dans Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.), *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « l'école du genre », 2011, p. 239-253.

Andrea Oberhuber et Nadine Schwakopf

MASQUES ET TRAVESTISSEMENT DU SUJET FÉMININ DANS L'ŒUVRE AUTOGRAPHIQUE DE CLAUDE CAHUN

Le masque est *le* leitmotiv qui structure l'œuvre scripturaire et photographique de Claude Cahun, de *Vues et Visions* (1914), où le « je » de l'énonciation se mire dans des figures célèbres de l'Antiquité grecque et latine en adoptant divers noms et identités, jusqu'à *Confidences au miroir* (1945), fragments auto(bio)graphiques publiés de façon posthume, en passant par une série de nouvelles intitulées *Héroïnes* (1925) et le magistral récit autographique *Aveux non avenus* (1930) au sein duquel se trouvent insérés dix photomontages dans la tradition surréaliste[1]. S'ajoute à ces textes littéraires déclinant les thèmes du double et du multiple, du masque et de la métamorphose, de l'être et du paraître, un travail quasi obsessionnel sur l'autoreprésentation et la mise en scène de soi par le moyen de la photographie[2]. Ces autoportraits photographiques, réalisés entre 1912 et 1953, révèlent autant qu'ils dissimulent les multiples facettes d'un sujet qui, sous ses masques réels et métaphoriques, n'est jamais le même ni tout à fait un(e) autre[3]. Durant une quarantaine d'années donc, le plus souvent en étroite collaboration avec Marcel Moore, sa compagne de vie et alter ego par excellence[4],

1. Restés sans réédition pendant longtemps, les textes littéraires, journalistiques et essayistiques de Claude Cahun ont fait l'objet d'une publication d'ensemble en 2002 : *Écrits*, éd. François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place. Depuis peu, cet ouvrage est lui-même indisponible sur le marché du livre.
2. On consultera avec intérêt les catalogues d'exposition suivants : *Claude Cahun photographe*, catalogue d'exposition du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, Jean-Michel Place, 1995 et *Claude Cahun. Bilder*, catalogue d'exposition sous la direction de Heike Ander et Dirk Snauwaert, München, Schirmer-Mosel, 1997. Le Jersey Heritage Trust, qui gère dans sa collection les fonds « Claude Cahun » et « Marcel Moore » (contenant photographies, dessins, manuscrits et autres matériels), a publié en 2006 un catalogue raisonné précédé de sept études consacrées à ce couple d'artistes : *Dont't kiss me. The Art of Claude Cahun et Marcel Moore*, sous la direction de Louise Downie, Londres-Jersey, Tate Publishing-Jersey Heritage Trust.
3. À propos des autoportraits photographiques, Mireille Calle-Gruber note très justement que « Claude Cahun fait de l'autoportrait un alloportrait, un étrange étranger » : « Créer à la proue de soi-même. L'œuvre photographique de Claude Cahun », *Pleine Marge*, n° 46, déc. 2007, p. 47. Nous y reviendrons.
4. Quant au rôle joué par la graphiste-peintre Suzanne Malherbe ayant adopté le pseudonyme Marcel Moore (ou Moore tout court) dans l'élaboration d'une esthétique à la croisée des arts et des médias, voir Tirza True Latimer, « Entre Claude Cahun et Marcel Moore », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, postures, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de

Claude Cahun explore à travers le texte et l'image diverses manières de se mettre en théâtre : dans la vie en vrai lors des extravagantes apparitions du couple au café Cyrano, haut-lieu du groupe surréaliste parisien ; dans ses écrits protéiformes, devant l'objectif de l'appareil photographique ; mais également sur une véritable scène de théâtre, au Plateau de Pierre Albert-Birot, théâtre expérimental de l'entre-deux-guerres[5]. Tous les rôles que (se) joue Cahun devant l'objectif et dans ses écrits littéraires sont siens. Dans sa démarche, les arts et les médias sont mis au service d'une enquête sur soi, sur la mobilité identitaire du sujet, sur la codification culturelle du corps, de ses normes discursives et leur possible affranchissement. Derrière les expériences intermédiales liant écriture, photographie et *gender performance* se cache au fond une quête de l'imaginaire, d'un univers chimérique dans lequel s'effacent les frontières entre le réel et le fictionnel, entre le soi et l'Autre, entre le passé, le présent et l'avenir, entre la vie et la mort[6]. Ne jamais rien fixer pour l'éternité, ni son image, ni ses pensées ; interroger sans cesse les possibilités de se voir et de se concevoir autrement ; changer de noms, jouer des rôles, déplacer le « je » vers d'autres sujets : ainsi pourrait se résumer le paradoxe cahunien, paramètre important qui nous permettra d'entrer dans une œuvre insolite, en apparence insaisissable, en passant de l'autre côté de ces nombreux miroirs qui, tels les masques, semblent s'ériger en écrans entre le sujet créateur et le lecteur-spectateur.

Entrée en matière

Dans un bref passage tiré d'*Aveux non avenus*, viennent s'entrelacer les lignes cardinales d'une œuvre imprégnée par le questionnement de l'identitaire et de l'autogenèse du sujet féminin, d'une part, le jeu de miroir (le regard, le judas) et la mascarade, d'autre part :

> Portrait de Mademoiselle X
> [...]
> Derrière la haie de métal, une femme souriante – n'ayant même, sur son visage offert, jamais autre expression que la confiance, la courtoisie, la plus

langue française, « Paragraphes », 2007, p. 31-42 ; Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *Intermédialités*, nº 4, automne 2004, p. 87-114 ; Kristine von Oehsen, « The Lives of Claude Cahun and Marcel Moore », dans *Don't kiss me*, *op. cit.*, p. 10-23.

5. Pour plus de détails sur la biographie et la trajectoire de Claude Cahun, née Lucy Schwob en 1894 dans un milieu d'intellectuels juifs installés à Nantes, nous renvoyons aux essais de François Leperlier : *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1996 et *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006. Une analyse complexe axée sur les ambivalences de l'esthétique photographique cahunienne et le jeu avec les identités sexuées est proposée par Katharine Conley, « Claude Cahun's Iconic Heads : from "The Sadistic Judith" to *Human Frontier* », *Papers of Surrealism*, nº 2, été 2004 : <www.surrealismcentre.ac.uk/publications/papers/journal2/index.htm> (consulté le 31 août 2009).

6. Dans son analyse d'*Aveux non avenus*, Agnès Lhermitte propose plusieurs pistes de réflexion thématiques fort intéressantes (« l'agression violente » ; « la tombe et le cimetière » ; « la noyade et le naufrage » ; « le manque, le négatif, l'échec ») permettant de mieux saisir « l'irréductible et paradoxale originalité » de cette œuvre hétérodoxe : « *Aveux non avenus* : la déconcertante écriture de soi de Claude Cahun », *Mélusine*, nº 7, 2007, p. 233-244.

> amène politesse – fait signe aux passants : Donnez-vous donc la peine d'entrer ! … Si l'on osait y regarder de près, ce visage ne serait plus qu'un masque ; ce corps, un corps de paille accommodé au goût le plus général et changeant à son heure ; ces mains nues, des gants de couleur de peau, et sur quoi [...] les manches font encore des mitaines. Mais où s'est donc réfugiée l'hôtesse ? – Là, derrière le judas des trous pour les prunelles, deux points noirs de méfiance (points mathématiques) sont en faction, en perpétuelle défensive. Et tout au fond de la fente qui sert pour respirer, malgré l'âme sentinelle, passe et repasse le traître éclat rose d'une langue mordue[7].

Le masque, le corps, le masque prothétique appliqué au corps, ou le corps transfiguré lui-même en masque, tous ces paramètres tangibles du discours cahunien sont mobilisés afin d'étayer des postures éthiques à la fois littéraires et artistiques, où se négocient les enjeux de la variable « femme » dans leur rapport au façonnement du sujet de l'énonciation.

La recherche de nouveaux visages, de poses et de postures, tous différents les uns des autres, est flagrante dans l'esthétique de Cahun qui, grâce aux moyens théâtraux du masque et du travestissement, se crée un fonds quasi illimité d'identités imaginaires, le plus souvent étranges et déconcertantes. Ce faisant, elle déconstruit bien avant les pratiques postmodernes les attributs du *gender* socialement codifiés. Au milieu des années 1920, en pleine exploration autographique – rappelons que la rédaction des *Aveux* et la mise en place des photomontages oniriques s'échelonnent sur une dizaine d'années –, dans un bref texte peu souvent cité, intitulé *Carnaval en chambre*, Cahun nomme le plaisir qu'elle avait connu dans son enfance nantaise et qui consistait à « guetter, compter, sur le pont Maudit, les premiers arrivants ; [à] s'écrier, décrire aux grandes personnes plus ou moins assises des uniformes de pierrot, de folie, de bébé rose ou bleu[8] ». Divisé en trois parties (« Primeur », « Ballon captif » et « Bébé inclassable »), ce texte apparaît comme la révélation sans réserve de l'attirance du sujet pour « la douce foule honnête, musicale, fourrée de beaux cornets de surprise – et les confettis hygiéniques », pour le « masque » [qui] s'impose aux « petites âmes romanesques », tout comme le « je » narrant dévoile son envie de « [d]émasquer la nature », de « lever notre double paupière » (*ANA*, 485, 486). Inspirées de ses souvenirs d'enfance, les digressions du « je » se terminent sur un double postulat : « Exalter l'imagination du costumier. Déclarer le Carnaval perpétuel » (*ANA*, 486).

Fascinée par les aspects envoûtants du carnaval, la jeune Cahun s'appliquera à transposer, dès le début de sa carrière d'auteure et de photographe amateur, ce qu'elle a vu depuis sa fenêtre – le fascinant défilé de gens dégui-

7. Claude Cahun, *Aveux non avenus*, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 99-100. Désormais désigné par les lettres *ANA*, suivies du numéro de la page. Dans les *Écrits*, la pagination d'*Aveux non avenus* est celle de l'édition originale, soit 1930.

8. Le texte est repris dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 485. À l'origine, *Carnaval en chambre* parut dans *La Ligne de cœur*, 4 (4e cahier), 15 mars 1926, p. 47-50.

sés, organisé dans les rues de Nantes – dans l'intimité des décors de théâtre réalisés avec Moore lors de leurs nombreuses prises de vue photographiques, mais aussi dans ces écrits de l'intime[9] que constituent ses œuvres autographiques[10]. Dès lors, le masque sera au visage ce que les déguisements vestimentaires seront au corps de Cahun : ils lui offrent la possibilité de se voir en images spectrales[11], de se projeter dans une myriade de *personae* à un point tel que « lorsqu'il leur arrivait de se croiser sur la grand'place de [sa] conscience, [elles] ne se reconnaissaient pas[12] ». Le leurre atteint l'état absolu, la mascarade aboutit à son paroxysme.

Gardant à l'esprit le statut primordial qu'occupe cette propension à la mise en théâtre de soi qui conjugue la question du choix artistique, générique et médiatique selon le paradigme de l'identitaire, il n'est pas inutile de rappeler que l'œuvre de Claude Cahun s'élabore à une époque charnière dans l'évolution des expressions littéraires et artistiques au féminin. Le travail d'investigation qu'effectue l'auteure-photographe sur soi, sur le polymorphisme du sujet, l'androgynie et la question de l'éternel féminin est informé par les discours sociaux de l'époque où l'on s'apprête à redéfinir les rapports de sexes, où le travestissement de *La Garçonne* est à la mode, où la transsexualité d'*Orlando* fascine les lecteurs, où *L'Autobiographie d'Alice B. Toklas* démasque les ficelles fictionnelles de l'écriture auto(bio)graphique. C'est dans ce sens que les diverses facettes de la démarche cahunienne entre les arts et les médias nous permettent de retracer le glissement d'une « politique de dissimulation de soi[13] » vers une approche de l'autoreprésentation moderniste : la femme auteur ou artiste finit par donner forme à sa relation problématique avec ce que Sidonie

9. La confusion règne dans le domaine de la poétique de l'écriture autobiographique : les termes génériques utilisés dans divers ouvrages vont de « littérature du moi », « récit de soi », « écriture de soi » et « autobio-graphie » à « littérature intime ».

10. En ce qui concerne les stratégies scripturaires déployées par Cahun mais aussi par Leonora Carrington et Unica Zürn dans leurs œuvres autographiques, toutes trois gravitant autour du mouvement surréaliste, voir Andrea Oberhuber, « "J'ai la manie de l'exception" : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenus* de Claude Cahun », dans Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 75-87, p. 190-192 et « S'écrire à la dérive : du plaisir, de la souffrance et de la complaisance chez Claude Cahun, Leonora Carrington et Unica Zürn », dans Jean-Michel Devésa (dir.), *Plaisir, Souffrance et Sublimation*, Bordeaux, Pleine Page éditeur, 2007, p. 133-148.

11. Voir à ce propos la lecture philosophique de certains autoportraits que propose Mireille Calle-Gruber, en insistant sur les « enjeux esthésiques et esthétiques » (p. 380) du travestissement cahunien, notamment en ce qui concerne la mise en valeur du troisième œil (*i.e.* celui de la caméra mais aussi celui de Dieu) et de « l'auto-greffe de ses propres organes » (p. 382) ; « Folies du jour photographique : les scènes de travestissement de Claude Cahun », dans Guyonne Leduc (dir.), *Travestissement féminin et libertés*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 379-385.

12. Claude Cahun, *Carnaval en chambre*, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 486. Désormais désigné par les lettres *CC*, suivies du numéro de la page. Ce passage sur la rencontre des masques est repris à la page 15 d'*Aveux non avenus*.

13. Dans *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-War Period* (Oxford-New York, Berg Publishers, 1996, p. 87), Jennifer E. Milligan parle de « policy of self-concealment » pour évoquer une des caractéristiques de l'écriture des femmes dans l'entre-deux-guerres.

Smith désigne par l'expression « *engendered figures of selfhood*[14] ». Dans les textes et les images cahuniens visant la mise en œuvre de nouvelles modalités autographiques – par lesquelles il ne s'agit nullement de relater l'histoire de sa vie mais plutôt de *s'écrire* en développant diverses postures autoréflexives –, on constate en effet la coexistence de ces deux stratégies. En faisant ressortir l'acculturation coercitive du sujet féminin, « accommodé au goût le plus général et changeant à son heure » (*ANA*, 100), Cahun présente d'abord, à l'instar du « Portrait de Mademoiselle X », la féminité comme un masque aliénant, octroyé par l'Autre, qui module le corps de manière à se confondre avec lui. Cette vision stéréotypée de la femme, marquée dans cet extrait d'*Aveux non avenus* par le terme générique de « Mademoiselle X », est en même temps mise en cause par un regard critique spéculaire que le sujet féminin porte sur soi-même, à travers les « deux points noirs de méfiance [...] en faction, en perpétuelle défensive » (*ANA*, 100). Autrement dit, la *femme 100 têtes*, pour faire allusion au roman-collage de Marx Ernst publié en 1929, se montre chez Cahun autant *sans tête*, propre et unique en dessous de sa « plus amène politesse » (*ANA*, 99) ; « derrière le judas des trous », elle oppose un veto à sa subjugation par le non-dit retentissant du « traître éclat rose d'une langue mordue » (*ANA*, 100). On l'aura compris, dans cet aveu fragmentaire faisant entendre la voix de « Mademoiselle X », le travestissement textuel par la ventriloquie se revêt d'un double aspect où la dimension sociologique, touchant à la condition féminine, est aussitôt sublimée en un principe d'autopoétisation. Objet signifiant du dispositif scénique des fictionnalisations de soi, de même que matrice théorique sous-tendant la fabrication d'une subjectivité au féminin, le masque (charnel et verbal[15]) se fait langage dans la conception d'une œuvre polyvalente, à l'image de sa créatrice. Il se réclame d'une phénoménalité plurielle, qui jumelle la psyché et la corporéité, l'intériorité et l'extériorité, l'articulation du verbe et les articulations physiques. Les nombreux masques s'avèrent le point de rencontre de forces *excentriques* à travers lesquelles une subjectivité conçue, de prime abord, comme concentrique peut embrasser son altérité consubstantielle.

Dans cette perspective, l'analyse des masques rhétoriques dans l'œuvre littéraire et photographique de Cahun s'inscrivant dans l'autographie, se situe dans la lignée des réflexions de Louis Marin, qui précisa à propos du masque : « *il montre qu'il signifie* et [...] *il signifie qu'il montre* (qu'il signifie) [...] ». Et un peu plus loin Marin de poursuivre : « un masque identifie *et* rend étrange ou étranger à soi, à autrui, à soi comme autre, il simule *et* dissimule,

14. Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography : Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 56.
15. Dans *Carnaval en chambre*, le « je » affirme : « Les masques sont d'étoffe aux qualités diverses : carton, velours, chair, Verbe. Le masque charnel et le masque verbal se portent en toute saison » (*CC*, 485).

il exhibe, il révèle *et* il cache[16] ». Il serait difficile de mieux résumer les différents sens et fonctions que l'on peut attribuer au masque et à l'usage fait par son utilisateur. Cahun explore en effet cette dualité du masque, sceau et signature du caractère construit de toute *image de soi*, en se centrant sur la mise en circulation ludique de l'autoreprésentation et, enfin, l'annihilation partielle ou complète des paramètres génériques du sujet représenté. À cet égard, l'œuvre autographique telle que conçue par Cahun se dessine comme une enfilade d'(auto)portraits en mutation, qui – d'une projection à l'autre – s'emploient à accentuer la différence continuelle du moi avec soi-même, au point même de déboucher sur son indéfinition radicale. Dans un passage dialogique de la partie VI d'*Aveux non avenus*, le personnage E déclare : « il est autant de manières d'être que d'étoiles ; je ne saurais dire davantage[17] » (*ANA*, 124). Ailleurs, l'une des nombreuses voix narratives arrive au même constat en recourant à la métaphore de la poupée russe et de la table gigogne pour aborder la question d'une identité « multiple », ou du moins complexe : « Chaque être vivant – poupée russe, table gigogne – est censé contenir tous les autres » (*ANA*, 119). Fidèle à elle-même, à ses obsessions thématiques, d'un récit autographique à l'autre, Cahun reprend dans *Confidences au miroir* la métaphore de la « *poupée russe* [à l'intérieur de laquelle] sont encloses toutes ses miniatures adorables[18] ». Une fois de plus – en vérité, il s'agit du dernier écrit littéraire ou essayistique de l'auteure[19] –, elle consigne sa conception de l'identité comme une entité composite dont les parties peuvent mener une vie indépendante tout en renvoyant à un tout, à l'instar du vitrail. La mutabilité du « je », qui varie toujours, n'est tributaire de rien qui ne soit lui-même ; les conditions du changement ne se trouvent paradoxalement que dans le *même*[20].

16. Louis Marin, *Masque et Portrait*, Urbino, Università di Urbino, « Documents de travail et prépublications », 1993, p. 2-3.
17. Cet éloge d'une identité plurielle rappelle la remarque que fait le narrateur qui se métempsycose en narratrice sur un ton ironique dans *Orlando* : « Une biographie est considérée comme complète lorsqu'elle rend compte simplement de cinq ou six Moi, alors qu'un être humain peut en avoir cinq ou six mille » (Virginia Woolf, *Orlando*, Paris, Stock, [1928] 1974, p. 330).
18. Claude Cahun, *Confidences au miroir*, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 588. Désormais désigné par les lettres *CM*, suivies du numéro de la page.
19. Dans sa brève présentation introductive de *Confidences au miroir* (*CM*, 572), François Leperlier désigne les fragments comme un « essai autobiographique, dédié à Suzanne Malherbe, qui renouait avec l'esprit des *Aveux non avenus* ». Les *Aveux* et les *Confidences* se complètent en effet comme les deux volets d'un projet scripturaire aboutissant à une investigation profonde d'un moi pluriel. Si le récit autographique de 1930 affiche ouvertement son parti pris expérimental, le manuscrit inédit des années 1945-46, resté à l'état du fragment, opte pour les souvenirs comme matériau principal d'une écriture davantage traditionnelle. Néanmoins, ces souvenirs adviennent dans le présent de l'écriture comme s'ils en étaient la substance immédiate, sans la médiation de l'analyse mémorielle qu'opère généralement l'instance du « je » narrant par rapport au « je » narré. Pour une étude approfondie de ce récit de Cahun consacré à la réminiscence de certains épisodes, périodes ou états d'esprit expérimentés dans le passé de l'auto(bio)graphe, voir Nadine Schwakopf, *Polygraphies de l'intime : le projet autofictionnel de Claude Cahun et d'Unica Zürn*, mémoire de maîtrise, Montréal, Département des littératures de langue française, 2007.
20. Dans *Confidences au miroir*, la narratrice évoque souvent, dans le contexte de la métamorphose propre au sujet de l'énonciation, les motifs de la larve et du cocon afin de pointer justement vers cette mutabilité du même (*CM*, 576, 578, 622).

Par ailleurs, dans le contexte de la Résistance contre l'occupant national-socialiste sur l'île de Jersey, l'autobiographe se remémore la célèbre formule rimbaldienne « Je est un autre » pour y ajouter sous forme d'une parenthèse explicative : « un multiple toujours – quoiqu'il arrive… au moins jusqu'à la mort » (*CM*, 594). Le principe de la division-multiplication devient, durant les années de guerre pendant lesquelles Cahun agit sous le pseudonyme *Der Soldat ohne Namen*, une véritable stratégie de survie[21]. Le port du masque pseudonymique prolonge et varie l'idée d'une identité en métamorphose permanente, qui s'adapte à un contexte changeant.

De manière générale, il s'agit pour Cahun de mettre en doute la netteté des frontières entre une prétendue identité unique du sujet et l'illusionnisme inhérent au langage artistique, de démontrer la perméabilité des catégories identitaires. Les masques cahuniens se donnent en spectacle, mettant en scène par ce même geste le sujet qu'ils sont susceptibles de farder. Ils mettent au jour, à travers une marqueterie de tropes, fabriquée sur la base du double et de l'ombre, du miroir et du vitrail, du cadre et du (re)cadrage, celui ou celle qui se donne pour but de simuler une nouvelle identité en dissimulant son visage, pour reprendre les termes de Louis Marin, d'exhiber et de révéler les dessous d'un sujet voulant en même temps se cacher. On l'aura compris, diverses configurations du masquage et du démasquage sont à l'œuvre dans la démarche cahunienne d'une mise en théâtre de soi quelque peu déroutante pour l'époque. Comme placé devant une scène de théâtre à plusieurs niveaux, le lecteur-spectateur assiste au chassé-croisé de « sur-masques » et de « sous-masques[22] » que Claude Cahun fait parader devant son regard ébahi. Ce qui apparaît alors dans ce défilé de personnages masqués et travestis est le trompe-l'œil d'une subjectivité à la fois unifiée et transparente.

Un masque peut en cacher un autre

La mascarade exhibée *ad nauseam*, où le masque est mis en abyme moyennant la *démonstration* de l'unique et du multiple, de l'original et de la copie, est inscrite visuellement et textuellement dans le photomontage X d'*Aveux non avenus*. Deux phrases emblématiques (maintes fois citées depuis la redécouverte de l'œuvre de Cahun) – « Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages[23] » (*ANA*, s. p.) – encadrent

21. Pour les activités politiques du couple Cahun-Moore durant leur exil sur Jersey, voir Lizzie Thynne, « Action indirecte : politique, identité et subversion chez Claude Cahun et Marcel Moore dans la résistance à l'occupation nazie de Jersey », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*, *op. cit.*, p. 69-92 ; Claire Follain, « Lucy Schwob and Suzanne Malherbe – *Résistantes* », dans *Don't kiss me*, *op. cit.*, p. 83-95. Sur l'engagement politique de Cahun tout court, voir Michaël Löwy, « Claude Cahun, franc-tireur surréaliste », dans Jean-Marc Lachaud (dir.), *Art et Politique*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 45-56.
22. Louis Marin, *Masque et Portrait*, *op. cit.*, p. 12-13.
23. On pourra également se référer à la reproduction de ce photomontage dans le catalogue *Claude Cahun. Bilder*, *op. cit.*, p. 56.

un ensemble phallique composé d'une double rangée de visages (ou de masques ?) qui sortent d'un seul cou (fig. 1). Tête de Janus démultipliée quasi à l'infini ou mise en abyme de la mascarade ? Au milieu de l'image, une statue antique ; du nombril de cet homme en pierre sort un chandelier à sept branches dont cinq se terminent par les synecdoques des sens humains : la main, la bouche, le nez, l'œil et l'oreille. Au-dessus, une pyramide renversée vers l'arrière enferme un père (violent tirant son enfant par les cheveux), une mère et leur enfant ; tels des triplés siamois, ils sont attachés par la peau l'un à l'autre. Un petit drapeau les désigne comme « La Sainte Famille ». Ironie du lien familial qui joint inextricablement les membres d'une famille ou blasphème du Nouveau Testament et de la Trinité ? Dans la partie supérieure, un commentaire prétend éclairer les six parties d'une poupée russe à l'intérieur desquelles sont abrités des embryons : « OTEZ DIEU / IL RESTE DIEU ». Confession de foi inébranlable ou ultime blasphème ? Les majuscules indiquent-elles l'importance de cette sentence par rapport aux autres éléments textuels ? Entre la poupée-mère et la sainte famille, le signe œ flotte dans l'espace. Un passage dans *Aveux non avenus* réfère à la particularité de ce graphème symbiotique : « En vain j'essaye de remettre mon corps à sa place (mon corps avec ses dépendances), de me voir à la troisième personne. Le je est en moi comme l'e est pris dans l'o. » (*ANA*, 236) Le regard, qui vient de faire le tour de la partie inférieure de l'image vers le haut en passant par le milieu, se voit ensuite attiré vers le bas. Il s'arrête à droite sur trois autoportraits de Cahun qui complètent le photomontage affichant ouvertement leur caractère autoréférentiel. Le message adressé au spectateur (écrit sur le t-shirt de l'haltérophile) est à la fois clair et paradoxal : « I AM IN / TRAINING / DON'T KISS ME », suivi du dessin d'une bouche. Grâce à l'assemblage de divers masques, images, phrases, mots et signes, ce photomontage condense au sein d'un même espace les questions essentielles que pose Claude Cahun en matière de figuration de soi, et ce, tant sur le plan existentiel du sujet que dans une perspective ontologique de l'humanité. D'autres exemples de mascarade telle que pratiquée dans bon nombre d'autoportraits confirmeront la propension de l'auteure-artiste à l'autoréflexivité masquée.

Face à l'œuvre scripturaire et photographique de Cahun, le lecteur-spectateur comprend que le masque est un indicateur de la scission du sujet ; qu'il déplace ou reformule le regard que l'on dirige sur un corps littéralement objectivé, c'est-à-dire soudainement mis en évidence par l'objet de voilement qui le supplante. Dans un autoportrait datant d'environ 1928 (fig. 2), Cahun, placée devant un tissu noir, adopte une posture hésitante, visage immobile et fermé, éclairé de gauche par une lumière rasante, les yeux tournés vers la droite, tandis qu'en haut à gauche, un masque blanc semble flotter dans le vide. Cette image au double « masque » – visage et vrai masque se confondent – exprime la surenchère silencieuse du corps

par la présence du masque, visage-simulacre qui se trouve paradoxalement séparé du corps-modèle. Cette distanciation des deux éléments dans l'espace pointe justement, tel un argument *a contrario*, vers l'indécidabilité de leur cohérence ; le masque ne prend sens qu'à travers l'acte de fission, s'opérant dans la théâtralisation de soi. Ainsi, sous les dehors de l'unicité, le masque se fait valoir comme épicentre ou, pour l'exprimer en des termes barthésiens, comme *punctum* de l'image traduisant le clivage identitaire. C'est donc la syncope spatiale, instaurée ici entre le masque et le corps, qui soulève la question de la continuité morpho-logique des deux signifiants : dans quelle mesure l'un est-il destiné à relayer les champs de signification de l'autre, à approfondir les ellipses de sens, ou au contraire, à rajouter une surcharge de sens, toutefois impénétrable ? Avec Barthes, nous suggérons de penser le motif du masque comme un débrayeur qui produit une sorte de glissement entre le *studium* et le *punctum*[24] de la photographie en question, qui la propulse peut-être dans son entièreté du côté du *punctum*, de la coupure du sens univoque. Il paraît que le masque, malgré son isolement spatial devant l'objectif de la caméra, prend en otage le noyau représentationnel qu'est le corps, le transfère et l'implante dans ce hors-champ de la signification qui résiste à toute démarche herméneutique. C'est dans cette logique qu'il faudra dès à présent lire la posture de séduction qu'adopte le sujet face au spectateur, s'offrant au regard de celui-ci à travers son propre regard guetteur, voire prédateur. Il est frappant de constater que seul le torse peut être qualifié de « *gendered body*[25] », en raison des attributs qui l'identifient : signalons surtout les bijoux de femme ornant le bras gauche et encerclant le cou. De l'autre côté, la tête et, plus précisément, le visage, divisés en deux par la collision du clair et de l'obscur, sont dénués de traits et d'attraits spécifiquement féminins. Cette impression est confirmée par l'absence de chevelure, dissimulée sous un fichu prolongé en foulard. Le masque, qui semble flotter ou être accroché quelque part au-dessus de l'épaule du personnage en pose, ne se distingue pas vraiment du visage peu typé qu'il était à l'origine censé camoufler. À bien y regarder, on s'aperçoit que la couleur des lèvres, des sourcils et des yeux, comme s'ils étaient maquillés, rejaillit davantage du masque que du visage. N'est-ce pas là, c'est-à-dire dans la couleur plus foncée des lèvres, des sourcils et des yeux, le signe méconnaissable de la différence entre le « vrai » et le « faux », entre l'original et la copie ? Cette non-coïncidence du visage et du masque ne

24. Dans *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Roland Barthes note : « Car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure [...] dès qu'il y a *punctum*, un champ aveugle se crée » (Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, p. 49, 90).

25. Quant à l'inscription des traits « génériques » dans le corps même du sujet, nous nous référons à titre d'exemples aux études suivantes : Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York, Routledge, 1993 ; Elisabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

révèle-t-elle pas au fond le propre de l'artifice : souligner les dessous des apparences, amplifier ce qui est marqué d'un point de vue identitaire et générique ? Mais le questionnement suggéré par la juxtaposition du visage et du masque dans cet autoportrait ouvre vers une spirale à l'intérieur de laquelle le regardant se sent aspiré.

Autant certains jeux de masque paraissent évidents dans d'autres autoportraits de Cahun, autant il est difficile ici de trancher avec certitude si le masque constitue le calque du visage ou vice versa. La mise en scène devant l'objectif de l'appareil photographique prône l'interchangeabilité du visage et du masque, fait écho au propos suivant énoncé par la voix narrative dans *Aveux non avenus* : « on a beau se couvrir et recouvrir de masques, les farder, les refarder, on ne fait peut-être que grossir la ressemblance, qu'accentuer les imperfections du visage caché » (*ANA*, 135). Comme l'observe l'auteure-artiste elle-même, la concaténation des mascarades n'engendre qu'un effet de « réel » et de fausse authenticité, mirage hyperbolique de l'étrangeté à soi-même. Cette inquiétante étrangeté culmine dans un état de régression où l'Autre se manifeste comme un plus-que-parfait du moi qui demeure toutefois imparfait. Or les nombreux dédoublements et doublures du masque ne font que réitérer ou fortifier un visage dont l'état « naturel » serait déjà forgé par l'artifice du fard superposé. Tel que l'insinue l'autoportrait de 1928 dont la conception est axée sur le motif du masque, l'identité selon Cahun consiste en un enchaînement de performances poético-picturales, images fluctuantes d'un sujet à morphologie instable ; ces images d'un soi mobile s'obstinent à dénoncer un imaginaire social, enraciné dans le postulat du dimorphisme sexuel, héritage de la différenciation discursive des sexes vers la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle. En opposition à cette *doxa*, les paradigmes de l'être-féminin et de l'être-masculin sont perçus comme des entités maniables qui s'affichent aux yeux de l'artiste à la surface de son corps et s'y entrecroisent pour brouiller les frontières entre les catégories du « masculin » et du « féminin ». Les travestissements successifs auxquels se livre Cahun à travers la sérialité des autoportraits s'avèrent des citations chorégraphiées d'une série de normes préétablies. En même temps, ils dépassent cette normativité contraignante en simulant des usages corporels que Judith Butler appelle des « *performative subversions*[26] ». En d'autres termes, l'inscription dans la norme telle que la pratique Cahun, en mettant en lumière le caractère artificiel de celle-ci, laisse transparaître sa mise en échec : le masque s'affirme dans le but d'infirmer l'endoctrinement implicite du sujet qu'il enveloppe. C'est dans ce sens que l'on peut rendre justice aux diverses mascarades montrant le sujet de sexe féminin en bouddha, en dandy, en matelot ou, comble du paradoxe, en haltérophile efféminé.

26. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London, Routledge, [1990] 1999, p. 163.

Oscillant entre la monstration des attributs sexués, l'ambivalence des catégories identitaires et l'élision totale des stéréotypes sexuels, le masque ne cesse de se métamorphoser comme signifiant visible de l'énoncé. Versatile grâce à la diversité des emprunts, le masque va du costume (masculin) sobre ou carrément carnavalesque pour finir par s'éroder dans l'anatomie du corps humain.

Examinons à titre d'exemple un cliché daté d'environ 1920 (fig. 3) qui donne à voir Cahun de profil, au crâne rasé, vêtu d'un habit d'homme. La tête ressort par sa mise à nu de l'ensemble de ce dispositif qui présente le personnage assis sur le plancher, jambes et bras croisés. Le regard que le sujet porte droit devant lui, quoique légèrement baissé, est détourné de l'objectif photographique. On chercherait en vain dans cette photographie, qui exploite la palette des tons gris, des attributs du féminin. Le sujet, à l'origine de cette mise en scène de soi, semble avoir effacé sur son corps toute trace de son appartenance au genre féminin. Le corps ne sert que de support objectivé pour délimiter un champ de vision qui évacue tout indice biologique de la féminité. Mais comme c'est si souvent le cas chez Cahun, la posture trahit le travestissement, elle montre les failles de ce que l'on pourrait prendre, au premier regard, pour une simple mise en scène de la masculinité. L'attitude « zen » qui se dégage de ce personnage assis au ras du sol, comme s'il était en méditation, ne correspond pas à l'image que l'on se fait d'une posture masculine. Le regard détourné de la caméra, le silence implicite, l'humilité de la position par terre rapproche cet être à l'allure masculine de certains lieux communs associés au « féminin ». D'autres photographies de Cahun révèlent la même recherche du sujet à faire se rencontrer, se croiser et se contrecarrer des identités a priori incompatibles au sein d'un seul corps. Nous en concluons que, dans cet univers de références croisées, parfois clairement inversées, le corps sexué ne correspond aucunement au rôle qu'il endosse et que, à l'opposé, la posture réelle du « *gendered body* » ne coïncide aucunement avec les pratiques corporelles que l'on considérerait comme des manifestations typiques du rôle social sous-jacent. Plutôt que de se traduire à travers l'objet-signe même que nous qualifierions de masque, la mascarade réside ici dans le caractère ambigu de la pos(tur)e, où le genre masculin (déjoué) et le corps féminin (supprimé) se côtoient selon le principe dialectique de la thèse et de l'antithèse. Seulement, la synthèse n'est pas proposée, elle est reléguée au spectateur qui a un rôle actif à jouer dans ces jeux de mascarades. Se forgeant sur la base de caractéristiques contrapuntiques, le sujet se contente d'indiquer des modes de passage entre les deux pôles génériques. Il récuse toute identité unique, monolithique. Dans un passage clé des *Aveux*, le « je » narrant répond à cette insistante interrogation sur l'identité sexuelle qui ponctuent à de très nombreuses reprises ces fragments de textes en prenant clairement position en faveur de l'idéal du sexe « neutre » : « masculin ? féminin ? mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui

me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée » (*ANA*, 176). La volonté de se dire au-delà des limites sexuelles et génériques se heurte ainsi à la rigidité du système linguistique, emprisonnant le sujet de l'énonciation dans des contraintes identitaires incongrues, qui ne seraient que de fausses étiquettes pour créer l'illusion d'un moi stable. Pour contrer ces automatismes aveugles du langage, les écritures protéiformes de Cahun – indice à la fois de l'impasse et de la transgression liées à la notion du *gender* – se positionnent dans une zone limitrophe, qui ne respecte pas les taxinomies génériques conventionnelles. Tout concourt à nous faire croire que, dans cette œuvre, la rhétorique du masque a partie liée avec la formation d'un nouveau pacte (de lecture et de regard) qui consiste à montrer la rupture, les failles significatives entre le corps-sujet réel et le corps-sujet signifiant. L'écriture cahunienne, tous genres, arts et médias confondus, se fait passer pour un contrat d'énonciation différente propice à enclencher le processus de réinscription – linguistique, scripturaire, visuel – du sujet féminin dans le système. Aussi le corps en tant que système de citations qui, de prime abord, recouvrait le sujet-*topos* d'expressions figées selon une sociodicée hégémonique, se voit-il graduellement suppléé par un langage-masque donnant naissance à un sujet iconoclaste « à la troisième personne[27] » (*ANA*, 236). Passer aux aveux pour les déclarer aussitôt « non avenus », se dire au « il » ou « elle », se photographier sans cesse dans une multitude de postures, jouer des rôles sur une scène imaginaire, se masquer et se travestir tout en dévoilant les enjeux de la mascarade, telles sont les principales stratégies permettant à Cahun de rester fidèle au mot d'ordre que le « je » narrant énonce vers la fin de ses *Aveux* : « [l]e propre de la vie est de me laisser en suspens, de n'admettre de moi que des arrêts provisoires [...] Reprise. Raccords, ravaudages, réitérations, incohérences, qu'importe ! pourvu qu'autre chose incessamment devienne » (*ANA*, 235). Cette volonté de se « laisser en suspens » est annoncée quelques pages plus tôt, lorsque le « je » déclare qu'il importe mieux de « devenir au lieu d'être » (*ANA*, 229). Ce qu'il faut retenir de ces déclarations quelque peu grandiloquentes est l'idée d'un sujet en métamorphose irréversible, prônant l'atopie radicale[28] et privilégiant nettement la position de l'entre-deux par rapport à celle d'un équilibre stable[29].

27. Tout au long des *Aveux*, la voix narrative varie entre des passages à la première personne et à la troisième personne du singulier (« il » ou « elle »). Mais partout, le lecteur sent la présence d'un « tu » fictif. Pour plus de détails sur les nombreux changements de la voix narrative entre le « je », le « il », le « elle » et le neutre (« ce ») dans *Aveux non avenus*, voir Andrea Oberhuber, « "J'ai la manie de l'exception" », art. cit., p. 79, 85-87.
28. Dans sa lecture de certaines images photographiques de Cahun, Elisabeth Bronfen propose le terme « *radikale Atopie* » pour désigner le refus du sujet à se positionner dans un espace-temps déterminé : Elisabeth Bronfen, « Die Vorführung der Hysterie », dans Aleida Assmann et Heidrun Friese (dir.), *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität* 3, Frankfurt, Suhrkamp, 1998, p. 251-261.
29. Voir à ce propos, Andrea Oberhuber, « Entre », dans *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*, *op. cit.*, p. 13-19.

À travers la charade perpétuelle finit par se cristalliser une identité *transgender* qui, par le biais de la mise en jeu des deux pôles, ne peut s'empêcher de renvoyer à leur structure dichotomique. Car, en effet, au sein de ces créations échappant à toute classification, se conjuguent de manière insolite un narcissisme congénital et une indéniable répulsion de soi. Ces deux forces antinomiques fomentent une énergie sécessionniste qui pousse l'artiste à chercher les assises de son être multiple dans « un genre indéterminé » (*ANA*, 147). La frénésie avec laquelle le sujet féminin se démultiplie d'un texte à l'autre, d'une image à l'autre, se voit contrebalancée par l'annulation totale de ses *personae*, de « tout ce qui gêne ou impatiente [s]on regard » (*ANA*, 35). En somme, comme l'affirme l'autobiographe dans *Confidences au miroir*, il ne restera que des « masques doublés de chair en toc » (*CM*, 587). Ce sont là les reflets d'un moi excisé violemment du miroir formateur de la fonction du « je[30] ». Si le masque en tant qu'instrument spéculaire devait ouvrir au sujet féminin la voie vers une connaissance fragile de soi, un constat s'impose : dans l'œuvre de Claude Cahun, ce procédé souligne plutôt la qualité mosaïquée et insondable des fictionnalisations de soi d'un sujet volontairement indéterminé.

À ce titre, regardons de plus près un dernier exemple, il s'agit du photomontage intitulé *Que me veux-tu ?* (fig. 4). Ce photomontage articule le tête-à-tête *unheimlich* de deux personnages fort semblables sinon identiques – frères ou sœurs siamois ? – tenus à distance malgré leur volonté de faire symbiose. Leur rapprochement, effectué par le biais de la superposition de deux négatifs avant leur tirage, est suspendu à travers des regards désapprobateurs de l'un vers l'autre et une posture véhiculant le rejet ou, du moins, la méfiance vis-à-vis de celui, celle ou ce, qui au fond n'est peut-être qu'une extension de soi-même. Dans cette figure bicéphale, les deux faces convergentes paraissent lisibles – à l'instar d'un palindrome – dans la réversibilité de leur image. Pourtant, dans cet exercice de dédoublement visuel du Même[31], avec une rotation vers un portrait de face (pour ce qui est de la tête de gauche) et une rotation vers un portrait de profil (en ce qui concerne la tête de droite), le hiatus entre le « je » et le « tu » persiste comme phénomène insurmontable : l'esquisse des délimitations du sujet dérive forcément vers le fantasme de l'altérité qui nous échappe. Un dernier passage d'*Aveux non avenus* sera l'occasion d'insister à nouveau sur le dialogue qu'entretiennent chez Cahun l'esthétique photographique et la poétique autographique, notamment en matière d'identité et de masque, de jeux de rôles et d'(en)quête sur soi. Mais les différents morceaux du puzzle – entre les mots

30. Cf. Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits I*, Paris, Seuil, [1966] 1999, p. 92-99.

31. Signalons au passage que ce photomontage est repris dans le Tableau IV d'*Aveux non avenus* où l'idée du double est visuellement mise en abyme.

et les images – ne sont pas toujours faciles à reconstituer, la fragmentation textuelle et la sérialité visuelle rendant la tâche parfois laborieuse :

> Je recopie cet exercice [...] pour montrer comment nous cherchons à délimiter nos personnages [...] Ce n'est qu'après un grand nombre d'exercices [...] ce n'est qu'en nous résignant aux partialités nécessaires que nous pouvons durcir les moules de nos masques. Pour préciser le rôle encore incréé nous avons recours à n'importe quels prétextes : jeux de société, enquêtes absurdes… Sans doute ici un sujet plus trivial eût mieux servi d'exemple. J'ai ouvert un autre tiroir… Non. C'était trop me demander. (*ANA*, 119)

*
* *

Derniers, premiers mots[32]. Les analyses iconiques, de même que les extraits tirés d'*Aveux non avenus*, de *Carnaval en chambre* et de *Confidences au miroir* ont fait apparaître l'image d'un moi mosaïqué qui semble vouloir s'affranchir du clivage entre le « féminin » et le « masculin », privilégiant dans sa recherche d'une neutralité fictive l'altérité par rapport à la « mêmeté ». Cahun suggère, par le biais d'un « *shifting and unstable I* », le « *shifting gender*[33] » du sujet, mettant à mort l'idée d'un moi stable et cohérent tel que pensé par la philosophie occidentale jusqu'au tournant du XIXe et du XXe siècle. Dans les nombreuses explorations d'un ailleurs qui se veut le plus souvent onirique, le moi cahunien se situe systématiquement de l'autre côté de la frontière, là où ni le sexe ni le genre du « moi » ne peuvent être fixés, mais gardent plutôt intact leur secret de boîte de Pandore. Telle la danse des sept voiles de Salomé[34], le discours littéraire et pictural est une mise à nu du sujet qui repousse continuellement ses propres limites, exercice auquel seule la mort, survenue en 1954, parviendra à mettre fin.

32. Référence à un chapitre de livre de Jean-Bertrand Pontalis où le philosophe et psychanalyste place ses réflexions sur l'autobiographie sous le signe des « Derniers, premiers mots » : *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1999, p. 335-360. En ce sens, tout autobiographe signerait sa « nécrologie anticipée » en même temps que le récit de soi s'apparenterait à un « acte de naissance » (p. 339-340).
33. Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *Afterimage*, mars 1992, p. 10.
34. Dans une des nouvelles d'*Héroïnes*, publiées en 1925 dans *Le Journal littéraire* et le *Mercure de France*, Cahun reprend la figure mythique de Salomé en réécrivant le récit fondateur de la femme fatale, éternelle séductrice de l'homme, sous le signe de la « nouvelle femme » de l'entre-deux-guerres, aux prises avec son amour voué à saint Jean-Baptiste et le destin à accomplir, soit faire face à la décapitation du baptiseur des hommes. Sur ces *Héroïnes* ayant suscité ces derniers temps un grand intérêt de la part de la critique littéraire, voir les études suivantes : Andrea Oberhuber, « 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, 2004, p. 173-185 ; Georgiana M. Colvile, « Derrière le miroir déformant des autoportraits : *Héroïnes* », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*, *op. cit.*, p. 113-129 ; 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*, *op. cit.*, p. 131-145 ; Katharine Conley, « Claude Cahun's Counter-Archival Héroïnes », dans *Don't kiss me*, *op. cit.*, p. 24-32.

Puisant sa force dans les moyens créatifs et récréatifs offerts par le masque et le travestissement, les choix esthétiques de Claude Cahun ont placé cette auteure-artiste à l'éclectisme avoué dans les marges des mouvements de son temps, dans un entre-deux instable qu'elle semblait rechercher obstinément. Défendant des positions para-doxales, elle différait du centre – hétérosexuel, masculin, surréaliste – pour se retrouver à la périphérie. Les questions que soulève son œuvre préfigurent en grande partie le phénomène de « trouble dans le genre » théorisé par Judith Butler dans *Gender Trouble* : la philosophe spécialisée en rhétorique y pose la question dans quelle mesure le concept d'« identité » équivaut davantage à un idéal normatif qu'à un signe descriptif d'expérience, en soulignant que la *cohérence* et la *continuité* d'une *personne* ne sont pas les signes logiques et analytiques de sa *personnalité*[35]. En revanche, ceux-ci renvoient à des conventions sociales par lesquelles le sujet – masculin et féminin – est non seulement défini, mais également normé. Grâce à l'identité performée toujours sous forme de nouvelles mascarades, Claude Cahun, en accord avec Moore, propose des contre-images d'un féminin et d'un masculin devenus obsolètes. Par l'usage créatif des arts et des médias, elles rendent poreuses les frontières génériques et créent des espaces imaginaires où le Carnaval est déclaré perpétuel.

35. Voir Judith Butler, *Gender Trouble*, *op. cit.*, p. 17.