

Alexandra Arvisais

## L'imaginaire féminin dans *Héroïnes* de Claude Cahun

Le tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles marque un changement majeur pour les femmes qui voient l'espace culturel, professionnel, social et économique s'ouvrir devant elles, grâce au développement de l'industrialisation et de l'urbanisation, à la mobilisation des intellectuels autour de l'affaire Dreyfus, à l'accès à l'éducation et au marché du travail, ainsi qu'à l'essor du féminisme qui en découle<sup>1</sup>. La littérature française des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle rend compte de ces phénomènes et de leur impact sur l'identité féminine en plaçant au cœur de leurs représentations romanesques la question du *gender*<sup>2</sup>. En effet, le récit renouvelle les modèles féminins et interroge les présupposés identitaires, notamment en ce qui concerne les images et les représentations du féminin dans le discours dominant. Émergent alors de nouvelles figures féminines, telles que la *New Woman*, l'androgyné, l'Amazone et la garçonne, qui s'approprient les attributs du masculin afin de mettre de l'avant différents possibles identitaires.

L'œuvre de Claude Cahun (1894-1954), née Lucy Schwob, auteure de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, met en scène des protagonistes qui confrontent les savoirs et les stéréotypes associés aux femmes. Notamment dans le recueil de nouvelles *Héroïnes*<sup>3</sup>, les personnages féminins fictionnalisés par Cahun témoignent de la tension qui s'exerce entre les pôles identitaires masculin et féminin. Surtout connue pour ses autoportraits photographiques, le parcours littéraire de Claude Cahun est assez varié, composé d'un recueil de poèmes, *Vues et visions*, d'un recueil de courts récits, *Héroïnes*, d'un écrit autographique, *Aveux non avendus*, d'un essai poétique, *Les paris sont ouverts*, ainsi que de plusieurs écrits inédits. Sa carrière s'amorce en 1913 en tant que chroniqueuse de mode dans le journal familial nantais, *Le Phare de la Loire*, rubrique qu'elle utilise déjà pour détourner les idées reçues sur le féminin. En lieu et place du contenu traditionnel de cette chronique, elle instaure un discours atypique qui confronte les genres et les rôles sexués, par exemple en encourageant la femme à porter des vêtements hors norme et à agir librement. À leur tour, les protagonistes d'*Héroïnes* repensent le rôle de la femme dans la société, son statut, son apparence et sa sexualité en suggérant des modèles

décalés par rapport à la doxa. D'abord publiées dans le *Mercur de France* et le *Journal littéraire* en 1925, les nouvelles, moins commentées qu'*Aveux non avendus* et que les photographies, ont été rééditées en 2002 dans *Écrits*, puis regroupées en un volume distinct en 2006. Dans ces nouvelles, Cahun procède à une réécriture subversive de l'histoire de personnages féminins célèbres, issus de mythes gréco-romains, de récits judéo-chrétiens et de contes populaires. Elle donne une voix à ces héroïnes muettes dont l'histoire a toujours été racontée par des hommes.

La présence de ces personnages canoniques dans les romans sert habituellement à renforcer les modèles féminins ancestraux. Or Claude Cahun, à travers le prisme des protagonistes d'*Héroïnes*, redéfinit les valeurs et les savoirs associés à la femme et crée un imaginaire moderne du féminin. Ces personnages aux destins plus ou moins héroïques sont revus à l'aune des préoccupations des années 1920 sur le danger que représentent les *New Women* et, dans ce contexte, subvertissent les savoirs propres à chaque genre, les rôles sexués et les genres sexuels.

Après avoir étudié la pratique de réécriture qui permet à Cahun de s'insérer dans la tradition littéraire, je me pencherai sur le détournement des hypotextes et des savoirs par lequel Cahun laisse paraître sa propre vision du monde et de la féminité. Puis, j'étudierai les héroïnes cahuniennes comme représentations de la *New Woman*, figure de femme moderne qui apparaît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

### **L'auteure érudite : inscription dans la tradition littéraire par la pratique de réécriture**

Tout en étant photographe, essayiste et actrice de théâtre, Claude Cahun se voulait d'abord et avant tout auteure. Pour parvenir à être publiée si jeune<sup>4</sup> dans des revues prestigieuses telles que *Le Mercur de France*, elle a probablement bénéficié de la reconnaissance de la famille Schwob. De fait, la jeune auteure est issue d'une famille lettrée : son grand-père et son père ont été propriétaires du *Phare de la Loire*, son grand oncle est l'orientaliste, journaliste et conservateur de la bibliothèque Mazarine Léon Cahun et son oncle, le poète et conteur symboliste Marcel Schwob. Le pseudonyme de Claude Cahun<sup>5</sup> constitue un hommage à Léon Cahun et à sa grand-mère paternelle, Mathilde Cahun, figure maternelle importante à la suite de l'internement de sa mère<sup>6</sup>. Le choix de ce pseudonyme représente l'élection d'une filiation choisie. L'auteure reprend ce geste dans *Héroïnes* où, par la récupération de différents textes

excessivement reconnus, elle s'inscrit explicitement dans une tradition littéraire, au-delà de l'héritage familial. Nommer les œuvres en exergue ou convoquer des personnages célèbres dont elle tire sa matière littéraire lui permet de s'insérer dans la lignée des textes fondateurs de la civilisation occidentale, tout en les subvertissant.

L'une des sources d'inspiration majeure d'*Héroïnes* est sans contredit *Vies imaginaires* de son oncle Marcel Schwob, qui regroupe en vingt-deux tableaux les vies de personnages célèbres ou méconnus, ayant vécu de l'Antiquité au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, dont il réécrit la vie en combinant le réel et la fiction. L'hybridité tant générique que formelle des *Vies imaginaires* associée à une poétique de la singularité a trouvé écho chez Cahun qui construit à son tour des personnages aux destins hors du commun. Schwob et Cahun exploitent le « trait unique<sup>7</sup> » de certains épisodes de l'histoire des personnages retenus. Par ailleurs, Cahun s'inscrit dans une tendance littéraire de son époque qui puise son inspiration dans l'imaginaire antique. Il y a en effet un regain d'intérêt dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle pour l'Antiquité, modernisée par les textes. À titre d'exemples, les mythes de l'Amazone (mythe grec d'une tribu de guerrières formant une société matriarcale), de l'androgynisme (mythe représentant le rêve d'unité originelle selon le récit d'Aristophane dans *Le Banquet* de Platon) et de Sapho (la poésie saphique est en vogue dans l'entre-deux-guerres), pour ne nommer que ceux-là, circulaient beaucoup à l'époque, particulièrement parmi les « femmes de la rive gauche », ces auteures et artistes exilées ayant choisi de s'installer sur la rive gauche de Paris<sup>8</sup>. Lise Gauvin et Andrea Oberhuber soulignent que

[...] la réécriture [...] est une manière de faire la révérence aux prédécesseurs dans le but de s'inscrire dans une tradition littéraire. [...] Ainsi la double démarche de relecture-réécriture met-elle en place une riche circulation entre les textes tout en installant une frontière fluide entre le modèle générateur et le nouveau texte ; elle suppose la connaissance intime d'un important corpus littéraire et incite à la réflexion sur la réception et la perception d'une œuvre.<sup>9</sup>

Avec *Héroïnes*, Cahun prend une position d'insertion dans les traditions littéraire, mythique et biblique, mais également d'écart par rapport à celles-ci puisqu'elle détourne le contenu des textes. À la fois dans un mouvement de continuité et de rupture, elle revendique sa place et son imaginaire dans le champ littéraire par le biais d'une relecture critique des textes. C'est donc une place active dans la tradition littéraire en tant qu'écrivain et non plus seulement en tant que réceptacle des discours masculins qu'elle revendique. Elle positionne son œuvre parmi ces

récits d'hommes pour imposer sa voix et sa subjectivité en substituant aux motifs des textes originaux ses propres obsessions : le mythe de l'androgynie, les déguisements, l'ambiguïté du *gender*, le désir autre et le couple symbiotique. La double pratique de relecture et de réécriture à laquelle elle s'adonne suppose une bonne connaissance des textes fondateurs et une maîtrise assez grande pour les remanier. La volonté de Claude Cahun de s'inscrire comme auteure érudite<sup>10</sup> transparaît à travers la culture mythique, biblique et littéraire qui est mise de l'avant intertextuellement, ainsi que dans le discours moderniste à portée philosophique et sociale qui sous-tend ses nouvelles.

### Détournement des textes fondateurs

La confrontation entre les hypotextes et leur réécriture crée un effet d'anachronisme qui fait jouer le paradoxe entre l'ancien et le moderne, entre ce que les normes rigides du XIX<sup>e</sup> siècle veulent que la femme soit et les nouvelles représentations qui émergent dès la fin du siècle. Le recueil s'amorce avec l'histoire d'« Ève la trop crédule » revue à l'aune de la modernité. La visée ironique de l'écriture est centrale alors que Cahun transforme les préceptes religieux en slogans publicitaires :

OCCASION UNIQUE. Voulez-vous devenir plus forts, réussir dans toutes vos entreprises? N'hésitez pas : *Aussitôt que vous aurez mangé de ce fruit, vos yeux seront ouverts, et vous serez TELS QUE DES DIEUX en connaissant le bien et le mal.* Demandez le fruit savoureux. Il n'en reste plus qu'UN SEUL. Demandez-le sans retard! Que risquez-vous? Vous serez satisfaits, ou votre chèque vous sera remboursé. (*H*, p. 8)

Joëlle Papillon souligne que, dans ce récit, Cahun se montre « critique du nouveau rapport à la consommation apparu à l'ère de l'industrialisation et très en vogue après les restrictions de la Première Guerre mondiale.<sup>11</sup> » Cahun aborde la réalité et les discours sociaux de son époque par le biais de « récits canoniques qui prétendent définir et prescrire une certaine féminité et une certaine sexualité féminine, critiquées et rejetées par l'auteure.<sup>12</sup> » L'écart, cher à l'esthétique cahunienne, se manifeste à la jonction des hypotextes et de leur palimpseste. Il est amplifié par l'inclusion d'extraits du texte original en exergue qui inspirent le détournement qu'en fait Cahun. À titre d'exemple, le passage choisi du conte *Cendrillon* de Perrault, « [e]lle laissa tomber une de ses pantoufles de verre, que le prince ramassa bien soigneusement » (*H*, p. 45), est le point de départ du retournement des motifs du prince, devenu fétichiste, obsédé

par les souliers. Les réactualisations proposées sont toujours étonnantes, ce que soulignent parfois un vocabulaire moderne – le qualificatif « suffragette » apparu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est accolé au personnage de Salmacis par exemple –, mais surtout les sous-titres, tels que « Ève la trop crédule », « L'Allumeuse (Pénélope l'irrésolue) », « Cendrillon, l'enfant humble et hautaine », etc. Ces sous-titres sont souvent en contradiction avec le texte matrice auquel l'auteure tourne le dos pour offrir sa propre lecture modernisée. Le paradoxe, apparent dans la confrontation des mythes ancestraux et de leur réactualisation moderne, est au cœur de la poétique cahunienne, tel que l'affirme François Leperlier : « Claude Cahun veut faire du paradoxe un principe actif et établir une sorte de contre-tradition où l'apocryphe vaut l'original et réciproquement.<sup>13</sup> »

Cahun s'en prend à des mythes fondateurs de la féminité, tels que celui d'Ève dont la réception a déterminé l'image de la femme tentatrice et dangereuse. Les courts récits se présentent comme une confession des héroïnes, sous la forme de monologue ou de dialogue narré à la première personne, qui nous donne accès au discours des femmes sur elles-mêmes. Elles sont de tous âges, de la petite fille (réécriture sanguinaire de la « Sophie » de la comtesse de Ségur), à la jeune fille à marier des contes (Cendrillon et la Belle), en passant par la femme mariée (Pénélope). Elles font différents apprentissages qui relèvent de domaines réservés au féminin, tels que la morale (Ève), la séduction (Hélène) et la maternité (Marie), mais aussi de domaines masculins comme la puissance (Dalila, Judith), la connaissance (Ève), le pouvoir (Dalila) ou la sexualité (Cendrillon, Salmacis, Sapho). Ces portraits créent des effets d'hybridation entre l'ancien et le nouveau, entre le masculin et le féminin, entre les savoirs et leur détournement. Au croisement de ces figures hybrides, parfois même monstrueuses, apparaît la visée subversive et ironique de l'écriture de Claude Cahun. Dans l'ensemble de son œuvre, l'auteure utilise abondamment les stratégies scripturaires de l'ironie et du renversement, entre autres, pour détourner les proverbes, les aphorismes, les slogans, ainsi que les discours traditionnels sur l'image de la femme et sur les genres sexuels, comme c'est le cas dans *Héroïnes*.

Si depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle les femmes ont de plus en plus accès à l'éducation, celle-ci n'est pas pour autant ouverte à tous les savoirs. Leur formation est encore encadrée selon le modèle d'un avenir centré sur le mariage, puis sur la famille. Cahun subvertit ce modèle en insérant parmi les savoirs de la femme des savoirs « illégitimes » sur la sexualité, la violence et le pouvoir. Les héroïnes cahuniennes sont ainsi des personnages de rebelles qui transgressent

tous les tabous – homosexualité, adultère, inceste, meurtre – et s'insurgent contre l'avenir et l'image d'elle-même qu'on leur a imposés.

### **Détournement des savoirs *genrés* : l'exemple d'« Hélène la rebelle »**

L'héroïne cahunienne est décalée, non seulement par rapport aux textes originaux, mais aussi en regard des codes sexués de l'époque et des assignations normatives véhiculées par la doxa, notamment envers le féminin. Sa différence, si elle n'est pas forcément revendiquée, habite son discours. De fait, les protagonistes répètent qu'elles sont incomprises, comme le montre le dénouement de « La sadique Judith » : « Mais ses paroles ne furent point comprises, ni même entendues. La joie d'une foule a mille bouches – et pas d'oreilles. » (*H*, p. 19) Les héroïnes réinventées par Cahun s'éloignent de l'image que la culture occidentale a d'elles et recomposent leur histoire. Elles s'accaparent les savoirs sans faire de distinction entre ceux qui sont généralement associés aux hommes – pouvoir, univers social et intellectuel – et ceux réservés à la femme – corporalité (apparence physique, mode), maternité, univers domestique.

Prenons l'exemple d'« Hélène la rebelle » pour étudier le détournement des savoirs à l'œuvre dans les nouvelles. Dès le qualificatif « la rebelle » du sous-titre, Cahun s'éloigne de la représentation du personnage de *Illiade* qui est plus passif que rebelle, se laissant emmener par Pâris séduit par sa beauté. Le standard littéraire voulant que l'héroïne soit toujours belle est ici rompu : Hélène est une femme laide, mais grâce à son savoir « typiquement » féminin, le charme et la séduction, elle parvient à faire succomber les hommes. Son mari Ménélas, frustré de s'être trompé sur sa beauté, devient en quelque sorte son proxénète et lui demande de charmer d'autres hommes. Pour qu'elle réussisse, il lui fait fréquenter une école où on enseigne « l'art de la fascination et du magnétisme » (*H*, p. 29). Le récit reprend l'idée d'une éducation limitée pour la femme à faire ses débuts en société, les savoirs qu'elle possède étant destinés à la rendre agréable. Ainsi, les démonstrations des savoirs féminins dans le roman prennent souvent place dans des scènes de salon où la femme – ou plus souvent la jeune fille puisque la femme est déjà « casée » – fait l'étalage de ses talents. Claude Cahun subvertit cette scène romanesque habituelle en renversant les motifs de l'éducation d'Hélène qui, plutôt que de mener au mariage, vise l'adultère consenti par son mari. Elle se lance dans une série d'apprentissages devant la mener à la pleine maîtrise de la séduction. Alors que le danger

tentateur fait partie des lieux communs sur la femme, Cahun détourne ce savoir passif – qui constitue à séduire par sa seule beauté – et en fait une force féminine basée sur la volonté, la confiance, l'ambition, la persévérance et la ruse, comme le montrent les slogans de l'école :

Les quatre vertus théologales sont : la CONFIANCE en soi, L'AMBITION, la PERSÉVÉRANCE, et la BONNE HUMEUR. [...] N'oubliez pas que CHAQUE HOMME a UN POINT SENSIBLE. Il vous suffit de découvrir LEQUEL. Nous sommes TOUS À LA MERCI D'UN FLATTEUR habile. SACHEZ ÊTRE CELUI-LÀ. (*H*, p. 29-30. Les majuscules sont dans le texte.)

L'auteure encourage ici le sujet féminin à inverser le rapport de pouvoir. Toutefois, on chercherait en vain une revendication féministe dans ces nouvelles, tant les paradoxes se multiplient chez les personnages féminins qui fournissent parfois des contre-exemples des aspirations féministes, comme c'est le cas de Dalila qui se punit d'avoir retiré à Samson sa force ou de la Belle qui cherche un vrai monstre pour remplacer celui changé en prince. Dans « Hélène la rebelle », Cahun subvertit le discours sur le charme féminin en reprenant la maxime « Sois belle et tais-toi » : « L'exercice de beauté le plus important est celui-ci : "S'asseoir confortablement dans une chambre assombrie – *et ne penser à rien*. Cela, chaque jour, pendant quelques minutes – en augmenter graduellement et indéfiniment le nombre." » (*H*, p. 31) L'ironie et le dédoublement de sens permettent de démonter le discours réducteur sur le féminin et de lui substituer la représentation d'un nouveau modèle de femme qui, elle, réfléchit et suit ses propres désirs. Les protagonistes passent à travers différentes expériences grâce auxquelles elles prennent possession de leurs désirs les plus intimes, aussi sanguinaires et pervers soient-ils. Le spectre de ces héroïnes puissantes, vengeresses, désirantes et souvent fatales (Judith, Dalila) fait exploser le carcan qui fige l'image et les idées reçues sur le féminin. Les rôles s'inversent : le bourreau devient victime, la victime est en fait masochiste, la petite fille se révèle sanguinaire, la femme s'approprie les traits de l'homme.

Cahun cumule les stratégies de détournement – antiphrase, ironie, dédoublement de sens, inversion et écart – mises au service d'un imaginaire de la nouvelle femme qu'elle crée à travers ses nouvelles. Ces diverses images de la femme en tant que sujet moderne se fondent sur une redéfinition des valeurs et savoirs associés au féminin qui influe sur le rôle de la femme dans la société, son appartenance à la sphère privée, son apparence, son statut, son émancipation et sa sexualité. Ces *New Women* incorporent les attributs propres à chaque sexe que Cahun brouille ensuite à sa guise.

## L'imaginaire de la *New Woman* dans l'entre-deux-guerres

La reconfiguration des identités sexuelles, en cours de la fin de siècle aux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, entraîne une perte de repères qui s'accompagne d'une remise en cause des présupposés, du sujet unifié et des mythes et images traditionnels du féminin. Claude Cahun investit ces mythes d'un discours qui tient compte des préoccupations modernes sur l'apparence, la « nature » et le rôle de la femme. L'histoire des héroïnes est réécrite sous le signe de la femme moderne ou *New Woman* qui fait partie de l'imaginaire collectif de l'entre-deux-guerres. Cette figure, qui n'est pas explicitement nommée dans le recueil, imprègne les personnages féminins. En effet, leurs traits physiques et psychologiques concordent avec la représentation de la *New Woman* : apparence androgyne, force de caractère, émancipation de la volonté de l'homme, etc.

La *New Woman* appartient à la fois aux champs social et littéraire et « signal[s] new, or newly perceived, forms of femininity which were brought to public attention in the last two decades of the nineteenth century.<sup>14</sup> » Si l'expression *New Woman* et ses représentations textuelles et iconiques se répandent durant la période fin de siècle, c'est surtout dans la bouche ou sous la plume de ceux qui étaient réfractaires à l'émancipation de la femme. Angelique Richardson et Chris Willis voient dans l'acharnement à caricaturer les nouvelles femmes en Amazones à bicyclette ou en Bas-bleus une tentative de contrôler la menace qu'elles posaient au statut quo<sup>15</sup>. La complexité de la *New Woman* est omise par ses détracteurs au profit d'une amplification de quelques éléments iconographiquement forts, dont font partie la « jupe divisée », le pantalon, la cigarette et la bicyclette<sup>16</sup>. Pour Sally Ledger, cette réduction dont étaient victimes les *New Women* a entraîné leur prise de parole : « in Foucauldian terms, the hostile dominant discourse on the New Woman made possible “the formation of a ‘reverse’ discourse” : the New Woman began to speak on her own behalf.<sup>17</sup> » La Première Guerre mondiale marque un tournant important durant lequel les femmes s'approprient l'imaginaire de la *New Woman*. Elles l'investissent de valeurs positives d'émancipation et d'indépendance qui rendent compte des changements qui s'opèrent dans l'espace social et politique. Whitney Chadwick et Tirza True Latimer définissent la femme moderne des années 1920 et 1930 comme « uprooted, mobile, urban, enterprising, culturally ambitious, professionally competent,

sexually active, intellectually (and often financially) independent, à la mode – and, finally, visible.<sup>18</sup> » Son apparence, son occupation et son statut ne sont pas encadrés par des définitions précises, ce qui donne lieu à une multitude d'exemplifications variées tant dans la réalité que dans les romans. Les diverses représentations convergent néanmoins autour de certains aspects : l'émancipation, l'indépendance, la volonté de se poser à l'égal des hommes, l'apparence physique moderne. Cette figure se répand dans l'entre-deux-guerres dans l'imaginaire des femmes auteurs, comme en témoignent les personnages fictionnalisés par Renée Vivien, Marcelle Tinayre, Colette, Mireille Havet, Natalie Barney et Lucie Delarue-Mardrus.

L'imaginaire féminin des nouvelles de Claude Cahun est influencé par la *New Woman*, ainsi que par d'autres figures qui circulent dans l'entre-deux-guerres, telles que la garçonne, l'androgyne, l'Amazone et la lesbienne. Ces dernières figures ne permettent pourtant pas de saisir aussi bien l'ambiguïté des héroïnes cahuniennes : l'Amazone est plutôt associée au début du XX<sup>e</sup> siècle aux cercles d'auteurs et d'artistes femmes qui revendiquent leur homosexualité ; la garçonne caractérise surtout la mode des années folles qui emprunte aux codes masculins ; et l'androgyne, individu qui présente les attributs des deux sexes, est trop restrictif pour saisir l'ensemble des personnages d'*Héroïnes*. En revanche, la définition de la *New Woman* est plus large :

**Femme nouvelle** : comme l'Ève nouvelle, figure de l'émancipation féminine à la Belle Époque, inspirée des romans féministes relatant la vie de femmes indépendantes, célibataires, qui se posent en égales des hommes, notamment sur le plan intellectuel et sentimental. Équivalent français de la *New Woman*.<sup>19</sup>

Le syntagme « new woman » dépasse ainsi les caractéristiques physiques de la garçonne et de l'androgyne pour englober une nouvelle manière de concevoir la différence sexuelle. En se « pos[a]nt en égales des hommes », ces nouvelles femmes refusent de se restreindre à des rôles prédéterminés en fonction de leur sexe.

### **Les héroïnes cahuniennes à l'ère de la modernité : rejet de la conformité et brouillage des genres**

La *New Woman* se caractérise d'abord par un rejet de la norme bourgeoise. En se détournant des institutions du mariage, du couple hétérosexuel et de son rôle d'« ange du

foyer », pour reprendre le terme de Virginia Woolf, elle embrasse de nouveaux modes de vie. La nouvelle femme a une volonté qui lui est propre et ne se moule plus aux normes auxquelles la société, au premier chef la famille et le mari, tentent de la contraindre. Il est moins question de se détourner de la norme bourgeoise pour les héroïnes réactualisées par Cahun que de refuser les diktats de toute sorte. Ainsi, Hélène peut sans contradiction rêver d'une vie à la campagne avec son mari et ses enfants puisque ce qui lui est imposé par Ménélas est de séduire tous les hommes.

Les personnages féminins d'*Héroïnes* s'affranchissent des volontés de l'homme et refusent de se conformer à l'image que leur renvoient les autres, d'une part, et les textes fondateurs, d'autre part. Ainsi, Cendrillon n'est pas victime du mauvais traitement que lui font subir ses demi-sœurs et la marâtre, elle en tire plutôt un plaisir masochiste ; et Judith refuse d'être glorifiée alors qu'elle cherchait un bourreau en Holopherne, qu'elle a assassiné par sadisme et non pour sauver son peuple. Cahun concentre sa représentation de la *New Woman* sur la puissance, la recherche de pouvoir, la sexualité *autre*, la libération des lieux communs attribués au masculin et au féminin, ainsi que le brouillage des genres. C'est avant tout la passivité de la femme que Cahun récuse à travers les destins extraordinaires de ses héroïnes. Celles-ci sont déterminées et, ce qui inquiète encore plus, elles sont désirantes. En effet, leur désir, souvent hors norme – homosexuel, bisexuel, adultère, incestueux, sado-masochiste –, est le moteur de leurs actions. Ainsi, Pénélope, plutôt que de fabriquer le linceul de son beau-père, tisse une couverture pour chacun de ses soupirants; et si elle refuse de se remarier, ce n'est pas par fidélité envers Ulysse, mais parce qu'elle est torturée par l'idée de devoir choisir parmi ses amants : « je souhaiterais en accueillir un dans ma couche – ah ! s'il ne fallait pour cela me refuser aux autres et peut-être au plus méritant... » (H, p. 22-23) La femme fait sien ce trait bien masculin, être volage, sans pour autant être punie, ce qui arrive normalement dans les récits lorsque la femme ose déroger à son devoir conjugal. De cette façon, Cahun subvertit la construction sociale du féminin en habillant la femme des traits de l'homme.

On voit bien que la restrictive « nature féminine », toute en douceur et en soumission, vole en éclats. Cahun, à mille lieues des représentations traditionnelles du féminin, met en scène des personnages au genre double et se lance même en quête d'un troisième genre qui serait neutre : « Masculin ? féminin ? mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours.<sup>20</sup> » Dans l'ensemble de son œuvre, l'auteure-artiste s'attache à brouiller les

genres sexuels, tant textuellement, en faisant alterner les voix narratives féminines et masculins, que visuellement, en portant des vêtements masculins dans ses autoportraits, et que thématiquement, notamment en mettant en scène des personnages au genre double ou ambigu<sup>21</sup>. En témoignent les histoires de l'Androgyne, figure centrale dans l'œuvre cahunien, et de Salmacis qui se trouvent dans *Héroïnes*. Sous la plume cahunienne, Salmacis devient volontairement stérile pour se détacher de sa fonction reproductive et se lie à Hermaphrodite jusqu'à ne former qu'un être possédant les deux sexes. L'auteure se dédie à elle-même cette histoire qu'elle réinvente. Chez Cahun, les dieux, contrariés de voir cet être hybride chercher à assouvir son désir en se liant avec hommes et femmes sans distinction, décident de partager leur corps : « l'esprit de Salmacis, caché du mieux qu'il peut, devra cependant habiter un corps d'homme ; celui d'Hermaphrodite ne pourra loger qu'en un corps de femme ! » (*H*, p. 73) Cahun projette dans ce récit son fantasme d'un genre neutre où les traits de chaque sexe s'uniraient en un seul individu. Cette idée associée à l'histoire de Salmacis la portée philosophique du rêve d'unité à la base du mythe de l'androgyne, tel qu'Aristophane en fait le récit dans *Le Banquet* de Platon. La nouvelle « L'Androgyne, héroïne entre les héroïnes », restée à l'état de manuscrit mais reprise cinq ans plus tard dans *Aveux non avendus*, débute par un portrait de l'Androgyne :

Des seins superflus ; les dents lourdes et contradictoires ; les yeux et les cheveux du ton le plus banal ; des mains assez fines, mais qu'un démon – le démon de l'hérédité – a tordues, déformées... La tête ovale de l'esclave, le front trop haut... ou trop bas ; un nez bien réussi dans son genre – hélas ! un genre qui donne de vilaines associations d'images ; la bouche trop sensuelle [...]. (*H*, p. 81-82)

Cette étrange description va tout à fait à l'encontre des portraits de personnages féminins où les yeux et la chevelure ne sont jamais « d'un ton banal » mais toujours respectivement perçants et flamboyante. Les aspects du corps féminin généralement agréables (seins, bouche sensuelle) sont ici associés à une série de qualificatifs négatifs : « superflus », « contradictoires », « tordues », « déformées », « vilaines », « écœure », même la bouche est « trop sensuelle ». Ce personnage reste inclassable et fuyant pour le lecteur qui se perd dans cette nouvelle enchaînant fragments autobiographiques, lettres, dialogues et réflexions. La figure de l'androgyne influence également toutes les protagonistes du recueil qui s'écartent des codes du féminin. Chez Cahun, l'androgynie participe à la quête d'un genre neutre, qu'elle tente de réaliser en créant des personnages féminins qui se virilisent en s'attribuant les savoirs et le

pouvoir, apanage des hommes dans la tradition occidentale. L'androgynie fait d'ailleurs partie des images de la *New Woman*, la prise de possession des savoirs attribués à l'homme se prolongeant dans l'apparence physique, par le truchement du pantalon, des cheveux coupés courts, etc. Les récits de Salmacis et de l'Androgyne mettent en scène de nouvelles identités sexuées qui passent par le rejet d'un féminin essentialiste et par le partage des aspects propres à chaque genre. Selon Andrea Oberhuber, « [à] une époque où l'on s'apprête à redéfinir les rapports entre les sexes, où le travestissement, la transsexualité et le troisième sexe dominent les discours littéraire et scientifique, sans pour autant remettre en cause l'idée d'une identité normative, où l'on s'intéresse donc à la transsexualité d'*Orlando* et à la travestie de *La Garçonne*, Claude Cahun s'essaie à différentes mascarades.<sup>22</sup> » Cahun invite à inverser les rôles, à faire entrer l'*autre* dans le *même*.

### Un féminin paradoxal et pluriel

*Héroïnes* pose le constat des préoccupations de l'entre-deux-guerres en les confrontant avec les mythes traditionnels de la femme afin de faire naître un nouvel imaginaire féminin. Celui-ci se construit sur de nouvelles valeurs apportées par les changements qui bouleversent la société française depuis la fin de siècle. L'imaginaire féminin d'*Héroïnes*, marqué par le brouillage des genres sexuels, l'inversion des rôles sexués, l'appropriation de savoirs traditionnellement réservés aux hommes et la modernisation des mythes et images du féminin, est repris dans une grande partie de l'œuvre de Cahun. En effet, les autoportraits des années 1910 à 1930 et *Aveux non avendus* sont imprégnés de l'imaginaire de la nouvelle femme et des nombreux questionnements et paradoxes qu'elle soulève. Dans *Héroïnes*, la *New Woman* est plurielle : l'auteure ne fournit pas de modèle unique. C'est d'ailleurs l'une des prémisses de l'ouvrage *The New Woman in Fiction and in Fact* d'Angelique Richardson et Chris Willis : il n'y a pas une *new woman*, mais de multiples *new women*<sup>23</sup>. La représentation de la nouvelle femme chez Cahun converge vers une image kaléidoscopique du féminin, en opposition à l'*éternel féminin*, et vers la multiplicité des possibles identitaires. Loin d'elle la volonté d'imposer une nouvelle norme du féminin, elle qui s'est adonnée à d'innombrables métamorphoses dans son œuvre littéraire et photographique, l'auteure veut plutôt souligner la singularité du féminin et se lance même en quête d'un troisième genre qui serait neutre. Elle crée des personnages monstrueux qui

brouillent les frontières entre l'ancien et le nouveau, entre la morale et l'immoral, entre le féminin et le masculin. Elle traduit un questionnement bien de son époque sur l'apparition d'une nouvelle femme qui inquiète parce qu'on ne sait ce qu'elle va entraîner comme modifications. À cette interrogation, Cahun répond que toutes les voies sont désormais possibles, même les plus effrayantes.

---

<sup>1</sup> Voir Michelle Perrot, « Les intellectuelles dans les limbes du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Nicole Racine et Michel Trebitsch (dir.), *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Histoire du temps présent », 2004, p. 110.

<sup>2</sup> Je privilégie l'expression anglaise à sa désignation française, « genre », qui peut s'appliquer aussi bien au genre sexuel qu'au genre grammatical et au genre littéraire.

<sup>3</sup> Claude Cahun, *Héroïnes*, Paris, Mille et une nuits, édition établie par François Leperlier, 2006. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées dans le corps du texte par la mention *H* suivie du numéro de page.

<sup>4</sup> Elle n'a que vingt ans lorsque son recueil de poèmes en prose accompagnés d'illustrations de Marcel Moore, *Vues et visions*, paraît dans *Le Mercure de France* le 16 mai 1914.

<sup>5</sup> Cahun a eu recours à plusieurs noms de plume qui maintenaient tous l'ambiguïté sexuelle : « M », Claude Courlis, Daniel Douglas (ce pseudonyme étant, sans équivoque, masculin), Claude Cahun et Der Soldat ohne Namen.

<sup>6</sup> Lettre de Claude Cahun à Charles-Henri Barbier, 21 janvier 1951, citée dans François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006, p. 41.

<sup>7</sup> Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, Paris, GF Flammarion, 2004 [1896], p. 55. Le « trait unique », expression de Schwob, définit un aspect – réel ou imaginaire – de l'histoire du personnage que l'auteur amplifie afin de créer un portrait singulier. L'intention artistique prend le pas sur la vérité historique, pour Schwob, ou sur le texte original, pour Cahun, que tous deux délaissent d'emblée.

<sup>8</sup> L'expression est de Shari Benstock et regroupe, entre autres, Djuna Barnes, Natalie Barney, Sylvia Beach, Mina Loy, Adrienne Monnier (proche de Claude Cahun), Anaïs Nin, Gertrude Stein, Alice B. Toklas, Renée Vivien, Edith Wharton (Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche : Paris, 1900-1940*, Paris, Des femmes, 1987).

<sup>9</sup> Lise Gauvin et Andrea Oberhuber (dir.), *Études françaises*, dossier « Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux », vol. 40/ n° 1, 2004, p. 7.

<sup>10</sup> L'un des premiers autoportraits de Claude Cahun qui date de 1915, exemplifie le désir de se mettre en scène en tant que jeune fille savante. Elle y prend la pose assise à une table de travail, en train de lire des ouvrages volumineux (selon François Leperlier, il s'agit de *L'image de la femme* d'Armand Dayot (*Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, *op. cit.*, p. 89)) et vêtue sagement d'un chandail au col marin, selon la mode des jeunes filles. Comme toujours chez Cahun, les arts renvoient les uns aux autres, ici par la présence d'un appareil photo qui côtoie les livres sur la table.

<sup>11</sup> Joëlle Papillon, « L'entre-deux de la réécriture : les *Héroïnes* ou les paradoxes de la nouvelle femme », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, coll. « Paragraphes », 2007, p. 136.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>13</sup> François Leperlier, *op. cit.*, p. 76.

<sup>14</sup> Angélique Richardson et Chris Willis (dir.), *The New Woman in Fiction and in Fact. Fin-de-Siècle Feminisms*, New York, Palgrave Macmillan, 2002 [2001], p. 1.

<sup>15</sup> Angélique Richardson et Chris Willis (dir.), *op. cit.*, p. 28.

<sup>16</sup> Voir à ce sujet *ibid.*, p. 13.

<sup>17</sup> Sally Ledger, *The New Woman Fiction and Feminism at the fin de siècle*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1997, p. 10.

<sup>18</sup> Whitney Chadwick et Tirza True Latimer, « Gender and Sexual Identity after World War I », dans Whitney Chadwick et Tirza True Latimer (dir.), *The Modern Woman Revisited : Paris Between the Wars*, Nouveau-Brunswick, New Jersey et London, Rutgers University Press, 2003 p. 14.

<sup>19</sup> Voir Christine Bard, « Glossaire », dans *Les garçonnnes : modes et fantasmes des années folles*, Paris, Flammarion, 1998, p. 142.

---

<sup>20</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur, Paris, Mille et une nuits, 2011 [1930], p. 366.

<sup>21</sup> Le brouillage des genres sexuels est manifeste dans les autoportraits de Cahun, particulièrement ceux des années 1920. L'artiste y prend la pose, très droite, les cheveux rasés, portant des vêtements masculins. Cet aspect de son œuvre a été amplement commenté par les critiques, tant historiens de l'art que littéraires : François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006 ; Laurie J. Monahan, « Radical Transformations : Claude Cahun and the Masquerade of Womanliness », dans Catherine de Zegher (dir.), *Inside the Visible : An Elliptical Traverse of 20<sup>th</sup> Century Art*, Cambridge & London, The MIT Press, 1996, p. 125-133 ; Abigail Solomon-Godeau, « Le "Je" équivoque. Claude Cahun, sujet lesbien », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 80, été 2002, p. 18-39 ; Jean-Michel Devésa, « Au miroir de l'indéfinition », dans Andrea Oberhuber (dir.), *op. cit.*, p. 43-67.

<sup>22</sup> 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. 352.

<sup>23</sup> Angélique Richardson et Chris Willis, *op. cit.*, p. 12.