

L'AUTOBIOGRAPHIE RÊVÉE DE CLAUDE CAHUN :  
DE L'« AVENTURE INVISIBLE » À L'AUTOGENÈSE

*Andrea Oberhuber et Joëlle Papillon*

Lorsqu'en 1919 Claude Cahun se lance corps et âme dans ce qu'elle appelle dès les premières pages une « aventure invisible » (1930 : 1) et, un peu plus loin, une « aventure sentimentale » (3), elle entreprend son projet d'écriture le plus audacieux, le plus exigeant, le plus « fou » aussi. C'est que dans les années vingt, après avoir publié un recueil de poèmes en prose, quinze nouvelles sur l'imaginaire social de la « nouvelle femme » et plusieurs articles et textes littéraires dans diverses revues de renom – le *Mercur de France*, *Le Journal littéraire*, *Philosophie* et *Le Disque vert* – qui lui ont valu une certaine reconnaissance dans les milieux littéraires de son époque, elle se rapproche peu à peu du mouvement surréaliste<sup>1</sup>. Son texte autobiographique, voire autofictionnel avant la lettre, *Aveux non avenues*, qui diffère radicalement des œuvres précédentes, en porte l'empreinte visible. Élaboré entre 1919 et

1. Il s'agit de *Vues et visions* pour les poèmes en prose, d'*Héroïnes* pour les nouvelles (publiées dans le *Mercur de France* et *Le Journal littéraire* sans avoir jamais été constituées en recueil), de brefs textes et réflexions épars ainsi que de son texte le plus célèbre, *Aveux non avenues*. Ces textes littéraires et articles sont rassemblés depuis peu dans l'édition de François Leperlier (Cahun, 2002). Pour la conception poétique et esthétique de l'œuvre cahunienne, voir Andrea Oberhuber (1999 : 123-34 ; 2001 : 67-81 et 2004 : 173-85).

## LE RÉCIT DE RÊVE

1928, *Aveux non avenues* marque le passage définitif du symbolisme tardif à l'esthétique surréaliste. À lui seul, le titre de cette autobiographie ludique est déjà révélateur d'une conception différente de l'écriture du moi : il ne s'agit pas de tout confesser, mais plutôt de nommer l'ineffable pour ensuite déclarer ces mêmes propos comme *non avenues*. Rythmés par dix photomontages<sup>2</sup> intercalés dans le texte, le livre centré sur la métamorphose et l'exploration du « continent intérieur<sup>3</sup> » est une œuvre protéiforme où s'enchaînent, tels des fragments, réflexions poétiques ou métaphysiques, poèmes, aphorismes, maximes, extraits d'une correspondance, bribes d'un journal intime et récits de rêves. Les « poèmes-essais » ou les « essais-poèmes » font dialoguer les genres. Mais surtout, ils font abstraction d'un ordre raisonné, tout comme les neuf parties hétéroclites ne répondent à aucune chronologie ni à un contenu facilement saisissable.

Derrière les expériences artistiques explorées par Cahun tout au long de sa carrière entre écriture, photographie et jeu de rôle théâtral se cache la quête permanente d'un imaginaire débridé, au-delà des perceptions habituelles. Les différents médias mis au service de son autogénèse permettent à Cahun de se déployer momentanément dans un univers onirique<sup>4</sup>. Aussi la frontière entre le

2. La technique du photomontage se retrouvera exploitée en 1937 dans la collaboration entre l'auteur et Lise Deharme pour son livre d'enfants *Le Cœur de Pic*.

3. Sont mis au service de cette exploration surréaliste du « continent intérieur », c'est-à-dire de l'inconnu, l'écriture automatique, les sommeils et les rêves, la simulation des délires et la paranoïa-critique. Voir à ce propos Henri Béhar et Michel Carassou (170-217).

4. Lasalle et Solomon-Godeau expliquent la propension de Cahun au photomontage par son désir de rompre avec l'image photographique « naturaliste » afin de favoriser les processus inconscients prônés par le surréalisme : « *Doubtless not the least of the attractions of photomontage for her was its disruption of the putative naturalism of the photographic image. In this respect, the technique of photomontage is fully consistent with the stated goals of surrealism in general : the denaturalizing of vision, an uncompromisingly anti-realist bias, and most programmatically,*

## L'AUTOBIOGRAPHIE RÊVÉE DE CLAUDE CAHUN

réel et le rêve avec ses possibilités apparemment sans limites devient-elle transparente : « Moments les plus heureux de toute votre vie ? » demande le narrateur/la narratrice à Aurige, et celle-ci de répondre : « Le rêve. Imaginer que je suis autre. Me jouer mon rôle préféré » (66). Tout se passe dans ces *Aveux*, comme si, par moments, le « je » pouvait se confiner dans une boule de cristal, mise en scène récurrente dans une série d'autoportraits de 1925. La réalité, par contre, est vécue comme le lieu où les portes se ferment : « Dès que je sors du rêve et songe à faire mon entrée dans le monde, j'entends claquer des portes » (187).

Notre hypothèse de départ est basée sur l'idée que la structure d'*Aveux non avenues* s'apparente au récit de rêve par sa composition hybride et fragmentaire. Tel un *perpetuum mobile*, le texte n'atteint jamais de position stable. Sa conception hybride rend compte d'une identité mouvante tout en reflétant la fragmentation d'un « je » aux prises avec le paradoxe de l'auto-investigation<sup>5</sup>. À cela s'ajoutent de nombreuses références explicites au rêve, qui évoquent un monde *autre*. Cet antagonisme entre le rêve et la réalité se traduit sous forme d'occurrences lexicales, d'une part, et par le biais de récits de rêves incorporés au texte « matrice », d'autre part ; et enfin, par l'insertion de dix photomontages, des héliogravures « composées par Moore d'après les projets de l'auteur » (ce qu'indique le paratexte), qui empruntent la technique du collage chère aux dadaïstes et aux surréalistes (Krauss, 2002a : 15-54). Conçus comme des frontispices et jouant avec cette imagologie, ces photomontages prétendent illustrer le texte qui suit, alors qu'en réalité ils obéissent à une structure

---

*access to unconscious processes through the operations of chance and the aleatory* » (11).

5. Comme souvent dans le cas des récits de soi, *Aveux non avenues* oscille entre l'acte de naissance et la nécrologie anticipée. Il est intéressant de noter que, dans *Perdre de vue* (339-40), les réflexions de Jean-Bertrand Pontalis sur l'autobiographie sont placées sous l'enseigne des « Derniers, premiers mots », par lesquels le « je » signe sa « nécrologie anticipée » en même temps que celle-ci peut devenir synonyme d'« acte de naissance ».

## LE RÉCIT DE RÊVE

« narrative » semblable au récit de rêve et proche de l'écriture inconsciente<sup>6</sup>.

## LA MISE EN SCÈNE DES FANTASMES

À l'instar de ces images, le texte se lit comme une série de fragments désordonnés, qui sont clairement séparés par des marques typographiques particulières : une étoile, un cœur, un œil. Plusieurs récits de rêves sont intégrés à ces fragments de texte. Au premier regard, ils se distinguent assez peu du corps du texte, puisque celui-ci est dans son entier d'une allure et d'un ton particuliers, étranges, avec des épisodes surréels et de très nombreuses occurrences lexicales du monde du rêve et de son combat contre le réel. Pour Cahun, le rêve est le mode de résistance et de confrontation active de l'artiste à l'absurdité de l'existence. Exclu de la société, celui-ci est relégué au monde onirique, et tente dans son art de le mettre en forme et de le rendre partiellement tangible, bien que Cahun avoue dès l'incipit des *Aveux non avenues* : « J'ai beau me mettre à l'aise. L'abstrait, le rêve, sont aussi limités pour moi que le concret, que le réel » (2). Le rêve est, on le constate, encore trop restreint pour Claude Cahun. Elle tentera ainsi de le dépasser, de le faire éclater, ce qui rendra la tâche du lecteur d'autant plus complexe. Le réel et le rêve étant à la fois associés et rejetés, le repérage des « véritables » récits de rêves est dès lors beaucoup moins aisé que dans d'autres textes où les escapades dans l'irréel demeurent un bon moyen d'identifier et de circonscrire les récits de rêves. Selon Frédéric Canovas, l'expression « récit de rêve » désigne tout texte ou portion de texte « relatant un rêve ou une partie de rêve, qu'il soit diurne ou bien

---

6. Les *Aveux* sont aussi difficiles à saisir que les images photographiques sont favorables aux fantasmes. Dans cette œuvre intermédiaire, Cahun témoigne d'une nette tendance à la monstruosité : à l'hétérodoxie d'un texte « autobiographique » à travers lequel le « je » ne se livre pas fait écho la difformité des photomontages basés sur un procédé de recyclage et de recontextualisation de certains autoportraits.

## L'AUTOBIOGRAPHIE RÊVÉE DE CLAUDE CAHUN

nocturne » (13). Si les récits de rêve de Cahun s'inscrivent dans cette définition générale, ils marquent en même temps leur non-conformité. En effet, Canovas identifie cinq formules traditionnelles utilisées dans l'incipit des récits de rêve : *être, se trouver, sembler, voir* et *rêver*. Aucune de ces formules n'est utilisée ni par les surréalistes ni par Cahun, qui préfèrent généralement entrer brusquement dans leur propos, sans amorce, ce qui provoque parfois de la confusion chez le lecteur.

Ne retiennent ici notre attention que les récits témoignant d'un pacte onirique clair, soit dans l'intitulé du fragment (« Rêve » ou « Cauchemar ») ou dans le corps du texte même, comme par exemple « Je consens pourtant qu'on me prête les rêves que voici » (2002 : 483), ou « Je me réveillai » (1930 : 93). Trois principaux types de récits de rêve se laissent facilement identifier chez Cahun, soit le récit de rêve à tendance autobiographique, le récit de rêve hautement fictionnalisé et le récit de rêve parodique. D'une façon générale, le récit de rêve dans les *Aveux non avendus* n'est subordonné à aucun texte « matrice », il est indépendant et demeure au même niveau narratif que les autres parties du texte. Il ne s'agit donc pas d'une parenthèse frivole dans un ensemble plus sérieux, puisque tout le texte est sujet aux extravagances. Dans son recueil *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, Henri Michaux, ami proche de Cahun, souligne qu'il existe un décalage important entre le *moi du sommeil* et le *moi éveillé*, ce qui permet l'apparition d'un moi libre, enfin à l'image de la perception que le sujet a de lui-même. Dans l'écriture de Cahun, cet écart entre les deux moi se traduit par l'adoption d'un « je » le plus souvent neutre, parfois masculin et presque jamais féminin. À plusieurs reprises, Cahun exprime son désir de se dégager des restrictions des rôles sexués traditionnels et de leurs attributs, ce que lui permettent justement les récits de rêves dans lesquels elles se représente volontiers sous les traits de l'androgynie. Loin de la rêverie romantique, Cahun expose un univers nocturne où plane constamment un grand danger. Plutôt que de récits de rêves, il est question chez elle de cauchemars terrifiants.

## LE RÉCIT DE RÊVE

Le premier type de récit de rêve, le plus fréquent dans l'œuvre de Cahun, est à tendance autobiographique. Le meilleur exemple en est le premier récit de rêve intégré aux *Aveux non avendus* (19-23). Il est présenté au lecteur sous la forme d'une lettre datée très précisément « mardi matin, sept heures, Jersey, 21 septembre 1920 », comme pour souligner la véracité du récit qui suivra. L'auteure de la lettre, qui a une bonne connaissance de Freud et de ses théories sur le rêve, débute par le récit des circonstances particulières de la veille censées avoir influencé le cours du rêve. Le pacte onirique est dès lors signé. Suit le récit détaillé de trois rêves violents intimement liés entre eux. Le même corps y est tué trois fois, de trois façons différentes, renvoyant ainsi à la Trinité, la Sainte-Famille de Claude Cahun que l'on retrouve dans le photomontage *Tableau X*. Les récits de rêves autobiographiques conservent un caractère particulièrement construit et un investissement poétique marqué beaucoup plus fortement que dans les autres types de récits de rêves. L'auteure clôt la lettre par une allusion à l'interprétation proposée par Freud, intitulée ironiquement « La clef des songes ». Elle y esquisse une interprétation de ses rêves, tout en déconstruisant le propos freudien. Ce premier type de récit de rêves permet à Cahun de s'autoreprésenter à travers son passé familial et ses connaissances psychologiques et de proposer au lecteur un écheveau de matériel biographique remanié par les stratégies propres au rêve, soit la condensation, la juxtaposition et le déplacement.

Au rêve autobiographique s'oppose le second type, le récit de rêve hautement fictionnalisé, dans lequel reviennent les thématiques chères à Cahun, telle la famille, institution très problématique pour elle. Cette obsession de la famille est centrale dans une série de brefs récits de rêves publiés en 1925 dans la revue *Le Disque vert* codirigée par Henri Michaux et Franz Hellens. Ces récits sont bien différents de ceux présentés dans *Aveux non avendus*, d'abord par leur brièveté (il s'agit de neuf rêves, de deux ou trois phrases chacun) et ensuite par leur narration qui se fait beaucoup moins élaborée. De cette autre logique naissent des récits schématiques

## L'AUTOBIOGRAPHIE RÊVÉE DE CLAUDE CAHUN

qui vont droit au but et semblent plus « réalistes ». L'amorce du texte est pourtant très ironique, puisque l'auteur y avoue son manque de mémoire chronique et la fabulation qui en découle :

*Par défaut de scrupule, et par conséquent de remords, ma mémoire est mauvaise et ne retient du sommeil que la température, l'agréable contact. [...] Je consens pourtant qu'on me prête les rêves que voici (Me les attribuer les rendra même, à mes yeux, particulièrement plausibles)(2002 : 483).*

Ce deuxième type de récit de rêve est caractérisé par la conscience et l'aveu plutôt explicite du narrateur quant au caractère fictif du récit, de même qu'à la mise en relief de la différence entre le *moi rêvant* et le *moi écrivant*. Cahun y illustre la vie d'un personnage que l'on peut supposer féminin, de son enfance à sa mort. Dans les trois fragments de rêves sur l'enfance, les parents sont omniprésents, et l'action – toujours très violente – se passe en huis clos entre le père, la mère et la fille. L'enfant assiste dans les trois cas à la mise à mort d'un des parents. Ces rêves frappent par leur ton neutre, dissocié de l'action étonnamment cruelle qui est relatée. Les parents, chacun à leur tour tortionnaires, font en même temps preuve de douceur envers l'enfant. Ces fragments de rêves laissent de nouveau transparaître la familiarité de Cahun avec les théories psychanalytiques, qui définissent les stades pré-œdipiens et œdipiens dans le développement de l'individu. Elle modèle ses rêves sur le propos freudien selon lequel la petite fille, d'abord amoureuse de sa mère souhaite la mort du père, puis changeant d'objet libidinal et désirant posséder le père tente d'éliminer sa mère.

Freud continue de hanter les rêves associés à la *puberté* qui présentent une forte charge sexuelle, d'abord entre les parents devant l'enfant voyeur, puis dans un récit curieux où « [u]ne murène avale un serpent qui le lui rend bien. Il n'en reste bientôt que les queues ou les crocs » (2002 : 483). La double dévoration, d'un élément féminin (la murène) et d'un élément masculin (le serpent), crée une sorte d'androgynisme, complet, certes, mais stérile

## LE RÉCIT DE RÊVE

et condamné à mourir. L'androgynisme est une figure centrale chez Cahun qui, tant dans les textes que dans les autoportraits, cherche à réunir des attributs féminins et masculins en un seul corps afin de réconcilier les contraires. Le rêve lui fournira souvent l'occasion de réaliser ce fantasme. Dans un autre récit de rêve apparaît une figure étrange, celle d'une femme énorme, dépourvue de tête et résumée métonymiquement par son sein fabuleux et sa robe rouge (2002 : 565). Cet être est monstrueux car il ne possède que les attributs féminins et il est doublement circonscrit en tant qu'objet : par le regard du narrateur et par son corps-maison qui abrite un personnage fantastique mi-homme mi-oiseau. Si les personnages qui hantent les récits de rêves cahuniens ne sont pas des androgynes, ils surgissent alors en êtres hybrides, quasi mythologiques.

Le troisième type de récit de rêve est de l'ordre de la parodie. Dans « Table tournante (rêve) » (1930 : 151), Cahun parodie les artistes surréalistes qu'elle connaît bien et qu'elle fréquente à l'occasion. C'est le seul récit de rêve comportant un narrateur hétérodiégétique, le seul également à ne pas dégager d'angoisse, jusqu'à utiliser un ton taquin. Voici l'amorce du récit :

*Assis autour du tapis vert, les diplomates, sérieux comme des enfants, et suçant leur stylo, tétant leur style, rédigent en écriture automatique le Traité de Versailles. (On vante leur noble sincérité.) L'esprit souffle : pigeon vole, prison vole, nations volent...*

Cahun se moque gentiment des surréalistes en les représentant en hommes politiques copiant l'un sur l'autre, utilisant des procédés qui leur sont propres, tels l'écriture automatique, les jeux phoniques et les cadavres exquis. Le choix du genre du récit de rêve même relève de la parodie, puisque l'on sait le grand intérêt que les surréalistes portaient à l'exploration de soi. Le fait que le narrateur ne participe pas à l'action mais se place plutôt en observateur souligne le regard oblique que porte Cahun sur le mouvement surréaliste tout en maîtrisant ses techniques d'écriture. Le



## L'AUTOBIOGRAPHIE RÊVÉE DE CLAUDE CAHUN

procédé du récit de rêve parodique relève du même stratagème que la citation, en ce sens qu'il met cette portion du texte à l'écart du texte « matrice » et en ce qu'il y diminue l'implication de l'auteur. Aussi ce procédé rejoint-il la théorie de Breton à propos de l'irresponsabilité poétique de l'écriture automatique, laquelle libère l'auteur de tout blâme possible par une analogie entre le dormeur qui ne contrôle pas ses rêves et l'auteur qui ne restreint pas son écriture (1974 : 148).

Les trois types de récits de rêves expriment des préoccupations différentes : le récit à tendance autobiographique permet de problématiser le rapport du « je » à la famille ; le récit hautement fictionnalisé révèle la fascination de Cahun pour l'androgynie, le grotesque et le monstrueux ; à travers le récit parodique, Cahun s'inscrit dans la poétique surréaliste de l'entre-deux-guerres. Tous trois sont particulièrement fertiles en parallèles avec les dix photomontages intercalés dans *Aveux non avenues*.

## L'INTRUSION DU MERVEILLEUX DANS LES PHOTOMONTAGES

La vision du surréalisme proposée par Artaud dans son texte « À table » pourrait tenir lieu de programme, tant ses propos sur le merveilleux, l'illogisme et l'énigme collent à l'esprit insolite qui règne dans *Aveux non avenues* :

*Le Merveilleux est à la racine de l'esprit. Nous sommes du dedans de l'esprit, de l'intérieur de la tête. Idées, logique, ordre, Vérité (avec un grand V), Raison, nous donnons tout au néant de la mort. Gare à vos logiques, Messieurs, gare à vos logiques, vous ne savez pas jusqu'où notre baine de la logique peut nous mener [...] Notre attitude d'absurdité et de mort est celle de la réceptivité la meilleure. À travers les fentes d'une réalité désormais invivable, parle un monde volontairement sibyllin (1925 : 1).*

L'imaginaire de Cahun est, en effet, peuplé de mystères et de voix sibyllines. Dans ces *Aveux*, paradoxalement, il ne sera jamais question de se raconter ni de se décrire ou de se dévoiler, l'écriture

## LE RÉCIT DE RÊVE

visant à mieux se comprendre, à faire resurgir la vie intérieure, à se confronter à l'indicible et à l'invisible. Les photomontages viennent troubler encore plus les énoncés qui demeurent d'autant plus opaques que les fragments, même à la fin du processus d'investigation sur soi, ne s'assemblent pas pour former une unité, une sorte de mosaïque multicolore. Aux images ne revient décidément aucune fonction « illustrative » ; ces photomontages nient même toute fonction discursive. D'un commun accord, le texte et les images ouvrent cependant un espace mental qui abrite la source toujours jaillissante du merveilleux. Le choix des fragments iconiques et leur étrange juxtaposition s'affranchissent allègrement du sens facilement déchiffrable. Comment défaire ces nœuds – parfois gordiens – entre deux idées, deux pensées ou deux images que rien ne destinait à s'associer ? Pour y parvenir, il faut regarder derrière le miroir, symbole traditionnel de la vanité féminine et du narcissisme (Lasalle/Solomon-Godeau, 12), auquel les photomontages font fréquemment recours ; il faut se situer de l'autre côté de la frontière du « visible », passer de l'éveil à l'état de sommeil, de la réalité au rêve, afin de lever, du moins en partie, le voile sur le mystère. Mais ne nous faisons pas trop d'illusions : étant donné leur caractère énigmatique, les images veilleront à garder intact leur secret. Car l'enchevêtrement des fragments et leurs liens implicites sont tels que les photomontages perdent la précision de leurs contours, comme dans une vision onirique. L'assemblage des autoportraits, des mains, des bras, des bouches, des cartes de jeu, des statues, des objets en tous genres, des bribes textuelles et des « papillons » semble être guidé par le principe du « hasard objectif ». Rappelons que Breton désigne le « problème du *hasard objectif* » comme « cette sorte de hasard à travers quoi se manifeste encore très mystérieusement pour l'homme une nécessité qui lui échappe bien qu'il l'éprouve vitalemment comme nécessité<sup>7</sup> » (485). Cette nécessité se manifeste essentiellement, comme l'explicite Janover, par

---

7. La notion de « hasard objectif » apparaît chez Breton avec *Les vases communicants*, où il la rapporte à Engels. Après avoir été évoquée sous

## L'AUTOBIOGRAPHIE RÊVÉE DE CLAUDE CAHUN

*la rencontre de deux individus qui découvrent entre eux une affinité élective que la vie « normale » ne laissait guère soupçonner. Or, cette intrusion intempestive du merveilleux dans le monde est du même ordre que celle, qui, dans l'écrit, produit la jonction entre deux réalités « éloignées » [...] Et les voies de ces rencontres restent impénétrables (103).*

En substituant « la rencontre de deux individus » par la rencontre d'un texte et des images ou de fragments d'images, nous voilà hasardés en plein milieu des photomontages, là où le rêve devient une seconde vie, comme le stipulait Nerval dans *Aurélia*. En effet, Cahun, avec le concours précieux de Marcel Moore puisque c'est elle, la « compositrice » des héliogravures<sup>8</sup>, ne s'expérimente-t-elle pas tout simplement en alchimiste textuelle et visuelle ? Thaumaturge qui ferait pivoter, d'un côté, les mots autour d'un axe euphonique et, de l'autre, les images autour d'un axe central invisible, afin de produire de multiples effets de sons, de sens et de visions ? Ainsi, l'axe central prendrait racine dans leurs rêves, leur vision d'une réalité autre, d'une véritable *surréalité*, bref dans ce que nous désignerions volontiers comme l'*onirocosme* du couple.

## LE RÊVE, CETTE AUTRE VIE

Derrière cette quête d'un nouvel espace, certes, plutôt de transmutation que de fixation, que révèlent les photomontages, surgit comme dénominateur commun un imaginaire *bors du commun*. Si l'homme est, toujours selon Breton, « ce rêveur définitif<sup>9</sup> », Cahun affiche décidément ses couleurs : elle veut être une

---

forme de « pétrifiantes coïncidences » dans *Nadja*, cette notion réapparaîtra dans les *Entretiens* avec un renvoi, cette fois, à Hegel. Selon une note de l'éditeur, ni chez Engels ni chez Hegel le terme n'a pu être retrouvé.

8. Cahun et Moore formèrent l'un de ces couples d'artistes symbiotiques dont était riche la scène littéraire de l'entre-deux-guerres.

9. Dans le *Premier manifeste du surréaliste* (1924), Breton propose la définition suivante : « L'homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus

## LE RÉCIT DE RÊVE

« rêveuse définitive ». Encore faudrait-il se demander si les photomontages servent à déclencher des rêves ou si, à l'inverse, la composition des fragments hétéroclites permet, comme avec un filet à papillons, de les attraper au vol, de les immobiliser dans leur éphémérité. Pourquoi les deux artistes s'appliquent-elles à déclencher, à attraper et à filtrer des rêves grâce à ces images proches de l'*Unheimliche*, à brouiller les cartes, à multiplier les perspectives, à effacer les repères ? Quelle est, *en effet*, la fonction esthétique des dix photomontages dans ce livre qui dérouté le lecteur ?

Tous les photomontages semblent immuablement suivre l'appel morphique de transgresser les frontières d'un monde transparent pour arriver dans un autre, plus obscur et insondable. À les regarder les uns après les autres, comme s'ils constituaient une série d'exposition – ce qu'on ne fait jamais parce qu'ils sont séparés par de longues portions de texte –, le spectateur commence à s'initier au langage visuel. Ses yeux, qui rencontrent presque systématiquement le regard de cette figure aux apparences changeantes, commencent alors à percevoir des idées et des symboles récurrents, à y voir peut-être même une certaine unité de création : le « je » aux mille et un masques<sup>10</sup> déploie ses paysages intérieurs, introduit ses souvenirs qui ponctuent le récit, incorpore ses rêves, ses hallucinations et ses visions cauchemardesques. Dans cet *onirocosme*, les paroles semblent avoir « largué les amarres », pour reprendre une expression de Pontalis (1997 : 102). Une fois la parole libérée de ces contraintes, les images se laissent emporter

---

mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire usage, et que lui a livrés sa nonchalance, ou son effort, son effort presque toujours, car il a consenti à travailler, tout au moins il n'a pas répugné à jouer sa chance (ce qu'il appelle sa chance !) » (1988 : 311).

10. Dans le *Tableau X*, une tête multiforme, constituée de visages superposés, est encadrée par la célèbre déclaration souvent citée pour décrire la mascarade et la mise en scène de soi comme piliers de la démarche cahunienne : « Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages » (1930 : 212).

## L'AUTOBIOGRAPHIE RÊVÉE DE CLAUDE CAHUN

vers d'autres rives. Tout concourt à nous faire croire que Cahun et Moore se sont inspirées de la technique du kaléidoscope pour façonner leurs photomontages. Si l'on contemple ceux-ci de la même manière qu'on regarde dans ce petit instrument dont le fond est occupé de fragments mobiles, on voit apparaître, comme réfléchies sur un jeu de miroirs angulaires, des combinaisons d'images inouïes, toujours nouvelles. Contrairement au kaléidoscope que nous manipulons nous-mêmes, les deux faiseuses de rêves font des arrêts sur image lorsque bon leur semble. Aussi sommes-nous captifs de *leur* sélection d'images, soit dix combinaisons de fragments immobilisés en noir et blanc. Sous cet angle de vue, ne pourrait-on conclure que chacune des « prises de vue » *réalise* des images de rêve, tant la charge onirique est partout manifeste ? Ce n'est certainement pas un hasard si tous les photomontages, à l'exception du dernier, sont construits sur un fond noir profond suggérant ainsi le cosmos nocturne peuplé d'étoiles, de planètes et de lunes qui se lèvent<sup>11</sup>. Images et visions nocturnes, ces héliogravures ne résistent pas à l'épreuve de la lumière, tout comme le rêve s'estompe inévitablement à l'état d'éveil et que l'inconscient tombe en poussière au lever du jour.

## DE LA VISION CAUCHEMARDESQUE

Comme dans le cas du kaléidoscope, Cahun établit un jeu spéculaire dans lequel les arts et les médias s'engagent dans un continuel dialogue : les textes renvoient à des images et vice versa, ils s'y insèrent ou viennent s'infiltrer tels des intrus. Dans *Aveux non avenues*, la quête d'un imaginaire autre est poussée à ses extrêmes limites, et les deux modes d'expression, soit l'écriture et la photographie, se répondent à plusieurs niveaux sans être, pour

---

11. Les symboles qui, à travers des effets d'agrandissement et de détournement de leur contexte habituel, servent à traduire cette idée sont, entre autres, l'œil agrandi, le miroir de poche, la boule de cristal et le globe terrestre.

## LE RÉCIT DE RÊVE

autant, complémentaires. À l'occasion, les photomontages font toutefois écho à certains passages du texte. Tel est le cas du *Tableau VIII* qui présente un montage de différentes têtes (humaines et d'oiseaux) – certaines recyclées du fonds d'autoportraits, d'autres inconnues –, d'objets et de fragments de corps surgissant de l'obscurité. Quatre radiographies de thorax constituent la toile de fond, devant laquelle flottent ces morceaux d'un puzzle mal assemblés. L'ensemble évoque l'ambiance d'une salle d'opération où divers corps viendraient d'être morcelés, où seules les têtes auraient survécu au massacre. Cet assemblage en apparence « chaotique » peut « s'éclairer », du moins en partie, grâce au récit de rêve qui ouvre la partie sept d'*Aveux non avenues*, placée sous l'enseigne du sommeil et des songes<sup>12</sup> :

*La curiosité me tient éveillée devant un visage d'homme ;  
peau trouée, défoncée à gros grain – mais blanche, mais  
livide ; le crâne plat, le front couvert de chanvre ; le nez, la  
bouche tuméfiée... L'œil au regard absent – margelle,  
puits, sans couleur et sans choc – horizon parfait où je  
m'avance, où je m'abîme, tandis qu'un rayon X me passe  
par-dessus la tête...*

*Je m'efforce de croire que l'image est mal au point ; je res-  
serre, je dilate, je tripote le diaphragme étonné de mes  
yeux...*

[...]

*Après chaque café, tous les numéros pairs, un empailleur  
d'oiseaux. Plus facilement que je n'aurais cru, et sans  
laisser de traces, je passe le poing, le bras, à travers la vitre  
et mes ciseaux courbes coupent les becs dans leur racine  
(155-56).*

Renonçant à la perspective centrale, le photomontage déboussole en jouant délibérément sur l'informe, voire le difforme (Krauss, 2002b : 57-112), mais aussi sur des symboles connus. On

12. L'exergue convoque explicitement l'onirisme en faisant allusion à la danse envoûtante de Salomé devant Hérode Antipas.

## L'AUTOBIOGRAPHIE RÊVÉE DE CLAUDE CAHUN

sait la signification des ciseaux comme outil de castration ou la portée symbolique des becs d'oiseaux que Freud lie à la libido réprimée. Ici, les becs d'oiseaux seront tous coupés dans une rage du « je », et les têtes tomberont : « Moineaux, mouettes, lièvres, perdrix... Il n'en faut pas laisser un seul ! – Mais celui que je cherche sans savoir comment c'est fait, et justement pour voir comment c'est fait, c'est un bec de rossignol, avec ses fausses dents, avec sa langue peinte » (1930 : 156)<sup>13</sup>.



Moore-Cahun  
*Tableau VIII.*

13. Ajoutons que deux paragraphes plus haut, le « je » évoque dans son cauchemar des becs de courlis (« Transige-t-on avec de pareils monstres ? et surtout lorsqu'en si peu de temps il faut trancher tant de becs de

## LE RÉCIT DE RÊVE

Comment intégrer les antinomies et juxtaposer les éléments les plus disparates sinon à travers l'exploration poétique la plus totale ? Cette volonté de réunir l'inhabituel et les extrêmes s'inscrit profondément dans l'esthétique surréaliste. Convoquer la « stupéfiante image », comme l'avaient si bien formulé Breton et Aragon en reprenant l'idée du fonctionnement de l'image poétique exprimée en 1918 par Reverdy (Chénieux-Gendron, 84-90), telle est la devise pour faire exploser le cadre habituel de l'écriture et laisser arriver le surréel, marier le rêve et la réalité, déclencher une dynamique de l'écart par différents procédés d'écriture. La technique du collage et du montage correspond parfaitement à cet écart que la juxtaposition d'éléments les plus hétérogènes peut créer (Méaux, 89-99). Si, dans le texte, le moi mosaïque se monte de fil en aiguille, change de sexe, de ton et d'objectif au fur et à mesure qu'avance la narration, la fragmentation propre aux photomontages répond à la même exigence de se montrer morcelée, dispersée, atomisée, de donner à voir seulement certaines parties du corps, jamais le corps entier<sup>14</sup>.

Le second exemple pourrait paraître comme le contre-pied du photomontage cauchemardesque tant son titre paraît anodin et son apparence, tel un rêve d'enfance, féerique. En 1936, Cahun fait partie de la grande *Exposition surréaliste d'objets* organisée à Paris par la galerie Charles Ratton. Elle y contribue par les *Souris valseuses* et un objet intitulé *Un air de famille*. Mais comme presque toujours, les apparences sont trompeuses. Sous le baldaquin

---

courlis ! »), avant de vouloir massacrer les becs de « [m]oineaux, mouettes, lièvres (l'association entre bec et lièvre est particulièrement révélatrice d'une logique de rêve), perdrix... » Cette première référence à l'espèce du courlis n'est pas anodine, si l'on tient compte d'un des premiers pseudonymes de Cahun qui était justement Claude Courlis. S'agirait-il dans le photomontage et le récit de rêve de la visualisation d'une tentative d'automutilation ?

14. Mais contrairement aux photomontages, Cahun récuse dans les autoportraits la fragmentation du corps féminin, si souvent pratiquée par les photographes surréalistes.



## L'AUTOBIOGRAPHIE RÊVÉE DE CLAUDE CAHUN

d'un lit de poupée est accroché un panneau sur lequel on lit : « dANGEr – manger – m Ange z – mange – je mens – mange – ge manje...<sup>15</sup> » Basée sur un agencement typographique et phonétique surprenant, la chaîne de mots est propice à déclencher une série d'associations autour des thèmes de l'enfance, de la famille, de l'enfant angélique, la contrainte de manger, bref de l'idylle et de l'épouvante, de la vérité et du mensonge. Avec l'autobiographie comme toile de fond générale et certains récits de rêves en particulier, *Un air de famille* apparaît comme la concrétisation du rejet de la famille. L'enfance est résumée en quatre mots clés, tous connotés négativement, même « ange » à travers le double jeu de mots avec le substantif *danger* et le verbe *manger* à l'impératif. Cette horreur de tout ce qui a trait à la famille est souvent déclinée dans les récits de rêves, tout comme dans la représentation de la famille sainte sur le *Tableau X* (1930 : 212).

## D'UN RÊVE À L'AUTRE

Les rêves de Cahun se transforment le plus souvent en cauchemars, et les souvenirs révèlent des expériences douloureuses. Le livre des *Aveux* se décompose au fur et à mesure qu'il avance pour céder la place aux fragments. Ceux-ci se décomposent à leur tour pour faire surgir certaines phrases clés, voire des idées fixes – en mots et en images – qui reviennent telle une obsession. Le corps, lui aussi, s'effrite, et sort du cadre à l'intérieur duquel il devait trouver sa place temporaire. Ces fragments entraînent le lecteur-spectateur aux confins de sa résistance contre l'indéchiffrable. Car, ni le texte, ni les images ne semblent surgir du Même, mais de l'Autre, de l'inconscient, plus fort et plus profond. L'impuissance du langage face à l'évidence du visible guide en vérité la recherche de Cahun : elle tend vers un ailleurs où les mots et les images engendreraient toujours de nouvelles postures.

15. Voir l'agrandissement de cet objet dans Leperlier (1992 : 216), qui permet de déchiffrer l'inscription des sept mots sur le panneau.

## LE RÉCIT DE RÊVE

Comment y parvenir ? Rien n'est plus simple dans ces années surréalistes, il suffit de récupérer totalement « notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite [...] » (Breton, 1988b : 791)

Indubitablement, Claude Cahun aime à se promener non seulement en « zones interdites », mais surtout d'une zone à une autre, d'un art et d'un médium à un autre. Que ce soit l'écriture, la photographie ou le théâtre, tous les artifices se valent lorsqu'il s'agit de vivre une aventure à la fois « invisible » et « sentimentale ». Dans ce vagabondage, qu'il soit diurne ou nocturne, le sujet entretient un rapport problématique avec un réel vécu comme immuable et qui ne lui ressemble pas. Il souhaite (se) vivre autrement. Deux affirmations encadrent cette volonté : « [J]'ai l'ambition de vivre soumise à d'autres vérités que la vérité littéraire » (1930 : 96) et : « J'ai passé trente-trois ans de ma vie à vouloir passionnément, aveuglément, que les choses soient autrement qu'elles ne sont » (1930 : 233). En résulte un texte qui assemble et désassemble différentes formes génériques, qui décompose les souvenirs d'un « je » polymorphe en recomposant le récit à sa guise ; en résultent des images qui puisent dans les rêves et les visions de ce même « je » tout en conviant les vieux fantômes, les hantises et les spectres.

Et le lecteur-spectateur, jusqu'à la toute fin, demeure perplexe devant ce texte et ces photomontages, alors que leur complexité cryptogrammatique semble justement l'inciter au déchiffrement. La perplexité est d'autant plus grande que l'œuvre se dérobe, du moins en grande partie, à l'exégèse : c'est que les images du « je » – tant poétiques qu'iconiques – sont pulvérisées comme cela arrive parfois à nos rêves dès que la lumière s'y infiltre. Mais au fond, cette œuvre ne pourrait-elle servir d'écran à nos propres visions et projections ? Cet écran s'illuminera d'ombres et de lumières à condition que nous acceptions de ne pouvoir tirer au clair toute la charge sous-jacente de cette écriture « autobiographique » ni des visions hallucinatoires qui la complètent et l'inspirent.

## L'AUTOBIOGRAPHIE RÊVÉE DE CLAUDE CAHUN

## OUVRAGES CITÉS

- ALEXANDRIAN, Sarane (1974), *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard.
- ARTAUD, Antonin (1925) « À table », *La Révolution surréaliste*, 3, p. 1.
- BÉHAR Henri, et Michel CARASSOU (1984), *Le surréalisme : textes et débats*, Paris, Librairie Générale française.
- BRETON, André (1988-1992), *Œuvres complètes*, vol. 1 (1988) et 2 (1992), Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- CAHUN, Claude (1919/1914), *Vues et visions*, illustrations de Marcel Moore, Paris, Georges Crès.
- CAHUN, Claude (1930), *Aveux non avendus*, Paris, Éditions du Carrefour.
- CAHUN, Claude (2002), *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place.
- CANOVAS, Frédéric R. (1992), « Narratologie du récit de rêve dans la prose française de Charles Nodier à Julien Gracq ». Thèse de doctorat non publiée, Eugene, Université de l'Oregon.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (1984), *Le surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France.
- DEHARME, Lise (1937), *Le Cœur de Pic*, illustré de vingt photographies de Claude Cahun, Paris, José Corti.
- JANOVER, Louis (1989), *La révolution surréaliste*, Paris, Plon.
- KRAUSS, Rosalind (2002a), « La photographie au service du surréalisme », dans Krauss, Rosalind, Jane Livingston et Dawn Ades, *Explosante-fixe : photographie et surréalisme*, Paris, Hazan, p. 15-54.
- KRAUSS, Rosalind (2002b), « Corpus Delicti », dans Rosalind KRAUSS, Jane LIVINGSTON et Dawn ADES, *Explosante-fixe : photographie et surréalisme*, Paris, Hazan, p. 55-112.
- LASALLE, Honor, et Abigail SOLOMON-GODEAU (1992), « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *Afterimage*, 19,8, p. 10-13.
- LEPERLIER, François (1992), *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place.

LE RÉCIT DE RÊVE

MÉAUX, Danièle (1992), « De la construction d'images oniriques aux of-  
frandes du réel », *Les Mots la Vie* (« L'autobiographie : du désir au  
mensonge »), 9, p. 89-99.

MICHAUX, Henri (1969), *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, Paris,  
Gallimard.

OBERHUBER, Andrea (1999), « *Cross gender meets cross media* : Claude  
Cahuns Maskeraden », dans Katharina HANAU, Volker RIVINIUS et  
Sylvia SETZKORN (dir.), *GeschlechterDifferenzen. Beiträge zum 14.  
Nachwuchskolloquium der Romanistik*, Bonn, Romanistischer Verlag,  
p. 123-134.

OBERHUBER, Andrea (2001), « "Que Salmacis surtout évite Salmacis!"  
Claude Cahuns literarisch-fotografische Verkörperungen des  
Anderen », dans Dirk NAGUSCHEWSKI et Sabine SCHRADER (dir.), *Seben,  
Lesen, Begehren : Homosexualität in französischer Literatur und  
Kultur*, Berlin, Edition tranvía/Walter Frey, p. 67-81.

OBERHUBER, Andrea (2004), « Ironie und Ent-/Verführungsstrategien in  
Claude Cahuns *Héroïnes*. Metamorphosen an den Rändern der  
Avantgarde », dans Rolf LOHSE et Ludger SCHERER (dir.), *Avantgarde  
und Komik*, Amsterdam-New York, Rodopi, p. 173-85.

PONTALIS, Jean-Bertrand (1997), *Ce temps qui ne passe pas*, Paris,  
Gallimard.

PONTALIS, Jean-Bertrand (1999), *Perdre de vue*, Paris, Gallimard.