

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

**POUR UNE ESTHÉTIQUE DE L'ENTRE-DEUX :
À PROPOS DES STRATÉGIES INTERMÉDIALES
DANS L'ŒUVRE DE CLAUDE CAHUN**

Andrea OBERHUBER
Université de Montréal

La photographie montre le portrait d'une beauté orientale, avec un turban, qui cache les cheveux, attaché au milieu du front par un joli bijou ; le *punctum* attire immédiatement le regard du spectateur. Ce bijou qu'on imagine étincelant occupe la place du troisième œil. À peine levé vers le haut, le regard de la jeune femme fixe l'objectif de l'appareil photographique. L'absence de profondeur de champ et la couleur foncée du turban (renforcée par le tirage contrasté) mettent en lumière la blancheur du visage et du haut de la poitrine. Le sous-titre indique qu'il s'agit d'un « Autoportrait » datant d'environ 1912.

La deuxième image semble à première vue présenter une autre femme. Un examen plus attentif, comparant les traits réguliers du visage – les yeux, le nez et la bouche –, confirme qu'on est en face de la même jeune femme. Le cadrage particulièrement restreint et, de plus, rectangulaire – ce qui est peu traditionnel pour un portrait – ne montre que l'extrait d'un ensemble plus grand. Photographiée en plongée, l'image suggère une scène d'hôpital : la tête autour de laquelle s'étale tels les serpents de la Méduse la volumineuse chevelure de la femme, semble reposer sur un tissu blanc, un autre tissu, presque transparent, étant tiré jusqu'au cou. L'on reconnaît la même façon de fixer la caméra. Trois ans séparent les deux autoportraits : le dernier est daté d'à peu près 1915.

Un troisième « Autoportrait » retient l'attention. Il s'insère dans la série des deux images précédentes comme leur réponse. Cette fois, la jeune femme est placée devant un mur en pierre grise avec des joints blancs, irréguliers : un décor brut, aussi brut que l'autoportrait lui-même, car le turban et les cheveux ont disparu pour donner à voir un crâne rasé. S'il n'y avait pas le pull-over plutôt féminin (grand col en dessous duquel est

passé un nœud avec deux glands au bout), on pourrait douter du sexe de cette personne¹.

D'ailleurs, une fois que le doute est installé, on ne s'en débarrasse que difficilement. Et c'est justement là une des visées de Claude Cahun, artiste multimédia avant la lettre. Ne jamais rien fixer pour l'éternité, surtout pas sa propre image ni ses pensées. Interroger constamment les possibilités de se voir et de se percevoir autrement. Jouer des rôles – tant devant l'objectif que sur la scène de théâtre, dans l'écriture et la vie réelle – afin de mieux s'explorer. La mascarade et la mise en scène traverseront l'œuvre de celle qui changera de nom comme elle déplacera le « je » vers d'autres sujets. *S'indéfinir* est l'une des devises de la fille de Maurice Schwob et nièce du poète symboliste Marcel Schwob².

¹ Pour les trois autoportraits, voir les reproductions dans le catalogue *Claude Cahun. Bilder*, sous la direction de Heike Ander et Dirk Snauwaert, München, Schirmer-Mosel, 1997, p. 2, 3 et 5. Je renverrai par la suite toujours à ce catalogue d'exposition pour la qualité et surtout le nombre de reproductions photographiques beaucoup plus grand que celui du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (*Claude Cahun photographe*, Paris, Jean-Michel Place, 1995), qui réunit, par ailleurs, des articles fort intéressants. Signalons également la très abordable monographie *Claude Cahun*, avec une introduction par François Leperlier, Paris, coll. « Photo Poche », Nathan, 1999, qui constitue une sorte de reconnaissance officielle par le monde de la photographie.

² Née en 1894 dans une famille d'intellectuels juifs installés à Nantes, Lucy Schwob qui adoptera différents pseudonymes au cours de sa carrière (Claude Courlis, Daniel Douglas et finalement Claude Cahun) grandit au milieu de livres et de journaux à Nantes, à Oxford et à Paris où elle fait des études de lettres et de philosophie. Son père publiciste dirige le *Phare de la Loire*, son oncle, cofondateur du *Mercure de France*, est l'un des éminents représentants du symbolisme tardif, et son grand-oncle bibliothécaire, Léon David Cahun, passe pour l'un des grands orientalistes de France. C'est en hommage à ce dernier que, à partir de 1917, Lucy Schwob s'appellera définitivement Claude Cahun « pour la parenté avec Léon Cahun, frère de ma grand-mère paternelle », mais également pour effacer « l'insupportable Y du prénom choisi par ma mère » (Cahun dans une lettre à Jean Schuster). Le choix d'un prénom neutre correspond à son besoin d'indétermination identitaire. Avec Suzanne Malherbe (alias Marcel Moore), elle forme l'un de ces légendaires couples féminins qui échangent leurs idées dans les salons parisiens ou se croisent à la librairie d'Adrienne Monnier. Le Paris de l'entre-deux-guerres est un lieu effervescent pour toute une génération de femmes dont un grand nombre vient de l'autre côté de l'Atlantique et que l'on désignera comme « Amazones » ou « Américaines ». Dès 1922, Cahun et Moore animeront leur propre salon à Montparnasse, au 70 Notre-Dame-des-Champs. S'y retrouvera bientôt l'intelligentsia de l'époque : de Georges Bataille à Sylvia Beach, de Lise Deharme à Tristan Tzara en passant par Breton, Desnos, Lacan, Michaux et Viot. Au moment de la parution de *Aveux non avenues* incluant les dix photomontages sous forme de tableaux, leur auteur est bien introduit dans les milieux parisiens. Dans les années trente, elle se rapproche du mouvement surréaliste, devient membre de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, puis de

Plus troublants parce que plus énigmatiques encore que ces autoportraits sont les photomontages que réalisent Claude Cahun en étroite collaboration avec son *alter ego*, la peintre-graphiste Marcel Moore. Tout au long de sa carrière, Cahun restera fidèle aux deux arts – la littérature et la photographie – en s'appropriant les moyens génériques que propose chacun des médias. Elle se démarque de la plupart des écrivains et des photographes surréalistes de son époque par la double orientation de son esthétique : l'écriture et l'image photographique finissent souvent par s'entrelacer. Les lieux de recoupage entre le texte et l'image, la littérature et la photographie (ou le théâtre) font partie intégrante de son esthétique de l'entre-deux de sorte qu'il convient de parler de stratégies intermédiales³

Contre-Attaque, fréquente Breton, Aragon, Bataille, Jacqueline Lamba, Marguerite Moreno, Chana Orloff et bien d'autres. Étonnant paradoxe que celui d'une artiste qui, après avoir été présente sur la scène artistique et intellectuelle de son époque, se retrouve parmi les « oubliés » de l'histoire. Il a fallu attendre les années 1980, le renouveau de l'intérêt pour le surréalisme, notamment pour le rôle des femmes dans l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, attendre surtout les débats autour de la notion de *gender* pour voir ressusciter cette artiste hors du commun.

Pour la biographie de Cahun, voir l'excellent essai - incontournable ouvrage de référence - de François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992 ; pour le renouveau de l'intérêt pour le surréalisme au féminin, je renvoie à titre d'exemple aux publications suivantes : Jennifer Blessing (dir.), *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, catalogue d'exposition, New York, Guggenheim Museums Publications, 1997 ; Whitney Chadwick (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-representation*, Cambridge/Massachusetts/London, MIT Press, 1998 ; Georgiana Colvile, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.

³ Créé par les Sciences des médias de l'Université de Constance, notamment par Joachim Paech, le terme « intermédialité » désigne les phénomènes de croisement des médias dans la production culturelle contemporaine, mais aussi passée, tels qu'ils se présentent dans les rapports entre textes, images, musique, représentation théâtrale et diffusion médiatique. Ainsi, l'intermédialité se définit comme une expression de la différence (entre deux médias ou deux arts) qui apparaît dans un processus de transformation spécifique : la mise en musique d'un poème, l'adaptation cinématographique d'un roman, l'évolution de la photographie vers le cinéma, etc. Comme procédé de transformation, la théorie de l'intermédialité se propose de développer un système (historiquement fondé) de figures de l'intermédialité, objectif analogue à la typologie des figures de l'intertextualité proposées par Gérard Genette, et d'analyser les implications discursives de cette nouvelle interpénétration des médias. Voir Joachim Paech (dir.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart, Metzler, 1994 ; idem, « Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen », dans Jörg Helbig (dir.), *Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Erich Schmidt, 1999, p. 14-30 ; voir aussi Peter Zima, *Literatur intermedial. Musik – Malerie – Photographie – Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

qui structureraient toute l'œuvre de Cahun. Conçue comme un procédé formel, une forme de différence ou de l'entre-deux qui se manifeste dans un jeu de références entre différents « textes », la démarche de Cahun établit un jeu de miroir 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. D'un cas à l'autre, ces stratégies intermédiaires relèvent de la complémentarité, de la redondance ou de la rupture, de la convergence ou de la divergence. Elles sont le plus flagrant dans les nombreux photomontages qui parsèment l'œuvre de Cahun.

Le recours à la technique du photomontage peut se lire comme la volonté de s'affranchir des limites qui lui impose le choix d'un seul médium. Ainsi les photomontages sont-ils l'un des lieux privilégiés de Cahun pour poser la question du Même et de l'Autre. Deux phrases emblématiques (maintes fois citées depuis la redécouverte de son œuvre) – « Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages⁴ » – encadrent un ensemble phallique composé d'une double rangée de visages et/ou de masques qui sortent d'un cou. 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 (agressif qui tire 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 relie 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 α flotte dans l'espace.

Il existe à l'Université de Montréal un Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) interdisciplinaire qui organise régulièrement des colloques et réunit un nombre croissant de chercheurs nord-américains et européens.

⁴ Claude Cahun. *Bilder*, op. cit., p. 56.

Un passage dans son autobiographie ludique, *Aveux non avenues*⁵, 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'o⁶. » Le regard, qui vient de faire le tour de bas en haut en passant par le milieu, se voit maintenant attiré vers le bas de l'image. Il s'arrête à droite sur trois autoportraits de Cahun qui complètent le photomontage par leur caractère explicitement autoréférentiel. Le message adressé au spectateur (écrit sur le t-shirt de l'haltérophile) est clair et paradoxal à la fois : « I AM IN TRAINING. DON'T KISS ME », suivi du dessin d'une bouche. De par son unité entre l'image et le(s) texte(s), ce photomontage souligne les questions essentielles que pose Claude Cahun. Non seulement dans ses œuvres littéraires, mais également dans ses autoportraits, ses objets surréalistes, ses photomontages et son travail d'actrice au Théâtre du Plateau de Pierre Albert-Birot, Claude Cahun sonde les corrélations entre les mots et les images, le corps, le sexe et leurs représentations sociales, le sujet et l'identité, s'inscrivant ainsi dans les thèmes hautement en vogue dans les milieux de la rive gauche⁷ et qui, sous les signes de la postmodernité, dominant depuis les années 1980 le discours sur les catégories du sexe et du *gender*⁸. La mise en scène de soi et l'utilisation de différents médias pour réaliser son « aventure invisible »⁹ se dégagent comme axes principaux d'une œuvre complexe et transgressive à la fois.

L'entre-deux

Tour à tour écrivaine, essayiste, actrice, photographe, traductrice et activiste politique, entre 1912 et 1953, Cahun explore à travers le texte et l'image différentes manières de « se mettre en scène » – dans la vie en vrai,

⁵ CAHUN Claude, *Aveux non avenues*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930.

⁶ *Ibid.*, p. 236.

⁷ Le Paris de l'entre-deux-guerres est un lieu effervescent pour toute une génération de femmes dont un grand nombre vient de l'autre côté de l'Atlantique et que l'on désignera comme « Amazones » ou « Américaines ». À propos des intellectuelles américaines et anglaises expatriées à Paris entre 1900 et 1940 (Djuna Barnes, Natalie Clifford Barney, Janet Flanner et Gertrude Stein, entre autres), voir Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche, Paris 1900-1940*, Paris, Des femmes, 1987 ; Andrea Weiss, *Paris Was a Woman*, San Francisco/London, Harper Collins, 1995.

⁸ Certain(e)s chercheurs francophones tendant à remplacer *gender* par le néologisme *généricité* et son adjectif *génériciste* ; je me tiens pour l'instant à la terminologie anglaise.

⁹ CAHUN Claude, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 1.

dans ses écrits, devant l'objectif et finalement aussi sur une véritable scène de théâtre ; par là, elle pose l'essentielle question de l'identité du sujet ainsi que celle de la codification culturelle du corps, de ses normes et de ses limites. Dans cette démarche, la célèbre formule de Rimbaud, « JE est un autre »¹⁰, semble prendre un sens nouveau. Contradictoire, voire paradoxale, l'équation « JE est un autre » identifie le sujet avec son contraire qui reste indéfini et étranger. Un autre s'oppose au moi, c'est-à-dire au sujet tel que la philosophie traditionnelle nous l'a présenté : un sujet qui assume la responsabilité de ses actes envers les autres et qui parle de lui à la première personne. Si, au-delà des enjeux esthétiques de la formule rimbaldienne, il est vrai que « Je est un autre », c'est toute la conception classique du sujet comme pôle d'identité stable qui se voit remise en cause. Admiratrice de Rimbaud, Claude Cahun aurait pu mettre en exergue de son œuvre cette conception du sujet. L'identité et l'altérité, l'être et le paraître, l'ambiguïté et le paradoxe se dessinent comme les vecteurs qui déterminent la pensée de Claude Cahun.

Proche à ses débuts du symbolisme, plus tard du surréalisme et de l'activisme politique, elle commence sa carrière d'écrivaine en s'inspirant de la mythologie antique et biblique. Dans sa première œuvre, *Vues et visions*, parue en 1914 dans le *Mercure de France* avant d'être publiée cinq ans plus tard sous forme de livre luxueux chez Georges Crès, elle rassemble vingt-cinq poèmes en prose conçus comme des diptyques, accompagnés chacun de dessins. Décrivant sur la page de gauche des observations, des impressions, des réflexions d'un moi qui, le vague à l'âme, passe quelques jours au bord de la mer, au Croisic, la même scène se voit variée et transposée, sur la page de droite, dans l'Antiquité gréco-latine. Alors que dans la scène originale, le « je » semble être toujours le même, il prend d'autres noms, d'autres identités dans la variation : c'est un « je » multiple qui s'appelle tantôt Trajan, tantôt Périclès ou reste sans identité précise. Le XXV^e tableau qui s'intitule « Le départ » se présente de la manière suivante :

¹⁰ RIMBAUD Arthur, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1984, p. 202. Formulée dans la fameuse *Lettre du voyant* adressée à Paul Demeny le 15 mai 1871, cette affirmation faisait état d'une conception originale de la création artistique par laquelle Rimbaud affirmait que le poète ne maîtrisait pas ce qui s'exprimait en lui, pas plus que le musicien, et que l'œuvre s'engendrait en profondeur : « J'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute. » Arthur Rimbaud, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1984, p. 202.

Le Croisic.	Rome. Trajan.
Une lettre m'appelle à Paris.	Ces tablettes m'appellent en Espagne.
J'ai la migraine et l'étrange désir d'une promenade en mer. Oui, ces vagues, que j'ai déclarées Inconstantes et trompeuses, Me tentent aujourd'hui. [...]	J'ai la migraine et l'étrange désir d'une promenade à Rome. Oui, cette ville, que j'ai déclarée Infâme et cruelle, Me tente aujourd'hui. [...] ¹¹

Tels des enluminures, les dessins¹² – concrets ou abstraits – encadrent les deux scènes ; complémentaires, celles-ci se font face comme dans un jeu de miroir qui aurait la particularité de transformer légèrement l'image reflétée. Voilà donc une écrivaine qui, déjà préoccupée par les effets de dédoublement identitaire, essaie de s'affirmer dans les milieux littéraires par des références savantes et une certaine préciosité ; dans la dédicace, la jeune auteure fait preuve d'une modestie exemplaire :

À Marcel Moore
Je te dédie ces proses puérides
Afin que l'ensemble du livre
T'appartienne et qu'ainsi tes
Dessins nous fassent pardonner
Mon texte. C.C.¹³

Au-delà des parades de modestie et de la soumission à une dédicataire (posture qui rappelle celle de la Renaissance), l'auteur annonce une esthétique qu'elle fera sienne tout au long de son cheminement de l'entre-deux (entre les écoles littéraires, les genres, les arts et les médias, les noms et les identités) : le goût du jeu verbal et du détournement de sens ainsi que la technique du dédoublement.

D'une tout autre texture est le livre qui paraît en 1930 : élaboré sur une dizaine d'années, *Aveux non avenues* marquera le passage du symbolisme au mouvement surréaliste. Le seul titre de cette autobiographie ludique est déjà révélateur d'une entreprise définie dès la première page

¹¹ CAHUN Claude, *Vues et vision*, Paris, Georges Crès, 1919, p. 98-99.

¹² Certains de ces dessins décoratifs rappellent le style d'Aubrey Beardsley, d'autres semblent s'inspirer du style des estampes japonaises (très à la mode en France dans les années 1910), d'autres encore du style art nouveau.

¹³ *Ibid.*, p. 1.

comme une « aventure invisible »¹⁴. Il ne s'agit pas de tout confesser, mais plutôt de nommer l'ineffable pour ensuite déclarer ces mêmes propos comme *non avenues*. Comment d'ailleurs réfléchir sur soi-même, lorsqu'on ne peut se fier ni à la mémoire ni à l'écriture ? :

Ma mémoire se gonfle en vain
Gorgée de ses faux trésors.
Tout ce que je tire de là
Flétri, sans consistance,
Est comme algue sortie de l'eau.
C'est toute ma vie que j'en tire,
Toute remise en question
[...]¹⁵

Rythmé par dix photomontages intercalés dans le texte (dont celui décrit plus haut), le livre centré sur l'expérience de soi est une œuvre composite où s'enchaînent, tels des fragments, récits de rêve, poèmes, aphorismes, maximes, extraits d'une correspondance, bribes d'un journal intime, brefs récits, satires et réflexions poétiques ou métaphysiques. L'« essai poème »¹⁶ fait dialoguer les genres. Il fait abstraction d'un ordre raisonné, tout comme les neuf parties hétéroclites ne répondent à aucune chronologie et ne renvoient à aucun contenu facilement saisissable. Seule la figure symbolique de Narcisse sert de fil conducteur aux aveux :

Le mythe de Narcisse est partout. Il nous hante. Il a sans cesse inspiré ce qui perfectionne la vie, depuis le jour fatal où fut captée l'onde sans ride. Car l'invention du métal poli est d'une claire étymologie narcissienne. Le bronze – l'argent – le verre : nos miroirs sont presque parfaits¹⁷.

Ici, Claude Cahun expose ses thèmes de prédilection qui l'occupent depuis longtemps, mais sur lesquels elle ne souhaite plus revenir par l'écriture ; d'autres médias seront sollicités pour trouver des réponses à ses interrogations. Au thème central – la polymorphie du « je » – viennent s'ajouter, un peu comme des cercles concentriques, des réflexions sur le corps, la naissance et la famille, l'amour entre narcissisme et altérité, l'androgynie, la précarité de l'existence et, très présente, la question onto-

¹⁴ CAHUN Claude, *Aveux non avenues*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930, p. 1.

¹⁵ CAHUN Claude, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶ Tel est le terme générique que choisit le préfacier Pierre Mac Orlan pour définir le caractère hybride de cette autobiographie qui n'en est pas une.

¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

logique à laquelle le moi investigateur donne une réponse surprenante :
 « Je suis (le je est) un résultat de Dieu multiplié par Dieu divisé par Dieu :
 $\frac{\text{Dieu} \times \text{Dieu}}{\text{Dieu}} = \text{moi}$
 Dieu¹⁸ »

À l'instar de Gertrude Stein qui publiera trois ans plus tard son *Autobiographie d'Alice B. Toklas*, l'auteur flirte avec le genre. Il n'est jamais question de se raconter ni de se décrire, l'écriture visant à mieux se comprendre, à s'approfondir, à se percevoir comme autre. Dans cette quête, les images des photomontages viennent troubler encore plus les énoncés qui demeurent opaques et fragmentaires. Les images n'ont donc aucune fonction « illustrative » au premier degré. Claude Cahun s'affranchit de l'image d'un moi cohérent, et par là, de l'éternel clivage entre « féminin » et « masculin » en suggérant, à travers un « shifting and unstable I », le « shifting gender¹⁹ » du « je » narrateur/narratrice : « Brouiller les cartes. 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. Je serais pour de bon l'abeille ouvrière.²⁰ » Dans ces nombreuses transgressions, le « moi » se situe toujours de l'autre côté de la frontière, là où ni le sexe ni l'identité ne peuvent être fixés, mais gardent leur secret et leur caractère multiple. Telle la danse des sept voiles de Salomé²¹, le discours est une mise à nu du moi qui repousse continuellement ses propres limites à la recherche d'une atopie radicale²², exercice auquel Cahun se soumet définitivement dans ces travaux photographiques.

Mise en scène de soi et mascarade

La recherche de nouvelles identités ou, pour le formuler autrement, la déconstruction d'une identité unique devient flagrante dans la démarche de Claude Cahun photographe. Grâce à des moyens théâtraux, elle se crée

¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹ LASALLE Honor et SOLOMON-GODEAU Abigail, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », dans *Afterimage*, mars 1992, p. 10-13.

²⁰ *Aveux*, p. 176.

²¹ En 1925, CAHUN Claude a publié dans *Le Journal littéraire* et le *Mercure de France* une série de nouvelles intitulées *Héroïnes*.

²² Voir à ce propos BRONFEN Elisabeth, « Die Vorführung der Hysterie », dans Aleida Assmann et Heidrun Friese (dir.), *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität* 3, Frankfurt, Suhrkamp, 1998, p. 251-261.

un fond quasi illimité d'identités imaginaires en déplaçant le moi vers d'autres sujets, étranges et déconcertants. Elle déconstruit les attributs du *gender* socialement codifiés. À une époque où l'on s'apprête à redéfinir les rapports entre les sexes, où le travestissement, la transsexualité et le troisième sexe dominant 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. Le masque est au visage ce que les vêtements sont au corps. Les autoportraits de cette période, tout comme ses œuvres littéraires, posent clairement le problème du rapport qu'entretiennent le *sex* et le *gender*. Ils donnent à voir une image de la féminité qui rompt avec les codes féminins traditionnels : Cahun porte les cheveux courts, parfois colorés, ou se présente crâne, cils et sourcils rasés, renonce aux bijoux et le plus souvent aussi aux vêtements « féminins ». Elle joue consciemment avec les catégories « féminin/masculin » et les codes de leur représentation en les confrontant dans la même image. Ce va-et-vient continu entre les pôles trouve son apogée dans deux autoportraits de l'année 1920 : dans l'un, Claude Cahun ressemble à un matelot androgyne, adoptant une posture « masculine » avec jambes écartées qui, dans la partie supérieure du corps, s'oppose au choix du vêtement « féminin » et aux traits doux du visage ; dans l'autre, elle prend la pose d'un dandy habillé en complet, le crâne rasé, le regard droit devant lui/elle tout en prenant une posture coquette par le moyen du bras posé sur la hanche droite²³.

Par l'emploi de tropes surréalistes tels que le miroir, le dédoublement, la contorsion, le décor de théâtre ou divers accessoires, mais surtout par la mise en scène de son propre corps, Cahun s'inscrit dans la pratique de la photographie surréaliste. Ses autoportraits refusent cependant la fragmentation du corps féminin si souvent pratiquée par les photographes hommes, qui ne montrent que des têtes, des yeux fermés ou des torsos féminins. Chez Cahun, le regard direct dans l'objectif traduit un sentiment de souveraineté et d'assurance, reformulant en quelque sorte l'énoncé cartésien en un « Je me vois, donc je suis ». Les nombreuses mises en scène devant l'objectif génèrent des contre-images féminines qui font naître le doute concernant l'identité sexuelle du sujet représenté : le jeu avec les attributs sexuels renvoie au phénomène que Judith Butler

²³ Voir les deux autoportraits reproduits dans *Claude Cahun. Bilder, op. cit.*, p. 8 et 9.

circonscritra bien plus tard dans *Gender Trouble*²⁴. L'indétermination sexuelle grâce au jeu avec le *gender* ouvre un espace de transition où l'un renvoie toujours à l'autre sans jamais atteindre un état stable. La remise en cause du *sex* et du *gender* subvertit les normes sociales et rend les frontières perméables.

Tous les rôles que joue Claude Cahun devant l'objectif et dans ses écrits littéraires sont siens. Ils se recourent dans les deux médias de manière à faire surgir un personnage aux mille et un visages. Derrière les expériences artistiques liant écriture, photographie et *gender performance* se cache au fond une quête de l'imaginaire. Les différents médias lui permettent de réaliser pendant un certain temps cet univers chimérique. Aussi la frontière entre le réel et le rêve avec ses possibilités sans limites devient-elle transparente : « Moments les plus heureux de toute ma vie ? – Le rêve. Imaginer que je suis autre. Me jouer mon rôle préféré²⁵. » 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 portes²⁶. »

Ni les textes, ni les images ne semblent surgir du Même, mais de l'Autre, plus fort et plus profond. L'impuissance du langage face à l'évidence du visible guide la recherche de Cahun : elle tend vers un ailleurs où les mots et les images engendreraient toujours de nouvelles compositions. Michel Foucault, d'un autre point de vue, abordera cette même problématique en s'interrogeant sur la relation entre les mots et le visible/visuel :

Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on ne voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe²⁷.

Les rapports qu'entretiennent le langage et l'image dans l'œuvre de Cahun se reflètent également dans l'expérience qu'elle a tentée au théâtre. Dès 1923, elle travaille avec le metteur en scène Pierre Albert-Birot et l'actrice

²⁴ New York, Routledge, 1990.

²⁵ CAHUN Claude citée dans Leperlier, *op. cit.*, p. 107.

²⁶ CAHUN Claude, *Aveux non avendus*, *op. cit.*, p. 187.

²⁷ FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

Germaine de Surville. Les rôles qu'elle y joue dans *Barbe bleue*, *Banlieue* et *Le Mystère d'Adam* s'inscrivent dans sa démarche d'auto-représentation. Le théâtre tout comme la photographie et l'écriture sont pour elle des artifices lui permettant de vivre (dans) l'imaginaire. C'est de sa pratique théâtrale qu'elle retiendra certaines leçons. Comme au théâtre, dans les autoportraits, Cahun recourt constamment aux deux moyens indispensables à tout jeu de rôles : le masque (charnel ou verbal) et le déguisement. Jeu théâtral ou réelle obsession ? Le masque revient comme un leitmotiv dans les photomontages. Il sert de déguisement – au corps et à l'âme – jusqu'à effacer l'identité du sujet : « J'avais passé mes heures solitaires à déguiser mon âme. Les masques en étaient si parfaits que lorsqu'il leur arrivait de se croiser sur la grand'place de ma conscience, ils ne se reconnaissaient plus²⁸. » Un des autoportraits de l'année 1928 montre, en effet, devant un tissu noir, Cahun dans 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 reste accroché dans le vide. Décalcomanie ? Le visage et le masque se ressemblent étrangement.

L'intermédialité ou le croisement du texte et de l'image

Les stratégies intermédiales de Cahun se perfectionnent d'une œuvre à l'autre. La technique du photomontage, chère aux dadaïstes et aux surréalistes, sera appliquée dans la série des portraits (Henri Michaux, 1925 ; Suzanne Malherbe, 1928 ; André et Jacqueline Breton, 1935 ; Jacqueline Lamba-Breton, 1939), dans un certain nombre d'instantanés des années 1930 et aussi dans la fertile collaboration avec Lise Deharme pour un livre d'enfants²⁹. Souvent, l'intermédialité et la différence sexuelle sont liées l'une à l'autre, voire tissées l'une dans l'autre dans l'œuvre d'une artiste qui fait de la question identitaire, de l'original et de la copie, donc du double, le paradigme de sa création. La question du *gender* telle que posée dans les photomontages des *Aveux* est discutée visuellement et, parfois, linguistiquement, comme dans les tableaux VII et X. Les images et le texte se répondent à plusieurs reprises sans forcément être complémentaires. S'installe alors un dialogue entre les arts et les médias qui fait surgir de nouveaux aspects. Les photomontages oniriques font ainsi écho à certains passages d'*Aveux non avenues*. Le tableau VIII présente par

²⁸ CAHUN Claude, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 15.

²⁹ DEHARME Lise, *Le Cœur de pic*, Paris, José Corti, 1937.

exemple un montage de différentes têtes (humaines et d'oiseaux) – certaines recyclées du fonds d'autoportraits, d'autres inconnues –, d'objets (ciseaux, colonnes coupées) et de fragments de corps. Constitué sur un fond de quatre radiographies de thorax, cet assemblage donnant une impression de profondeur peut « s'éclairer », du moins en partie, grâce au récit de rêve suivant :

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, ou je m'abîme, tandis qu'un rayon X me passe par-dessus la tête...

[...]

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 racine³⁰.

Même si les éléments visuels prédominent dans les dix photomontages, les mots isolés, placés ici ou là, les phrases ou les fragments de texte typographiques ouvrent de nouveaux espaces « significatifs », du moins en apparence. À l'interface des deux médias apparaissent les signes d'une vision du monde plurielle. Le même principe régit la conception générale de l'autobiographie : l'image et le texte ne se définissent aucunement dans un rapport illustratif, les deux menant une vie discursive autonome. Les différences médiatiques ne paraissent que plus évidentes.

Il serait toutefois faux de croire que Claude Cahun se contente d'appliquer les stratégies intermédiales uniquement dans les photomontages, son genre préféré. La production de l'année 1936 est particulièrement fertile comme l'illustre la série des poupées (dont certaines portent un sous-titre simple – « Poupée », « Poupée I », « Poupée III » – ou plus complexe, comme – « Prends un bâton pointu »). Ces figurines proposent des variations sur le thème du fascisme. Fabriquées avec des pages du journal *L'Humanité* – le titre est toujours lisible en vertical sur le torse des figurines malgré l'abréviation (l'Huma) – les poupées chancelantes, sur divers fonds, képi militaire sur la tête, ont toutes les épaules et le pied droit percés par des lances. C'est l'humanité entière qui se fait assassiner par les régimes fascistes : sur le bras gauche est dénoncé le franquisme (« sixième semaine / liberté espagnole) et sur le bras droit le

³⁰ CAHUN Claude, *Aveux non avenues*, op. cit., p. 155-156.

« fascisme hitlérien ». Entre les deux s'enchaînent les mots suivants : « [RA]SSEMBLEMENT MONSTRE [...]OS SEINS » et, en dessous « TES DENTS ». C'est en 1937 que Claude Cahun et Marcel Moore s'exileront sur l'île de Jersey, le lieu de son enfance, où elles s'engageront dans la Résistance pendant la guerre³¹. L'autoportrait du 8 mai 1945 fait figure de réponse à ces mises en garde sous forme de collage : sous la porte en bois d'une maison, le soleil en face, l'emblème national-socialiste entre les dents, Claude Cahun se présente victorieuse, les mains dans les poches, habillée d'un imperméable pour homme, un fichu sur la tête. La guerre est finie, la paix revenue.

Artiste surréaliste à part entière, dans ces années trente mouvementées, Cahun s'intéresse également aux objets artistiques. Deux œuvres d'art témoignent d'une relation texte-image/objet qui dépassent de loin l'aspect textuel du sous-titre. Toujours en 1936, Cahun fait partie de la grande *Exposition surréaliste d'objets* organisée par la galerie Charles Ratton. Elle y contribue par les « Souris valseuses » et un objet intitulé « Un air de famille ». Sous le baldaquin d'un lit de poupée, on voit accroché un petit panneau sur lequel sont inscrits les mots suivants : « dANGER – manger – m Ange z – mange – je mens – mange – ge manje...³² » La chaîne de mots déclenche une série d'associations autour des thèmes de l'enfance, de la famille, du sexe des anges, la contrainte de manger, de la vérité et du mensonge. L'(auto)biographie comme toile de fond, « 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 la typographie. Cette horreur de tout ce qui a trait à la famille est déclinée dans les récits de rêve tout comme dans la représentation de la famille sainte sur le tableau X des photomontages.

Le dernier exemple, qui complétera le panorama intermédial, relève d'une stratégie différente des précédentes : celle où, dans un jeu de références, un médium renvoie à l'autre tout en combinant éléments textuels et visuels. Il s'agit à nouveau d'un objet, intitulé cette fois-ci simplement

³¹ Le couple se retire dans la maison qui appartient à la famille Cahun. Jusqu'à leur arrestation, les deux femmes combattent l'ennemi nazi par des actions subversives. Une grande partie de l'œuvre de Cahun a été détruite au moment où les national-socialistes ont identifié les deux activistes et pris possession de la maison. Suite à l'arrestation, pendant longtemps, on a pensé que Cahun avait été déportée et serait morte dans un camp de concentration. Voir à ce propos Laurie Monahan, « Claude Cahuns radikale Transformationen », dans *Texte zur Kunst*, 11, sept. 1993, p. 108 ; Leperlier, *op. cit.*, p. 13-14.

³² Voir l'agrandissement de cet objet dans Leperlier, *op. cit.*, p. 216.

Objet. Devant un nuage blanc (qui rappelle la forme d'un morceau de puzzle), un œil est accroché à la verticale sur un bâton fixé sur une planche de bois ; en biais, au premier plan, l'artiste a placé une main (la droite) au pouce recollé, les autres doigts étant légèrement courbés vers l'œil³³. Sur la plaque sont écrites, à la main, deux phrases énigmatiques : « La Marseillaise est un / chant / révolutionnaire. / La Loi punit le / contrefacteur / des Travaux / forcés ». Le découpage syntaxique s'impose par l'emplacement de l'œil et de la main sur la planche. Sans le texte, l'objet rappelle évidemment la célèbre première scène du *Chien andalou* de Buñuel et de Dali dans laquelle on assiste à la coupe horizontale de l'œil de la protagoniste, tandis qu'un nuage qui passe cache à moitié la lune. Aux connotations sexuelles, si caractéristiques de l'art surréaliste – l'œil peint sur une balle de tennis ressemble étrangement avec ses poils de pubis au vagin qui s'ouvre à la main symbolisant dans le cas du couple Cahun-Moore le désir lesbien³⁴ – s'ajoute une dimension politique. Dans une lecture contextualisée par contre, le texte nous éloigne des références cinématographiques et sexuelles tout en donnant des indices pour une interprétation autre. Les personnages de Buñuel et de Dali renvoient tous les deux à l'Espagne, ainsi qu'à l'année 1936 qui marque le début de la Guerre civile espagnole. Comble de l'ironie et du paradoxe qui existe entre l'acte révolutionnaire et sa récupération politique, au lieu d'empêcher les travaux forcés, la loi punit celui qui les contrefait. Déjà deux ans auparavant, dans son essai poétique *Les paris sont ouverts*³⁵, Cahun avait pris position contre la récupération de l'art par la politique, polémiquant ainsi contre Aragon, qui avait proclamé la poésie au service du Parti communiste.

Ce qui distingue Claude Cahun d'autres écrivains et artistes avant-gardistes, puisque le collage et le montage sont des techniques largement

³³ La main et l'œil sont des signifiants essentiels de l'iconographie cahunienne. Lasalle et Solomon-Godeau, *op. cit.* interprètent ces deux parties du corps, qui représentent les sens du toucher et de la vision, systématiquement comme symboles du désir lesbien.

³⁴ Voir à ce propos Carolyn J. DEAN, « Claude Cahun's Double », dans *Yale French Studies*, 90, déc. 1996, p. 71-92 ; Elisabeth Lebovici, « "I am in training. Don't kiss me" », dans *Claude Cahun photographe, op. cit.*, p. 17-21 ; Andrea Oberhuber, « "Que Salmacis surtout évite Salmacis !" Claude Cahuns literarisch-fotografische Verkörperungen des Anderen », dans Dirk Naguschewski et Sabine Schrader (dir.), *Sehen – Lesen – Begehren. Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, Berlin, Edition Tranvia/Walter Frey, 2001, p. 67-81, plus spécialement p. 75-78.

³⁵ CAHUN Claude, *Les paris sont ouverts*, Paris, José Corti, 1934.

exploitées par ses homologues surréalistes, c'est la combinaison de ce qu'on appelait dans les années 1970 *Body Art* et qu'on désigne aujourd'hui comme *gender performance* avec une *praxis* intermédiaire³⁶. Les stratégies évoluent par la variation des effets selon le médium privilégié et par l'intensification au fil du temps y compris jusqu'aux derniers travaux dans lesquels se côtoient à nouveau l'image et le texte, l'écriture du moi et l'autoreprésentation³⁷.

³⁶ Voir à ce propos OBERHUBER Andrea, « *Cross gender meets cross media : Claude Cahuns Maskeraden* », Katharina Hanau *et al.* (dir.), *GeschlechterDifferenzen*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1999, p. 123-134. Pour la pratique de *gender performance* en photographie voir l'article de Jennifer Blessing, « *Rose is a Rose is a Rose : Gender Performance in Photography* », *Rose is a Rose is a Rose*, *op. cit.*, p. 18-119.

³⁷ Je pense à la série de huit autoportraits portant pour titre « *Le chemin des chats* » (~ 1948). Complétée par deux autres photographies datées de mai 1953 est une sorte de clin d'œil au roman-photos. Voir le catalogue *Claude Cahun. Bilder*, *op. cit.*, p. 123-124.



Illustration 1

Claude Cahun, *La Sainte famille*, (1928)

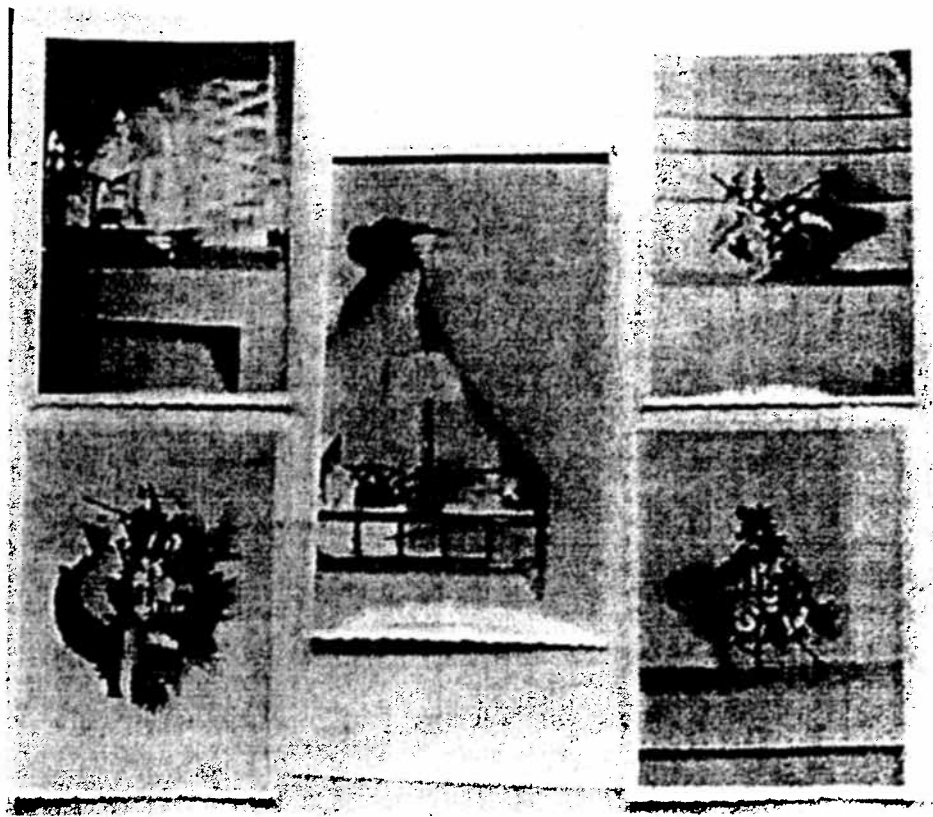


Illustration 2

Claude Cahun — *Un air de famille* (1936)

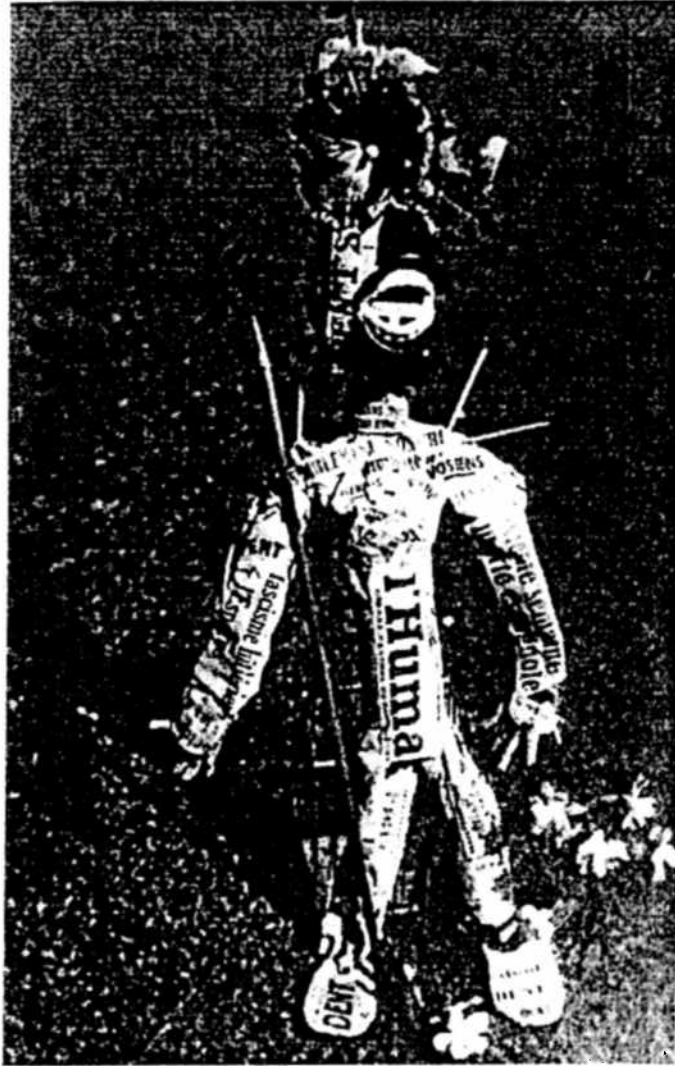


Illustration 3

Claude Cahun, *Poupée*, (1930)

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres

- CAHUN Claude, *Vues et visions*, illustrations de Marcel Moore, Paris, Georges Crès, 1919 (1914).
- , *Aveux non avenues*, illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur, Paris, Éditions du Carrefour 1930.
- , *Les paris sont ouverts*, Paris, José Corti, 1934.
- , *Écrits*. Édition de François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002.
- DEHARME Lise, *Le Cœur de pic*, illustrations de Claude Cahun, Paris, José Corti, 1937.
- RIMBAUD Arthur, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1984.

II. Catalogues d'exposition et monographie photographique

- Claude Cahun Photographe*, catalogue d'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, Jean-Michel Place, 1995.
- Claude Cahun*, introduction par François Leperlier, Paris, Nathan, coll. « Photo Poche », 85, 1999.
- Claude Cahun. Bilder*, catalogue d'exposition, sous la direction de Heike Ander et Dirk Snauwaert, München, Schirmer-Mosel, 1997.
- Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, catalogue d'exposition, sous la direction de Jennifer Blessing, New York, Guggenheim Museum Publications, 1997.

III. Études

- BENSTOCK Shari, *Femmes de la rive gauche, Paris 1900-1940*, Paris, Des femmes, 1987. Traduction de Jacqueline Carnaud *et al.*
- BRONFEN Elisabeth, « Die Vorführung der Hysterie », Assmann, Aleida et Heidrun Friese (dir.), *Identitäten. Erinnerung. Geschichte. Gegenwart 2*, Frankfurt, Suhrkamp, 1998, p. 222-268.

- BUTLER Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.
- CHADWICK Whitney (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-representation*, Cambridge-London, MIT Press, 1998.
- COLVILLE Georgiana, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.
- COTTINGHAM Laura, « Betrachtungen zu Claude Cahun », *Claude Cahun. Bilder*, p. XIX-XXIX.
- DEAN Carolyn J., « Claude Cahun's Double », *Yale French Studies* 90 (Dec. 1996), p. 71-92.
- LASALLE Honor et SOLOMON-GODEAU Abigail, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *Afterimage* (March 1992), p. 10-13.
- LEBOVICI Elisabeth, « 'I am in training. Don't kiss me' », *Claude Cahun photographe*, p. 17-21.
- LEPERLIER François, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992.
- MONAHAN Laurie, « Claude Cahuns radikale Transformationen », *Texte zur Kunst* 11 (sept. 1993), p. 100-109.
- OBERHUBER Andrea, « Cross gender meets cross media : Claude Cahuns Maskeraden », Hanau, Katharina, Volker Rivinius et Sylvia Setzkorn (dir.), *GeschlechterDifferenzen. Beiträge zum 14. Nachwuchskolloquium der Romanistik*, coll. « Forum Junge Romanistik », 5, Bonn, Romanistischer Verlag, 1999, p. 123-134.
- OBERHUBER Andrea, « "Que Salmacis surtout évite Salmacis !" Claude Cahuns literarisch-fotografische Verkörperungen des Anderen », Naguschewski, Dirk et Sabine Schrader (dir.), *Sehen – Lesen – Begehren. Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, coll. « Gender Studies Romanistik », 6, Berlin, Edition Tranvia-Walter Frey, 2001, p. 67-81.
- PAECH Joachim (dir.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart, Metzler, 1994.
- , « Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen », Jörg Helbig (dir.), *Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Erich Schmidt, 1999, p. 14-30.

- WEISS Andrea, *Paris was a Woman*, San Francisco-London, HarperCollins, 1995.
- ZIMA, Peter. V., *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.