le pictural dans les textes littéraires, où l'image influe sur le lyrisme tant sur le plan de la forme que du contenu. À partir de la typologie des « descriptions picturales » développée par Louvel⁵⁴, nous étudierons l'iconicité de la poésie de Cahun qui tend à créer ce que nous appellerons, avec Louvel, un effet-tableau. Plus ponctuellement, la notion de coïncidence cachée entre le textuel et le visuel établie par Kibédi-Varga sera convoquée pour appuyer l'idée d'un dialogue entre les codes langagiers dans les poèmes afin d'évaluer la valeur picturale de ceux-ci. Enfin, la notion de l'anamorphose picturale sera explorée en profondeur parce qu'elle permet de penser le rapport qu'instaurent les poèmes en prose avec les arts visuels. La thèse de doctorat d'Isabelle Keller⁵⁵ nous servira de référence principale pour établir les paramètres d'étude de l'anamorphose dans le texte littéraire.

L'analyse du dispositif texte/image dans *Vues et visions* a partie liée avec la figure du double, la rencontre avec l'Autre : l'autre du texte, l'autre de l'image. Notre étude confirmera ce que plusieurs critiques ont souligné avant nous avec justesse : le dialogue intermédiaire dynamisé par la myriade d'oppositions figurant dans *Vues et visions* n'est que le prélude à une infinité d'échanges réalisés par Claude Cahun et Marcel Moore, où l'entre-deux sert à abolir

⁵² Alain Montandon (dir.), *Signe/texte/image*, Meyzieu, Césura Lyon Édition, 1990.

⁵³ Aron Kibédi-Varga, « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », dans Martin Heusser *et al.* (dir.), *Text and Visuality : Word and Image Interaction 3*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 77-92.

⁵⁴ Liliane Louvel, « Nuances du pictural : petit essai de typologie », *Texte/image : images à lire, textes à voir, op. cit.*, p. 32-44.

⁵⁵ Isabelle Keller, *L'anamorphose dans l'œuvre romanesque de Lawrence Durrell*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Toulouse le Mirail, 2002.

l'écart entre le monde réel et le simulacre – entre la vie « réelle » (photographie et écriture autobiographique) et la vie « fictive » (photomontage et écriture autofictionnelle avant la lettre). L'esthétique de l'entre-deux préconisée par les deux collaboratrices dans leurs projets artistiques imprègne même les relations interpersonnelles, jusqu'à devenir une véritable philosophie de vie. À l'image du « moi [des autoportraits] et [de] son *alter ego* [qui] affichent leur différence dans la complémentarité⁵⁶ », nous verrons que les poèmes et les dessins de *Vues et visions* témoignent d'une relation (intermédiatique) qui se veut égalitaire, mettant en valeur deux formes d'expression distinctes, indépendantes, « jamais tout à fait les mêmes ni tout à fait *autres*⁵⁷ ».

⁵⁶ Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *loc. cit.*, p. 95-96.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 96.

Chapitre I

Du visuel au textuel : le traitement de la lettre au sein des images

1.1. *Vues et visions*, un objet littéraire protéiforme

L'objet littéraire à l'étude, *Vues et visions*, est une œuvre protéiforme, puisque l'hybridité formelle du recueil – entre le textuel et le visuel – se présente au lecteur d'une double page à l'autre l'incitant à se métamorphoser en lecteur-spectateur⁵⁸ : il doit lire et/ou voir en même temps les poèmes en prose ainsi que les images leur servant de cadre. En effet, les dessins de Marcel Moore partagent l'espace de la double page avec les poèmes de Claude Cahun. Par conséquent, interroger les relations qu'entretiennent les deux formes d'expression présentées simultanément à l'œil du regardant-lisant prend de l'importance. S'agit-il de rapports analogiques, antagonistes ou de co-présence⁵⁹ ? À priori, la question semble simple et la démarche paraît plutôt évidente : il suffit de questionner les deux intentions créatrices en évaluant le degré de ressemblance et/ou de dissemblance que présentent les dessins et les textes sur les plans thématique et formel. Or l'œuvre à l'étude complexifie les rapports entre le *figural* et le *littéral* en jouant avec la configuration graphique de ces derniers.

Six des dessins de Moore qui encadrent les textes de Cahun sont mixtes, autrement dit, ce sont des dessins hybrides, puisque des graphèmes viennent agrémenter les images. Parmi

⁵⁸ Voir Andrea Oberhuber, « Présentation : Texte/image, une question de coïncidence », *Dalhousie French Studies*, n° 89, hiver 2009, p. 3-9. Le terme « regardant-lisant », emprunté à Andrea Oberhuber, nous semble particulièrement intéressant pour désigner le type de lecteur que demande *Vues et visions*, puisqu'il permet de comprendre de quelle manière le lecteur traditionnel doit changer de posture de lecture pour appréhender une œuvre dans laquelle se côtoient écriture et art visuel. En effet, il doit porter un « regard » sur les œuvres graphiques et littéraires de Marcel Moore et de Claude Cahun et, de ce fait, poser un geste interprétatif sur l'œuvre en sortant de son statut passif de spectateur.

⁵⁹ Voir Elza Adamowicz, « Les yeux la bouche : approches méthodologiques du livre surréaliste », dans Andrea Oberhuber (dir.), « À belles mains. Le livre surréaliste. Le livre d'artiste » *Mélusine*, *op. cit.*, p. 31-42.

les graphèmes qui s'ajoutent aux représentations graphiques de l'artiste-peintre, on retrouve la signature de l'artiste (VV,19), la couronne mortuaire de Jésus-Christ représentée à deux reprises, notamment, par le christogramme « IHS » (VV, 46-47 et 70), une épitaphe dont les mots grecs à demi effacés désignent des inconnus (VV, 75), des hiéroglyphes (VV, 67), des fragments textuels latins (VV, 11) et d'autres signes linguistiques difficilement déchiffrables⁶⁰ (VV, 11). De ce fait, à la question initiale mentionnée plus haut vient s'en ajouter de nouvelles : quelle fonction occupe le signe verbal illustré au sein de l'espace réservé aux images dans cette co-création de Cahun et de Moore ? Vient-il suppléer à un manque que le *figural* ne saurait combler à lui seul dans la signification de l'œuvre ou vient-il plutôt jouer le rôle d'ornement qui était, rappelons-le, dévolu au geste plastique dans la tradition du « livre illustré⁶¹ » ? Si la configuration graphique des poèmes et des dessins présentés en double version impose un questionnement au sujet des rapports texte/image de ce recueil, le traitement singulier que réservent la jeune auteure et l'artiste au textuel inscrit à même le visuel les problématise davantage tout en nous incitant à un examen attentif de ces dispositifs image/texte. Ainsi, l'étude des rapports entre le *figural* et le *littéral* des « vues » et des « visions » de ces dessins hybrides et des poèmes qui les accompagnent se fera obligatoirement en trois temps. Il s'agira, d'abord, d'analyser les « messages plastiques » et les « messages linguistiques⁶² » des dessins, d'interpréter leur mise en dialogue et, ensuite, de

⁶⁰ Nous aurons l'occasion de revenir sur ces signes linguistiques indéchiffrables et leurs qualités représentatives ou littérales.

⁶¹ Selon Michel Melot, les premiers grands livres illustrés datent du XVIII^e et « ils ont une fonction bien distincte des livres de bibliothèque : ils ne sont pas faits pour être lus [...]. L'illustration y joue également un rôle bien particulier, essentiel, qui rejoint par bien des aspects celui des enluminures des textes sacrés. Mais, outre leur fonction ornementale sacralisante, elles doivent aussi égayer le texte, l'animer et le rendre plaisant à un public composé d'esthètes et d'amateurs [...] » : *op. cit.*, p. 195.

⁶² Dans son ouvrage, *Introduction à l'analyse de l'image*, Martine Joly propose une méthode pour analyser différentes sortes d'images, notamment, celles où l'on retrouve des signes linguistiques. Selon Joly, l'analyse de

les mettre en relation avec les poèmes en prose de l'écrivaine. Il nous apparaît nécessaire de nous intéresser à la signification plastique de la lettre de ces dessins en premier lieu, puisque son emplacement dans l'espace mettant en vedette le pictural révèle son importance.

1.2. *Iconolecture*

Afin d'analyser la fonction du signe linguistique au sein des images de *Vues et visions*, nous nous attarderons à l'un des six diptyques : « La lutte et le baiser⁶³ » (VV, 10-11) et nous renverrons à deux autres pour illustrer notre propos, soit : « Hiéroglyphes » (VV, 66-67) et « Épitaphe » (VV, 74-75). Nous avons choisi d'étudier ces trois couples de poèmes et de dessins, d'une part, parce qu'ils présentent des dénominateurs communs au point de vue formel et sémantique. Sur le plan de la composition un lien s'édifie entre les trois diptyques, puisqu'ils mettent en scène des formes d'écriture anciennes dans l'espace réservé aux dessins : du latin dans le cas du « Baiser », des signes hiéroglyphiques dans celui des « Hiéroglyphes » et du grec ancien dans celui d'« Épitaphe ». Sur le plan sémantique s'instaurent aussi des relations entre les signifiés textuels et les signifiés iconographiques des dessins, et ce, parfois d'un diptyque à l'autre. Autrement dit, certains éléments visuels des images trouvent leur écho textuel ailleurs dans le recueil, dans un des trois dessins susmentionnés. D'autre part, notre choix s'est arrêté sur ces trois diptyques parce qu'ils nous permettront de mettre en lumière certains rapports entre les textes et les images de *Vues et visions* qu'il serait impossible d'établir en étudiant un seul d'entre eux. C'est que le dialogue intermédial donne lieu à des

ce genre d'image doit rendre compte alors d'un « message plastique » et d'un « message linguistique ». Voir Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1994.

⁶³ Lorsque nous entrerons plus en détail dans l'analyse des dessins, nous ajouterons le diptyque en question dans le corps du texte afin que le lecteur puisse s'y référer.

réseaux d'images complexes qu'il s'agit de reconstruire, pour le lecteur, en naviguant d'une forme d'expression à l'autre et d'une double page à l'autre. Ainsi, nous soutenons l'hypothèse que le *figural* et le *littéral* se complètent dans la signification de l'œuvre⁶⁴, les éléments plastiques et textuels s'assemblent telles les pièces d'un puzzle pour reconstituer un ensemble significatif, à la fois sémantiquement et iconiquement, et dont les morceaux sont enfouis tantôt derrière les signes plastiques, tantôt derrière les mots.

Afin d'interroger les images-textes de Marcel Moore, c'est-à-dire les dessins dans lesquels des signes scripturaux sont illustrés, nous nous inspirerons de la méthode de lecture qu'Emmanuelle Pelard a élaborée afin d'étudier le livre-objet *Erta* de Roland Giguère, soit l'« *iconolecture* ». Pelard définit ainsi le terme :

[...] le parcours de l'œil, pluriel et éclaté, proposé dans le livre-objet *Erta* induit le lecteur à « dé-lire » le texte et à adopter une approche visuelle spécifique, une *iconolecture* [...]. L'*iconolecture* est un terme que j'ai formé afin de désigner un mode de lecture où la page est perçue en tant qu'espace élaboré corrélativement par l'iconicité des figures plastiques et l'iconicité du texte et des signes scripturaux – à double fonction, graphématique et plastique. L'*iconolecture* comprend, à la fois, une lecture qui relève d'une perception globale de l'image graphique, produite par la visualisation du caractère plastique de la page, ainsi que d'une focalisation locale sur chacune des composantes, plastique comme verbale, et leur mise en dialogue.⁶⁵

En premier lieu, notre démonstration fera état de ce qui se dégage de la visualisation du caractère plastique de la page dans l'œuvre de Cahun/Moore. Elle s'attachera, ensuite, à rendre compte d'une double lecture, plastique et verbale, des images-textes de Marcel Moore mentionnées plus haut avant de mettre en lumière ce qui ressort de la mise en dialogue de ces

⁶⁴ Selon Marie-Ève Gélinas, un type de rapport semblable s'instaure entre les textes et les images d'*Aveux non avendus*, à savoir une relation de complémentarité : « [...] 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 [...] » : *op. cit.*, p. 94.

⁶⁵ Emmanuelle Pelard, *loc. cit.*, p. 146 et 150.

composantes iconiques et textuelles. Enfin, elle s'appliquera à mettre en relation les résultats de cette *iconolecture* avec les poèmes en prose de Claude Cahun.

1.2.1. Le trait graphique en regard de l'écriture : entre dualité et complémentarité

En visualisant l'image graphique globalement, comme nous l'avons brièvement mentionné dans l'introduction, nous remarquons que les dessins et les textes des vingt-cinq diptyques de *Vues et visions* sont créés en double expression, qu'ils se déploient sur la double page et que les images sont circonscrites par un cadre rappelant la forme d'un tableau ouvert vers le bas. Notons aussi que les parties inférieures et centrales des dessins sont occultées par les textes qui apparaissent superposés aux images. En outre, le pli qui sépare la page de gauche de la page de droite constitue une frontière, une fenêtre sur un autre lieu et un autre temps. Il donne à voir, dans certains cas, deux dessins semblables qui se font face de part et d'autre de cette ligne invisible, présentant des traits, des formes ou des compositions plastiques analogues. Le pli agit alors à la manière d'un miroir déformant⁶⁶. Dans d'autres cas, il sert de ligne de partage entre deux dessins complètement différents, qui semblent s'affronter en duel ou qui laissent voir, tout simplement, leurs différences de composition pour mieux dialoguer. Chaque diptyque est introduit par un titre dirigeant la lecture des textes et l'interprétation des dessins. Le plus souvent, le titre du couple poético-pictural situé au temps présent de l'écriture (1912) est identique à celui situé dans le passé, à l'époque de l'Antiquité ou de la Renaissance.

⁶⁶ L'expression est d'Andrea Oberhuber : « Like the texts, the drawings face each other as if they were gazing into a mirror, a mirror that would have the particular power to slightly alter the reflected images and would also explain, in part, the transformations of the poems between the pages » : « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 43. Il est à noter que la présente analyse concerne les éléments graphiques de la page. Nous examinerons la construction en double version des éléments textuels du recueil dans le second chapitre, où l'on verra que le pli de la double page, en plus d'assumer le rôle de frontière marquant les limites des espaces poétiques, assure l'édification d'un pont reliant les deux poèmes, un lieu de passage pour les idées, les mots, les formes phrastiques aussi.

À d'autres endroits, les intitulés présentent de légères différences lexicales ou sémantiques tandis qu'ailleurs ils sont complètement différents⁶⁷.

Perçue dans son ensemble, l'image graphique de *Vues et visions* permet de noter l'observation suivante concernant les rapports texte/image mis à l'œuvre dans le recueil : au sein de cette co-création dans laquelle le visuel et le textuel se côtoient, les deux moyens d'expression se rencontrent et se croisent tout en gardant leur identité⁶⁸. Nous constatons en effet que, d'une part, les images bordent et surplombent les poèmes telles des « enluminures⁶⁹ », donnant l'impression au lecteur qu'il faut les pénétrer afin d'accéder aux textes. De ce point de vue, le pictural semble avoir préséance sur le verbal. D'autre part, nous voyons qu'une partie des dessins est masquée par les poèmes, suggérant l'assimilation du visuel par le textuel. La primauté semble accordée, ici, au textuel. D'un côté, l'étude de l'agencement graphique des deux formes d'expression révèle une tension entre le *figural* et le *littéral*, comme si les deux modes expressifs étaient en compétition ; d'un autre côté, elle transmet l'idée d'une complémentarité entre les deux codes, langagier et plastique, par la mise en scène des encadrements qui s'emboîtent à la manière d'un puzzle.

Enfin, soulignons que les principes de juxtaposition, de redoublement⁷⁰ et d'hybridation des poèmes de Claude Cahun et des dessins de Marcel Moore constituent l'architecture fondamentale de la composition plastique de la page. Selon le point de vue adopté, les formes d'expression se présentent figurativement l'une à côté de l'autre, l'une en

⁶⁷ Voir Rolf Lohse, *loc. cit.*, p. 105.

⁶⁸ Pour Elza Adamowicz, ce type de rapport entre les médias est analogique. Voir Elza Adamowicz, *loc. cit.*, p. 36.

⁶⁹ Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 349.

⁷⁰ Nous reprenons, en partie, les propos de Rolf Lohse, *loc. cit.*, p. 107, qui note que les « principes poétiques à l'œuvre dans les textes de *Vues et visions* sont la juxtaposition et le redoublement, la corrélation de données divergentes avec, pour résultat, une ambiguïté qui empêche toute interprétation simple ».

dessous de l'autre, l'une par-dessus l'autre ou l'une dans l'autre. L'examen de la disposition des éléments graphiques et textuels se déployant sur la double page dans *Vues et visions* annonce une des visées des auteures qui est d'« interroger constamment les possibilités de voir et de [...] percevoir⁷¹ ». Aux principes de composition de juxtaposition, de redoublement et d'hybridation s'ajoute l'esthétique du fragmentaire. En effet, les dessins sont tronqués et « le lecteur-spectateur est de cette manière poussé à reconstruire imaginativement ce que l'on ne voit pas dans le champ visuel de la représentation, mais qui néanmoins le complète : le hors-champ⁷² ».

1.2.2. Visibilité et lisibilité ou les fonctions iconique et verbale du signe linguistique

Le double mouvement de dualité-complémentarité, qui sous-tend les interactions entre les deux formes d'expression dans la visualisation globale de la page, nous servira de piste de lecture afin d'appréhender les composantes plastiques des images-textes de Marcel Moore, notamment du dessin « Le baiser ». Il s'agira de voir comment la plasticité du dessin permet de penser les rapports entre le textuel et le visuel. « Le baiser » affiche deux formes d'écriture agencées de manière à former deux fragments textuels juxtaposés dans l'espace blanc réservé à l'artiste Marcel Moore. À première vue, chacun des extraits semble correspondre à une langue étrangère au français, à la langue des poèmes en prose de Claude Cahun. Cependant, ce n'est là qu'une illusion⁷³, car seul le deuxième fragment constitue un texte véritablement. En

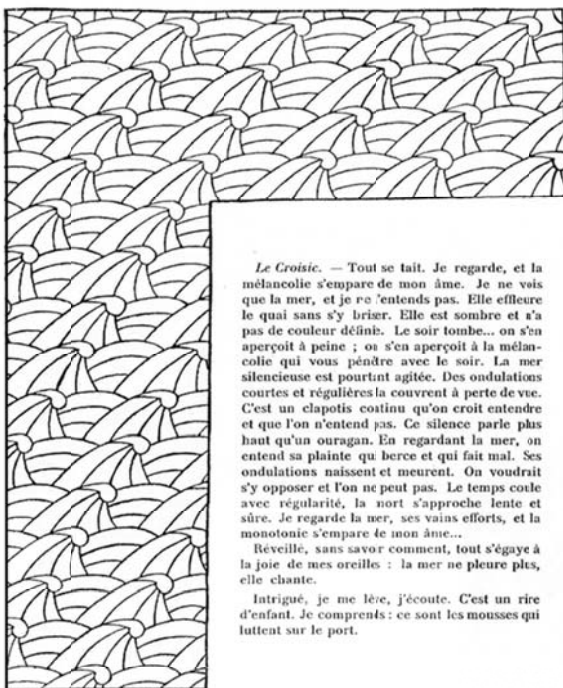
⁷¹ Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 344.

⁷² Martine Joly, *op. cit.*, p. 82.

⁷³ L'effet se rapproche de ceux que produisent les exemples d'illusion textuelle recensés par Aron Kibédi-Varga, *loc. cit.*, p. 82 : « [...] la peinture du XX^e siècle offre, de Kandinsky à Twombly et à la poésie concrète, de nombreux exemples d'illusion textuelle : le spectateur se trouve au premier moment dérouté, croyant avoir affaire

effet, le premier « faux texte » présente des signes linguistiques s'apparentant à des lettres grecques et à d'autres langues plus difficilement reconnaissables, dont l'agencement est aléatoire, sans suite logique. Autrement dit, les signes scripturaux sont illisibles parce qu'indéchiffrables. Par ailleurs, visuellement, ils suivent le tracé d'une vague, les symboles linguistiques succédant aux autres en formant une courbe.

LA LUTTE



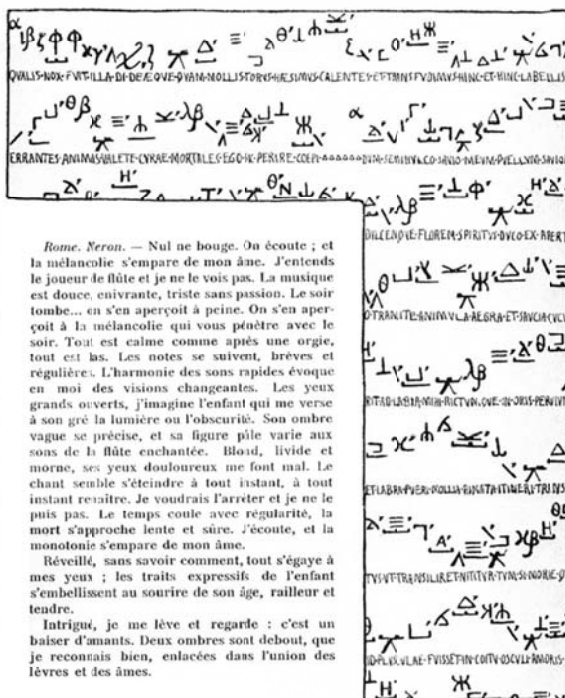
Le Croisic. — Tout se tait. Je regarde, et la mélancolie s'empare de mon âme. Je ne vois que la mer, et je ne l'entends pas. Elle effleure le quai sans s'y briser. Elle est sombre et n'a pas de couleur définie. Le soir tombe... on s'en aperçoit à peine ; on s'en aperçoit à la mélancolie qui vous pénètre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

Réveillé, sans savoir comment, tout s'égayé à la joie de mes oreilles : la mer ne pleure plus, elle chante.

Intrigué, je me lève, j'écoute. C'est un rire d'enfant. Je comprends : ce sont les mousses qui luttent sur le port.

— 10 —

LE BAISER



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

Réveillé, sans savoir comment, tout s'égayé à mes yeux ; les traits expressifs de l'enfant s'embellissent au sourire de son âge, railleur et tendre.

Intrigué, je me lève et regarde : c'est un baiser d'amants. Deux ombres sont debout, que je reconnais bien, enlacées dans l'union des lèvres et les âmes.

— 11 —

Figure 1 « La lutte » et « Le baiser »

à des lettres, à une écriture, à un texte, pour découvrir aussitôt que ce qu'il voit n'est ni idéogramme ni alphabet mais un ensemble de figures iconiques qui leur ressemblent. »

Mentionnons au passage que l'art nouveau, le jugendstil ainsi que le japonisme, les influences artistiques qui ont inspiré Marcel Moore dans la conception des illustrations du recueil⁷⁴, l'esthétique symboliste, donc, se distingue de la tradition classique, dans l'art, par l'expression de lignes mouvantes, l'arabesque⁷⁵ ayant servi de socle à un nouvel élan moderniste dans les moyens d'expression au tournant du siècle dernier. De ce fait, le tracé en courbe du dessin de Marcel Moore peut être vu comme la représentation symbolique de ces mouvements artistiques. Le second extrait, plus reconnaissable que le premier, est rédigé en latin, dans un style linéaire, les mots succédant aux autres de manière rectiligne. En outre, les deux fragments textuels suivent des trajectoires différentes, qui jamais ne se rencontrent typographiquement. Ils se donnent à voir comme deux parties d'une création à laquelle on les aurait arrachés, puisqu'ils apparaissent tronqués à l'œil du regardant-lisant. À l'instar des autres dessins du recueil, les parties centrales et inférieures du dessin « Le baiser » sont dissimulées aux yeux du spectateur.

La mise en scène de deux formes d'écriture disposées en parallèle renvoie à l'idée d'un double langage, et par extension, à l'idée d'un double code : le langage textuel et le langage visuel des textes et des images. Du reste, l'illisibilité des signes scripturaux du premier type d'écriture met en valeur le caractère plastique de l'écriture. Les lettres qui apparaissent d'emblée comme un fragment de texte à l'œil du regardant-lisant agissent en trompe-l'œil, visant à créer l'illusion d'une réalité. Croyant qu'il s'agit d'un texte, la perception du lecteur

⁷⁴ Voir à ce sujet Andrea Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 43.

⁷⁵ Au sujet de l'art nouveau, du jugendstil et du japonisme, nous renvoyons le lecteur aux ouvrages suivants : Jean-Paul Bouillon, *Journal de l'art nouveau, 1870-1914*, Genève, Skira, 1985 ; Hans H. Hofstatter, *Jugendstil et art nouveau, œuvres graphiques*, Paris, Albin Michel, 1985 et Siegfried Wichmann, *Japonisme : the Japanese influence on Western art since 1858*, New York, New York, Thames & Hudson, 1981.

est déjouée : « le tracé des mots n'a plus à se lire, l'image se suffit à elle-même⁷⁶ ». Le lecteur ne peut franchir la cloison du langage pictural des mots pour accéder au langage littéral de ces derniers. Le mystère demeure entier : nul ne saura quels personnages animent le récit qui semble caché derrière les mots. Cette dernière remarque résonne volontairement avec les paroles du sujet lyrique d'« Épitaphe ». Ce dernier cherche à lire l'inscription à demi effacée sur le tombeau de « deux enfants de pierre » et s'exclame : « Jamais nul ne saura leurs noms sans gloire, et cependant je rêve à leur destin qui m'apparaît calme et doux : frères, ils dorment ensemble, et la mort les unit à jamais. » (VV, 75)

Face à l'illisibilité des signes linguistiques du dessin « Le baiser », le lecteur est invité à rêver à leur signification à l'instar du « je » lyrique d'« Épitaphe ». Dans ce dernier diptyque, les noms des « enfants de pierre » resteront inconnus au reste du monde en raison de la disparition des lettres gravées sur leur pierre tombale. En cherchant à lire, le sujet découvre toutefois qu'« ils s'aimaient » et que leur amour semble s'être figé avec leurs corps unis pour l'éternité. Dans ce poème, l'image que reflètent les corps s'impose au détriment de l'identité nominale des êtres humains. Elle en dit long sur les protagonistes et leur relation, puisqu'en un regard le sujet lyrique du poème a su résumer l'histoire de leur vie. En ce sens, les lettres évanescences des noms et la représentation statufiée des corps fusionnés semblent répondre favorablement au mot de Léonard de Vinci qui s'interroge à propos de l'écriture et de l'illustration. L'artiste et ingénieur présente ainsi la dualité entre les arts visuels et la littérature : « Et si toi, poète, tu peins une histoire davantage avec ta plume, le peintre la figure avec son pinceau de façon plus satisfaisante et moins ennuyeuse à comprendre. Appelles-tu la

⁷⁶ Ricard Ripoll, « Lire et voir : la typographie comme enjeu des textes subversifs », *Dalhousie French Studies*, *op. cit.*, p. 119.

peinture « poésie muette », le peintre peut qualifier de « peinture aveugle » l'art du poète. Considère alors quelle affliction est la plus grande d'être aveugle ou muet ?... Considère alors ce qui est plus essentiel à l'homme, son nom ou son image ?...⁷⁷ »

En observant le dessin « Le baiser », nous constatons que le signe scriptural donne la main au geste plastique pour jouer le rôle d'ornement et enjoindre le lecteur à se métamorphoser, un instant, en esthète afin d'apprécier la beauté plastique de l'écriture. Ajoutons que présenter une calligraphie soignée est perçue comme une forme d'art, une manière figurative de représenter sa parole, sa pensée, soi-même⁷⁸. En plus d'accorder une certaine valeur à l'iconicité des mots en donnant à voir la lettre comme un dessin, les auteures de *Vues et visions* mettent en évidence le côté artistique et subjectif de l'écriture par opposition à l'imprimerie qui tend à uniformiser les modalités d'impression, et donc, à désincarner le geste scripturaire.

En résumé, face à cet extrait illisible, la posture exigée du regardant-lisant est celle de l'observateur. On lui autorise un seul point de vue, celui qui lui permet de voir le « corps » du texte au détriment de son contenu ou, pour le dire autrement, de son « âme ».

La seconde forme d'écriture mise en scène parallèlement à celle suivant une trajectoire sinueuse, on l'a vu, suit un tracé rectiligne. Contrairement aux premiers signes scripturaux déjà mentionnés, ceux-ci forment un fragment de texte lisible, rédigé en latin⁷⁹. Chaque mot est séparé des autres par un point séparateur qui agit comme un appel à la lecture (et à

⁷⁷ Michel Melot, *op. cit.*, p. 92 citant Leonard de Vinci, *Carnets*, 2 vol., Paris, 1942.

⁷⁸ Nous pensons notamment à la graphologie qui a pris naissance au XIXe siècle. Le *Dictionnaire de l'Académie française* définit la graphologie comme étant l'étude de l'écriture manuscrite, considérée comme révélatrice du caractère, des aptitudes d'une personne. *La forme des lettres, le tracé des traits, l'espacement des mots sont des données de la graphologie.* : *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e éd., Paris, Imprimerie nationale, 1992, p. 255.

⁷⁹ Nous reviendrons sur la valeur littérale de ce texte latin lors de l'analyse des composantes textuelles du dessin.

l'interprétation), ces derniers étant apparus historiquement pour faciliter la lecture⁸⁰. Les signes linguistiques sont donc agencés de manière logique afin que le lecteur puisse voir et lire cette partie du dessin. Mais le spectateur esthète sera contraint de se transformer en philologue afin de comprendre le texte latin. Le texte est lisible, certes, mais difficilement déchiffrable, puisque, pour ce faire, son lecteur devra faire montre d'une grande érudition dans le domaine des langues anciennes. Néanmoins, il sera possible pour le spectateur du dessin de franchir les limites du visible et d'accéder au lisible du texte illustré.

1.2.3. Juxtaposition, figure du double, hybridation et fragmentation

Dans cette lecture plastique du dessin « Le baiser », on remarque une fois de plus les principes de la juxtaposition, du double et de l'hybridation chers aux créatrices de *Vues et visions*. Les deux fragments textuels juxtaposés incitent le lecteur à comparer les éléments disparates qui, à la lumière de l'examen de la composition plastique du dessin, se révèlent être les représentants des fonctions complémentaires du signe verbal, soit les fonctions iconique et « graphématique ». Ces deux fonctions du signe linguistique, illustrées à travers les deux trajectoires textuelles, apparaissent comme deux modes d'expression distincts, possédant chacun une identité et un rôle dans la communication des idées. Ils sont représentés comme des entités autonomes, sans caractère dominant ou subordonné à l'autre forme d'expression, l'un à côté de l'autre, s'unissant, par moments, telles les « ombres bleutées » des deux chaloupes et des deux courtisanes du diptyque « La rencontre ». En effet, après avoir été « séduit par la vision trop brève » (VV, 28-29) des chaloupes et des courtisanes qui se

⁸⁰ Voir, à ce sujet, Claude Mediavilla, *Calligraphie : du signe calligraphié à la peinture abstraite*, Paris, imprimerie nationale, 1993.

rencontrent, l'œil du sujet lyrique de chaque poème « les unit sans les confondre » (VV, 28-29). L'union momentanée des deux paires d'« ombres bleutées » (VV, 28-29) des chaloupes et des courtisanes peut être perçue comme le principe régissant l'acte créateur des deux auteures du recueil, c'est-à-dire permettre au lecteur de voir deux entités, à la fois, semblables et dissemblables, selon un rapport de complémentarité, comme le *figural* et le *littéral* dans les textes et les images, sans que l'un nuise au potentiel imageant de l'autre : « Like the two row-boats drifting towards one another as described in « La rencontre », the text and the image are reflected by each other, are blurred for an instant before reclaiming their original form.⁸¹ »

L'hybridité du dessin « Le baiser », à la fois visible et lisible, sollicite la polyvalence du lecteur qui doit voir et lire le « corps » et l'« âme » de l'image-texte. Afin d'interpréter le geste calligraphique du premier fragment textuel et la signification littérale du deuxième, le spectateur qui est convoqué, en premier lieu, pour observer les dessins de l'illustratrice devra revêtir le chapeau de l'esthète pour voir le texte dans sa dimension graphique et artistique ; il devra ensuite se métamorphoser en lecteur-érudit et assumer le rôle du philologue pour apprécier la valeur littérale du texte latin. Les principes de juxtaposition, de redoublement et d'hybridation à l'œuvre dans ce dessin servent bien les visées de la poète et de l'illustratrice de *Vues et visions* qui tendent à faire voir et percevoir autrement les dispositifs texte/image, entre autres, en problématisant les rapports entre la fonction plastique et la fonction linguistique de la lettre, et en démultipliant les postures de lecture du regardant-lisant. À ces stratégies esthétiques s'ajoute, ici, comme dans tout le recueil, celle du fragmentaire. Dans un article consacré à l'œuvre auto(bio)graphique de Claude Cahun, *Aveux non avendus*, Andrea Oberhuber déchiffre certaines stratégies de l'illisible parmi lesquelles elle classe la

⁸¹ Andrea Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.*, p. 44.

« fragmentation formelle et des idées » en plus de « la position instable du moi » et de « l'hybridation des genres⁸² ». Elle affirme que

dans *Aveux non avenues*, Cahun témoigne d'une nette tendance à la monstruosité fantasmagorique qui reflète celle de certains autoportraits, recyclés et recontextualisés dans les photomontages : monstruosité d'un « je » polymorphe et monstruosité d'un texte qui ne se livre pas nonobstant le genre adopté : prose, poésie, dialogue dramatique ou essai.⁸³

La fragmentation à l'œuvre dans *Aveux non avenues* cherche à rendre compte « d'un moi en mouvance », d'un être aux multiples facettes en adéquation avec le dire et le voir d'une œuvre « qui passe pour obscure, opaque, hermétique et ce, à plus d'un égard⁸⁴ ».

Dans *Vues et visions*, il en va autrement, d'abord, parce qu'il ne s'agit pas d'une œuvre auto(bio)graphique cherchant à théâtraliser les fractions d'un « je » aux prises avec la « violence de la langue⁸⁵ » ; ensuite, parce que l'esthétique de la fragmentation traduit moins une « monstruosité fantasmagorique » qu'un désir de faire voir la multiplicité des points de vue, d'amalgamer « vues » et « visions » en un seul point focal. Plus précisément, le principe du fragmentaire dont il est question dans le dessin « Le baiser » découpe les images en segments partiellement visibles pour l'œil du spectateur. Ce principe de dissection renvoie à la notion de discontinu, à ce qui ne persiste pas dans le temps, mais aussi dans l'espace. La troncature des dessins donne à voir l'image de la perte dans sa dimension iconique. Le spectateur sera en mesure d'apprécier ce qu'il voit, mais il sera contraint d'appréhender ce qui lui échappe aussi. Une double posture se présente, alors, à l'observateur qui se trouve dans

⁸² Voir Andrea Oberhuber, « “J'ai la manie de l'exception” : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », dans Ricard Ripoll (dir.) *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 75-87.

⁸³ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 75.

l'entre-deux de la conscience, entre le monde imaginaire et le réel. Il a le choix de laisser libre cours à son imagination et de recréer figurativement les parties des dessins qu'il ne peut voir ou d'accepter ce qui s'offre à lui, c'est-à-dire une image tronquée, une aporie indépassable.

Denis Boisseau affirme que

fragmenter l'ensemble n'est pas le détailler, c'est en briser violemment la cohérence sans souci que chacun des fragments résultants porte le moindre sens, sinon celui d'être fragment, c'est-à-dire perte, absence, et appel en direction d'une totalité qui demeure certes en lui reconnaissable, voire identifiable, mais dont le sens demeure informulable (ainsi du fragment en archéologie, ou dans une enquête policière, identifier l'objet ne restitue pas la scène où il prend sens, ni les circonstances et les raisons de sa fragmentation). Le fragment n'a pas, à la différence du détail, la capacité de porter en soi la promesse et la tentation d'un monde possible ; il n'est que signifiant déserté de sens, en souffrance d'un sens improbable, et s'il prend jamais sens, il se fait alors détail, vaut pour lui seul, s'autonomise, et dispose autour de lui l'ordre et la nécessité d'un autre monde. Le fragment n'est pas ouverture, seuil, mais fermeture, refus d'un monde à venir, il est témoignage de la fin, de l'effondrement du monde advenu dont il était fragment, et dont il porte deuil.⁸⁶

Dans cet ordre d'idées, le fragment d'image que forme le dessin « Le baiser » ne serait qu'une perte, une absence aussi. Ce qui n'est pas là, mais qui « demeure identifiable », constitue un texte qu'il reste à déchiffrer, à traduire du latin au français. En suivant la pensée de Boisseau, ce fragment de texte tient lieu, d'une certaine façon, de « témoignage d'une fin », de « l'effondrement du monde advenu dont il était fragment », même doublement. Le fragment se fait « fermeture » et « signifiant déserté de sens » parce qu'il est rédigé dans une autre langue que le français et qu'ainsi il est clos à toute interprétation littérale, du moins, à un accès direct au sémantisme du texte ; ces mots sont significatifs d'un « monde perdu » parce qu'ils représentent une langue dite morte : le latin. Mais, si le lecteur se laisse prendre au jeu et perçoit ce fragment hybride, mi-image mi-texte, comme une énigme à résoudre, il se

⁸⁶ Denis Boisseau, « De l'«Inexistence» du détail », dans Liliane Louvel (dir.), *Le détail*, Poitiers, Publications de la Licorne, 1999, p. 28-29.

métamorphosera volontiers en lecteur-philologue. Dès lors, nous nous devons de prendre à contrepied l'affirmation de Denis Boisseau : « le fragment n'a pas la capacité de porter en soi la promesse et la tentation d'un monde possible [...] il n'est pas "ouverture, ni seuil" ». Le texte latin excite la curiosité justement parce qu'il est tronqué, parce qu'il est difficilement accessible. L'extrait demande à ce que le lecteur fasse tomber l'un de ses masques, le plus évident : sa valeur littérale. En ce sens, il est « ouverture et seuil », il devient un formidable catalyseur qui pousse le regardant-lisant à sortir de son rôle passif d'esthète, à sortir de l'œuvre aussi pour lire l'intertexte et à entrer dans un autre univers. En conséquence, nous pouvons soutenir que les limites du visuel sont, de ce point de vue, franchissables et qu'ainsi elles propulsent le spectateur vers le monde du textuel.

En résumé, même si *Vues et visions* tend à une certaine illisibilité et à la fragmentation similaires aux stratégies scripturaires d'*Aveux non avenues*, l'effet produit sur le lecteur diffère en plusieurs points de celui qu'il provoque chez le lecteur des *Aveux* ; celui-ci « éprouve un certain malaise, voire de l'effroi face à ce récit cryptogramme parcouru de secrets, d'images et d'énigmes sibyllins [...]»⁸⁷ ». Au lieu d'être tenté d'« abdiquer » au moment d'interpréter l'œuvre, comme peut l'être celui des *Aveux*, le lecteur de *Vues et visions* est poussé à élargir ses connaissances, vers un savoir plus grand, vers un ailleurs chargé de promesses : d'un monde nouveau, d'un monde à reconstruire par l'imagination aussi. Bien que l'œuvre à l'étude soit parcourue de « secrets » et chargée de mystères à l'instar d'*Aveux non avenues*, *Vues et visions* sollicite les capacités imageantes et intellectuelles de son lecteur afin qu'il prenne part à la création des « vues » et des « visions » du recueil. Cet acte créatif prend forme, très

⁸⁷ Andrea Oberhuber « "J'ai la manie de l'exception" : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 76.

concrètement, au moment de l'interprétation du fragment textuel latin. Ce faisant, comme on le verra dans la prochaine section de ce chapitre, le lecteur découvrira non seulement le « corps » de l'image qu'on avait amputé et illustré au sein de l'espace réservé aux dessins de Marcel Moore, mais aussi, un univers recelant des pièces importantes du puzzle à recréer.

1.2.4. « Ouvrir l'image⁸⁸ » pour « vêtir l'Idée d'une forme sensible⁸⁹ »

Dans cette section, l'objectif poursuivi est d'interpréter les éléments textuels représentés dans le dessin « Le baiser » pour les mettre en relation, par la suite, dans une autre section, avec les éléments plastiques décrits et analysés au préalable. Comme nous l'avons souligné précédemment, un des deux fragments textuels qui constituent le dessin de Marcel Moore est interprétable pour le lecteur capable de se transformer en philologue, puisqu'il s'agit d'un texte latin. Or une surprise attend le lecteur-chercheur. L'horizon d'attente de ce dernier est mis à mal, une fois de plus, étant donné qu'il ne s'agit pas d'un seul fragment textuel, mais bien de deux parties constitutives de deux œuvres matrices distinctes, soit *Les Nuits attiques* du philosophe, homme de lettres et grammairien antique, Aulu-Gelle⁹⁰, et *Le Satiricon*, un roman de l'auteur antique Pétrone⁹¹.

Nous avons remarqué, plus haut, que l'objet présenté à l'œil du regardant était, en partie, une illusion ; qu'il n'y avait qu'un seul tracé textuel intelligible et non deux, comme on

⁸⁸ Isabelle Buatois, *Le sacré et la représentation de la femme dans le théâtre et la peinture symbolistes*, thèse de doctorat présentée au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2012, p. 38 renvoyant à Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. «Le temps des images», 2007.

⁸⁹ Voir Jean-Pierre Bertrand et Geneviève Sicotte, « Symbolisme », dans Paul Aron *et al.* (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 580-581. Nous commenterons plus loin cette citation.

⁹⁰ Aulu-Gelle, *Les Nuits attiques*, texte établi et traduit par René Marache, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

⁹¹ Pétrone, *Satiricon*, texte établi par Alfred Ernout, amendé, traduit et commenté par Olivier Sers, Paris, Belles lettres, coll. « Classiques en poche 44 », 2006.

pouvait le supposer à première vue. Ce dernier constat mérite qu'on s'y attarde plus longuement avant d'aller plus loin dans l'analyse verbale du dessin « Le baiser » étant donné qu'il s'agit d'une stratégie d'écriture et de représentation spécifique aux « vues » et aux « visions » du recueil à l'étude. Sans passer en revue tous les cas de figure possibles, mentionnons que Rolf Lohse observe le même phénomène dans son étude stylistique du diptyque « L'arrivée ». Il remarque toutefois que ce sont les « attentes des narrateurs qui sont déçues : au port maritime où l'on cherche le calme, les bruits de l'environnement gênent, tandis que, dans la grande ville, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, on dort bien⁹² ».

Dans *Vues et visions*, les apparences sont trompeuses tant pour le regardant-lisant que pour les « je » lyriques des poèmes en prose. À plus d'une reprise, dans ce mémoire, nous aurons l'occasion de constater que des renversements de situation se présentent tout au long du recueil, et ce, sur les plans visuel, textuel, spatio-temporel (le temps présent de l'écriture versus le temps passé), thématique et stylistique. Dès lors, une attention particulière devra être portée aux sujets illustrés par les mots et par les images. Nous devons nous questionner sur l'importance à accorder au caractère illusoire ou réel de ce qui est donné à voir et à lire. Cet état de fait nous fait émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'une mise en garde adressée au regardant-lisant de l'œuvre : ce dernier doit être aux aguets et s'ouvrir aux possibilités multiples de lecture. Bref, le lecteur doit se laisser surprendre de la même façon que les sujets des poèmes en prose ne se lassent de s'étonner de ce qu'ils perçoivent par leurs sens ainsi que par leur raison au gré des « vues » et des « visions ». Le lecteur est invité à faire montre d'une ouverture d'esprit qui n'est pas sans rappeler celle du spectateur qui doit « ouvrir l'image »,

⁹² Rolf Lohse, *loc. cit.*, p. 100.

comme le préconise Georges Didi-Huberman afin d'atteindre cet état intermédiaire qu'il nomme le « visuel⁹³ ». À ce sujet, Isabelle Buatois note que

[l]'image ouverte fait voir l'invisible, c'est-à-dire quelque chose qu'on ne voit pas (plus précisément, qui échappe au sens de la vision) ou qui a été caché. L'ouverture est la possibilité d'accéder à un sens caché, latent de l'œuvre. L'image fermée ne propose que le sens manifeste. L'image est ouverte à partir du moment où elle excède les limites du visible, et fait voir ce que le philosophe appelle le « visuel ». La visualité de l'image ne pourra être perçue par le seul sens de la vue, puisqu'elle donne accès à l'invisible, à l'irreprésentable.⁹⁴

Selon cette pensée philosophique, une fois ouvertes, les images de *Vues et visions* permettraient au lecteur d'accéder à une forme d'expression invisible, à ce qui est dissimulé derrière la plasticité des formes imagées, à ce qui ne se voit pas, mais qui est là et qui demande à être dévoilé. Ce détour au sujet des capacités imageantes des dessins à l'étude s'imposait en prémisses aux interprétations textuelles des fragments latins, puisque celles-ci sous-tendent notre analyse des interactions entre le *figural* et le *littéral*. Autrement dit, nous nous attacherons à mettre en lumière comment les images, mentales et figuratives, de cette co-création peuvent « faire voir de l'invisible » et « vêtir l'Idée d'une forme sensible⁹⁵ ». Nous verrons comment « le symbole », « la suggestion » et « le mystère⁹⁶ » dynamisent le dialogue qui se noue entre les doublets poétiques et figuratifs.

Les deux fragments textuels lisibles du dessin « Le baiser » sont tirés d'œuvres antiques passées à la postérité. *Les Nuits attiques* est un ouvrage composite dans lequel Aulu-Gelle traite de thèmes aussi variés que la littérature, les arts, la philosophie, l'histoire, le droit,

⁹³ Isabelle Buatois, *op. cit.*, p. 38 renvoyant à Georges Didi-Huberman, *op. cit.*.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁵ Le dialogue qui s'établit entre les textes et les images s'apparente au projet des symbolistes littéraires qui, à la suite de Jean Moréas, cherche à « vêtir l'Idée d'une forme sensible ». Voir « Symbolisme » dans Paul Aron *et al.* (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 580-581.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 581.

la géométrie, la médecine, l'économie, les sciences naturelles, la météorologie et la géographie. Pour sa part, *Le Satiricon* de Pétrone est un roman satirique hétéroclite, mêlant prose et vers, latin classique et latin vulgaire. Il est par ailleurs constitué d'un récit-cadre et de trois récits enchâssés. Le roman conte les aventures de deux jeunes homosexuels, Encolpe et Ascylte, ainsi que celle du jeune amant de ce dernier, Giton, à l'époque de la Rome décadente. *Les Nuits attiques* et *Le Satiricon* témoignent, chacun à leur manière, de l'érudition de leur auteur. Le premier recèle un nombre important de citations d'œuvres antiques s'étalant sur plus de vingt livres de notes tandis que le second est riche d'allusions littéraires et culturelles, parmi lesquelles on retrouve une réécriture ironique du célèbre *Banquet* de Platon.

1.2.5. Une idée : la métempsychose, une forme sensible : la mise en abyme

Les deux fragments d'œuvre sont juxtaposés au sein du dessin « Le baiser » de sorte qu'ils forment une unité textuelle, puisqu'ils sont séparés par six petits triangles passant à priori inaperçus aux yeux du regardant-lisant lors de la perception globale de l'image. De fait, les triangles se confondent visuellement avec les lettres latines à empattements triangulaires du tracé scripturaire rectiligne. Dès lors qu'ils sont découverts, ces petits détails changent l'optique du spectateur. Aussi les fragments littéraires peuvent-ils être distingués en tant que segments autonomes provenant de sources différentes. Fait intéressant, les deux extraits présentent un certain nombre de points communs tant sur le plan du fond que sur celui de la forme. Tout d'abord, ce sont deux textes poétiques rédigés en vers ayant pour thème « le baiser » ; ensuite, les sujets lyriques y décrivent des moments de plaisirs charnels échangés avec l'être aimé aboutissant, dans un monde idéalisé, à la communion des âmes, et ce, en

utilisant pratiquement les mêmes termes⁹⁷. Les deux poèmes évoquent en effet le fantasme de la métempsychose. Le « je » lyrique du texte tiré du *Satiricon* imagine que son âme ainsi que celle de son amant se libèrent de leur enveloppe charnelle pour « errer ça et là », affranchies des limites physiques imposées par leur corps : « Nous répandions ça et là en baisers/ Nos âmes errant sur nos lèvres » (S, 4-5), tandis que le narrateur des *Nuits attiques* rêve, littéralement, de la transmigration de son âme. Celle-ci aurait le pouvoir de passer de son corps à celui de son « jeune ami » à la suite d'un baiser prolongé : « Alors si nos bouches demeuraient/ unies un seul instant de plus,/mon âme brûlante d'amour passerait/ de mon corps dans le sien.⁹⁸ » (NA, 9-12) La ressemblance thématique et lexicale des deux extraits est telle que l'un semble être la réécriture de l'autre.

Force est de constater que les deux citations, ainsi agencées, réitèrent le principe d'intertextualité *in praesentia* qui caractérise les poèmes de *Vues et visions*⁹⁹. Par conséquent, nous pouvons conclure que la composition structurale du dessin « Le baiser » reproduit la logique qui sous-tend la création en double des poèmes en prose de Claude Cahun en

⁹⁷ Le lecteur trouvera une transcription des fragments textuels latins ainsi que leur traduction française en annexe de ce chapitre. Les références au *Satiricon* seront désormais indiquées par le sigle S tandis que celles aux *Nuits attiques* par le sigle NA, suivis du numéro du vers de la traduction française, et insérées dans le corps du texte entre parenthèses.

⁹⁸ L'extrait rappelle celui des *Contes et nouvelles* de Rachilde où un personnage masculin propose à sa fiancée l'idée suivante pour faire corps avec elle : « Écoute ! j'ai un moyen de te prendre malgré toi tout entière. Tu vas te pencher sur la fontaine et te mirer, puis tu me redonneras à boire de l'eau que tu prendras à la place où tu te seras vue. Ainsi je boirai ton portrait et tu seras en moi pour l'éternité ! (CN, 187) » Si l'union des âmes est souhaitable pour les protagonistes des *Nuits attiques*, elle est plus inquiétante dans le récit de Rachilde. Comme Marta Pedreira le remarque, « [...] lorsque Elle se saisit de son reflet pour le donner à boire à Lui, elle commet la faute de Narcisse et, en se laissant absorber par Lui, elle est punie par la mort de son être propre et devient un reflet dans la fontaine » : *Hybridations fin-de-siècle : les Contes et nouvelles de Rachilde entre décadentisme et symbolisme*, mémoire de maîtrise présenté au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2012, p. 99-100.

⁹⁹ Rolf Lohse souligne que, dans *Vues et visions*, « [l]a présence de deux textes qui se font pendant nous permet de reconnaître des répétitions et des équivalences situées sur le plan formel, mais aussi en termes d'idées ». Il ajoute que « [l]e poème en prose, lié souvent aux textes analogues par une intertextualité *in absentia*, se constitue chez Cahun grâce à une relation qu'on pourrait appeler la « juxta-textualité » : il s'agirait alors d'une forme d'intertextualité *in praesentia* » : *loc. cit.*, p. 111-112.

procédant par imitation et réécriture. Le trait graphique qui permet de dissocier l'espace réservé aux poèmes de celui assigné aux dessins agit comme le pli de la double page, c'est-à-dire comme un miroir qui aurait la capacité de déformer partiellement les éléments réfléchis. À cela, nous devons ajouter que les six petits triangles joignant les écrits latins agissent de semblable façon, à savoir comme une frontière réfléchissant le texte d'Aulu-Gelle sur celui de Pétrone ou vice versa. On pourrait avancer que plusieurs miroirs invisibles sont disposés les uns en face des autres réalisant ainsi le principe de mise en abyme, le procédé littéraire et artistique correspondant au fantasme de la métempsychose dont rêvent les narrateurs des poèmes extraits des *Nuits attiques* et du *Satiricon*.

La mise en abyme picturale consiste à insérer une image dans une autre image au même titre qu'un récit loge dans un autre récit dans le cas de la mise en abyme littéraire, et cela, en reprenant les mêmes thèmes ou motifs. Cette stratégie est perceptible dans le diptyque « Le baiser », puisque la forme des poèmes en prose de Claude Cahun et des dessins de Marcel Moore rejoint par réduplication le fond des images de l'illustratrice, c'est-à-dire le contenu des textes antiques illustrés, à la fois, graphiquement et « graphématiquement ». Cela mérite explication, voyons donc plus en détail ce que nous entendons par là. La forme des poèmes en prose de Claude Cahun est la même que celle des fragments textuels lisibles illustrés en apposition dans l'espace réservé aux dessins de Marcel Moore : ces derniers sont, eux aussi, des poèmes limitrophes, construits en double. Ils présentent, de surcroît, certaines équivalences lexicales et sémantiques, comme si le contenu de l'un avait pénétré le contenu de l'autre. Qui plus est, ils réalisent, figurativement et littéralement, ce à quoi les narrateurs des poèmes des *Nuits attiques* et du *Satiricon* aspirent, à savoir traverser des frontières inatteignables, du moins en apparence. En effet, le contenu des doublets poétiques étant

similaire, tant ceux de Claude Cahun que ceux tirés des œuvres antiques, nous percevons, dans ce procédé intertextuel, le désir de symbiose exploité par l'écrivaine et sa collaboratrice dans leurs œuvres créées ultérieurement à *Vues et visions*¹⁰⁰.

Au surplus, la forme et le sens de ce diptyque nous permettent d'associer les concepts de contenu de l'œuvre (le fond) à celui de l'âme humaine étant donné qu'ils possèdent tous les deux un caractère invisible, d'une part, et le pouvoir de transmigrer d'un corps à l'autre, d'autre part ; le corps du texte et des dessins, dans le cas des poèmes, et le corps humain, dans le cas des « je » lyriques de ces derniers. Nous ne saurions passer sous silence que la transmigration des contenus textuels d'un poème à l'autre est réelle, elle prend la forme d'une vue pour le regardant-lisant, puisqu'elle est visible, celui-ci étant en mesure de constater le phénomène en lisant de même qu'en regardant les textes et les images ; tandis que le fantasme de la métempsychose n'est perceptible que sur le plan idéal pour le lecteur. Il se présente comme une construction de l'esprit (une vision), puisque le sujet du poème des *Nuits attiques* exprime le vœu en utilisant, comme temps et mode verbal, le conditionnel présent de l'indicatif : « [...] si nos bouches demeuraient/ unies [...] /mon âme brûlante d'amour passerait/ de mon corps dans le sien.¹⁰¹ » (NA, 9-12) En dernière analyse, l'auteure et l'artiste seraient

¹⁰⁰ L'ensemble de l'œuvre cahunien explore le thème du double dans un rapport complexe à l'Autre, suivant une pulsion qui varie entre fusion et scission. Nombre de critiques commentent le thème selon divers points de vue, en adoptant des angles d'analyse tels que le polymorphisme, la métamorphose, le masque, l'intermédialité ; et ce, le plus souvent en étudiant les œuvres littéraires et photographiques ultérieures à *Vues et visions*. Nous pensons, notamment, à Julie Héту, Catherine Baron, Nadine Schwakopf et Marie-Ève Gélinas.

¹⁰¹ *Vues et visions* brouille les frontières du réel et du fictionnel en utilisant le visuel et le textuel pour déconstruire l'horizon d'attente du lecteur. Traditionnellement, les images sont considérées plus proches du réel que l'écriture. Or, comme nous le verrons plus loin dans le recueil, les textes font place aux images en prenant la forme de ces dernières. L'inverse est aussi vrai, l'exemple du dessin « Le baiser » en est un probant où les textes s'inscrivent comme des images. L'hybridité des poèmes et des dessins contribuent à rendre les frontières perméables entre ce qui se présente à la vue et ce qui sollicite l'intellect, autrement dit à faire voir les textes et à lire l'image, et donc, à travestir le réel en fiction et la fiction en réel. La relation texte/image différerait, en ce sens, dans *Vues et visions* d'*Aveux non avenues* où « le visuel viendrait [...] 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 » : Marie-Ève Gélinas, *op. cit.*, p. 93.

parvenues à « revêtir l’Idée » de la métempsychose d’une « forme sensible » par le truchement de la mise en abyme littéraire et artistique.

La métempsychose et la mise en abyme trouvent leur pendant dans les dessins « Hiéroglyphes » et « Épitaphe » qui donnent à voir, respectivement, une mise en abyme figurale et la fusion charnelle de « deux enfants de pierre » unis par la mort.

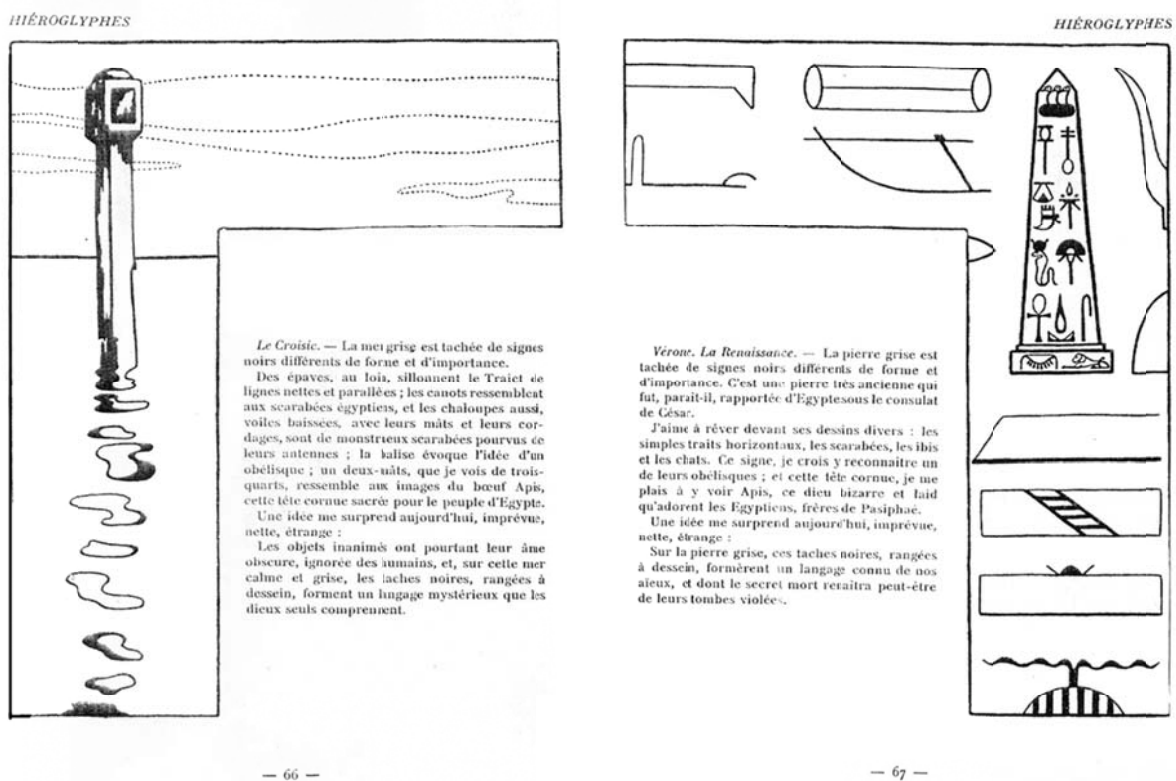
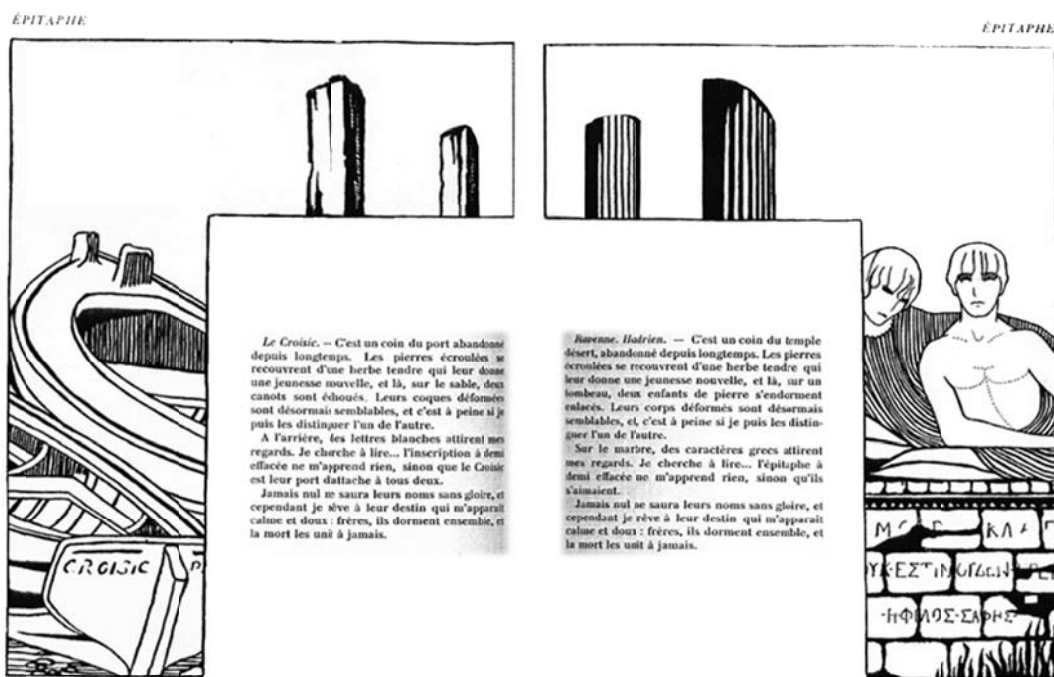


Figure 2 « Hiéroglyphes »

La composition du dessin « Hiéroglyphes » situé à l’époque de la Renaissance présente une constellation de signes hiéroglyphiques gravitant autour d’un imposant obélisque placé au centre de l’image, lequel contient lui-même des idéogrammes égyptiens. L’obélisque étant un

dessin au sein duquel figurent d'autres illustrations incarne le principe de mise en abyme, ici, d'une image.

Le dessin « Épitaphe », quant à lui, met en scène « deux enfants » morts dont les « corps déformés sont désormais semblables », au dire du sujet lyrique du poème en prose adjacent au dessin. Celui-ci ajoute qu'il peut à peine « les distinguer l'un de l'autre ».



— 74 —

— 75 —

Figure 3 « Épitaphe »

Les deux corps sont engloutis par un manteau de sédiments qui semble les phagocyter et les figer dans une enveloppe de strates illustrées par des lignes parallèles concrétisant, ainsi, le rêve des narrateurs des *Nuits attiques* et du *Satiricon* d'être unis à jamais.

1.2.6. Consubstantialité et distinction pour dire et montrer

Poursuivons désormais par la mise en dialogue des composantes plastiques et des composantes verbales du dessin « Le baiser » amorcée plus haut. Les deux tracés de signes linguistiques suivent des itinéraires divergents et évoluent en parallèle, sans jamais se croiser. Ces deux trajectoires ainsi illustrées ne semblent pas posséder de point de tangence, la césure directionnelle ne permettant pas de rapprochements tant sur le plan des idées que sur le plan formel. Si bien qu'en étudiant les rapports entre le *figural* et le *littéral*, à savoir entre la signification plastique de la composition du dessin mettant en valeur les fonctions complémentaires du signe linguistique et la signification littérale des deux fragments textuels antiques, qui évoquent poétiquement la métempsychose, ceux-ci ne semblent pas se rejoindre de prime abord.

En revanche, si on analyse les relations entre la disposition graphique des textes lisibles et leur signification sémantique, il est possible d'établir un lien de « consubstantialité¹⁰² » entre les deux. En effet, comme nous l'avons souligné précédemment, les deux citations latines se présentent juxtaposées, de manière à former un seul texte pour le regardant et elles reproduisent ainsi le désir de fusion des narrateurs. La mise en dialogue des composantes plastiques et verbales du dessin « Le baiser » nous aura permis de souligner, une fois de plus, que les rapports texte/image se pensent, dans ce recueil, à la fois, selon une perspective complémentaire et indépendante, en d'autres termes, selon un double point de vue, l'univocité étant vraisemblablement proscrite comme logique de composition dans cette œuvre où la figure du double va jusqu'à contaminer le regard du récepteur de celle-ci. En définitive, les co-

¹⁰² Selon Michel Melot, « [l']inclusion de l'image dans l'écriture renforce cette croyance très répandue en la consubstantialité du signe avec la chose ou l'être qu'il désigne. Dans beaucoup de pensées le signe n'est pas considéré comme distinct de la réalité mais un mode d'existence de cette réalité » : *op. cit.*, p. 8.

créatrices de l'œuvre ont mis en scène le visuel et le textuel de manière à présentifier leur identité et leur altérité, à démultiplier les points de vue en jouant avec le réel et le fictionnel.

1.2.7. L'allusion, la suggestion et le mystère

En ce qui concerne la relation qu'entretiennent le poème « Le baiser » et le dessin contigu à ce dernier, des corrélations peuvent être établies sur les plans lexical et sémantique, et cela, sous forme d'allusion, de suggestion et de mystère. Une allusion subtile, voire cryptée, au roman de Pétrone est lancée par le « je » lyrique du texte poétique qui observe que « [t]out est calme comme après une orgie » (VV, 11). Un rapprochement est à effectuer entre l'ambiance dans laquelle se trouve le sujet lyrique et les soirées orgiaques décrites explicitement dans *Le Satiricon*. Par ailleurs, un autre type d'analogie peut être établi entre ce que ressentent le sujet lyrique et le lecteur de *Vues et visions* au contact d'une œuvre d'art. Alors que, pour le sujet lyrique, « [l]'harmonie des sons rapides évoque en [lui] des visions changeantes » (VV, 11), la lecture des « vues » et des « visions » fluctue pour le récepteur de l'œuvre selon le point de vue adopté : le texte se mue en image et l'image en texte. Enfin, certaines répétitions lexicales se font entendre entre le poème de Claude Cahun et les textes antiques illustrés par Marcel Moore. D'une part, les verbes « s'éteindre » et « renaître » (VV, 11), qui se rapportent au chant entendu par le narrateur du poème en prose, entrent en résonance avec les verbes « tuent » et « mourir » (S, 7) employés par le narrateur du *Satiricon*, de même qu'avec les verbes « serait mort » et « vivrais » (NA, 14) par celui des *Nuits attiques*. La métempsychose permet à ce dernier d'exprimer son rêve de fusion spirituelle avec l'être aimé, devenant, momentanément, quelqu'un d'autre, puisqu'en traversant de son corps à celui de son ami, comme le dit le narrateur des *Nuits attiques*, il « serait mort à [lui]-même et il

« vivrai[t] en lui ! » (NA, 14-15) La transmigration de l'âme est aussi une forme de renaissance et de métamorphose où « le sujet s'applique à devenir autre » pour mieux se connaître, « car la rencontre avec l'autre devient une façon de pénétrer en soi-même¹⁰³ ». D'autre part, les deux dernières phrases du narrateur du poème « Le baiser » témoignent d'un souvenir surgissant comme une réminiscence du passé à l'esprit du sujet et rappellent les scènes décrites dans les textes antiques du dessin : « Intrigué, je me lève et regarde : c'est un baiser d'amants. Deux ombres sont debout, que je reconnais bien, enlacées dans l'union des lèvres et des âmes. » (VV, 11) Notons que l'image est réelle pour le narrateur, puisqu'il la « regarde » et qu'il « reconna[ît] » les figurants. D'abord imaginaire, le tableau littéraire tiré des œuvres fictives de Pétrone et d'Aulu-Gelle prend la forme d'une « vue », en d'autres termes elle devient visible. Ce qui est présenté comme existant pour le sujet lyrique est donné à voir comme une image au lecteur, comme un reflet des textes antiques. En effet, le terme « ombres » (VV, 11), utilisé pour décrire les amants, laisse sous-entendre, d'un côté, que ces derniers se manifestent en prenant une apparence spectrale, conférant au texte une impression de mystère ; d'un autre côté, le substantif permet de croire qu'un corps opaque se situe à proximité interceptant la lumière et provoquant de ce fait un ombrage, soit les amants. Dans les deux cas, une image s'inscrit à même les mots pour illustrer des fragments textuels fictifs, les citations du *Satiricon* et des *Nuits attiques*, pour ensuite les transformer en scène réelle aux yeux du « je » lyrique, attribuant ainsi aux mots une matérialité à l'allure quasi pygmaliennne.

Deux conclusions s'imposent au sujet de l'image dans le texte reproduisant les amants des récits antiques « enlacés dans l'union des lèvres et des âmes » (VV, 11). Cette dernière

¹⁰³ Catherine Baron, *op. cit.* citant Nicole Fernandez-Bravo, « Le double », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Lonrai, Éditions du Rocher, 1988, p. 512.

peut être vue d’abord comme la résurrection des scènes latines mortes avec la langue éteinte et ses locuteurs disparus ou comme une « vue » des protagonistes, dont les traits auraient été réfléchis par le miroir invisible délimitant les textes des images du recueil, ce qui suggère par le fait même la présence réelle des narrateurs de Pétrone et d’Aulu-Gelle incarnant de véritables corps de papier. Dans cette perspective, l’image en mots du poème en prose serait un moyen de raviver, le temps d’une énonciation, des moments décrits dans les textes latins de Pétrone et d’Aulu-Gelle, de présentifier aux yeux du regardant-lisant un texte mort avec sa langue.

1.3. Du puzzle au palimpseste

Plus haut, nous avons énoncé que les éléments plastiques et textuels des différents couples de poèmes et de dessins s’assemblent telles les pièces d’un puzzle pour reconstituer une image significative, à la fois, sémantiquement et iconiquement. L’étude du diptyque « Le baiser » en corrélation avec celui de « Hiéroglyphes » et d’« Épitaphe » nous permettra de revenir sur cette hypothèse, de démontrer que la lecture en chassé-croisé de ces doublets poétiques et picturaux amalgame les notions de mort, de renaissance, de texte, d’image, de corps, d’âme, de mise en abyme et de métempsychose. Dans cette optique, *Vues et visions* constitue un « creuset¹⁰⁴ » artistique où se contaminent les idées, les formes et les médias. Ceux-ci, présents en filigrane, incitent à une lecture palimpseste du recueil.

En premier lieu, le mouvement circulaire de mort et de renaissance déjà évoqué se propage de l’image au texte et d’un diptyque à l’autre en essaimant des vocables reliés à ces champs lexicaux. Les verbes « s’éteindre » et « renaître » du poème « Le baiser » trouvent un

¹⁰⁴ L’expression est d’Yves Peyré : « Le livre comme creuset », *loc. cit.*, p. 33-68.

écho textuel dans les citations latines du dessin attendant à ce dernier. Ils font conjuguer la mort et la renaissance avec les arts, soit le chant du poème en prose, avec le langage, plus précisément le latin, et avec l'âme humaine des sujets lyriques des poèmes antiques. La dissémination lexicale et sémantique se poursuit dans « Hiéroglyphes » : le narrateur observe que « le secret mort » des « taches noires » devant lesquelles il « aime à rêver renaîtra¹⁰⁵ peut-être de leurs tombes violées » (VV, 67).

En inscrivant des idéogrammes égyptiens dans l'espace réservé aux dessins, une autre langue disparue, les auteures illustrent la précarité du langage et enjoignent le regardant-lisant à traduire les signes linguistiques pour les faire revivre. Toutefois, accéder à ce savoir ne va pas sans une forme de violence. Bien que la signification littérale des hiéroglyphes soit présentée comme un mystère à découvrir, la connotation péjorative du participe adjectif « violées » frappe d'interdiction tout effort de traduction. On peut se demander alors quelle posture adopter : imaginer ce que les idéogrammes signifient ou tenter de les traduire afin de pénétrer leur mystère ? Avec les commentaires du sujet lyrique, une autre interrogation s'impose : que faut-il privilégier, l'art ou la connaissance ? La réponse ne va pas de soi, l'œuvre ne tranche ni pour l'une ni l'autre des avenues. Nous réfléchissons davantage à cette question dans le second chapitre en étudiant notamment la figure de l'allusion utilisée abondamment tant figurativement que littéralement par Moore et Cahun.

Dans « Épitaphe », plus précisément, dans le poème situé à l'époque de l'Antiquité, c'est « une herbe tendre [donnant] une jeunesse nouvelle » aux « pierres écroulées » qui

¹⁰⁵ Le champ lexical de la vie, et par extension, de la renaissance s'étend jusqu'aux idéogrammes illustrés à l'intérieur de l'obélisque figurant au centre de l'image. Les signes ci-dessous énoncent la sentence : *qu'il vive, soit indemne et en bonne santé*. Voir *Dictionnaire ancien égyptien*, hiéroglyphes, s.p., <http://www.hierogl.ch/hiero/Signe:S29> [site consulté le 20 août 2014].



évoque l'idée de renaissance tandis que le « tombeau » des « enfants de pierre » unis par la « mort » réitère le mouvement mortifère en s'associant à la disparition des « caractères grecs » (VV, 75) de la pierre tombale. Les répétitions lexicales et sémantiques liées à la mort et à la renaissance voyagent d'un diptyque à l'autre et transmettent au lecteur une impression de déjà-vu. Elles lui permettent d'arrimer ces idées aux formes des images et des textes déjà relevées, à savoir la mise en abyme des textes de Cahun dans « Le baiser » et des signes hiéroglyphiques dans « Hiéroglyphes », la symbiose charnelle, illustrée notamment dans le dessin « Épitaphe », et la fusion spirituelle, décrite par le biais de la métempsychose. La mort dans « Épitaphe » unit les corps des enfants « qui dorment » ensemble alors que la transmigraton de l'âme est vue par le narrateur des *Nuits attiques* comme une renaissance, une forme de métamorphose de l'être aussi, dont l'Autre serait le revêtement.

La lecture croisée des textes et des images montre que la mise en abyme est un moyen d'expression privilégié par les auteures. *Vues et visions* « accueill[e] le texte et l'image, [fait] dialoguer sous forme de collusion et de collision [les] deux modes de représentation [...] »¹⁰⁶, pour reprendre les mots d'Andrea Oberhuber, et cristallise ainsi l'idée de fusion des formes littérales et figurales. Posons, enfin, que l'hybridation des poèmes et des dessins tout comme la traduction des textes anciens sont des moyens de faire renaître les images et les textes disparus.

Au final, il ressort de cette analyse en réseau des diptyques « Le baiser », « Hiéroglyphes » et « Épitaphe » une image qui tient plus du palimpseste que du puzzle, puisque l'assemblage des pièces de ce dernier se fait, tout compte fait, davantage en superposant des strates d'idées poétiques et philosophiques, au sujet de l'amour, de l'art, du

¹⁰⁶ Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 13.

langage et de l'illustration, qu'en les faisant s'emboîter les unes dans les autres. L'effet de déjà-vu que provoquent les itérations sémantiques et lexicales incite à relire et à revoir les poèmes ainsi que les dessins interprétés au préalable. Il demande au lecteur de déconstruire ses habitudes de lecture et l'entraîne dans un mouvement qui oscille entre continu et discontinu, dans un espace-temps de l'entre-deux où toutes les associations d'idées sont permises. Régie par un système de résonances qui voyage d'un média à l'autre, cette œuvre hybride permet de créer du sens en favorisant une situation « entre » : entre le texte et l'image, entre le passé et le présent, entre la mort et la renaissance du langage, de l'art et du temps. Cette dernière remarque résume ce que l'analyse du diptyque « Le baiser » mis en relation avec « Hiéroglyphes » et « Épitaphe » a révélé au sujet de la fonction du signe verbal inscrit au sein des images de *Vues et visions*, c'est-à-dire inciter à voir ce qui se joue aux confins de l'imaginaire et du réel, à traverser les frontières de l'image et de l'écriture et, surtout, à mettre en valeur la matérialité du signe linguistique.

Figure 4

Fragments textuels latins du dessin « Le baiser »

<p>Premier fragment</p> <p>Qualis nox fuit illa, di deaque, quam mollis torus! Haesimus calentes et transfudimus hinc et hinc labellis errantes animas. Valetae curae mortales. Ego sic perire coepi.</p> <p><i>Le Satiricon</i> de Pétrone Troisième partie Eumolpe LXXIX</p>	<p>Traduction française</p> <p>Quelle nuit ce fut là, dieux et déesses ! Quels doux enlacements ! Nous serrant, brûlant de fièvre, Nous répandions ça et là en baisers Nos âmes errant sur nos lèvres. Foin des soucis Qui tuent : c'est là qu'on apprend à mourir !</p>
<p>Deuxième fragment</p> <p>Dum semihulco savio meum puellum savior, dulcemque florem spiritus duco ex aperto tramite ; animula aegra et saucia cucurrit ad labia mihi, rictumque in oris pervium, et labra pueri mollia, rimata itineri transitus, ut transiliret, nititur. Tum si morae quid plusculae fuisset in coitu osculi ;</p> <p><i>Les Nuits attiques</i> de Aulu-Gelle Vol. III XIX 11.</p>	<p>Traduction française</p> <p>Lorsque de ma bouche mi-close je baise mon jeune ami, et que je respire sur ses lèvres le parfum de son haleine mon âme languissante et blessée accourt sur les miennes, et cherche à se frayer un passage entre ces deux rives charmantes. Alors si nos bouches demeuraient unies un seul instant de plus, mon âme brûlante d'amour passerait de mon corps dans le sien. Oh ! quel prodige ce serait ! Je serais mort à moi-même, et je vivrais en lui !</p>

Chapitre II

Du textuel au visuel : le traitement du *pictural* au sein du *littéral*

2.1. La traversée des frontières

À la suite des analyses proposées dans le chapitre précédent, il apparaît que les frontières délimitant le textuel et le visuel ne sont pas étanches. Selon l'optique des frontières poreuses entre les deux formes d'expression, notre corpus appartient au genre de l'iconotexte tel que théorisé par Alain Montandon. Pour lui,

[l]e genre de l'iconotexte génère des processus de lectures plurielles, puisque l'extensivité spatiale de la figure diffère de la linéarité typographique, en provoquant des effets iconotextuels, qui sont des effets de lecture. Le va-et-vient entre les deux systèmes sémiologiques provoque transfert et glissement d'un mode de lecture sur l'autre, avec des mécanismes de transfert multiples, des glissements plus ou moins conscients, plus ou moins voulus, plus ou moins aléatoires dans l'effort d'*accommodation* de l'œil et de l'esprit à deux réalités à la fois semblables et hétérogènes qui peuvent souligner l'identité des composantes, ou de la dissemblance des moyens d'expression, ou l'unité invisible régissant les deux ensembles ou l'irréductibilité d'une différence, etc.¹⁰⁷

Dans *Vues et visions*, le lecteur doit affronter une transgression des codes traditionnels qui régissent sa manière de lire le verbal et de voir le figural. Les textes de Cahun gravent de leurs empreintes l'œuvre graphique de Moore, tout comme celle-ci transforme l'objet littéraire. Du reste, le figuratif laisse des traces hétérogènes dans le texte, de faiblement à fortement marquées, et il provoque des effets de lecture multiples. L'esthétique symboliste, sur laquelle se greffent celles de l'art nouveau, du *jugendstil* et du japonisme, qui caractérise les dessins de Marcel Moore, influe sur notre manière d'appréhender les textes de Cahun et se manifeste en prenant la forme de l'indice. Il s'ensuit un « glissement » du système sémiologique visuel sur celui du textuel, plus ou moins voulu, discutable, donc. Mais nous verrons que le doute fait

¹⁰⁷ Alain Montandon (dir.), « Présentation » dans *Signe/texte/image*, *op. cit.*, p. 9.

partie de la logique de composition du recueil, qu'il a une fonction précise dans l'interprétation du sens¹⁰⁸. Des références explicites à différents modes de représentation comme la sculpture sur vases grecs, la mosaïque et le vitrail, par exemple, alternent avec des renvois à des œuvres ou à des genres picturaux plus implicites, ce qui nous mènera à développer plus longuement au sujet de la figure de l'allusion après avoir étudié l'agencement poétique en duo. L'examen du dédoublement textuel sera notre porte d'entrée pour poser les jalons de nos recherches sur la matière picturale au sein de l'écriture, lesquelles s'appuieront sur l'idée que, chez Claude Cahun, le visuel est à l'origine de l'activité créatrice et participe de la qualité littéraire du recueil. Enfin, dans la quatrième et dernière partie de ce chapitre, nous nous intéresserons à l'un des effets *iconotextuels* de l'image en mots, l'*effet-tableau* selon la terminologie de Liliane Louvel¹⁰⁹ ainsi qu'au procédé de l'anamorphose comme méthode d'analyse.

2.2. Écrire en double, réécrire le double

L'originalité de *Vues et visions*, en plus de conjuguer des éléments visuels et textuels au sein de la double page, est de présenter chacun de ses vingt-cinq poèmes en diptyque, l'une au temps présent de l'écriture, en 1912, imprimée à gauche et située en permanence dans la ville portuaire Le Croisic et l'autre, imprimée à droite, se déroulant dans le passé, soit à

¹⁰⁸ Bien qu'*Aveux non avenues* (1930), l'œuvre littéraire majeure de Claude Cahun, ait été publiée après *Vues et visions* (1914 et 1919), la critique littéraire s'est intéressée d'abord à cet ouvrage auto(bio)graphique, lequel s'amuse à affirmer sa subjectivité pour la nier aussitôt, à jouer avec l'apparence des différentes voix narratives : son identité tient plus de l'androgynie que du féminin ou du masculin. Ainsi qu'Andrea Oberhuber le fait remarquer, pour le lecteur des *Aveux* et le spectateur des « Autoportraits » ou des photomontages de Cahun, « une fois que le doute est installé, [il] ne s'en débarrasse que difficilement. Et c'est justement là une des visées de Claude Cahun, artiste multimédia avant la lettre. Ne jamais rien fixer pour l'éternité, surtout pas sa propre image ni ses pensées » : « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 344.

¹⁰⁹ Liliane Louvel, « Nuances du pictural : petit essai de typologie », *Texte/image : images à lire, textes à voir*, *op. cit.*, p. 32-44.

l'époque de l'Antiquité ou à la Renaissance, dans diverses villes. Comme le rappelle Rolf Lohse, « [o]nze textes de cette deuxième série sont situés à Rome (chapitres I à IV, VI, IX, XI, XIII, XV, XX, XXV) et quatorze textes font référence à d'autres endroits (Athènes, Le Pirée, Paris, Alexandrie, Baïes, Ravenne, Tibur, Vérone, Lac de Garde, Cnide)¹¹⁰ ». Lohse explicite de manière détaillée les différences et les convergences des doublets poétiques. Il remarque, entre autres, que

[m]algré la distance historique et spatiale entre les deux discours, le couple de textes formant un chapitre homogène montre de nombreuses correspondances sur le plan des thèmes, de l'agencement général du récit, des structures syntaxiques et du lexique employé par les deux instances narratives. Ces correspondances vont parfois très loin – jusqu'à la reprise littérale de vers ou de paragraphes entiers.¹¹¹

Il ajoute, à propos de ce qui différencie chaque texte de son double, que la divergence majeure est liée à la situation spatio-temporelle et que les « deux séries de poèmes dans *Vues et visions* confrontent plusieurs fois l'univers marin et littoral à l'univers urbain et antique¹¹² ». Dans tous les cas, il y a des dissemblances à noter sur le plan du contenu et sur le plan stylistique, mais « malgré toutes les différences dans les détails observés par les deux narrateurs, une sensibilité commune unit leurs expériences, sensibilité qui lie les deux poèmes de chaque diptyque ». Le critique observe également que « la perception de l'un déteint sur celle de l'autre », que s'opère donc, aux yeux du lecteur, un effet de contagion entre la page de gauche et la page de droite. « Les formules se répondent, poursuit Lohse, et il y a un renvoi mutuel entre les deux poèmes juxtaposés¹¹³ ». Au terme de son étude, il conclut que les reprises et les équivalences sur le plan de la forme et des idées des textes de Cahun constituent une forme

¹¹⁰ Rolf Lohse, *loc. cit.*, p. 99.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 99.

¹¹² *Ibid.*, p. 102.

¹¹³ *Ibid.*, p. 108.

d'intertextualité *in praesentia*. Le lecteur se rend compte effectivement, d'emblée, qu'un jeu de répétition et de réécriture s'effectue entre les diptyques littéraires, comme pour montrer qu'« [u]n texte, c'est toujours ce texte-là (identité) et son autre (altérité), [que l]ire un texte, c'est aussi en lire plusieurs qui affleurent implicitement ou explicitement à sa surface¹¹⁴ ». Mettre à l'avant-scène le jeu d'échos que deux textes peuvent provoquer ou recevoir, c'est mettre à nu l'un des principes de base de la création littéraire qui consiste à s'inspirer d'un texte pour en écrire un nouveau ; c'est aussi mettre en relief le caractère double du texte façonné invariablement, consciemment ou non, par la voix d'autrui. Ainsi, le procédé intertextuel *in praesentia* constitue une invitation à découvrir les « mots de l'autre ou des autres » cachés à travers le tissu textuel. Le lecteur est convié à une véritable chasse aux trésors déguisés en répétitions lexicales, citations textuelles et références culturelles (historiques, littéraires, mythologiques, picturales et autres).

L'hypothèse voulant que les textes en diptyque entretiennent entre eux une relation intertextuelle *in praesentia* dans *Vues et visions* est valable seulement si l'on considère que chaque couple de poèmes est formé d'un hypotexte et d'un hypertexte¹¹⁵, que l'un est la réécriture de l'autre. Il est aisé d'en arriver à cette conclusion car, de prime abord, les textes positionnés à gauche de la double page semblent être des « vues » du présent ravivant dans la mémoire du sujet lyrique des « visions » du passé, des faits historiques ou des récits mythologiques issus de l'Antiquité, bref, des inspirations à l'origine des textes placés sur la belle page. Mais nous devons nuancer cette idée initiale, puisque « [d]ans tous les textes de *Vues et visions* les observations ne sont [...] que le point de départ d'une introspection.

¹¹⁴ Maurice Domino, « La réécriture du texte littéraire », *Semen*, n° 3, 1987, s.p., <http://semen.revues.org/5383> [site consulté le 20 août 2014].

¹¹⁵ Dans la terminologie de Gérard Genette, l'hypertexte est « dérivé d'un texte antérieur par transformation simple », soit l'hypotexte : *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, p. 14.

Chaque poème propose [...] des vues *et* des visions¹¹⁶ ». Il y a bien un jeu de réécriture entre les deux versions textuelles, mais aucun indice ne permet au lecteur de repérer la création originale de la copie. Pour chaque couple de poèmes, la primauté est accordée au texte littéraire au profit de toute inspiration créatrice ; comme dans le diptyque « Ciselures », seule l'œuvre subsiste. Dans ce dernier, l'un des sujets lyriques décrit « une coupe en argent finement ciselé » par un « sculpteur inconnu » dont le nom, « peut-être trop barbare, fut oublié par les peuples ingrats » (VV, 35).

Soulignons par ailleurs que les doublets poétiques présentent au lecteur un texte et son double, une manière de voir le monde transmise selon deux angles différents. Ainsi, l'accent est mis sur l'art de représenter par les mots et l'art de représenter une représentation. La « manière » dont travaille l'écrivain fait saillie, puisque le jeu de réécriture dévoile le processus de création. C'est d'ailleurs ce que montrent les poèmes formant « Ciselures », soit le double mouvement à l'origine de l'activité créatrice : « La réalisation poétique est tout à la fois une intériorisation et une métamorphose du donné¹¹⁷. » Chaque texte représente à nouveau ce que les narrateurs voient dans la mer et sur le sable, dans le poème de gauche, ainsi que sur la coupe en argent et sur l'amphore, dans le poème de droite, à savoir des dessins formés par les nuages et des sculptures gravées dans l'argent et la terre brune. Chacun illustre l'image d'une image, à la fois évanescence et indéfectible, tracée dans les nues, l'argent ou l'argile, et transposée en mots, bref figée pour l'éternité. L'une et l'autre apparaissent simultanément à l'œil du regardant-lisant. Du coup, le texte littéraire divulgue l'un des pouvoirs de l'art, l'une de ses spécificités qui confèrent à l'œuvre d'art un côté merveilleux qui fait rêver à

¹¹⁶ Rolf Lohse, *loc. cit.*, p. 107.

¹¹⁷ François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur, op. cit.*, p. 45.

l'impossible : représenter l'irreprésentable, l'éphémère et l'éternel dans un même souffle. Il peut sembler paradoxal de démystifier le travail de l'écrivain en révélant la technique d'écriture de celui-ci pour ensuite faire ressortir le côté envoûtant de la littérature, celui qui suscite la fascination. Mais les créatrices de *Vues et visions* se jouent des contradictions et instaurent un système de tensions qui embrassent toutes les dimensions de l'œuvre, jusqu'à l'inscription de la position *auctoriale* de l'écrivaine désignée à même son écriture : entre voilement et dévoilement. Plus loin, dans la dernière section de ce chapitre, nous verrons que le *figural* fluctue au sein du *littéral* à l'image du travail de la poète, qu'il oscille entre apparition et disparition.

La transparence, qui se manifeste par le lexique technique du pictural, illustre sur l'« écran de l'œil¹¹⁸ » du lecteur une image qui en laisse paraître une autre, tandis que des touches de couleurs opaques ou des objets lui brouillent la vue. Ce procédé, avec la mise en valeur des dissemblances et des ressemblances des poèmes par l'intertextualité *in praesentia*, tend à « unir sans confondre » (VV, 6-7) les deux expressions poétiques et, par le fait même, à abolir les frontières du temps, de l'espace, du réel, de l'imaginaire. Le lecteur est incité à réunir en un seul point de vue les événements du présent et du passé, ceux situés dans l'univers marin et ceux dans l'environnement urbain de même que les « vues » tirées du réel et les « visions » appartenant à l'imaginaire personnel du « je » lyrique. Le dédoublement textuel réitère le fantasme de fusion développé au chapitre précédent ainsi que l'idée d'une écriture en filigrane, puisque le texte de gauche n'abolit pas celui de droite. Il entre en dialogue avec lui, de la même manière que le poème situé dans le passé échange ses « vues » avec son double du présent, comme s'il était possible pour les sujets lyriques de chaque époque de traverser les

¹¹⁸ L'expression est de Liliane Louvel : *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 260.

limites du temps et de l'espace. Ainsi, « [l]e mythe du double devient le moyen d'exprimer le contact par-delà le moi, entre deux vies, entre deux cultures¹¹⁹ » : la rencontre des cultures moderne et antique, octroyant par le fait même le don de l'ubiquité aux narrateurs. Ces constats relèvent du domaine de l'abstrait, mais une forme inscrite à même les textes nous permettra d'actualiser ces observations et d'en décrire les composantes, à savoir l'« image-en-texte¹²⁰ ». La perception des narrateurs des poèmes qui tend à saisir « un objet ou un moment de rencontre attrayant, décisif, quoique éphémère¹²¹ » est transmise au lecteur par l'intermédiaire d'une image suscitée par les mots, une œuvre littéraire qui fusionne texte et image, qui résulte d'une « fusion multiforme, comme dans la figure de l'oxymore, [d'un] désir de fondre deux objets irréductibles l'un à l'autre en un nouvel objet, dans une tension fructueuse où chacun des termes conserve sa différence¹²² ».

Il convient de mentionner que les deux stratégies d'écriture, l'intertextualité et l'image-en-texte, procèdent de la métamorphose littéraire¹²³. Le procédé intertextuel, que Cahun utilise afin de donner à voir la pratique de la réécriture en temps réel, au moment même de la lecture, montre la transformation du texte original qui devient une nouvelle création, une « vision » inspirée d'une œuvre « déjà là ». Il y a monstration de cette métamorphose, puisque les répétitions phoniques, lexicales et stylistiques des deux œuvres poétiques prennent une valeur iconique pour le lecteur. Dans la typologie d'Antoine Compagnon, ces itérations langagières correspondent à une catégorie particulière de citation, soit l'icône, définie ainsi :

¹¹⁹ Nicole Fernandez-Bravo, « Le double », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 520.

¹²⁰ L'expression appartient à Liliane Louvel, qui l'utilise abondamment dans les ouvrages critiques cités dans la présente étude. Voir, notamment, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 225.

¹²¹ Rolf Lohse, *loc. cit.*, p. 107.

¹²² Liliane Louvel, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, op. cit., p. 15.

¹²³ La métamorphose est un motif récurrent de l'œuvre cahunien. Voir, entre autres, le mémoire de maîtrise de Catherine Baron, *op. cit.*

L'icône est un signe déterminé par son objet en vertu de sa nature interne ; c'est un signe qui porte des caractéristiques physiques de l'objet ; il exhibe quelque qualité ou configuration qu'il a en partage avec l'objet. L'icône est une citation qui qualifie le citateur lui-même, quand il assume une énonciation propre malgré la reprise ; le pastiche, la citation implicite, la réminiscence sont d'ordre iconique : des paroles secondes qui revendiquent leur identité, leur spécialité dans la similarité, par l'appropriation, la mainmise, la violence.¹²⁴

Cette définition est intéressante dans la mesure où elle s'applique judicieusement aux couples de poèmes de *Vues et visions*, qui se présentent comme des citations implicites, voire des réminiscences ; de plus, elle annonce deux angles d'analyse qu'il s'agira d'explorer dans ce qui suivra. D'abord, elle correspond au type de rapport que les diptyques littéraires entretiennent entre eux : chaque texte « porte les caractéristiques physiques de son double », il présente « des paroles secondes qui revendiquent leur identité, leur spécialité, par l'appropriation ». Ensuite, elle cible indirectement la qualité intrinsèque de ces textes : leur iconicité. À titre d'exemple, dans « Harmonie » (VV, 82-83), le sujet lyrique du temps présent de l'écriture semble faire allusion au texte antique et vice versa : « Une voile passe. Elle est prisonnière du Traict. » (VV, 82) ; « Une tourterelle s'envole. Elle est prisonnière du temple. » (VV, 83) Alors que l'un et l'autre poème citent leur double littéraire, ils « assument une énonciation propre malgré la reprise », ce que le lecteur lit et voit en même temps : les signifiants et les marques typographiques réitérés sont visibles tandis que les répétitions sémantiques ainsi que celles organisant le rythme, comme les itérations phonétiques et syntaxiques, sont lisibles.

Motivée par la pratique de la réécriture et marquée par la citation iconique, la métamorphose littéraire sert le fantasme d'abolir les frontières spatio-temporelles et artistiques, puisqu'elle affecte aussi la nature des textes qui se travestissent en images. Le

¹²⁴ Antoine Compagnon, *La seconde main, ou Le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 79.

lecteur est témoin d'une double transformation textuelle, celle de la réécriture et celle qu'il effectue lui-même en lisant les poèmes. Il se fait alors le « changeur du texte » à l'instar du critique qui le devient, au dire de Liliane Louvel,

à la manière du tableau de Quentin Metsys, *Le banquier et sa femme*, dans lequel le miroir disposé sur la table opère le change du dire en faire, du faire en dire, de l'image en texte, puisque ce miroir permet de voir l'invisible, l'autre du tableau, son dehors. C'est par le dehors du texte (le pictural) mis dedans que ce qui est invisible est « rendu » au moyen du pictural, à son tour rendant au texte ce qu'il leur a emprunté.¹²⁵ « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible¹²⁶. »



Figure 5 Quentin Metsys, *Le banquier et sa femme*

Dans *Vues et visions*, le dehors du texte s'avère être une « vue » réelle ou une « vision » de l'esprit, desquelles les « je » lyriques de chaque diptyque s'inspirent afin de créer des « arrêts sur image » littéraires. Ces instantanés poétiques tentent d'immortaliser des émotions suscitées, notamment, par des paysages marins, au Croisic, ou par divers objets, des œuvres d'art, par exemple, ou des scènes de l'Antiquité, sans toutefois les figer en des images immuables. Au confluent du texte et de l'image, le *littéral* concourt à créer des clichés textuels

¹²⁵ Liliane Louvel, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 258.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 258, citant P. Klee, citant Alain Bonfand, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, Paris, PUF, 1995, p. 3.

instables, susceptibles de prendre la forme du *pictural* et de laisser poindre l'écriture aussitôt. Qui plus est, le point tournant de ces transformations pourrait bien être une nouvelle frontière, une ligne de partage dans le corps du texte entre le voilé et le dévoilé, un avant et un après. L'image refuse l'immobilité et le texte la linéarité. Ces derniers constats décrivent une facette particulière des poèmes de Cahun qui fera l'objet d'investigations plus poussées lors de l'analyse de l'*effet-tableau*, des marqueurs du pictural qui le compose et de l'anamorphose picturale.

Initié par la métamorphose littéraire, le mouvement est une activité de l'esprit à l'origine d'une nouvelle création littéraire et un déplacement du lire provoqué par les itérations lexicales du recueil qui s'étendent d'un diptyque à l'autre. La répétition dans *Vues et visions* permet le mouvement de la pensée, la création d'images mentales en constante évolution et une lecture en serpent. En faisant retour sur lui-même, en se citant constamment, le texte fait de l'arabesque sa pierre angulaire, un point de jonction qui indique que le textuel est traversé par le visuel, effleuré par l'esthétique de l'art nouveau¹²⁷. Nous devons, en revanche, préciser que la ligne courbe n'est pas l'apanage unique des arts graphiques de ce courant artistique. En ce sens, nous nous rallions à Siegfried Wichmann lorsqu'il affirme que l'utilisation particulière de l'espace négatif n'est pas propre aux œuvres de l'art nouveau, pas plus que la ligne serpentine et l'arrangement spatial en deux dimensions¹²⁸. Wichmann affirme que l'on doit ajouter à ces caractéristiques, souvent

¹²⁷ Le style mouvant peut être vu comme une conséquence de l'âge industriel du XIX^e qui a affecté l'ensemble des sociétés occidentales par l'avènement du chemin de fer, de l'automobile et de l'électricité. Le progrès technique a frappé l'imaginaire d'artistes provenant de domaines variés tels que celui de la littérature, de l'architecture, de la peinture et de la danse.

¹²⁸ "The particular use of negative space is not peculiar to art nouveau, any more than are the serpentine line and flat spatial arrangement", Siegfried Wichmann, *Japonisme : the Japanese influence on Western art since 1858*, New York, N.Y. Thames & Hudson, 1981, p. 24.

considérées typiques du courant artistique en question, le désir des artistes d'évoquer des impressions de mouvement et des émotions : « Evocation was the utmost importance for the graphic designer of art nouveau, just as it had been a primary concern for Huysmans and Wilde¹²⁹ ». La figure de l'allusion traverse effectivement l'ensemble des œuvres symbolistes, tant littéraires que visuelles.

2.3. L'allusion : un procédé métonymique au service de l'imaginaire

Vues et visions ne fait pas exception, l'œuvre hybride s'inscrit dans la filiation de la production littéraire symboliste, dont les tenants, comme le rappelle Marta Pedreira, considèrent que

[n]ommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.¹³⁰

L'œuvre use par ailleurs de diverses sortes d'allusions : mythologiques (Cypris, « Le voile », VV, 55, Adonis, « Jour de fête », VV, 23), historiques (Néron, « Jour de fête », VV, 23, Hadrien, « Épitaphe », VV, 75), littéraires (*Le Satiricon* et *Les Nuits attiques*, « Le baiser », VV, 11), génériques (contes païens, « La légende », VV, 86-87), philosophiques (Platon, « L'église » et « Le temple » VV, 46-47), artistiques (« Le peintre » et « Le sculpteur » VV, 90-91) et picturales (la fenêtre¹³¹, « L'arrivée », VV, 2-3, le miroir, « Ciselures », VV, 34-

¹²⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁰ Marta Pedreira, *op. cit.*, p. 58 citant Jules Huret, « Stéphane Mallarmé », *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 55-65.

¹³¹ Pour Philippe Hamon, « [l]a *fenêtre* [constitue la] thématization du pouvoir-voir du personnage [...]. Son « cadre » annonce et découpe le spectacle contemplé, à la fois sertissant et justifiant le « tableau » descriptif qui va suivre, et mettant le spectateur dans une pose et une posture de spectateur d'œuvre d'art ». Il cite ensuite

35¹³²), pour n'énumérer qu'un échantillon de celles-ci. On l'aura compris, une myriade d'allusions émaille les textes et les dessins de sorte que ceux-ci usent judicieusement « de ce mystère qui constitue le symbole » : ils suggèrent « petit à petit » ce qu'ils cherchent à décrire et à exprimer afin que le lecteur ait « le bonheur de le deviner ».

Pour Bernard Dupriez, lorsque l'on recourt à la figure de l'allusion, « [o]n évoque une chose sans la dire explicitement, au moyen d'une autre qui y fait penser¹³³ ». À titre d'exemple, l'allusion au *Satiricon* par le poème « Le baiser », relevée plus haut, constitue un renvoi implicite aux genres littéraire et satirique, à l'homosexualité, à l'hybridité formelle et générique de *Vues et visions*¹³⁴. Ailleurs, les narrateurs des différents poèmes font mention de plusieurs figures mythologiques et historiques. Citons Le Priape, dieu grec de la fertilité, reconnu pour son gigantesque phallus, dont la référence à la figure mythologique, évoquée

Verlaine, Maupassant, Ponge, Verne et Claude Simon, dont les propos incarnent « les métaphores théoriques qui, d'Alberti à Zola, définissent, en des termes qui peuvent varier, l'œuvre d'art comme une fenêtre ouverte sur la création, comme une mise en spectacle illusionniste et réaliste du monde » : Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1993, p. 174.

¹³² La fenêtre et « [l]e miroir [...] [ont] en commun avec le tableau d'être entourés d'un cadre, bordure, lisière, frontière d'avec la matérialité du mur. Il[s] se présente[nt] comme le double du tableau, dévoilant le double du personnage inversé dans son reflet », Liliane Louvel, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise, op. cit.*, p. 126.

¹³³ Bernard Dupriez, *Gradus : les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 34-36.

¹³⁴ L'analyse de l'intertextualité qu'entretient *Vues et visions* avec *Le Satiricon* pourrait mener à une interprétation riche et féconde. Mentionnons brièvement que *Le Satiricon* est rédigé en prose et en vers, qu'il constitue une œuvre hybride et fragmentaire à l'instar de *Vues et visions*. Il provoque par ailleurs des effets semblables à cette dernière sur son lecteur. À ce sujet, Géraldine Puccini-Delbey affirme qu'« [e]n refusant d'aider le lecteur dans son déchiffrement, en jouant même sur l'ambiguïté du sens qui ne cesse de se dérober sous les pieds du lecteur, le roman de Pétrone semble pousser ce dernier à se perdre et le contraindre à remettre sans cesse en cause sa capacité de déchiffrement : « Présence-Absence de la figure du *Lector* dans les romans latins de l'époque impériale », *Cahiers de Narratologie*, n°11, 2004, s.p., <http://narratologie.revues.org/15> [site consulté le 20 août 2014].

dans le diptyque « La réponse » (VV, 78-79), cible indirectement le roman de Pétrone¹³⁵.

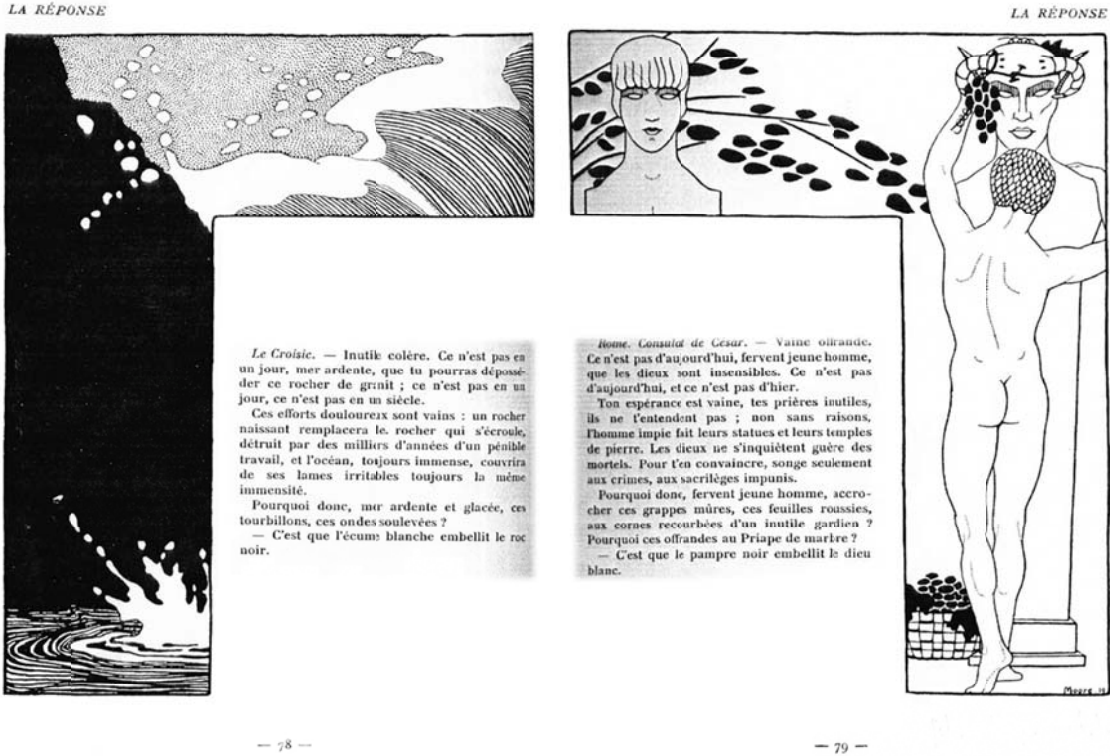


Figure 6 « La réponse »

Dans ce poème, le dieu ithyphallique est mentionné par le sujet lyrique, mais aucune référence n'est faite ni à ses attributs physiques ni à son pouvoir de dispensateur sexuel. Il n'y a rien dans la composition du dessin attendant au poème qui puisse nous permettre de créer des liens avec la figure mythologique. Il s'agit une allusion onomastique à l'instar de celles référant aux personnalités historiques qui introduisent nombre de poèmes situés dans l'Antiquité et à la Renaissance. L'allusion a alors pour effet d'interpeler le lecteur, de l'inciter à recréer l'histoire derrière la figure mythique ou historique. Ainsi, comme Henri Godard le

¹³⁵ Dans le roman, l'un des personnages principaux, Encolpe, est frappé d'impuissance par le dieu en question.

fait valoir, « [l]a démarche est toujours [...] de nature métonymique. Elle construit une désignation de l'individu à partir d'un détail de son physique, d'un élément de son nom réel, d'un caractère de son œuvre, et parfois de plusieurs de ces bases à la fois. L'allusion va du presque transparent au plus subtil¹³⁶ ».

La figure allusive est un principe artistique utilisé par l'auteure pour entrer en contact avec son lecteur et établir une complicité tacite avec lui. Comme pour corroborer cette affirmation, Arnaldo Pizzorusso relève à juste titre l'étymon du mot *allusion*, « puisque sa trace ou son reflet demeurent dans l'évolution sémantique de ce mot ». Il nous rappelle « que les expressions latines *alludere ad aliquem*, *alludere alicui* ne signifient pas faire allusion à quelqu'un mais jouer avec quelqu'un. Les composés du verbe *ludere* – *colludere*, *deludere*, *eludere*, *illudere* – évoquent le jeu ou différents genres de jeux¹³⁷ ». En plus de jouer avec les mots, Claude Cahun s'amuse avec son lecteur. Elle insère dans son texte des références culturelles suffisamment voilées pour piquer la curiosité de ce dernier. Évidemment, pour que la réminiscence ou la citation implicite prennent corps, il faut que celles-ci soient reconnues. Il y a par ailleurs un risque que le lecteur ne sache pas les identifier. Ainsi que Jacqueline Authier-Revuz le fait remarquer très justement,

[l]e risque pris par l'allusion, avec ses échecs prévisibles, s'inscrit de façon aiguë dans la relation interlocutive. Tablant sur la mémoire discursive du récepteur, le locuteur par le jeu même de ses allusions dessine la figure de celui à qui il s'adresse. Le *plaisir* de la connivence est au cœur du mécanisme de l'allusion : mise à l'épreuve d'une culture partagée, l'allusion réussie affirme et « fête » une communauté. L'allusion avortée signe, elle, le décalage entre les deux pôles de la « co-énonciation ».¹³⁸

¹³⁶ Henri Godard, « Céline : de la provocation à l'allusion », dans Michel Murat (dir.), *L'allusion dans la littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 204.

¹³⁷ Arnaldo Pizzorusso, « Considérations sur la notion de l'allusion », dans Michel Murat (dir.), *L'allusion dans la littérature*, op. cit., p. 13.

¹³⁸ Jacqueline Authier-Revuz, « Aux risques de l'allusion », dans Michel Murat (dir.), *L'allusion dans la littérature*, op. cit., p. 221.

Si certaines allusions onomastiques sont facilement repérables, d'autres, plus subtiles, le sont moins. Ainsi, les références aux arts du vitrail et de la mosaïque évoqués dans les diptyques « L'église » et « Le temple » (VV, 46-47) constituent des renvois explicites au médium figural, au motif de la fenêtre et, corollairement, à celui du miroir ; tandis que le nom propre « Lalagé », le personnage principal du poème « La pêche involontaire » (VV, 63), fait penser indirectement à Horace qui était amoureux d'une femme du même nom. Si le lecteur possède suffisamment de connaissances pour créer un lien entre le prénom « Lalagé » et le poète romain, l'allusion à la célèbre formule *ut pictura poesis* prendra forme. De ce fait, nous sommes en droit de croire que le texte suggère, par voie détournée, une manière de lire les poèmes du recueil, comme s'il s'agissait de peintures. L'allusion à l'analogie entre la poésie et la peinture est semi-transparente, puisqu'elle peut être décelée selon certaines conditions, en faisant appel au savoir de l'érudit. Il est donc risqué qu'elle ne soit pas découverte, comme il en va dans le poème « La glace » (VV, 42). Le narrateur de ce diptyque retient « par hasard » les « paroles d'un vieux pêcheur » : « Dans Paris, mon pauv'gas, c'est comme dans la mer, les gros poissons mangent les petits. » Le discours direct constitue un double renvoi. D'une part, il réfère au proverbe « Les gros poissons mangent les petits », d'autre part, au dessin satirique de l'artiste-peintre Pieter Bruegel, qui a fait du proverbe le thème et le titre d'une de ses œuvres. La référence picturale répond en quelque sorte aux conventions régissant l'emploi du titre. Comme le soulève Bernard Vouilloux, « [p]our qu'un énoncé de ce type soit grammaticalement formé et sémantiquement acceptable, il importe que le syntagme reçoive des marques distinctives signalant son statut spécial de titre : [...] tels les majuscules, l'italique ou les guillemets¹³⁹ ». Or, dans l'extrait cité, les guillemets sont utilisés pour

¹³⁹ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte : XVIII^e-XX^e*, op. cit., p. 25-26.

rapporter le discours du pêcheur. C'est pourquoi il ne s'agit pas d'une référence picturale à proprement parler, mais d'une allusion picturale. Dans cette perspective, les guillemets auraient pour seconde fonction de cacher le titre de l'œuvre à même les paroles du personnage et de procéder à un jeu allusif relevant du domaine syntaxique, selon la typologie établie par Vouilloux. Le titre du dessin de Bruegel est inséré dans l'énoncé, en d'autres termes, il est masqué par les paroles du pêcheur¹⁴⁰.

Dans le dernier exemple, le risque de l'échec est partagé à la fois par l'énonciateur et par le récepteur. En effet, le danger que l'allusion à l'œuvre picturale ne soit pas reconnue est grand. De plus, le lecteur peut créer des liens fautifs. Dans *Vues et visions*, la pléthore de citations implicites, non marquées, incite le récepteur à repérer et à interpréter des références culturelles qui vont parfois au-delà des intentions réelles des deux créatrices¹⁴¹. Rien n'indique, dans le texte, que la référence au dessin de Bruegel soit voulue. Hasarder une telle interprétation, c'est risquer d'imaginer le sens de celle-ci et non de le constater en s'appuyant sur des faits vérifiables. Toutefois, il semble que ce risque soit assumé par les auteures. C'est du moins ce que certains jeux d'échos indéchiffrables démontrent. Soit l'exemple suivant : « La chambre est vague, emplie de fumée ; l'enfant se détache très net, avec auprès de lui la statuette équivoque, fine et dorée de lumière » (VV, 19). Le narrateur de cet extrait d'« Indécis et précis » fait mention d'une statuette en l'introduisant par le déterminant défini « la », comme si le lecteur connaissait l'existence de l'objet. Mais il n'en est rien. La connivence souhaitée entre le texte et son lecteur ne peut s'établir étant donné que le poème n'apporte aucune précision au sujet de « la statuette », d'autant plus que le substantif est suivi de

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴¹ Voir Jacqueline Authier-Revuz, *loc. cit.*, p. 225.

l'épithète « équivoque ». La valeur sémique de l'adjectif ajoute de l'incertitude quant à l'interprétation de l'emprunt. Manifestement, ce que le narrateur veut signifier au lecteur en qualifiant la statuette d'équivoque est une double ambiguïté, celle de la chose décrite et celle de la référence. Mentionnons au passage la possibilité que le narrateur d'« Indécis et précis » cite ce que le lecteur lira à la toute fin du recueil. « Le sculpteur » (VV, 91) décrit, en effet, un enfant vêtu d'un « voile de gaze flottant », à la « pose ambiguë » et ayant servi de modèle au cisèlement d'une « statuette ». Mais s'agit-il de « la statuette équivoque » ? Rien n'est certain. Le moins que l'on puisse dire c'est que cette étrange réminiscence de ce qui n'a pas encore été lu ne peut que titiller l'imaginaire du lecteur.

Le jeu de l'allusion engendre celui de l'illusion. Comme Lionello Sozzi le fait remarquer, à l'origine des deux termes se trouve la notion de *ludus*.

L'étymon du mot illusion, *in-ludere*, *illudere*, traduit par contre une nuance bien différente, plus personnelle, davantage liée à l'espace du dedans. Ce *in* veut dire que le jeu est intérieur, que l'esprit se concentre sur la recherche de quelque chose qui pourra, par jeu, le satisfaire, comme il arrive à l'enfant pour qui une chaise devient sans difficulté un cheval, ou une main adroitement repliée un revolver.¹⁴²

Face aux citations implicites, dont le sens s'avère parfois opaque, le lecteur de *Vues et visions* est incité à rechercher le *plaisir* de la connivence que le jeu de l'allusion lui avait procuré en les interprétant, ce que le texte de toute évidence encourage. À certains moments, les sujets lyriques s'adressent au lecteur et font appel à ses qualités d'interprète. En témoignent les extraits suivants d'« Indécis et précis » (VV, 19) et du « Voile » (VV, 55) : « Au premier plan, net et précis, c'est un enfant ; un enfant, *vous savez*, avec une ombre sur la lèvre [...] » ; « [...] l'une est gris-rose, l'autre gris-bleu, et l'ombre qui les joint, *comme vous l'auriez deviné*¹⁴³,

¹⁴² Lionello Sozzi, « Allusion-Illusion », dans Michel Murat (dir.), *L'allusion dans la littérature*, op. cit., p. 115.

¹⁴³ Nous soulignons.

gris-mauve. » Les mises en apostrophe susmentionnées engagent le lecteur à « deviner » le sens de l'œuvre et donc à participer à la création de celui-ci. Dans le même ordre d'idées, la duplicité de certaines allusions stimule sa capacité de projection imaginative lui permettant d'exprimer son intériorité.

La visée du voilement littéraire que déploie *Vues et visions* n'est pas sans relation avec la signification du mythe d'Orphée. Liliane Louvel nous rappelle que

Orphée, c'est l'homme qui a violé l'interdit et osé regarder l'invisible. [...] L'enfer au sein duquel [il] va chercher Eurydice rappelle celui de Dante, à la porte duquel il faut abandonner tout espoir. C'est qu'Orphée confond l'idée de la chose avec la chose ; il est puni pour avoir voulu voir la chose, ce vers quoi tend la représentation sans jamais l'atteindre. [...] Orphée ne peut s'empêcher de se retourner et dans le regard perd Eurydice. C'est parce qu'il veut regarder la réalité de la femme au lieu de son idée (la représentation) qu'il la perd.¹⁴⁴

Lorsqu'elle insère des allusions picturales au sein du texte et qu'elle rend difficile, voire impossible, le décryptage du référent derrière les figures, l'œuvre propose une manière autre d'appréhender ce qui est dissimulé : en le réinventant. La poète guide le regardant-lisant vers un « jeu intérieur destiné » à reconstruire « l'idée de la chose » qu'il lit et voit plutôt qu'à visualiser « la chose » elle-même. Autrement dit, l'allusion masquée l'incite à plonger dans une rêverie diurne et l'enjoint à créer sa propre représentation de la représentation de « la réalité ». Ainsi, il pourra accéder à un savoir et à une forme de subjectivité qui découlent de l'expérience de l'imagination¹⁴⁵, puisque « [l]a connaissance ne porte pas sur les choses elles-mêmes mais sur les représentations que nous en formons¹⁴⁶ ». Dès lors, le lecteur sera en mesure de s'appropriier l'œuvre, de la faire sienne et d'y projeter ses propres idées, images,

¹⁴⁴ Liliane Louvel, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, op. cit., p. 47-48.

¹⁴⁵ Liliane Louvel rappelle que pour Kant, « [l]a subjectivité serait constituée de “formes a priori” appartenant à trois niveaux (entendement, imagination et sensibilité) et dont la rencontre avec l'élément matériel, “en soi”, constitue l'objet de la connaissance » : *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

fantasmes. Ce faisant, il devra procéder à des détournements divers – sur le plan des idées ou de la forme – en exerçant une « mainmise », voire une certaine forme de « violence » sur les textes ou les images¹⁴⁷. Pour illustrer notre propos, prenons l'exemple des « Jeux de lumière » (VV, 30-31).

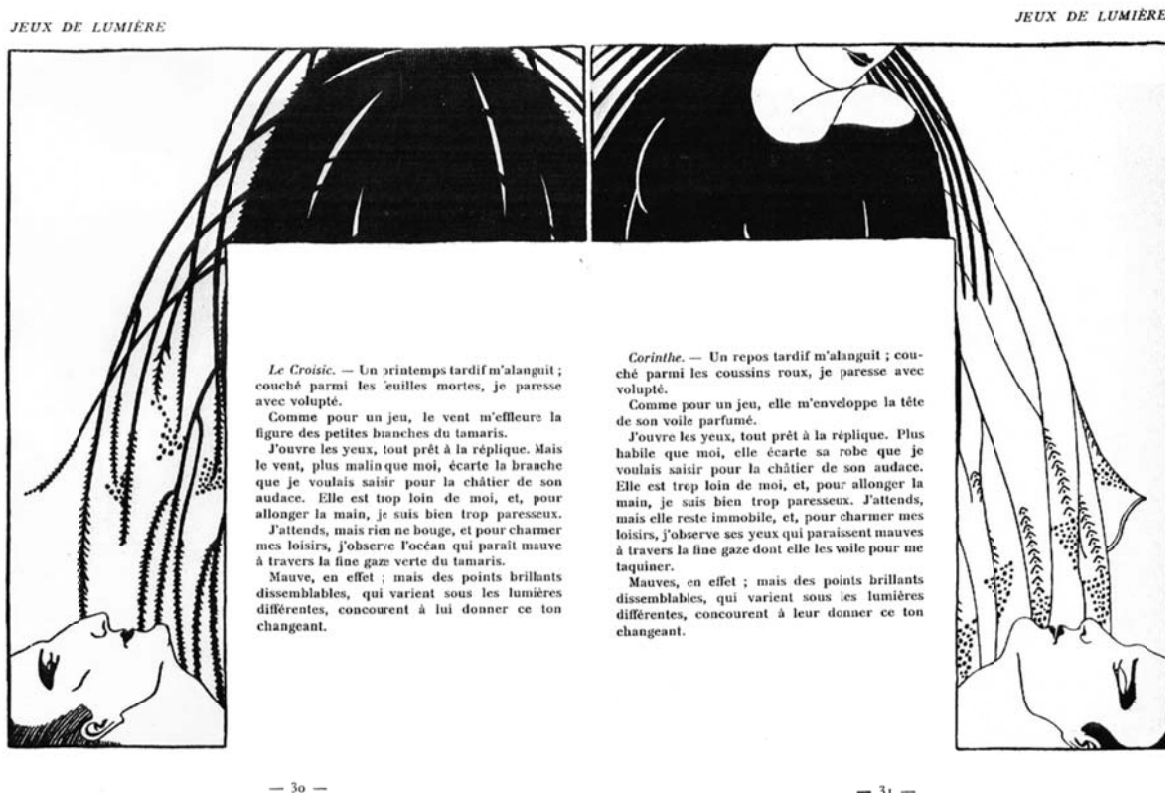


Figure 7 « Jeux de lumière »

Dans ce diptyque, des éléments picturaux et textuels « font penser à » la figure mythologique de Salomé et constituent, par conséquent, des allusions au mythe éponyme. Mais ces allusions sont si discrètes que leur bienfondé pourrait être facilement remis en cause. En effet, dans le texte, seuls le vêtement du personnage féminin du poème de droite, un « voile » et la sensation

¹⁴⁷ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 79.

de « volupté » qui y est évoquée permettent un lien ténu avec la princesse juive, tandis que, dans les dessins, c'est la composition de ceux-ci qui appuie l'hypothèse de la référence : dans les deux cas, la tête d'un homme figure dans le bas de l'image, sans corps. Dans l'image de gauche, la tête gît au pied d'un arbre alors que, dans celle de droite, elle est représentée de façon similaire, cette fois, aux pieds d'une femme. L'articulation des composantes allusives des textes et des dessins permet de soutenir notre intuition.

On pourrait toutefois nous reprocher de commettre une fausse attribution, de plaquer trop rapidement sur les poèmes et les images de ce diptyque la référence à la figure de Salomé, d'abord, parce que la fameuse danse à l'origine de la promesse meurtrière n'y est pas ; ensuite, parce que le texte ne confirme pas l'idée de la décapitation suggérée par les dessins. En outre, soulignons que le voile, joint à d'autres éléments potentiellement référentiels, le titre « Jeux de lumière » par exemple, pourrait tout aussi bien désigner une autre figure célèbre ayant inspiré nombre d'artistes, d'écrivains, de dramaturges et de sculpteurs, à la fin du XIX^e siècle, soit la danseuse américaine Loïe Fuller¹⁴⁸. Les allusions, que ce soit à Salomé ou à Loïe Fuller, sont donc discutables. Nous ne saurions affirmer le contraire. Si nous avons tenu à les mettre en lumière, c'est davantage pour souligner leur pouvoir suggestif dans la construction du sens, plus précisément, dans la formation d'une imagerie mentale toute personnelle où « l'idée de la chose », sa représentation, devient plus importante que la « réalité » derrière celle-ci. Le jeu allusif de ce diptyque permet au latent de se manifester, à l'instar des textes fondateurs du mythe de Salomé. Les récits bibliques sont « en effet suffisamment elliptique[s] et voilé[s] pour que s'engouffrent dans les blancs de la relation tous les compléments possibles ajoutés

¹⁴⁸ Loïe Fuller s'est fait connaître notamment par sa *Danse serpentine*, performée pour la première fois en 1892, où elle faisait tourner des voiles illuminés, imprégnant l'imaginaire des spectateurs de formes métamorphosées par la couleur et le mouvement.

par les réécritures des lecteurs-auteurs ultérieurs¹⁴⁹ ». Les blancs et les silences seront l'occasion, pour le lecteur de *Vues et visions*, d'une relecture, peut-être même d'une réécriture des poèmes tout comme ils l'auront été à l'origine du mythe de « la fille d'Hérodiade ».

En somme, le rapprochement à effectuer entre les « Jeux de lumière » et le mythe de Salomé se situe davantage sur le plan de la forme que sur celui du contenu. Celle-ci – dans l'entrelacs des textes et des images – regroupe les éléments catalyseurs d'une imagerie foisonnante pareillement aux écrits évangéliques. D'ailleurs, le dernier paragraphe du poème situé à Corinthe pointe subtilement le rôle de l'écrivain et de l'artiste dans la création et l'évolution des mythes. Au sujet des yeux de la protagoniste, le narrateur dit qu'ils paraissent mauves « mais [que] des points brillants dissemblables, qui varient sous les lumières différentes, concourent à leur donner ce ton changeant » (VV, 31). Le syntagme « les lumières différentes » peut être vu comme une double métaphore : celle de la représentation scénique, laquelle nécessite l'emploi de projecteurs pour éclairer les figurants, et celle de la pratique de la réécriture, où les écrivains s'attachent à donner leur version d'un récit selon « des lumières différentes ». La polysémie du mot « ton », qui désigne la couleur des yeux de la figure féminine du poème et, implicitement, la manière dont ils s'expriment, vient appuyer cette hypothèse. La couleur et l'expression des yeux du personnage varient selon le regard de la poète, celui de l'artiste et, conséquemment, celui du lecteur.

Par ailleurs, les poèmes portent les stigmates laissés par les réinterprétations du mythe, signes d'opérations de détournement inhérentes à toute réécriture. Certains lecteurs-auteurs du mythe de Salomé ont orné la princesse de bijoux associant ainsi la danse voluptueuse et le

¹⁴⁹ Marc Bochet, *Salomé : du voilé au dévoilé : métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*, Paris, Éditions du Cerf, 2007, p. 8.

corps de la jeune fille à un jeu de séduction où parure et luxure sont indissociables¹⁵⁰. Or, dans le texte de Cahun, ce sont les yeux de la femme qui brillent tels des bijoux et qui remplacent donc ceux-ci dans leur fonction ornementale. Sophie Pelletier remarque, fort pertinemment, que socialement « le bijou demande [...] à être vu ; [qu'] il participe de l'autoreprésentation, [qu'] il met en communication l'être et le monde [...] »¹⁵¹. Elle ajoute que pour Georg Simmel, « la brillance des bijoux (faits de métaux et de pierres précieuses) constitue une façon de joindre autrui¹⁵² ». Dans cette perspective, les « points brillants dissemblables » – qui sont une métonymie d'une autre métonymie, soit les yeux de la protagoniste – établissent un lien visuel entre le personnage et le lecteur. Ce dernier, dont le rôle est d'interpréter le texte en projetant une « lumière différente » sur la figure féminine, observe ses yeux par l'intermédiaire de l'image-en-texte, qui ne sont pas sans subjectivité¹⁵³, puisqu'ils sont dotés d'un regard brillant, c'est-à-dire lumineux et intelligent. L'un et l'autre, le personnage du poème et le lecteur, possèdent une identité et, par conséquent, une personnalité contribuant ainsi à teinter le texte de leurs couleurs.

¹⁵⁰ Nous pensons aux œuvres du peintre Gustave Moreau, *Salomé* et de l'écrivain Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, édition critique du manuscrit par Benoîte de Montmorillon-Boutron, Paris, Classique Garnier, 2011. Sophie Pelletier remarque que « l'association entre parure et luxure investit l'imaginaire » social de façon marquée au tournant du siècle dernier. Elle affirme de surcroît que « [...] pour l'esthète [des Esseintes dans le roman de Huysmans], comme pour Moreau, la figure de la Luxure est forcément ornée de bijoux décuplant la force de la chair encourageant au vice » : *Le roman du bijou fin-de-siècle : esthétique et société*, Montréal, Paris, thèse de doctorat présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal et à l'Université Paris 8 (Vincennes – Saint-Denis), 2011, p. 177.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵² *Ibid.*, p. 14. Pelletier renvoie à l'article « Psychologie de la parure », trad. de Florence Vinas, dans *La parure et autres essais*, Paris, Maison des sciences de l'homme, coll. « Philia », 1998, p. 82.

¹⁵³ Salomé est une figure mythologique importante pour Claude Cahun. Dans la nouvelle « Salomé la sceptique » du recueil *Héroïnes*, elle est dotée d'une voix et tient un discours sur l'art. Selon Julie Hétu, « la nouvelle débute par une réflexion sur la peinture, au cours de laquelle la protagoniste confie préférer les œuvres où la vie est travestie plutôt que copiée ». *Héroïnes* regroupe « quinze portraits de personnages féminins légendaires » et Cahun y « utilise la stratégie du détournement, elle reprend les noms et les mythes d'Ève, Dalila, Judith, Pénélope, Hélène, Sapho, Marie, Cendrillon, Marguerite, Salomé, "La Belle", Sophie, Salmacis et d'autres, mais transpose leur réalité dans le contexte des années vingt » : *op. cit.*, p. 84-85.

Ce détour au sujet de la figure de l'allusion et de ses effets de lecture nous aura permis d'entrer en matière pour analyser les images-mots des textes littéraires et étudier ce que les « glissements » du système sémiologique visuel vers celui du textuel suscitent dans l'esprit du lecteur. C'est que les « arrêts sur image », à l'instar des diverses allusions qui parsèment le texte, s'énoncent sous le sceau de la duplicité. Afin de mieux comprendre les influences des différents mécanismes de transferts des deux formes d'expression sur l'acte de lecture, étudions, dans un premier temps, les modalités de mise en œuvre du *figural* au sein du *littéral*.

2.4. L'effet-tableau

L'écriture poétique de Cahun affiche un haut degré de picturalité, puisque des procédés empruntés aux arts visuels font des poèmes de *Vues et visions* des écrits figuratifs. Aussi ont-ils cette particularité de créer des *effets-tableaux* au sens où Liliane Louvel l'entend :

L'effet-tableau est le résultat du surgissement dans le récit d'images-peintures et il produit un effet de suggestion si fort que la peinture semble hanter le texte en l'absence même de toute référence directe soit à la peinture en général soit à un tableau en particulier. Le pictural s'impose, mimant le retour du refoulé. L'impression picturale serait alors de l'ordre de l'indice ou de l'empreinte, une évocation, l'ombre portée du texte, comme son double.¹⁵⁴

Pour Louvel, comparativement à *l'ekphrasis*, à la vue pittoresque, à l'hypotypose, aux « tableaux vivants », à l'arrangement esthétique et à la description picturale, l'effet-tableau « est la forme la plus diluée, la plus subjective de l'inscription du pictural dans le texte¹⁵⁵ ». Les images appelées par les poèmes de *Vues et visions* correspondent en tout point à cette catégorie de description picturale : les éléments visuels les composant sont de l'ordre « de

¹⁵⁴ Liliane Louvel, *Texte/image: images à lire, textes à voir, op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

l'indice » et « de l'empreinte », ils hantent véritablement le texte. Comme une brèche ouverte dans le blanc des mots, « [l']effet pictural dépend du point de vue du lecteur libre de faire l'association ou pas [...] »¹⁵⁶, la transformation du textuel en visuel « [...] a lieu au niveau de la réception, lorsque le lecteur a soudain l'impression de voir un tableau, ou encore décèle comme une référence à une école de peinture »¹⁵⁷.

C'est d'ailleurs ce qui permet à Leperlier d'affirmer que les poèmes passent « du point de vue *impressionniste*, où domine la perception chromatique (la *vue*), vers une expérience de second degré, *symboliste*, où l'emportent les correspondances tonales et les illusions d'optique (la *vision*) »¹⁵⁸. Le commentaire est très juste ; précisons toutefois que ce ne sont pas uniquement les scènes du Croisic qui subissent l'influence du mouvement impressionniste tout comme celles de l'Antiquité et de la Renaissance ne sont pas imprégnées exclusivement des caractéristiques du courant symboliste. Chaque série de poèmes présente un amalgame foisonnant d'influences diverses, qui font appel autant au savoir intellectuel qu'à la sensibilité du lecteur¹⁵⁹. S'il est vrai que les poèmes présentent un grand nombre de caractéristiques de l'impressionnisme littéraire, qu'ils tentent par exemple de saisir l'éphémère, de fixer des sensations visuelles qui se modifient à chaque instant et qu'ils emploient la juxtaposition (au niveau de la composition d'ensemble, des séquences ou des phrases)¹⁶⁰, nous avons montré

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁸ François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur, op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁹ Les multiples allusions mentionnées précédemment montrent que le texte est façonné par différentes influences comme la philosophie, l'histoire, les arts, la littérature, la mythologie, et enfin, le médium pictural.

¹⁶⁰ Voir Bernard Vouilloux, « L'«impressionnisme littéraire» : une révision », *Poétique*, Paris, Le Seuil, n° 121, 2000, p.63, note de bas de page n°7. Vouilloux fait remarquer aussi que « [l]a plupart des caractéristiques à l'aide desquelles ces derniers [les critiques du XIX^e siècle] définissent la peinture impressionniste [...] recouvrent, pour l'essentiel, les sujets pris « dans la vie moderne », le plein air, la palette claire, la technique de l'esquisse, le mélange optique des touches exaltant la lumière et la couleur, l'évanescence des contours... » : *Ibid.*, p. 66. Nous reviendrons sur certains de ces procédés plus loin dans ce chapitre. La juxtaposition sera analysée dans la section sur l'anamorphose.

précédemment comment tous les poèmes étaient fortement marqués par le symbolisme, tant ceux situés au présent de l'énonciation que ceux placés dans l'Antiquité gréco-romaine.

De plus, le texte littéraire ne cherche pas simplement à transmettre la sensation « sans perte, native, naïve, pure, neuve¹⁶¹ » comme dans le tableau impressionniste, mais plutôt à éveiller chez le lecteur une conscience de l'image-en-texte qui sollicite ses facultés sensibles *et* interprétatives. On pourrait déceler, certes, dans l'écriture « le trait définitoire majeur du style littéraire impressionniste qui [...], telle la substantivation de l'adjectif, confère[...] une certaine autonomie à la notation de la « sensation » [...]»¹⁶². Toutefois, lorsque la substantivation de l'adjectif est utilisée pour désigner la couleur, elle n'a pas pour but de représenter des « masses colorées et lumineuses (des taches) à la place des objets [...]»¹⁶³, mais de simplement décrire la couleur de l'image textuelle, comme dans « Impartiale partialité » : « Là, c'est un jeune débauché dont la tunique d'un vert tendre charme, et que nul ne saurait réprover. » (VV, 59) On remarquera que la description est mise en forme par un syntagme nominal, ce qui a pour effet de dénoter l'objet avant la couleur¹⁶⁴ à l'instar de l'extrait suivant de « La pêche involontaire » : « Elle [Lalagé] déploie au soleil pour les faire briller sa robe d'un bleu vif et ses beaux cheveux roux. » (VV, 63) Dans cette phrase, la robe et les cheveux, les nœuds des syntagmes sont présentés avant les couleurs, dont le « bleu vif » substantivé. On ne peut donc pas parler d'une image faisant valoir le primat de la sensation sur l'objet. Il y a sans nul doute un effet lumineux créé par l'évocation du nom « soleil » et du verbe « briller », tous deux antéposés aux choses et aux couleurs illustrées par l'énoncé,

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶² *Ibid.*, p. 63.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶⁴ Nous reprenons l'argument de Vouilloux. Voir *Ibid.*, p. 63-64.

permettant au lecteur de voir surgir un effet de style impressionniste. Mais il ne s'agit pas d'une description rendue par « un œil innocent ».

Au XIX^e siècle, au temps fort de l'impressionnisme, « la théorie de l'«œil innocent» accrédita l'idée selon laquelle il était possible, sous certaines conditions, de « se refaire un œil naturel », selon l'expression de Laforgue, c'est-à-dire d'avoir accès à la sensation purement visuelle, à la pure sensation, qualité innommable, telle qu'elle se manifeste *in statu nascendi* avant d'être relayée par les processus intellectuels et rapportée aux choses perçues, et donc sues, aux formes connaissables et nommables¹⁶⁵ ». Or il s'agit d'une théorie datée pour le lecteur d'aujourd'hui, puisque les chercheurs contemporains ont démontré, comme le soulève Bernard Vouilloux, que notre manière d'appréhender le monde ne peut pas dissocier les phases sensorielle et perceptive. Le critique ajoute qu'il est

complètement illusoire de prétendre « retrouver » à l'état pur dans l'expérience les processus propres à chacune des deux phases, sensorielle et perceptive : contrairement à ce que propose un tel schéma, « les expériences perceptives concrètes ne laissent percevoir aucune trace ni des sensations élémentaires de la première phase, ni de la seconde phase d'élaboration secondaire, qui de toute façon devrait se dérouler tellement vite qu'elle ne pourrait que rester toujours inaperçue et hors de portée de la conscience.¹⁶⁶ »

Dans les poèmes en prose de Cahun, comme nous le démontrerons dans nos analyses subséquentes, la perception du monde transmise par les sujets lyriques n'est jamais « purement visuelle », strictement sensitive, elle sollicite toujours la mémoire du lecteur ou son jugement. Autrement dit, les textes font valoir l'idée que devant une image, le lecteur ne peut pas ressentir une émotion « pure », « naïve », puisqu'il est amené à l'interpréter selon son savoir, lequel est teinté forcément de son vécu personnel. En ce sens, le discours sur l'art que

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 81 citant Gaetano Kanizsa, *La grammaire du voir. Essais sur la perception*, traduit de l'italien par Antonin Chambolle, Paris, Diderot éditeur, 1998 [1980].

dissimule le *littéral* dans *Vues et visions* est pour le moins novateur, en avance sur son temps, puisqu'il évoque des théories avant-gardistes au sujet de la perception et de l'impossible primat de la sensation.

Il est en effet difficile de classer les images-peintures dans le courant impressionniste parce que l'écriture de Cahun cherche moins à décrire des œuvres d'art existantes qu'à « agir directement sur l'âme, déclencher des impressions, des associations, des correspondances¹⁶⁷ ». C'est dire que l'effet du pictural dans *Vues et visions* est à rapprocher de l'esthétique proustienne, dont « le regard [...] n'est pas celui d'un amateur d'art, [mais] celui d'un écrivain¹⁶⁸ ». En définitive, la plume cahunienne tend davantage à créer des *effets* impressionnistes qu'à reproduire littéralement des peintures de ce courant artistique. Elle décrit des images-peintures qu'il serait plus fructueux de qualifier de modernistes que simplement impressionnistes ou symbolistes d'autant plus que les écrits figuratifs sont façonnés par d'autres influences picturales, comme la peinture japonaise. Avant d'explicitier plus en détail cette dernière affirmation, examinons l'exemple suivant d'un effet-tableau.

« Indécis et précis » (VV, 18-19) est un exemple probant où « [l]a présence du lexique de la vision, le point de vue repéré par rapport à un focalisateur, constituent la scène en « tableau »¹⁶⁹ ». Les avant-plans de ces images-peintures sont décrits dès la première strophe de chaque poème. Au Croisic, le sujet lyrique transmet ses observations au lecteur par un jeu de focalisation différée : « Au premier plan, net et précis, c'est un canot ; [...] » (VV, 18) ; tandis qu'à Paris, à la période néo-grecque, il réitère la même formule, sauf que c'est un enfant qui se présente en premier lieu au regard. Introduit par l'opérateur de vision « À peine

¹⁶⁷ Sophie Bertho, « Proust en artiste contemporain », dans Michel Pierssens, Franc Schuerewegen, Ana González Salvador (dir.), *Savoirs de Proust, op. cit.*, p. 139.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 138.

¹⁶⁹ Liliane Louvel, *Texte/image: images à lire, textes à voir, op. cit.*, p. 36.

distingue-t-on », le déictique « au loin » effectue un changement de focalisation dans les deux textes, à la deuxième strophe. L'effet-tableau est accentué par le lexique du pictural utilisé pour rendre la couleur du canot et de l'enfant. Dans le premier cas, « il est tout habillé de bleu, d'un bleu vif et faux, et, par places, des taches roses-jaune [...] » et, dans le second, l'enfant est « [m]ince et souple, vêtu d'un bleu vif et faux, diaphane, que la hanche saillante tache d'un jaune rosé ; [...] ». Dans ce diptyque, comme dans l'ensemble du recueil, « l'effet-tableau est dû à la présence de quelques-uns des marqueurs [du pictural,] mais la saturation est incomplète, l'effet fugace [...] »¹⁷⁰. Le lecteur averti pourrait percevoir l'effet impressionniste susmentionné, mais le « canot » mis à l'avant-plan ainsi que la présence de l'opérateur de vision « À peine distingue-t-on » viennent contredire cette idée initiale, ou du moins installer un doute. Le verbe « distinguer » met en évidence la perception visuelle du sujet lyrique¹⁷¹ et annule l'impression de la sensation censée avoir préséance sur l'interprétation. L'effet impressionniste est donc fugitif. Ce qu'il importe de souligner aussi, dans cet extrait comme dans plusieurs autres poèmes du recueil, c'est le jeu de transparence, qui n'est pas une caractéristique typique de l'impressionnisme. Bien que cette technique soit un fait de l'artiste-peintre en général, elle constitue un trait distinctif de la peinture japonaise, laquelle, on l'a vu, fait partie des courants artistiques qui ont inspiré Marcel Moore dans la conception des dessins.

Dans *Le tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Bernard Vouilloux étudie l'art japonais à travers l'écriture « artiste » d'Edmond de Goncourt et remarque qu'« [u]ne qualité essentielle de la coloration japonaise est [...] bien sa

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷¹ Voir Bernard Vouilloux, *loc. cit.*, p.63

*transparence*¹⁷² ». Il ajoute que « sans cette transparence, [...] les peintres japonais ne seraient jamais parvenus à rendre des phénomènes de *transparution* des apparences, qui jouent sur la superposition, le feuilletage des aspects [...] ». Dans *Vues et visions*, la méthode employée pour créer des effets de transparence ressemble grandement à celle de la peinture japonaise, où « [l]a *transparution* s'obtient par le recours figuratif à des étoffes fines, arachnéennes – voiles, gazes, tulles, moustiquaires : écrans textiles élimés, diaphanes, dont la trame ou le treillis intercepte comme un souffle la présence fantomatique des êtres et des choses, presque des ombres chinoises ». À preuve l'exemple ci-haut mentionné du vêtement « diaphane bleu vif et faux » que « la hanche saillante tache d'un jaune rosé » (VV, 19). Dans ce diptyque comme dans quelques autres, des éléments de la réalité japonaise renchérissent l'allusion picturale : l'orchidée (VV, 18-19) et le tamaris (VV, 30) sont une fleur et un arbre représentatifs de l'art japonais. Mais pareillement au courant impressionniste, « la saturation est incomplète », l'effet tend à s'estomper. Quand le lecteur croit reconnaître l'école de peinture japonaise, d'autres allusions culturelles, comme celles à la mythologie gréco-latine, instillent le doute. Nous aurons l'occasion de revenir sur l'incidence qu'ont les tissus diaphanes, les « gazes » (VV, 30-31) par exemple, sur la poéticité. Nous examinerons aussi le jeu de « *transparution* » créé par notamment la « brume » et les « voiles » (VV, 54-55) : au-delà d'une simple référence picturale, ils produisent un effet de lecture qu'il serait intéressant d'explorer.

Les images en mots de *Vues et visions* tendent à créer des effets-tableaux aussi parce que les traits graphiques sont davantage suggérés que décrits, « inscrivant fugitivement l'impression esthétique dans le texte¹⁷³ », comme dans « Le voile » (VV, 55). Le sujet lyrique

¹⁷² Bernard Vouilloux, *Le tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 434.

¹⁷³ Liliane Louvel, *Texte/image: images à lire, textes à voir*, *op. cit.*, p. 34.

attire l'attention du lecteur en lançant d'entrée de jeu : « Sont-elles jolies ou laides ? » Contre toute attente, la description qui suit ne concerne pas la beauté des femmes, mais plutôt les limites floues de leur silhouette dissimulée sous un seul vêtement, ce que l'anaphore « Toutes deux, sous le même voile » met en évidence : « Toutes deux, sous le même voile, sont si cachées qu'on distingue à peine le contour rond des hanches ; toutes deux, sous le même voile, s'harmonisent, si différentes qu'enlacées on les reconnaît facilement [...] ». » Pour déterminer si les femmes sont belles ou non, le lecteur doit se fier au jugement du sujet lyrique qui lui rapporte : « Consacré à Cypris, le voile qui les enlaçait a soudain disparu : elles sont jolies. » Les descriptions, dans *Vues et visions*, provoquent donc un effet de lecture semblable à celui de la figure de l'allusion.

De fait, la sensibilité contenue des sujets lyriques incite le lecteur à compléter les esquisses des tableaux, à imaginer l'ensemble des compositions, des couleurs, des formes, en d'autres mots, à faire surgir la *coïncidence cachée* du texte et de l'image dont parle Aron Kibédi-Varga :

Certains textes littéraires, on le sait, ont été conçus en fonction d'images, ils renvoient clairement à des tableaux, à certains genres picturaux : l'ekphrasis au tableau d'histoire, le portrait littéraire au portrait peint. Ces tableaux ne sont pas nécessairement présents au moment de la lecture : *on se les imagine*.¹⁷⁴

Le lecteur est invité à créer des images-peintures virtuelles, imaginées à partir du donné, mais qui sont de l'ordre du senti. Parmi les marqueurs du pictural caractéristiques de l'œuvre à l'étude, notons l'emploi quasi exclusif de verbes au présent de l'indicatif et d'autres effets de spatialisation du texte (sémantiques, syntaxiques), d'adjectifs de couleur, du champ lexical de

¹⁷⁴ Aron Kibédi-Varga, *loc. cit.*, p. 88.

la vue, qui crée des effets de focalisation différée et de perspective, sans oublier les procédés s'appliquant à rendre visible la composition des tableaux. Les effets de cadrage et les titres constituent les lieux de passage du visuel au textuel. Les intitulés, qui servent à orienter la lecture des dessins et des poèmes de chaque diptyque, soulignent l'hybridité des deux moyens d'expression. L'encadrement des textes par les images renchérit l'hybridation des deux arts au sein de la même page. En effet, les dessins de Marcel Moore surplombent les poèmes et donnent ainsi l'impression que le lecteur doit entrer par (la porte de) l'image afin d'accéder aux mots ou autrement dit, traverser le visible pour accéder au lisible.

2.4.1. La spatialisation du texte

Par effet d'analogie, les poèmes épousent la forme des images : la spatialisation des mots tend à contrer la linéarité du discours poétique. L'une de ses stratégies consiste à employer le présent de l'indicatif pour décrire les tableaux littéraires. Il se crée alors une forte impression d'immédiateté. La particularité de ce mode et de ce temps verbal étant d'exprimer une action ou un état dans la réalité, leur emploi place les descriptions sous nos yeux pour qu'elles prennent forme au moment de la lecture. Les poèmes « Jeux de lumière » sont un exemple probant de cet effet intemporel, lequel est amplifié par l'aspect verbal inaccompli. En ce sens, un effet d'inachèvement laisse croire à l'infinitude de l'action et de l'état exprimés, comme en font foi les groupes verbaux suivants : « un repos tardif m'alanguit », « je paresse », « elle est », « je suis », « j'attends », « elle reste », « j'observe », « paraissent », « voile » et « concourent » (VV, 32). À cela s'ajoute la spatialisation du texte produit par le sémantisme des termes « repos », « couché », « immobile » et « paresseux ». Associés aux signifiés d'« alanguir » et de « paresser », tous ces mots suggèrent effectivement l'inaction et l'état de

torpeur dans lequel est plongé le « je » lyrique. On assiste ainsi au ralentissement de l'action, stratégie littéraire pour introduire la fixité de l'image. Andrea Oberhuber souligne que « [l]e croisement de différentes formes d'expression au sein du genre livresque tend à abolir la distinction entre arts du temps et arts de l'espace, aboutissant à la redéfinition du rapport temporel et spatial de chaque art¹⁷⁵ ». Dans *Vues et visions*, cette redéfinition se traduit, notamment, par la symbiose du temps verbal et de l'espace plastique au sein du texte littéraire.

2.4.2. La couleur : une expérience visuelle de l'intime

Parmi les marqueurs du pictural qui magnifient l'expression de la subjectivité, l'utilisation de la couleur constitue l'un des plus opérants dans *Vues et visions*. Comme François Leperlier le remarque, « on est frappé par l'avantage donné au langage de la couleur – « cette orgie de couleurs », ajoute-t-il, mais raffinée comme à l'aquarelle ou au pastel [...]»¹⁷⁶. Par leur mise en forme singulière, ces procédés, chacun à leur façon, engagent le lecteur à camper le rôle de co-créateur de l'œuvre. Déjà, en choisissant de broser un tableau littéraire par le truchement de la palette du peintre, c'est proposer une « expérience visuelle de l'intime¹⁷⁷ », puisque « la couleur est d'abord du côté de la sensation, de l'émotionnel, du subjectif, de l'épreuve de l'éprouvé¹⁷⁸ ». Selon Liliane Louvel, « [l]a couleur est ce qui échappe aux mots, comme la sonorité des mots, les allitérations, les jeux des mots échappent à

¹⁷⁵ Andrea Oberhuber (dir.), « À belles mains. Livre surréaliste, livre d'artiste », *loc. cit.*, p. 21.

¹⁷⁶ François Leperlier, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷⁷ Liliane Louvel, « Écrire la couleur : un défi poétique », <http://college.holycross.edu/interfaces/PDFs/Louvel.pdf>, p. 244, [site consulté le 20 août 2014], citant Murielle Caplan-Philippe, *La couleur dans l'œuvre romanesque de Lawrence Durrell*, thèse de doctorat déposée à l'Université de Paris III, 2002, p. 20.

¹⁷⁸ Liliane Louvel, « Écrire la couleur : un défi poétique », *loc. cit.*, p. 243-244.

la signifiante : paronomases, rythmes, rimes¹⁷⁹ ». D'ailleurs, en continuité avec ce que nous avons énoncé plus haut à propos de l'effet-tableau, les textes ne cherchent pas à rendre la couleur que voient les sujets lyriques avec exactitude, mais à transmettre des impressions à partir desquelles le lecteur construira ses propres visions colorées. Par moments, la poète va même jusqu'à contraindre son lectorat à effectuer un travail digne d'un coloriste. Les « Jeux de lumière », par exemple, étalent les couleurs des images-en-texte avec retenue, sans les nuancer. Au Croisic, le « je » lyrique observe que « la fine gaze du tamaris » est « verte ». Ajoutons que l'océan et les yeux de la femme – qui figurent respectivement dans les poèmes de gauche et de droite – « paraissent mauves ». La description rudimentaire des couleurs permet au lecteur de nuancer selon sa vision propre les esquisses mi-littéraires mi-figuratives.

Qui plus est, la gamme de coloris qui habille certains éléments de l'un ou l'autre des tableaux vient de son double littéraire. Par exemple, la couleur rousse des coussins, évoquée dans le poème imprimé à droite, s'agence avec les différentes teintes de brun et d'orangé suggérées par le syntagme nominal « les feuilles mortes » de celui de gauche. Le parallélisme des deux séquences syntaxiques fait ressortir l'harmonie tonale entre les deux scènes : le sujet du Croisic est « couché parmi les feuilles mortes » ; tandis que celui de Corinthe est « couché parmi les coussins roux ». Le jeu d'échos lexical et syntaxique tend à fusionner les deux images et à effectuer un dégradé de couleurs qui s'étend d'un espace-temps poétique à l'autre. Notons que le sujet ne détaille pas la couleur des « feuilles mortes ». Il dit ce qu'il voit, comme un professeur de peinture indiquerait à ses étudiants le thème d'un travail. Fait particulier, les dessins de Marcel Moore ne nous renseignent pas plus à ce sujet, puisqu'ils sont en noir et blanc. On doit donc s'imaginer les différentes teintes qui colorent les feuilles,

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 243.

les déduire aussi, comme celle de la « la robe » de la femme dans le poème antique. Le texte laisse en effet l'interprétant-coloriste déterminer la couleur du vêtement en précisant, toutefois, que les yeux de la figure féminine « paraissent mauves à travers la fine gaze dont elle les voile pour [le] taquiner » (VV, 31). Ce faisant, le rouge s'avère un choix judicieux, d'abord, pour teinter les yeux de la protagoniste afin qu'ils paraissent mauves, la nature les voulant obligatoirement bleus ou verts (on mélange du bleu avec du rouge pour obtenir du mauve) ; ensuite, pour nuancer le vert qui colore « la fine gaze du tamaris » et qui filtre la couleur de l'océan dans le poème adjacent, celui au temps présent de l'écriture. Dans ce contexte, la mer, que l'on peut imaginer dans les teintes de bleu ou de vert, pourrait tenir son aspect mauve de la réverbération de la couleur complémentaire du vert, soit le rouge. Ces interprétations des couleurs des « feuilles mortes » et de la « robe » permettent de recréer un effet-tableau double, qui mélange des techniques propres à l'impressionnisme et au japonisme, comme le jeu avec les couleurs complémentaires lié au premier courant¹⁸⁰ et l'effet de transparence au second¹⁸¹. Elles exigent donc une certaine connaissance de la couleur en peinture, mais surtout un déplacement du regard. Observées de face, ces visions colorées échappent à la vue. Les jeux de lumière sont perceptibles uniquement en posant un regard oblique sur ceux-ci, par l'intermédiaire du poème opposé à l'autre. Ainsi, les deux représentations littéraires se confondent et forment un espace pictural complémentaire. Les

¹⁸⁰ « Deux teintes complémentaires placées côte à côte se renforçant, ils [les peintres impressionnistes] n'hésitent pas à rapprocher un rouge d'un vert, un jaune d'un violet, un bleu d'un orangé. [...] Pour éviter de salir leurs tonalités par des mélanges, ils préférèrent juxtaposer des teintes de nuances opposées, laissant l'œil recomposer à distance la combinaison. » : voir « Impressionnisme », *Encyclopédie Larousse en ligne*, s.p., <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/impressionnisme/60306> [site consulté le 20 août 2014].

¹⁸¹ Le jeu de « transparution » dans « Jeux de lumière » est à rapprocher de celui-ci relevant de l'art pictural japonais : « [...] un enfant nu, couché à terre, et qui s'est enveloppé la tête de la traîne de la robe de la gaze noire de la femme, en sorte que son visage paraît teinté de la trame noire et fleuri des fleurettes du tissu transparent » : Bernard Vouilloux, *Le tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, op. cit., p.434 citant Edmond de Goncourt, *Ouatamaro. Le peintre des maisons vertes* (1891), Paris, Flammarion et Fasquelle, s.d., p. 223.

jeux de couleurs, entre transparence et opacité, permettent la traversée des frontières spatio-temporelles, transformant le pli de la double page en une fenêtre sur un autre lieu et un autre temps.

2.4.3. Le regard oblique : lire l'anamorphose picturale

Le déplacement de l'axe de vision, que nécessite le visionnement des nuances picturales de ce diptyque, n'est pas sans lien avec celui qu'impose la reconstruction d'une image déformée par l'anamorphose. Au sujet de l'anamorphose picturale, Miriam Milman note que « [s]a conception technique relève de l'extrapolation des méthodes de la perspective dans la direction où celle-ci s'éloigne le plus de la représentation de la réalité. Pour effacer la distorsion, le spectateur doit se placer dans un point bien déterminé ou bien utiliser un instrument optique adéquat¹⁸² ». Le procédé anamorphotique apparaît particulièrement riche et fécond afin d'analyser les « vues » et les « visions », dont nous avons souligné l'opacité à plus d'une reprise. En revenant sur nos remarques à propos des allusions voilées du recueil, des miroirs invisibles du diptyque « Le baiser », des textes latins, des signes hiéroglyphiques et des images-en-texte brouillées, nous constatons que l'œuvre sollicite l'*indirection*¹⁸³ du regard. En d'autres termes, elle demande à être interprétée en usant de détours. Le regardant-lisant doit traduire les textes étrangers en français pour apprécier leur signification littérale, à certains endroits, il doit observer la réverbération des poèmes et des dessins par les mises en abyme, en plus de faire preuve de subjectivité dans le cas notamment des allusions, enfin, il est dans l'obligation de lire les poèmes qui se placent entre ce qui est vu et l'image dans le

¹⁸² Miriam Milman, *Le trompe-l'œil*, Genève, A. Skira, 1992 [1982], p. 100.

¹⁸³ Le terme est de Liliane Louvel : « Écrire la couleur : un défi poétique », *loc. cit.*, p. 249.

texte. Le lecteur est sommé de décoder l'objet littéraire, comme il incombe au spectateur de décrypter une image déformée par l'anamorphose. Tous deux doivent regarder l'œuvre de biais ou faire usage d'un intermédiaire ayant la capacité de reconstituer les éléments épars. Ainsi qu'Isabelle Keller nous le rappelle, les premières anamorphoses de la Renaissance étaient pour le spectateur

des œuvres à la fois troublantes et ludiques qui pouvaient se déchiffrer à partir d'un ou de plusieurs points de vue. On peut ainsi penser à la *Zimmersche Anamorphose*, exécuté aux alentours de 1535, ce double portrait se lit à la fois depuis la gauche et depuis la droite du tableau. En collant l'œil contre l'orifice ménagé à cet effet dans le panneau latéral gauche à angle droit du cadre, le spectateur y découvre le visage de Wilhelm Werner von Zimmern. Depuis le panneau qui lui fait face, apparaît celui de l'épouse, Amalia von Leuchtenberg.¹⁸⁴

La posture idéale pour interpréter cette co-création de Cahun et de Moore serait donc de corriger la distorsion des images qui se dérobent à la vue ainsi que le brouillage des référents culturels des allusions en explorant diverses perspectives.

En faisant jouer les aspects illusoire et réel de l'objet représenté, entre apparition et disparition, l'anamorphose « nous renvoie à notre regard et à la manière dont nous regardons¹⁸⁵ ». Elle renverse les lois de la perspective et divulgue les règles qui régissent cette dernière. À l'instar du trompe-l'œil, l'anamorphose se fait « art de l'artifice, du savoir-faire, du faux semblant, du simulacre, là où le paraître est plaqué sur l'être, le mince espace de la différence qui se glisse entre les deux introduit le doute et en même temps est monstration (au sens fort du terme) du processus de création qui se dénote en même temps que les membres

¹⁸⁴ Isabelle Keller, *L'anamorphose dans l'œuvre romanesque de Lawrence Durrell*, op. cit., p.11.

¹⁸⁵ Nous reprenons les mots de Georges Perec qui décrit ainsi le trompe-l'œil. Voir Georges Perec et Cuchi White, *L'œil ébloui*, Paris, Chêne et Hachette, 1981, s.p. Il faut préciser cependant que le trompe-l'œil est un procédé qui diffère de l'anamorphose en ceci qu'il tend « à donner l'illusion d'une réalité » alors que l'anamorphose la déforme. Voir Marie-Geneviève de La Coste-Messelière, « trompe-l'œil », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], s.p., <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/trompe-l-oeil/> [site consulté le 20 août 2014].

des personnages vus en « raccourci », de *sotto in su*¹⁸⁶ ». On retrouve les caractéristiques fondamentales de *Vues et visions*, dont nous avons relevé les stratégies de création élusives : la réécriture, la figure de l'allusion, le fragment, l'ellipse, la métonymie, l'*effet-tableau*, autant de procédés qui révèlent la « manière » de l'écrivaine et qui appellent la subjectivité du regard. Deux intentions se dégagent de ces procédés : livrer un discours didactique sur la manière de créer une œuvre, soit littéraire, soit picturale ou les deux, et rappeler que la création est un jeu qui se joue entre l'auteur et son lecteur.

De la démarche analytique d'Isabelle Keller, nous retiendrons que l'anamorphose picturale se construit en trois étapes :

dans un premier mouvement elle déroute d'abord le spectateur en lui offrant une image brouillée, de ce fait, elle l'oblige à chercher l'angle qui lui permettra de reconstruire le tableau, de lui redonner forme et donc sens. Il lui faut donc errer en quête de cet axe caché autour duquel se construit le portrait. Enfin, le centre du tableau apparaît, et, de façon significative, est décelé par le regard en biais. On n'accède donc au cœur de l'œuvre que par la marge. Dans le portrait des *Ambassadeurs* de Holbein, le crâne au centre du tableau n'est perceptible que vu de côté et donc lorsque les ambassadeurs eux-mêmes cessent d'être visibles.¹⁸⁷



Figure 8 Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*

¹⁸⁶ Liliane Louvel, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, op. cit., p. 153.

¹⁸⁷ Isabelle Keller, op. cit., p. 20-21.

Nous poursuivrons l'analyse des descriptions picturales de *Vues et visions* en détaillant ces trois mouvements caractéristiques de l'anamorphose. Adaptée aux poèmes de Cahun, cette manière d'étudier « les efforts de l'*accommodation* de l'œil et de l'esprit à deux réalités à la fois semblables et hétérogènes », le *pictural* et le *littéral*, nous fera comprendre l'ambiguïté non plus comme un agent opacifiant, mais comme une énigme, un chemin de plus en plus souhaitable au fil de la lecture, puisqu'elle procurera au regardant-lisant le *plaisir* de la connivence et de la création. Par ailleurs, l'étude du va-et-vient entre les différents doublets poétiques auquel le lecteur est convié permettra de définir deux sortes de déplacements erratiques : certains intérieurs, que nous expliciterons en référant aux trois formes *a priori* de la subjectivité de Kant déjà citées, soit celle de l'entendement, de l'imaginaire et de la sensibilité, et d'autres plus concrets, provoqués par les différents procédés de fragmentation textuelle comme les répétitions. Ainsi qu'Isabelle Keller le remarque au terme d'une analyse fort éclairante au sujet des *Ambassadeurs*, le

regard en biais permet donc non seulement d'apercevoir le centre du tableau mais aussi de recomposer les relations entre les différentes parties. L'anamorphose ne se comprend donc pas tant comme une composition déformée que comme une composition éclatée qui, en obligeant le lecteur à sauter le pas d'un élément à l'autre, inscrit au cœur de l'œuvre un blanc essentiel à la lecture, cet espace que semblent fixer des yeux les deux personnages dont le regard porte vers l'extérieur du tableau, vers cet espace vide appartenant au regard du spectateur.¹⁸⁸

L'expression « composition éclatée », que Keller attribue à l'anamorphose, fait écho au commentaire de Rolf Lohse, qui voit le clivage entre les observations « objectives » et les introspections « subjectives » en plus de l'écart spatio-temporel des poèmes comme un

¹⁸⁸Isabelle Keller, *op. cit.*, p. 23.

dédoulement du regard visant « à produire un effet d'unité éclatée¹⁸⁹ ». Il s'agira donc de restituer les éléments figuratifs appartenant à l'univers onirique des sujets lyriques et de les conjuguer aux composantes plus concrètes des textes, de recréer les images morcelées et d'en faire naître de nouvelles.

2.4.4. Le brouillage de la description

Les éléments décrits apparaissent d'emblée de façon incertaine aux yeux des sujets lyriques. Ils ne peuvent donc être transmis que vaguement au lecteur qui interprète les observations et les introspections à travers le dédoublement des points de vue. Le sème de l'ombre revient comme un leitmotiv d'un poème à l'autre et revêt ainsi d'un voile l'ensemble des descriptions. Les tissus « diaphanes » des vêtements (VV, 19), les paysages « voilés de brume » (VV, 54), les atmosphères « enfumées » (VV, 15) jusqu'aux « gestes voilés » (VV, 83) forment une frontière invisible entre les scènes représentées et le récepteur, instaurant de ce fait une érotique du regard. D'abord trouble, le rendu descriptif se précise si l'on cherche à transgresser les limites du textuel pour arriver au visuel, en suivant les empreintes de ce dernier. Au fil de la lecture, le texte permet de donner forme et sens à ce qui s'était présenté dans un premier temps flou et imprécis, à preuve, l'exemple des couleurs dans « Jeux de lumière ». Dans ce diptyque, pour percevoir les nuances des couleurs, le lecteur use d'une forme de subjectivité qui relève de l'entendement, puisqu'il doit faire certaines déductions. Il peut ainsi reconstruire l'image brouillée, faire ressortir les teintes de prime abord dissimulées en comparant les deux poèmes. La comparaison constitue donc l'axe caché des portraits. Or la direction oblique qu'emprunte le regard peut biaiser ce dernier et déformer l'image de l'image

¹⁸⁹Rolf Lohse, *loc. cit.*, p. 107.

représentée. Attribuer la couleur rouge à la robe de la femme dans le poème situé à Corinthe est un choix résultant d'un raisonnement quelque peu fantaisiste, non un fait vérifiable. Ainsi, par effet de ricochet, le point de vue détourné du regardant-lisant ajoute à l'aspect incertain des couleurs, contribue à contrefaire le tableau et témoigne de la réversibilité de l'anamorphose. Le regard transforme la couleur et la couleur influe sur le regard. Nous verrons que d'autres mouvements erratiques, soit ceux de la mémoire et de la sensibilité, font preuve de ce même pouvoir de mutabilité.

2.4.5. Le rythme syntaxique en faveur d'une description recomposée

Tel que démontré, la couleur exprimée au moyen du langage contribue au brouillage descriptif, puisqu'elle est partiellement donnée à voir et qu'elle reste à définir. Afin d'en préciser les nuances, le texte fait appel à la sensibilité et à la mémoire du lecteur. De plus, il travaille son architecture fondamentale, sa syntaxe, de manière à ce qu'elle puisse être modifiée et ainsi participer à la reconstruction des éléments figuratifs. Plus précisément, les poèmes usent quasi exclusivement de conjonctions de coordination, de virgules et de points virgules pour structurer les descriptions. Notons par ailleurs que le parallélisme syntaxique caractérise tous les doublets poétiques et prolifère d'un diptyque à l'autre. Les « je » lyriques de « La rencontre » (VV, 6-7), par exemple, décrivent les couleurs par des phrases courtes, sans groupes verbaux. Des asyndètes miment les détails composant la vision de ces derniers et se font écho : « Le ciel blanc, la mer blanche, en plein soleil. (p. 6) ; Le ciel blanc, la pierre blanche, en plein soleil. (p. 7) » Dans ces phrases, l'absence de liaisons grammaticales et l'ellipse des verbes viennent en renfort des descriptions de sorte que les éléments apparaissent sans hiérarchie. Par conséquent, il est possible d'interchanger les groupes adjectivaux sans que

le sens en soit affecté. La même opération peut être faite d'un poème à l'autre, puisque chaque segment est détachable. Par le fait même, il s'ensuit une symbiose des couleurs des descriptions vues au Croisic et à Rome. Or « Les coups de fouet » (VV, 70-71) utilise le même procédé pour décrire la toile de fond des tableaux : « La mer sombre, le ciel opaque, ma tête lourde. (p. 70) ; Le lac pâle, le ciel pâle, ma tête emplie du son des flûtes. (p. 71) » Ces citations iconiques, pour reprendre la terminologie d'Antoine Compagnon, rappellent l'arrière-plan que décrivent les asyndètes de « La rencontre ». La reprise de la construction syntaxique dans « Les coups de fouet », par effet de réminiscence, restitue le rythme descriptif de « La rencontre » et permet la comparaison entre les deux séries de poèmes. La mémoire auditive et visuelle du lecteur fait advenir la coïncidence cachée des deux séquences et crée des images holographiques. De fait, les deux séries, qui proviennent de deux diptyques différents, forment par effet de contraste un ensemble homogène : la blancheur de « La rencontre » s'oppose à l'obscurité des « Coups de fouet » : « Le ciel blanc, la mer blanche, en plein soleil. (p. 6) ; La mer sombre, le ciel opaque, ma tête lourde (p. 70) ». La liberté de reconstruction syntaxique laissée par l'asyndète permet la juxtaposition ou la superposition des couleurs, un effet de nuances stéréoscopiques ou palimpsestes, comme pour signifier que « la couleur ne loge pas dans l'objet regardé mais vraiment “ in the eye of the beholder”¹⁹⁰ ».

2.4.6. Mémoire, sensibilité et synesthésie

Dans « La flaque d'eau » et « L'aigue-marine » (VV, 50-51), c'est un jeu de correspondance, et donc de synesthésie entre les perceptions auditives, visuelles et tactiles qui

¹⁹⁰ Liliane Louvel, « Écrire la couleur : un défi poétique », *loc. cit.*, p. 244.

concrétise l'effet synergique de la mémoire et des sens. La poésie de Cahun fait surgir des nuances de couleurs qui résultent de consonances mystérieuses entre la sonorité des mots, les éléments décrits (les matières, les objets, les lieux) et les références culturelles. Ainsi, le phonème [s] de la métaphore « Le ciel est tendu de soie grise » lie « l'océan », « le ciel », « la soie », « le sable » et « le soleil », dans le poème de gauche, et crée un jeu associatif que les références à Neptune et à Phébus viennent appuyer. En effet, ces figures mythologiques romaine et grecque étant les dieux de la mer et du soleil rappellent les couleurs ainsi que l'effet lumineux évoqués dans la phrase interrogative suivante, répétée dans les deux poèmes : « Est-ce la mer aussi, cette tache bleue, brillante et ronde, comme enchâssée dans le velours du sable ? » Par ailleurs, la mémoire est sollicitée à nouveau dès le début de la lecture du second poème, dont le titre fait écho à la couleur et à l'objet du même nom du texte précédent, soit « l'aigue-marine », tandis que « la peau douce et dorée » de l'enfant résonne par le son [s] avec la « soie » du poème précédent. On ne saurait taire la correspondance de ce tissu, l'effet soyeux qu'il procure au contact de la « peau » et le « velouté » du « sable gris-brun » évoqué par le narrateur du Croisic. À l'instar de la mer qui semble « enchâssée dans le velours du sable » pour les deux narrateurs, le jeu allitératif suggère une vision haptique des couleurs, comme imbriquées avec les formes, les sensations tactiles et les lieux décrits. Dans ces textes, deux formes d'errance conduisent à l'axe caché qui permet la construction de l'image : la première est liée à la mémoire à court terme, celle qui incite au va-et-vient entre les doublets poétiques ; la deuxième est liée à la mémoire à long terme, celle où sont enfouies les

connaissances du lecteur et qui permettra d'actualiser les références mythologiques et historiques¹⁹¹.

Au final, recomposer les relations entre les différentes parties des « vues » et des « visions » n'aboutit pas à la re-contruction des tableaux, mais à la création de ceux-ci. Autrement dit, les axes cachés, conduisant à la comparaison des éléments figuratifs notamment, n'incitent pas à résoudre les énigmes des allusions ou à lever l'ambiguïté des images troubles dans le but de découvrir le réel derrière les représentations, mais plutôt de lever le voile sur ce qui advient de l'union de la réalité, de l'imaginaire, de la sensibilité et de l'intellect. Si les dessins de Moore et les poèmes de Cahun créent l'illusion d'un objet littéraire aux reflets mouvants et affirment l'incertitude des apparences par le truchement de l'effet anamorphotique, le rythme conditionné par les divers types d'errance relevés plus haut (la mémoire à court et à long terme) permet au lecteur de s'appropriier l'ensemble texte/image placé sur une double page, de combler les blancs entre les espaces poétique et artistique. En d'autres termes, en décrivant une trajectoire serpentine, le rythme tend à actualiser la mémoire, l'affect et les savoirs du lecteur tout en gardant vivantes les « vues » et les « visions », à les faire re-naître à chaque lecture.

¹⁹¹ La référence au « roi de Bithynie » (VV, 51) et à son « amitié » pour « César » renvoie indirectement, encore une fois, au thème de l'homosexualité, puisque les deux personnages auraient eu une relation amoureuse. Voir Suétone, *Les Douze Césars, Jules César*, [édition préparée par Nathalie Desgrugillers ; texte établi et traduit par CLF Panckoucke ; révision du texte: Yves Germain], Clermont-Ferrand, Paleo, 2006, chapitre 49.

Conclusion

« On ne sort pas de l'œuvre de Cahun comme on y est entré¹⁹² », lance d'entrée de jeu Andrea Oberhuber en guise d'avertissement aux nouveaux initiés de l'œuvre cahunien dans *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*. Le lecteur qui aura bien voulu suivre notre réflexion sur *Vues et visions* menée tout au long de ce mémoire ne peut qu'approuver le commentaire d'Oberhuber. Les jeux d'échos sémantiques, médiatiques, intra et inter-textuels observés d'un diptyque à l'autre génèrent une myriade de questions pour le lecteur-chercheur de sorte que le parcours de lecture dans lequel il s'engage semble suivre celui d'un labyrinthe inextricable. En ce sens, la figure du labyrinthe résume ce que les jeux allusifs, l'effet-tableau produit par les descriptions et les détours interprétatifs de l'anamorphose semblent vouloir transmettre au lecteur de *Vues et visions* : la soif de savoir et le goût du mystère. En d'autres mots, le trajet labyrinthique, « dont le tracé [...] répond toujours à une intention d'initiation¹⁹³ », est moins inquiétant que souhaitable, puisqu'il ne conduit pas le lecteur à se perdre dans le réseau de la connaissance, mais à aviver sa curiosité. De fait, chaque sortie, chaque analyse destinée à résoudre l'énigme d'une image ou d'un poème mène aussitôt vers un autre dessin ou un autre texte, voire une nouvelle hypothèse de lecture. Mais n'est-ce pas le propre de toute œuvre régie par une dynamique intermédiaire grâce à laquelle se croisent les fils d'une première lecture menant invariablement vers une seconde ou une troisième lecture ? N'est-ce pas aussi la qualité essentielle de toute œuvre littéraire : permettre de voir les

¹⁹² Andrea Oberhuber, « Entre », Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, op. cit., p. 13.

¹⁹³ Baldine Saint Girons, « labyrinthe », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], s.p., <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/anamorphose-art/> [site consulté le 27 août 2014].

possibles d'une lecture à chaque expérience renouvelée ? Rien n'est plus sûr. Mais ce que le filon dédaléen met en lumière, c'est surtout la réflexion au sujet de la mobilité du regard (des créatrices de l'œuvre et du lecteur) dont *Vues et visions* est marquée, se tramant selon un trajet de lecture renouvelable d'une double page à l'autre.

Au terme de cette étude, nous croyons avoir réussi à démontrer que la visée de ce premier projet collaboratif de Cahun/Moore est conforme avec celle prise tout au long de leur carrière : mettre en scène une écriture en accord avec une vision de l'acte de création toujours en mouvement¹⁹⁴. Dès 1919, *Vues et visions* annonce l'esthétique qui caractérise l'ensemble de l'œuvre cahunien. Elle se distingue cependant des œuvres créées ultérieurement, puisque notre analyse dévoile une démarche énonciatrice différente de celles réalisées dans les écrits auto(bio)graphiques. L'écriture ne se referme pas sur elle-même comme dans *Aveux non avendus* qui s'inscrit « [...] d'emblée comme un ouvrage hermétique dans l'horizon d'attente du lecteur¹⁹⁵ » ou comme dans *Confidences au miroir* où elle « se dérobe [...] aux paramètres de l'intelligibilité¹⁹⁶ ». Le discours sur l'art, sur notre manière de percevoir le monde et de penser le temps dont est empreint le recueil se livre au lecteur qui pénètre l'espace du réel et le temps de l'imaginaire par les interstices du textuel et du visuel. À l'instar de l'œuvre anamorphotique de Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*, nous enseignant « qu'il n'y a pas de face-à-face avec la vérité¹⁹⁷ », *Vues et visions* témoigne de « l'obliquité du vrai¹⁹⁸ », de la plurivocité du monde « réel », qui est toujours une représentation dans l'esprit de l'énonciateur

¹⁹⁴ La critique cahunienne est unanime à ce sujet. Citons, à titre d'exemple, Catherine Baron qui étudie la métamorphose du texte cahunien en tentant de saisir « une écriture qui s'est constamment appliquée à ne pas se fixer » : *op. cit.*, p. 107.

¹⁹⁵ Nadine Schwakopf, *op. cit.*, p. 49.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹⁷ Marie-José Mondzain-Baudinet, « anamorphose, art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], s.p., <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/anamorphose-art/> [site consulté le 20 août 2014].

¹⁹⁸ *Ibid.*

comme du lecteur. Nous avons montré que l'objet littéraire cherche à établir un lien de connivence avec son lecteur. Une fois établie, la complicité tacite de l'œuvre et du récepteur conduit ce dernier à sortir de son statut de lecteur traditionnel et à adopter la posture de regardant-lisant, autrement dit à poser un geste interprétatif afin de se lancer dans une lecture croisée des images et des textes qui composent les vingt-cinq ensembles iconotextuels.

Le premier chapitre nous aura permis de constater que *Vues et visions* incite à une lecture palimpseste des poèmes et des dessins, où les idées se mélangent avec les formes. Le textuel et le visuel juxtaposés ne font pas que coexister l'un à côté de l'autre, ils engagent un véritable dialogue, inscrivant le recueil en filiation des « livres de dialogue » recensés par Yves Peyré¹⁹⁹. L'analyse des composantes plastique et verbale du dessin « Le baiser » mises en relation avec le poème en prose adjacent à ce dernier nous a fait voir que le thème du double et le motif du miroir permettent la traversée des frontières médiatiques, qu'ils sont au service du dialogue intermédial faisant communiquer les poèmes et les dessins. Ils viennent en renfort des stratégies déployées afin d'illustrer la plasticité des mots et la littérarité des traits graphiques, comme le procédé de mise en abyme et l'idée de la métempsychose. Nos analyses issues de l'*iconolecture* confirment que l'objet littéraire protéiforme met en scène les deux formes d'expression selon un rapport de complémentarité, corroborant l'idée que « [l]'hybride [...] n'implique pas de destruction préalable et affirme, à partir de la coexistence d'éléments disparates mais compatibles, la force créatrice de la réunion : loin de porter le regret d'un ordre antérieur, il proclame le composite et l'ouverture de l'ordre nouvellement institué²⁰⁰ ».

²⁰² Voir Yves Peyré, *op. cit.*.

²⁰⁰ Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 13.

La confrontation avec l'autre du texte, c'est-à-dire l'image, et vice versa « n'implique pas de destruction préalable » de l'autre art, mais un entretien avec lui, devenu possible parce que le premier laisse le second s'exprimer et inversement²⁰¹. Les « arts sœurs » ne se révèlent jamais soumis l'un à l'autre, mais rehaussant la valeur et l'importance de l'autre art. Ainsi le double poétique ou pictural « affirme la force créatrice de la réunion » tout comme le fragment – textuel ou visuel – défie l'imagination du regardant-lisant. Nous pouvons conclure, en reprenant les mots de Ginette Michaud, que dans *Vues et visions* « [l]e fragment(aire) représente moins les restes d'un objet fini, sa « ruine », que ce qui, dans le fragment, se fragmente encore. En d'autres termes, le fragment est moins un produit qu'une production, moins une forme qu'une force, moins un reste qu'un supplément [...]»²⁰².

Cette force productive, initiée par l'esthétique du fragmentaire et concrétisée par l'hybridation médiatique, la figure de l'allusion, l'effet-tableau ainsi que l'anamorphose, implique le lecteur dans la représentation des images hybrides découlant de l'interaction des médias en co-présence. En ce sens, l'efficace de l'*iconolecture* et de l'« image-en-texte » provient de la puissance de création inhérente au fragment. Nous avons vu que ces deux types de lecture suscitent un état de conscience où s'enchevêtrent poésie et image, une expérience subjective qui ne laisse aucune trace visible de son passage, hormis celle de l'émotion, de la mémoire et de l'entendement s'imprimant dans l'esprit du sujet lisant et regardant. Jamais

²⁰¹ Voir Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p. 73 citant Carl Gustav Jung, « À propos de la renaissance » (1940/1950), *L'Âme et le soi*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 39, où les propos de Jung au sujet du « dialogue avec le double » sont mis en évidence : « L'autre est probablement tout aussi enfermé dans sa manière d'être que le moi dans la sienne. Du conflit entre les deux peuvent sortir la vérité et le sens, mais à condition que le moi soit disposé à accorder à l'autre la personnalité qui lui est légitimement due. Il a certes une personnalité du fait même de son existence, tout comme les voix du malade mental, mais un véritable entretien avec lui ne devient possible que lorsque le moi admet l'existence d'un interlocuteur. »

²⁰² Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, 1989, p. 11.

nette, toujours à refaire et à recomposer, cette image mi-littérale mi-figurative est « ce qui s’actualise sur l’écran de l’œil intérieur du lecteur-spectateur [...]. Le « tiers pictural » entre le texte et l’image, [une] image qui sera alors sa propriété, son « invention », puisqu’elle ne coïncidera jamais avec celle qui fut mise en texte par le narrateur plongé dans sa vision intérieure²⁰³ ».

Avec Liliane Louvel, nous avons fait valoir le « tiers pictural », et donc l’interprétation des poèmes figuratifs et des dessins, comme « une modalité qui est de l’ordre du vivant, du mouvement, du désir, de l’expérience ressentie, de l’événement au sens de ce qui advient : une opération aussi, une *performance*²⁰⁴ ». Appartenant à ce qui est vivant et performé, les ensembles iconotextuels et leurs contours apparaissent friables, malléables pour le lecteur qui les façonne selon sa connaissance des choses décrites et illustrées. Si du fragment émerge une force créative, les « images-en-texte » qui en résultent sont éphémères, puisqu’elles sont par essence virtuelles : elles appartiennent en partie à l’univers imaginaire du lecteur, où il projette ses propres rêves, fantasmes et images. Intangible, l’apparence des images en mots reste floue, confinée à une forme spectrale, à moins que le lecteur procède à une lecture-réécriture (ou une lecture-illustration) de l’œuvre et fixe les iconotextes imaginés au moyen de l’expression artistique. Paradoxalement, l’œuvre *Vues et visions* peut être considérée inachevée et intemporelle. Le « tiers pictural » flottant entre apparition-disparition lui confère une dimension spatio-temporelle imprécise, ni réelle ni fictionnelle, sans présent et sans passé.

Les ensembles iconotextuels paraissent donc difficiles à circonscrire d’autant plus qu’ils sont perméables aux influences environnantes : chaque poème se laisse modifier par son

²⁰³ Liliane Louvel, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 260.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 260.

double littéraire ainsi que par le visuel, l'« ombre portée du texte²⁰⁵ », alors que certains dessins affichent des traces ostensibles du *littéral*. Avec l'effet-tableau, il est apparu que le métissage des textes – entre impressionnisme, symbolisme et japonisme – rend impossible l'adhésion à une école de pensée en particulier. Quant aux images-peintures, elles sont irréprésentables, au premier abord, parce que « [n]ous ne sommes pas capables de saisir le texte d'un seul coup comme dans le cas de la perception d'un objet [...], le texte n'apparaît pas comme un « objet », si ce n'est dans le déroulement des phases successives et régressives de la lecture²⁰⁶ ». Une forme fuyante se dessine de plus en appréhendant les scènes poétiques parce qu'elles sont frappées d'un voilement littéraire. Afin de reconstituer les images-peintures, l'anamorphose picturale s'est avérée une méthode d'analyse fructueuse. Partant du constat que, dans *Vues et visions*, chaque description est brouillée, il nous fallait trouver l'axe caché qui nous permettait de corriger la distorsion des images, laquelle dérive en partie de la mobilité du point de vue telle que l'a décrite et théorisée Wolfgang Iser :

Le point de vue du lecteur est mobile et se déplace à l'intérieur du champ de la compréhension [...]. Le fait est que le lecteur est à la fois immergé dans le texte et toujours au-delà du texte. [...] C'est la raison pour laquelle l'objet, dans sa totalité, ne peut être produit que par synthèses. Par ces synthèses, le texte se traduit dans la conscience du lecteur, et c'est ainsi que l'objet du texte se construit comme un corrélat de la conscience par un enchaînement de synthèses successives.²⁰⁷

Le regardant-lisant construit l'objet du texte en navigant d'un texte à l'autre et d'un dessin à l'autre, suivant un schéma temporel courbe, qui se replie sur lui-même. Les possibilités de synthèses successives se voient ainsi démultipliées, où le trajet de l'une à l'autre gagne en importance. Poussée par des forces réversibles, tantôt centrifuges, tantôt centripètes, la lecture

²⁰⁵ Liliane Louvel, *Texte/image: images à lire, textes à voir*, op. cit., p. 34.

²⁰⁶ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985 [1976], p. 199-200.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 199-200.

des diptyques dessine une trajectoire sinueuse. Elle mime le mouvement de flux et reflux semblable à celui d'une vague, confirmant par le fait même l'intuition d'une des voix narratives d'*Aveux non avenues*, celle du fragment de texte intitulé « L'éternel retour » : « Comme la mer – comme l'histoire – les dieux sont inlassables²⁰⁸. »

De fait, en oscillant entre le présent de l'énonciation et le passé, le lecteur lit et voit la symbiose des cultures moderne et antique ainsi que celle des univers marin et urbain, chacune résultant de « l'éternel retour » des mots et des images. Cette dernière remarque ouvre vers une nouvelle perspective de lecture qui gagnerait à être approfondie : le rôle de la mémoire dans *Vues et visions*. L'étude du rythme, dirigé par la mobilité du point de vue (et par la mémoire), entraînant le lecteur d'une « synthèse successive » à l'autre, porterait un regard neuf sur l'analyse de la configuration texte/image de *Vues et visions*. En continuité avec nos propos au sujet du mouvement circulaire de mort et de renaissance développé dans le premier chapitre, l'analyse du mythe de « l'éternel retour » conduirait assurément à une interprétation fort éclairante de l'esthétique de cette œuvre jugée par Cahun de « puérile » (VV, dédicace, s.p.). De la même façon que nous avons mis en lumière la conception avant-gardiste de Cahun au sujet de l'impressionnisme littéraire à travers l'examen de « l'image-en-texte », un travail sur la lecture, ou plutôt sur la relecture de la notion nietzschéenne qu'effectue l'écrivaine tant dans *Vues et visions* que dans ses autres écrits constitue un terrain de recherche fertile²⁰⁹. La jeune auteure semble en effet relire la pensée de Nietzsche, puisque les éléments de l'Antiquité qui surgissent à l'esprit des sujets lyriques de l'époque moderne ne montrent pas

²⁰⁸ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, illustré d'héliogavures composées par Moore d'après les projets de l'auteur, préface de Pierre Mac Orlan, postface de François Leperlier, Paris, Mille et une nuits, 2011[1930], p. 197.

²⁰⁹ D'autres ont noté l'influence des écrits de Nietzsche dans *Aveux non avenues* : Catherine Baron, *op. cit.*, p. 111. Voir aussi la réédition des *Aveux* de 2011 déjà citée, annotée par François Leperlier avec le concours de Charlotte Maria.

« qu'il n'y aura rien de nouveau, et que *tout* reviendra [...] identique à soi-même²¹⁰ », mais que le passé antique modifie le présent moderne ou même inversement tout en donnant à voir les similitudes de chaque espace-temps.

Nous avons vu que des éléments typographiques, phonétiques, lexicaux, syntaxiques, bref rythmiques, revenaient d'un poème à l'autre. Nous avons alors nommé ce type de citation, l'icône, en référant à la terminologie d'Antoine Compagnon²¹¹. De ce fait, une question s'impose : pouvons-nous affirmer que c'est le retour du Même qui est mis en valeur dans les icônes du recueil, où chaque texte « porte les caractéristiques physiques de son double » et présente « des paroles secondes qui revendiquent leur identité, leur spécialité, par l'appropriation²¹² » ? Et si c'était l'Autre du texte ou de l'image qui revenait éternellement toujours étranger à lui-même ? Nous avons émis plus haut, à la suite de Liliane Louvel, que le tiers pictural résultant du dialogue intermédial appartient au lecteur, que l'image ressortissant est « son invention », puisqu'elle ne correspond jamais exactement avec « celle qui fut mise en texte par le narrateur ». Conséquemment, chaque image performée, c'est-à-dire réalisée imaginativement par le lecteur, présente des traits nouveaux : l'Autre du texte métamorphosé se manifeste dans la conscience du sujet lisant.

Mais la création des poèmes en double version nous oblige à considérer le tiers pictural de chaque texte selon un double rapport : le présent et le passé. Présenter le texte antique sur la belle page, à droite du texte moderne, est un indice d'une vision paradoxale du temps passé : à la fois révolu et vivant. En lisant l'œuvre de manière linéaire, l'époque de l'Antiquité sera lue forcément comme une vision du futur, comme une représentation de « l'éternel retour » de

²¹⁰ Camille Dumoulié, « L'éternel retour : la "grande pensée" de Nietzsche », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 569.

²¹¹ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 79.

²¹² *Ibid.*, p. 79.

l'histoire. On pourrait avancer aussi que le présent, lisible à travers le passé, vient influencer mystérieusement le cours de l'histoire considérée accomplie, ou du moins, qu'ainsi il permet de relire l'époque révolue à la lumière d'une vision moderne. Toutefois, on l'a vu, le lecteur de *Vues et visions* est rapidement déstabilisé dans ses habitudes de lecture : son regard peut être attiré, en premier lieu, par le poème situé dans le passé, l'inverse est aussi possible sans que le sens en soit affecté de sorte qu'il est impossible d'établir quel espace-temps influe davantage sur l'autre : le passé ou le présent, le Même ou l'Autre ? Une approche philosophique de l'œuvre qui étudierait le passage du temps dans les « vues » et les « visions » révélerait sans conteste une manière particulière de concevoir la dialectique du Même et de l'Autre pour aboutir à une réflexion sur le mythe de « l'éternel retour ». À la lumière de ces derniers constats, il apparaît que le dialogue dans *Vues et visions* se pense sous des formes multiples. Notre étude s'est intéressée avant tout à celui qui s'élabore entre les deux formes d'art en co-présence. D'autres sont à explorer comme l'intertextualité entretenue avec des maîtres à penser tels Platon (VV, 46-47), Nietzsche, Marcel Schwob, que nous avons mentionné brièvement dans l'introduction, ainsi qu'avec tous les récits mythologiques (Cypris, VV, 55), bibliques (VV, 46-47) et historiques (César, VV, 15) qui parsèment les textes de façon allusive.

L'étude des rapports texte/image a permis de mettre en lumière l'esthétique de l'entre-deux de *Vues et visions*, l'inscrivant à la croisée d'un symbolisme tardif et du modernisme pictural. Aussi pouvons-nous désormais affirmer qu'à l'instar des figures de proue telles Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé et Arthur Rimbaud, Claude Cahun témoigne d'une volonté de rompre avec les pratiques d'écriture traditionnelles dans *Vues et visions*, puisque « by breaking down the barriers between outside phenomena and inner experience, between

event and ornamentation, [...] [she] brought into question the very idea of a model and hence of a mimetic approach²¹³ ». L'analyse textuelle de l'œuvre a révélé l'aspect novateur de la poésie cahunienne, sommant la graphiste peintre à revisiter l'approche mimétique chère à la tradition du livre illustré du XIX^e siècle. Les images-peintures des poèmes, questionnant les possibles de représentation du réel et du fictionnel en art ainsi que les relations entre arts visuels et écriture ne peuvent être simplement « paraphrasées²¹⁴ » par l'illustratrice, pour reprendre l'expression de Renée Riese Hubert. En raison de la dualité qu'elles mettent en œuvre entre « objet du monde » et « réalité de l'esprit », elles demandent à être imaginées et illustrées *autrement*. Le premier projet d'envergure de Claude Cahun créé en collaboration avec l'artiste visuelle Marcel Moore s'inscrit en définitive dans la lignée des œuvres visionnaires du tournant du siècle²¹⁵. Résolument moderne, leur démarche collaborative annonce celle qui sera mise en œuvre dans les avant-gardes de l'entre-deux-guerres, puis celle des nombreux exemples de texte/image dans la littérature de la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'à nos jours (Michel Butor, Hervé Guibert, Sophie Calle, Sebald).

²¹³ Renée Riese Hubert, « Introduction : mimesis and the book » dans *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, p. 4.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 3.

²¹⁵ Voir *Ibid.*, p. 3-4 renvoyant à André Gide et Maurice Denis, *Le Voyage d'Uriens*, Guillaume Apollinaire et Louis Marcoussis, *Alcools*, Paul Verlaine et Pierre Bonnard, *Parallèlement*, Charles Baudelaire et Odilon Redon, *Les Fleurs du mal*.

Bibliographie

1. Œuvres littéraires

AULU-GELLE, *Les Nuits attiques*, texte établi et traduit par René Marache, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

CAHUN, Claude, *Aveux non avenues*, illustré d'héliogavures composées par Moore d'après les projets de l'auteur, préface de Pierre Mac Orlan, postface de François Leperlier, Paris, Mille et une nuits, 2011[1930].

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

--- *Vues et visions*, dans *Écrits*, édition établie et présentée par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 21-122.

COURLIS, Claude, *Vues et visions*, *Mercure de France*, n° 406, 16 mai, 1914, p. 258-278.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, édition critique du manuscrit par Benoîte de Montmorillon-Boutron, Paris, Classique Garnier, 2011.

PÉTRONE, *Satiricon*, texte établi par Alfred Ernout, amendé, traduit et commenté par Olivier Sers, Paris, Belles lettres, coll. « Classiques en poche 44 », 2006.

RACHILDE, *Contes et nouvelles suivis du Théâtre*, Paris, Mercure de France, 1900.

SCHWOB, Marcel, *Vies imaginaires ; présentation, notes, chronologie et bibliographie par Jean-Pierre Bertrand et Gérald Purnelle*, Paris, Flammarion, 2004.

2. Expositions et catalogues d'exposition de Cahun

Exposition individuelle, galerie Givaudan, Genève, 1980.

Exposition individuelle, galerie Zabriskie, à Paris et à New York, 1992.

Claude Cahun. Photographe, catalogue d'exposition, Paris, Jean-Michel Place, 1995.

Claude Cahun. Bilder, catalogue d'exposition, Munich, Schirmer-Mosel, 1997.

Claude Cahun, catalogue d'exposition, Paris, Hazan-Jeu de Paume, 2011.

3. Études sur *Vues et visions*

« La Critique d'Aristide : “Vues et visions” par Monsieur (sic) Claude Cahun », *Aux écoutes*, 8 février 1920.

LEPERLIER, François, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006, p. 43-45.

LOHSE, Rolf, « Genre double – le poème en prose ambigu de *Vues et Visions* », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Paragraphes, 2007, p. 97-112.

OBERHUBER, Andrea, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *History of Photography*, vol. 31, n° 1, 2007, p. 40-56.

--- « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, n° 6, 2005, p. 343-364.

STAHL, Andrea, *Artikulierte Phänomenalität. Der Körper in den Texten und Fotografien Claude Cahuns*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012.

4. Études sur l'œuvre de Cahun

BARON, Catherine, *Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avendus de Claude Cahun*, mémoire de maîtrise présenté au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2004.

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

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

--- « Self-Representation as Symptome. The Case of Claude Cahun » dans Sidonie Smith et Julia Watson (dir.), *Interfaces. Women, Autobiography, Image, Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, p. 263-288.

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

GÉLINAS, Marie-Ève, *Le corps duel dans Aveux non avendus de Claude Cahun : à la jonction du texte et de l'image*, mémoire de maîtrise présenté au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2010.

HÉTU, Julie, *Le motif du masque dans l'œuvre littéraire et photographique de Claude Cahun*, mémoire de maîtrise présenté au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2005.

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

LEBOVICI, Elisabeth et Catherine GONNARD, « How Could They Say I ? », dans *Claude Cahun*, Valence, Institut Valencià d'Art Moderne, 2001.

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

--- *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006.

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

OBERHUBER, Andrea (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Paragraphes, 2007.

--- « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *Intermédialités*, n° 4, automne 2004, p. 87-114.

--- « "J'ai la manie de l'exception" : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avendus* de Claude Cahun », dans R. Ripoll (dir.) *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 75-87.

--- « S'écrire à la dérive : du plaisir, de la souffrance et de la complaisance chez Claude Cahun, Leonora Carrington et Unica Zürn », dans Devésa, Jean-Michel (dir.), *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine Page éditeur, 2007, p. 133-148.

SCHWAKOPF, Nadine, *Polygraphies de l'intime : le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d'Unica Zürn (1916-1970)*, mémoire de maîtrise présenté au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2007.

TRUE LATIMER, Tirza, « Entre Claude Cahun et Marcel Moore », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Paragraphes, 2007, p. 31-42.

VAN DEN BERG, Nanda, « Claude Cahun. La révolution individuelle d'une surréaliste méconnue », dans Françoise von Rossum-Guyon (dir.), *Femmes Frauen Women*, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 71-92.

5. Études générales, dictionnaires, encyclopédies

ADAMOWICZ, Elza, « Les yeux la bouche : approches méthodologiques du livre surréaliste », dans Andrea Oberhuber (dir.), « À belles mains. Le livre surréaliste. Le livre d'artiste » *Mélusine : cahiers de recherche sur le surréalisme*, Lausanne; Paris, Éditions l'Âge d'Homme, n° XXXII, 2012, p. 31-42.

ARON, Paul *et al.* (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

BERTHO, Sophie, « Proust en artiste contemporain », dans Michel Pierrssens, Franc Schuerewegen, Ana González Salvador (dir.), *Savoirs de Proust*, Montréal, Paragraphes, 2005, p. 129-141.

BOCHET, Marc, *Salomé : du voilé au dévoilé : métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*, Paris, Éditions du Cerf, 2007.

BOUILLON, Jean-Paul, *Journal de l'art nouveau, 1870-1914*, Genève, Skira, 1985.

LOUVEL, Liliane (dir.), *Le détail*, Poitiers, Publications de la Licorne Hors série n° 7, Colloque VII, 1999.

BUATOIS, Isabelle, *Le sacré et la représentation de la femme dans le théâtre et la peinture symbolistes*, thèse de doctorat présentée au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2012.

BUDOR et Walter GEERTS (dir.), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main, ou Le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DE LA COSTE-MESSELIÈRE, Marie-Geneviève, « trompe-l'œil », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], s.p., <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/trompe-l-oeil/> [site consulté le 20 août 2014].

Dictionnaire de l'Académie française, 9^e éd., Paris, Imprimerie nationale, 1992.

Dictionnaire ancien égyptien, hiéroglyphes, s.p., <http://www.hierogl.ch/hiero/Signe:S29> [site consulté le 20 août 2014].

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. «Le temps des images», 2007.

DOMINO, Maurice, « La réécriture du texte littéraire », *Semen*, n° 3, 1987, <http://semen.revues.org/5383> [site consulté le 20 août 2014].

DUMOULIÉ, Camille, « L'éternel retour : la "grande pensée" de Nietzsche », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Lonrai, Éditions du Rocher, 1988, p. 568-573.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, 1980.

FERNANDO-BRAVO, Nicole, « Le double », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Lonrai, Éditions du Rocher, 1988, p. 492-531.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

GLAUDES, Pierre (dir.), *La représentation dans la littérature et les arts*, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse Le Mirail, 1999.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1993.

--- *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2007[2001].

HURET, Jules, « Stéphane Mallarmé », *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891.

HOFSTÄTTER, Hans H., *Jugendstil et art nouveau, œuvres graphiques*, Paris, Albin Michel, 1985.

HUBERT, Renée Riese, « Introduction : mimesis and the book » dans *Surrealism and the Book*, Lincoln, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 3-26.

« Impressionnisme », *Encyclopédie Larousse en ligne*, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/impressionnisme/60306> [site consulté le 20 août 2014].

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985 [1976].

JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1994.

JOURDE, Pierre et Paolo TORTONESE, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.

KELLER, Isabelle, *L'anamorphose dans l'œuvre romanesque de Lawrence Durrell*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Toulouse le Mirail, 2002.

KÉROUACK, Sophie, « Le rôle de la photographie chez Proust » dans Michel Pierssens, Franc Schuerewegen, Ana González Salvador (dir.), *Savoirs de Proust*, Montréal, Paragraphes, 2005, p. 93-110.

KIBÉDI VARGA, Aron, « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », dans Martin Heusser *et al.* (dir.), *Text and Visuality: Word and Image Interaction 3*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 77-92.

LOUVEL, Liliane, « Écrire la couleur : un défi poétique », <http://college.holycross.edu/interfaces/PDFs/Louvel.pdf>, p.243-255 [site consulté le 20 août 2014].

--- *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

--- *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.

--- *Texte/image: images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

MEDIAVILLA, Claude, *Calligraphie : du signe calligraphié à la peinture abstraite*, Paris, imprimerie nationale, 1993.

MELOT, Michel, *L'illustration : Histoire d'un art*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1984.

MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, 1989.

MILMAN, Miriam, *Le trompe-l'oeil*, Genève, A. Skira, 1992[1982].

MONDZAIN-BAUDINET, Marie-José, « anamorphose, art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], s.p., <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/anamorphose-art/> [site consulté le 20 août].

MONTANDON, Alain (dir.), *Signe/texte/image*, Meyzieu, Césura Lyon Édition, 1990.

MURAT, Michel (dir.), *L'allusion dans la littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.

OBERHUBER, Andrea, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », dans Andrea Oberhuber (dir.), « À belles mains. Le livre surréaliste. Le livre d'artiste » *Mélusine : cahiers de recherche sur le surréalisme*, Lausanne; Paris, Éditions l'Âge d'Homme, n° XXXII, 2012, p. 9-30.

--- « Présentation : Texte/image, une question de coïncidence », *Dalhousie French Studies*, n° 89, hiver 2009, p. 3-9.

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

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

PEIDRERA, Marta, *Hybridations fin-de-siècle : les Contes et nouvelles de Rachilde entre décadentisme et symbolisme*, mémoire de maîtrise présenté au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2012.

PELARD, Emmanuelle, « Iconolecture, tactilecture : la réinvention du lire dans le livre-objet de Roland Giguère », dans Andrea Oberhuber (dir.), « À belles mains. Le livre surréaliste. Le livre d'artiste » *Mélusine : cahiers de recherche sur le surréalisme*, Lausanne; Paris, Éditions l'Âge d'Homme, n° XXXII, 2012, p. 145-155.

--- *La poésie graphique : Christian Dotremont, Roland Giguère, Henri Michaux et Jérôme Peignot*, thèse de doctorat présentée au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2012.

PELLETIER, Sophie, *Le roman du bijou fin-de-siècle : esthétique et société*, Montréal, Paris, thèse de doctorat présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal et à l'Université Paris 8 (Vincennes – Saint-Denis), 2011.

PEREC, Georges et Cuchi WHITE, *L'œil ébloui*, Paris, Chêne et Hachette, 1981, s.p.

PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2000.

--- « Le livre comme creuset », dans Matthieu Rochelle, Yves Jolivet *et al.* (dir.), *Le livre et l'artiste*, Marseille, Éditions Le Mot et le reste, 2007, p. 33-68.

PLANTÉ, Christine, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n°3, 2003, <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-655.htm> [site consulté le 20 août 2014].

PUCCINI-DELBÉY, Géraldine, « Présence-Absence de la figure du *Lector* dans les romans latins de l'époque impériale », *Cahiers de Narratologie*, n°11, 2004, <http://narratologie.revues.org/15> [site consulté le 20 août 2014].

RIPOLL, Ricard, « Lire et voir : la typographie comme enjeu des textes subversifs », *Dalhousie French Studies*, n° 89, hiver 2009, p. 115-125.

SAINT GIRONS, Baldine, « labyrinthe », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], s.p., <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/anamorphose-art/> [site consulté le 27 août 2014].

SUETONE, *Les Douze Césars, Jules César*, [édition préparée par Nathalie Desgrugillers ; texte établi et traduit par CLF Panckoucke ; révision du texte: Yves Germain], Clermont-Ferrand, Paleo, 2006.

VOUILLLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte. XVIII^e – XX^e siècles*, Paris, Éditions CNRS, coll. « CNRS langage », 1994.

--- « L’“impressionnisme littéraire” : une révision », *Poétique*, Paris, Le Seuil, n° 121, 2000, p. 61-92.

--- *Le tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011.

WICHMANN, Siegfried, *Japonisme : the Japanese influence on Western art since 1858*, New York, N.Y. Thames & Hudson, 1981.

ZIMA, Peter, *Litteratur intermedial. Musik – Malerie – Photographie – Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.