

VERS LE NEUTRE : L'HALTÉROPHILE ET LE MINOTAURE

Andrea OBERHUBER

We may not know exactly what sex is; but we do know that it is mutable, with the possibility of one sex being changed into the other sex, that its frontiers are often uncertain, and that there are many stages between a complete male and a complete female¹.

Lorsque dans un (auto) portrait² de 1927, Claude Cahun pose en haltérophile – jambe droite pliée en angle aigu et prenant appui sur le genou gauche, main droite sur la tête, tenant dans la main gauche en angle aigu également, maintenant sur l'épaule gauche la barre avec les poids placés à chacun des bouts –, elle semble chercher l'équilibre autant qu'elle paraît vouloir le défier. La posture a peu à voir avec celle d'un (e?) haltérophile, tant le corps ne se plie pas aux exigences de ce sport de force, tant l'effort lié à l'élévation des poids a l'air d'un jeu d'enfant. La maîtrise d'une technique particulière, la souplesse des membres du corps et la coordination du mouvement cèdent la place, dans cette figuration de soi en haltérophile, à une légèreté d'être (debout) qui n'est pas sans rappeler l'arbre, posture d'équilibre en yoga³. Détourner des poses et des postures convenues, défier les lois de l'équilibre, se masquer et se travestir devant l'objectif de l'appareil photographique, avec comme seul simulacre de scène un tissu foncé servant d'arrière-plan neutre : voilà trois principes essentiels qui président à la démarche

1. Havelock Ellis, *The Psychology of Sex*, New York, Ray Long et Richard R. Smith, 1933, p. 255.

2. J'opte pour la mise entre parenthèses du préfixe « auto » afin d'insister sur la démarche collaborative entre Claude Cahun et (Marcel) Moore, dont l'ombre apparaît parfois à l'endroit habituel de la signature, dans l'élaboration de la plupart des images photographiques. Pour plus de détails, voir Tirza True Latimer « Narcissus and Narcissus », *Women Together, Woman Apart: Portraits of Lesbian Paris*, New Jersey, Rutgers University Press, 2006, p. 68-104.

3. Témoin de l'intérêt pour les religions orientales et la méditation, les (auto) portraits en bouddha réalisés eux aussi vers 1927.

esthétique de Cahun. La recherche d'une pose intermédiaire, bien réglée, entre la ligne verticale (le corps droit) et la ligne horizontale (dessinée par la jambe et le bras fléchis se substituant à celle de la barre), entre l'effort de l'athlète et l'attitude zen du sujet, ne peut-elle nous servir d'indice, pour nous appuyer sur l'une des valeurs primordiales du médium photographique, dans l'enquête à mener sur la quête du neutre chez Claude Cahun? Car cette recherche ne prend-elle pas explicitement forme, trois ans plus tard, dans l'un des passages d'*Aveux non avenues* devenu incontournable dans les nombreuses études consacrées ces dernières années à l'œuvre de Cahun¹: «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 ouvrière²»?

L'(auto) portrait haltérophilique et la citation emblématique tirée de l'écrit autographique conçu comme un collage cryptique de mots et d'images³ feront office de fil d'Ariane nous guidant à travers une pensée labyrinthique qui cherche à affronter le Minotaure, c'est-à-dire le moyen d'atteindre, si ce n'est que momentanément, la position du « neutre ». Métaphore de l'hybridité par excellence, le Minotaure renvoie, outre à la force et au secret de ce qui doit demeurer dissimulé au sein du dédale, à l'idée de la réconciliation des contraires, comme le neutre nous permettra de penser les pôles du masculin et du féminin, cette « énigme de la différence sexuelle », non « selon l'impasse dans laquelle nous entraîne invariablement la logique oppositionnelle⁴ » mais plutôt comme des lignes de fuite dont le rapprochement est envisageable, bien que leur rencontre demeure fortuite. Conçu telle une figure de pensée, le Neutre constitue dans

1. Mentionnons, à titre d'exemple, Jean-François Rabain, « L'écriture du corps chez Claude Cahun », *Mélusine*, n° 33, 2013, p. 32-43.

2. Je cite d'après l'édition établie par François Leperlier (*Claude Cahun. Écrits*, Jean-Michel Place, 2002, p. 176) en indiquant la pagination originelle de cet écrit publié en 1930 aux Éditions du Carrefour. Désormais, les renvois à cette œuvre se feront par le sigle ANA placé entre parenthèses dans le corps du texte et suivi de la page.

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

4. Claude Lévesque, *Par-delà le masculin et le féminin*, Aubier, 2002, p. 214 et p. 213. Voir aussi Roland Barthes, *Le Neutre: notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, Seuil et Imec, 2002.

l'imaginaire cahunien¹ l'idéal inatteignable qu'il s'agit d'évoquer tel un mirage dans les images – (auto) portraits, photomontages et tableaux photographiques confondus – et de convoquer par l'écriture, afin de saborder le genre grammatical et sexuel.

« Où mettrai-je le tain ?² »

Dans le miroir trouble des identités genrées

Pour revenir à la citation de Havelock Ellis mise en exergue, constatons d'emblée que la démarche de Cahun entre les arts et les médias, entre les genres littéraires (écrits journalistiques, poèmes en prose, nouvelles, récits auto (bio) graphiques³, essai poétique, tracts politiques, etc.) et le *gender* (dans le sens de rôles sexuels et d'identités sexuelles) peut être comprise comme l'illustration de certaines idées du médecin et réformateur social Havelock Ellis sur la sexualité humaine, notamment dans ses rapports avec le narcissisme, l'auto-érotisme et « l'inversion sexuelle », pour reprendre un terme de l'époque⁴. Rappelons que l'intérêt de Cahun pour la morale restrictive quant à l'homosexualité⁵, les *topoi* de la culpabilité et de la trahison, ainsi que la question du *genre* l'amènent à traduire, après une collaboration éphémère au sein des revues *Inverses* et *L'Amitié*, un des ouvrages d'Ellis⁶ : en 1929 paraît, au *Mercure de France*, *L'hygiène sociale. La Femme dans la société*. La traduction de cet écrit et la collaboration à *L'Amitié*, vouée à la défense de la cause homosexuelle, montrent à quel point Cahun

1. On pourrait se demander si la quête du Neutre, outre la démarche intermédiaire et l'enquête sur soi en réponse à l'ambivalente question bretonienne du « Qui suis-je ? », n'est pas l'une des caractéristiques de l'esthétique de plusieurs auteures et artistes surréalistes par le biais de laquelle il s'agissait de déroger à la glorification du féminin, pratiquée surtout en poésie. Il suffit de penser au leitmotiv de l'escargot dans l'œuvre de Bona, à la recherche du *Blanc au point rouge* d'Unica Zürn, aux nombreux êtres « asexués » et aux fées qui peuplent l'imaginaire de Lise Deharme et de Leonor Fini, ou à l'importance de l'androgynie chez Belen/Nelly Kaplan.

2. Claude Cahun, *Aveux non avenues*, op. cit., p. 29.

3. Contrairement à *Aveux non avenues* où le *graphein* et l'*autos* l'emportent sur le *bios*, *Confidences au miroir* (1945), ouvrage resté à l'état de manuscrit, s'inscrit davantage dans une conception conventionnelle du récit de soi.

4. Voir Laure Murat, *La loi du genre : une histoire culturelle du « troisième sexe »*, Fayard, 2006, p. 386-396.

5. Voir l'article de Cahun, « La « Salomé » d'Oscar Wilde. Le procès Billing et les 47 000 vertus du Livre noir », *Mercure de France*, n° 481, 1^{er} juillet 1918.

6. Michel Carassou a rappelé au colloque *Héritages de Claude Cahun et Marcel Moore* (28-29 mai 2015) que c'était Cahun qui avait introduit Ellis auprès de Breton.

est préoccupée dans l'entre-deux-guerres par la problématique des identités sexuées et sexuelles discutée dans les discours médical, juridique, psychologique et même vestimentaire¹. Autrement dit, des chroniques de mode illustrées par Moore à *Aveux non avenues* et les dix photomontages intercalés entre les pages en passant par *Les Jeux uraniens*², *Vues et visions*, *Héroïnes* et les innombrables (auto) portraits, Cahun fait preuve de « plagiat par anticipation³ » du *trouble dans le genre* théorisé un demi-siècle plus tard par Judith Butler dans *Gender Trouble*⁴. Bon nombre de textes littéraires et d'(auto) portraits exemplifient, avant la lettre, l'idée de la non-coïncidence entre sexe (biologique) et *genre*, comme ils préfigurent également la mobilité des identités par-delà la conception d'un sujet stable, cohérent et univoque auquel la philosophie occidentale nous a habitués⁵.

Butler interroge dans son essai, comme le font à la même époque Elaine Showalter dans *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*⁶ et Thomas Laqueur dans *La Fabrique du sexe: essai sur le corps et le genre en Occident*⁷, la conception antagonique et

1. C'est aux images toutes faites d'une mode « féminine » ou « masculine » que Claude Cahun s'attaqua dans *Le Phare de la Loire* à travers les stratégies d'humour et d'ironie. Voir Alexandra Arvisais, « Détournement du savoir féminin dans les écrits journalistiques de Claude Cahun alias "M" », *@analyses*, vol. 10, n° 1, hiver 2015, <<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1243>> (page consultée le 12 février 2015). Pour l'importance de la question homosexuelle et les modèles littéraires homophiles, voir Tirza True Latimer, « "Le masque verbal": le travestissement textuel de Claude Cahun », dans *Claude Cahun*, Paris, Hazan et Jeu de Paume, 2011, p. 82-89. L'imbrication du masculin/féminin dans certains (auto) portraits et leur effet fantomatique sont abordés par Katharine Conley, « Claude Cahun's exploration of the autobiographical human », *Surrealist Ghostlines*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2013, p. 45-67.

2. Autre manuscrit resté inédit et pour lequel Cahun aurait envisagé ce titre. F. Leperlier l'a intégré aux *Écrits*, *op. cit.*, sous le titre *Amor amicitiae*.

3. Dans *Le Plagiat par anticipation*, Minuit, 2009, Pierre Bayard propose d'inverser la question de l'influence des écrivains et des artistes sur leurs successeurs, considérant par exemple Voltaire comme un plagiaire de Conan Doyle, Maupassant de Proust ou Sophocle de Freud. Cette nouvelle conception de l'histoire culturelle permet de saisir le caractère profondément avant-gardiste de certains créateurs et penseurs.

4. Judith Butler, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, New York et Londres, Routledge, 1990 ; trad. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, La Découverte, 2005.

5. Dans un des premiers articles consacrés à *Aveux non avenues*, Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau font remarquer que Cahun, à travers un « shifting and unstable I », suggère le « shifting gender » du sujet représenté dans les photomontages et du « je » narrateur d'*Aveux non avenues*: « Surrealist Confession: Claude Cahun's Photomontages », *Afterimage*, vol. 19, n° 8, mars 1992, p. 10-13. Voir aussi Laura Cottingham, *Cherchez Claude Cahun*, Lyon, Carobella ex-natura, 2002.

6. New York, Viking, 1990.

7. Gallimard, 1992.

hétérosexuelle du couple binaire « masculin/ féminin » dont les frontières prétendument étanches commencèrent pourtant à s'estomper vers le milieu du XIX^e siècle, avec le retour en force, en littérature et dans les arts visuels, de l'Androgyne originel platonicien. Pour les théoriciens des *gender studies* et de la pensée *queer*¹, l'appartenance à un sexe se fonde sur une série de performances : on apprend à se constituer « homme » ou « femme » en endossant les codes et les critères sociaux associés culturellement à l'un ou à l'autre sexe. Cette façon de *performer* une identité, de se comporter ou de se vêtir *en femme* ou *en homme*, n'a rien d'inné ni de naturel, selon Butler ; ce seraient des manifestations de ce que la philosophe qualifie de « mascarade », terme clé de sa théorie, notamment lorsqu'elle souligne le caractère performatif du *genre* en renvoyant aux stratégies de subversion parodiques des attributs sexués et des identités sexuelles par les *drag queens* et les *drag kings*. Leur performance souvent hyperbolique de l'autre *genre* montre la perméabilité des frontières entre les catégories du « masculin » et du « féminin », dévoile ces pôles identitaires comme des fictions régulatrices visant à consolider voire à « naturaliser » des régimes de pouvoir hétéronormatif, comme les ont analysés auparavant Michel Foucault, Luce Irigaray et Monique Wittig².

Ainsi, les jeux de masque et de rôle de Cahun et de Moore plagient-ils par anticipation, pour reprendre l'idée de Pierre Bayard, les théories postmodernes du *genre*.

La polymorphie du sujet

Cahun en beauté orientale telle qu'elle s'affiche sur l'un des premiers (auto) portraits datant de 1912³ ; Cahun en Méduse à la volumineuse chevelure étalée sur un oreiller (1914 ou 1915) ; Cahun

1. Citons, à titre d'exemple, Eve Kosovsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, Éditions Amsterdam, 2008.

2. Ce rappel rapide de quelques notions clés fait état de la théorie butlérienne exposée dans le chapitre « Sujets de sexe/genre/désir », dans *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 59-111.

3. La plupart des (auto) portraits de Cahun et Moore ne peuvent être datés qu'approximativement, le couple n'ayant pas toujours pris le soin d'indiquer la date des prises de vue. Aussi les divers catalogues d'exposition suivent-ils la datation proposée par François Leperlier dans *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Jean-Michel Place, 1992, puis dans le catalogue *Claude Cahun photographe*, Jean-Michel Place, 1995.

de face, au crâne rasé, placé(e)¹ contre un mur de pierres (vers 1917), de profil exposant la ressemblance avec le père (vers 1920), arborant à la même époque la posture d'un matelot mi-féminin, mi-masculin ou celle d'un dandy, toujours au crâne rasé mais qui pose gracieusement sa main droite sur la hanche ; Cahun en pilote d'avion aux lunettes aveuglées (vers 1927) ; Cahun photographié(e) devant le miroir, habillé(e) d'une longue veste au motif en damier, qui cherche le regard du spectateur (ou de Moore) plutôt que de se regarder (vers 1927) ; Cahun, toujours vers la même année qui semble être une année clé pour la mise en scène genrée, à l'allure méphistophélique, enfermée entre les bras, telle une boule de cristal, l'objectif d'un appareil photographique dans lequel se reflètent l'Autre (regardant) et l'autre scène, celle de la séduction, inaccessible, et qui serait le point de fuite de toutes les figurations de soi, picturales et textuelles² : les exemples pourraient être démultipliés pour montrer les modalités cahuniennes d'incarner une panoplie de figures faisant surgir une myriade de *personae*, de s'inventer en tant que sujet polymorphe³, comme si la pose devant la caméra s'apparentait à une scène de théâtre. Le simulacre de la scène – le couple Cahun-Moore recourt à divers accessoires : tissus créant un fond uniforme, masques, travestissements, poses théâtrales – fait partie intégrante de la majorité des (auto) portraits réalisés en série dans les années 1910 à 1930, avant de céder la place à des prises de vue dans des décors de nature souvent luxuriante⁴.

Si la vision d'une existence carnavalesque, dont le propre est le renversement temporaire de l'ordre social et des convenances en

1. À partir de 1917, qui correspond à l'adoption du pseudonyme épïcène Claude Cahun, l'auteure et photographe joue presque systématiquement la carte de l'ambivalence en matière d'identité sexuée, faisant dialoguer les attributs du « féminin » et du « masculin » au sein d'une même œuvre.

2. Le dernier fragment d'*Aveux non avenues* ne se termine-t-il pas sur le « beau devenir » du sujet d'énonciation, puisque le « [p]résent déjà passé » (p. 432) lui échappe ? Et la table des matières n'est-elle pas précédée d'une image photographique floue, entièrement composée de lignes et de bandes blanches, noires et grises censées se rejoindre au bout de leur trajectoire, mais dont le point de fuite reste invisible ?

3. Les figures récurrentes dans lesquelles se projette le « je » narrante dans les *Aveux* sont l'enfant, l'acteur et le double (reprise du *Doppelgänger* romantique créé par Jean Paul dans *Siebenkäs*).

4. Ces photographies, pour la plupart moins spectaculaires que celles placées dans le contexte de la *gender performance* avant la lettre, ont rarement fait l'objet de commentaires de la part de la critique et n'ont pas été intégrées aux grandes expositions consacrées à Cahun ou au surréalisme de ces dernières années.

tous genres, comme l'expose explicitement « Carnaval en chambre¹ », semble en effet traduire le goût du théâtral et du déguisement, le port du masque peut revêtir un besoin réel : « L'envoûtement du masque s'impose aux petites images romanesques, mais la pratique du masque fait le jeu de ceux qui pour raison matérielle ou morale ont intérêt à ne point agir à visage découvert² ». C'est sur la *pratique* du masque à des fins de dissimulation d'une apparence, d'un comportement, d'un parti pris liés à la *morale* qu'il s'agit d'insister. Le couple siamois que formaient Cahun et Moore (« tu ne pouvais exister sans ta fausse jumelle. Vous avez partie liée. Tu ne peux l'exterminer sans t'abolir³ ») et qui ne devait plus être tenu en secret de famille à partir de 1917, moment du mariage de Maurice Schwob avec Marie Eugénie Malherbe, mère de Suzanne⁴, continuait toutefois de susciter la suspicion, voire le rejet, dans une société qui considérait l'homosexualité masculine et encore davantage le désir lesbien comme un « faux masque⁵ ».

Dès lors, comment ne pas vouloir mettre en abyme, si on cultive le sens de l'ambiguïté et du paradoxe, la pratique du masque et du travestissement permettant d'introduire le doute dans la dichotomisation des enjeux identitaires, d'opérer des déplacements du sujet vers d'autres « je », parfois étranges et déconcertants⁶ ? Comment ne pas se saisir de la double astuce qu'offre tout masque, à savoir la possibilité de se présenter sous des dehors trompeurs, de dissimuler l'identité du sujet tout en la révélant, du moins en partie ? Lorsque sont à l'œuvre des procédés de dédoublement (grâce au miroir ou à la technique du photomontage), d'hybridation générique et genrée,

1. *La Ligne de cœur*, n° 4, 15 mars 1926, p. 47-50.

2. *Ibid.*, p. 48.

3. Claude Cahun, *Aveux non avendus*, *op. cit.*, p. 14. L'œuvre regorge de passages où il est question de fusion et de confusion entre le « je » et le « tu » : « Je suis l'un, tu es l'autre. Ou le contraire » (p. 118) ; « Nos cheveux se sont emmêlés tant et tant cette nuit, qu'au matin – pour en finir – nous avons dû nous faire tondre » (p. 145).

4. Voir François Leperlier, *Claude Cahun : l'exotisme intérieur*, Fayard, 2006, p. 29-31.

5. Voir Florence Tamagne, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, La Martinière, 2001.

6. Mireille Calle-Gruber note 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, 2007, p. 47. Voir aussi Andrea Oberhuber et Nadine Schwakopf « Masques et travestissement du sujet féminin dans l'œuvre autographique de Claude Cahun », dans Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, (dir.), *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1600-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 239-257.

de recyclage des mêmes images au sein de plusieurs photomontages insérés dans *Aveux non avenues*, ou de démultiplication des voix narratives, n'y a-t-il pas lieu d'y voir une confusion entre une « identité véritable » et une « identité simulée » ? L'exploration d'une figure de soi qui en précéderait une autre, lui ressemblant sans jamais être tout à fait la même, comme dans le cas de Cahun, met à mal les idées d'original et de copie en les parodiant, pour paraphraser les idées de Butler¹. « "Miroir", "fixer", voilà des mots qui n'ont rien à faire ici », lit-on dans *Aveux non avenues* (p. 44). Et un peu plus loin : « Chaque être vivant – poupée russe, table gigogne – est censé contenir tous les autres » (p. 119). S'indéfinir afin de s'affranchir des limites imposées par une morale sexuelle restrictive, endosser le temps d'une prise de vue les masques du père, de la rêveuse sous globe, de Gretchen², de la poupée russe, de l'aveugle qui se fait guider par un chat et j'en passe, avant de les enlever pour effacer les traits qui viennent de se superposer au visage : derrière le jeu de masque se cache pour Cahun le désir de trouver un site où les contraires cohabiteraient sans s'annuler, où le Même et l'Autre se regarderaient puis se reconnaîtraient (dans le double sens du terme) tout en gardant leur quant à soi. N'est-ce pas ce qui est en jeu dans les planches IV et IX des *Aveux* qui font justement valoir un jeu de regard entre l'Un l'Autre³ ? Les deux photomontages sont composés à partir du double pour le premier et le multiple d'une même figure pour le second, fragmentée et déformée comme si le spectateur regardait à travers un kaléidoscope ? Après de multiples métamorphoses, changements de voix, de postures narratives et de genres littéraires tout au long du récit-collage, la quête du neutre refait surface, se frayant à nouveau un chemin à travers pareils propos, tout en reconnaissant ses limites :

J'ai passé trente-trois ans de ma vie à vouloir passionnément, aveuglément, que les choses soient autrement qu'elles ne sont. [...] Vive et grandisse en moi celui, celle – ou simplement ce – qui me permet, jeune encore, de comprendre que je ne dois, car je ne puis, toucher, transformer, que moi-même. (p. 233)

1. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 259-263.

2. Notons qu'il s'agit dans ce cas d'un rôle incarné par Cahun sur la scène de théâtre de Pierre Albert-Birot, dans *Barbe Bleue*.

3. L'(auto) portrait double de 1928, intitulé *Que me veux-tu ?*, fut repris sur la jaquette de *Frontières humaines* (1929) de Georges Ribemont-Dessaignes, sous forme d'un dessin légèrement altéré.

*

Dans plusieurs images photographiques et passages textuels, Claude Cahun et ses innombrables avatars parviennent donc à atteindre un état d'« atonie radicale » évoqué par Elisabeth Bronfen à propos de l'indétermination du sujet représenté dans les (auto) portraits¹. Cet état est synonyme d'un Neutre (« ce ») susceptible à la fois d'abriter le masculin (« celui ») et le féminin (« celle ») et, grammaticalement parlant, d'en faire abstraction. C'est le va-et-vient entre les pôles qui permet le brouillage des frontières ouvrant ainsi un espace de l'entre-deux, instable, où le sujet peut voyager à « la proue de [s]oi-même » (p. 2) et ne doit « jamais lâcher l'ombre pour la proie² », où le Minotaure peut être traqué sans être vaincu et Salmacis peut s'unir à Hermaphrodite sans s'attirer la foudre de Zeus³. Se (dé) plaçant tantôt d'un côté de la frontière, tantôt de l'autre, il/elle n'a pas besoin de se fixer ; il/elle peut, comme la poésie, garder son secret ou le livrer⁴.

Il en va de même pour le visage et le masque qui peuvent se fondre l'un dans l'autre dans un processus de « décalcomanie manquée » :

Un jour d'enthousiasme, on applique trop son masque, il vous mord à la peau. Après la fête, on soulève un coin pour voir... Décalcomanie manquée. On s'aperçoit avec horreur que la chair et le cache sont devenus inséparables. Vite, un peu de salive ; on recolle le pansement sur la plaie⁵.

Malgré le ton ludique qui règne dans le passage, le sujet demeure lucide quant au risque que peut comporter le masque comme moyen de déguiser le corps et l'âme : « 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

1. Elisabeth Bronfen, « Die Vorführung der Hysterie », dans Aleida Assmann et Heidrun Friese, (dir.), *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, Francfort, Suhrkamp, 1998, p. 251-261.

2. La quatrième partie d'*Aveux non avenues* est placée sous le signe des trois dernières lettres de l'alphabet et de la devise : « Ne jamais lâcher l'ombre pour la proie » (page non numérotée).

3. Dans la nouvelle « Salmacis la suffragette », dédiée par ailleurs « à Claude », Cahun reprend la figure de la nymphe Salmacis pour revisiter le mythe de l'Androgyne originel sur le mode ironique et discuter de l'impossible union des contraires.

4. Les titres courants des *Paris sont ouverts* (José Corti, 1934) font défiler les deux phrases en jouant sur diverses variations : « La poésie livre son secret » et « La poésie garde son secret ».

5. Claude Cahun, « Carnaval en chambre », *op. cit.*, p. 48-49.

se reconnaissaient plus » (p. 15). La confusion est totale, le risque de la perte de soi due à l'artifice s'avère entier dès lors que le masque se confond au lieu de simplement lui prêter momentanément une apparence autre.

Renoncer à la cohérence du sujet, y faire apparaître des ruptures et laisser flotter sa pensée dans les interstices pour travestir légèrement le mot de Cahun, cela ne va pas de soi. Dans *Trouble dans le genre*, Butler pose la question essentielle rediscutée en 2006 dans *Défaire le genre*, à savoir dans quelle mesure la notion d'*identité* équivaut davantage dans nos sociétés à un idéal normatif qu'à un signe descriptif d'expérience. Loin d'être des catégories logiques et analytiques d'une « personne », ces notions liées aux enjeux identitaires renvoient de fait à des conventions sociales par lesquelles les individus sont normés¹. Le choix du Neutre comme espace de liberté fluctuant, de subjectivités « entre », que ce soit sous les traits de l'androgynie, de la gynandrie ou de l'identité transgenre, est perçu dans la logique oppositionnelle comme non intelligible.

À une époque charnière de la reconfiguration des identités sexuées et sexuelles, où l'on s'intéresse au libertinage de *La Garçonne* (1922), à la métempsychose d'*Orlando* (1928), au troisième sexe de la protagoniste Stephen dans *Le Puits de solitude* (1928) et au *Pur et à l'impur* (1932) des orientations sexuelles, Claude Cahun a privilégié le passage d'un genre à l'autre, le partage d'un mode de vie et de création avec Moore.

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

1. Voir Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 70, p. 83-86.