

« J'ai la manie de l'exception' : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », dans RIPPOLL, Ricard (dir.), *Stratégies de l'illisibilité*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 75-87.

Chapitre IV

« J'ai la manie de l'exception » : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun

Dans son article consacré à l'écriture au féminin dans le surréalisme, Jacqueline Chénieux-Gendron identifie deux sites d'écriture qui seraient spécifiques à la création féminine, soit la « violence de la langue » et « l'ironie à l'adresse du monde »¹. En effet, si nous concevons cette violence langagière comme une violence purement imaginaire, c'est-à-dire en pensée, dirigée à l'occasion même contre soi, et l'ironie comme un mode de (sur)vie qui n'épargne rien ni personne, nous détenons deux paramètres qui permettent de circonscrire la démarche artistique de Claude Cahun². La mise en théâtre de soi³ et l'utilisation de différents médias pour réaliser son « aventure invisible »⁴ se dégagent comme axes princi-

¹ Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, 1998, p. 62. Pour l'humour noir et l'ironie dans le surréalisme, voir aussi Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas (dir.), *Jeu surréaliste et humour noir*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge, 1 », 1993.

² Ce travail s'inscrit dans le cadre de mon projet de recherche sur Claude Cahun et l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, subventionné par le CRSH (Conseil de Recherche en Sciences Humaines). Je tiens ici à remercier mes assistants de recherche, Catherine Baron, Julie Héту et Antonin Marquis, de leur précieuse aide ainsi que des discussions stimulantes que nous avons pu avoir à l'occasion des interrogations reliées à leurs tâches de recherche ou à leur mémoire de maîtrise.

³ Je dois cette belle formule à Jean-Michel Devésa qui m'a fait remarquer lors du colloque à Barcelone (organisé par le GRES, les 5, 6 et 7 juin 2003) que la démarche notamment photographique de Cahun dépassait la simple mise en scène de soi. Cette vision de la conception artistique cahunienne s'avère d'autant plus probante qu'en termes photographiques l'on classerait de *staged photography* les autoportraits mais aussi les portraits de certains de ses contemporains (Jacqueline Lamba et André Breton, Robert Desnos, Henri Michaux, entre autres). Le texte autobiographique dont il sera ici question souscrit indéniablement à cette esthétique.

⁴ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930, p. 1. Dans le corps de cet article, les renvois à cette édition s'effectueront au moyen de l'abréviation *Aveux*, suivie des indications de page.

paux d'une œuvre complexe et protéiforme. Si les nombreux autoportraits (pour lesquels Cahun est désormais internationalement reconnue⁵) révèlent le plus souvent un côté ludique, le texte, à travers lequel le sujet se donne à lire, paraît moins amusant, du moins de prime abord. Si donc la notion de *jeu* est déterminante dans le travail d'autoreprésentation – car la dimension ironique des autoportraits, en subvertissant la notion d'identité par le simple fait de sa démultiplication *ad nauseam*, ouvre un « espace de récréation »⁶ – l'écriture autobiographique se situe à l'autre extrême : elle emprunte la voie d'un oracle qu'on interroge, qui s'interroge sans doute autant que le lecteur. *Aveux non avenues* déconcerte et provoque le lecteur qui éprouve un certain malaise, voire de l'effroi face à ce récit cryptogramme parcouru de secrets, d'images et d'énigmes sibyllins ; loin d'éclairer les mystères du texte, les photomontages renforcent ce sentiment⁷. Ainsi *Aveux non avenues* s'apparente-t-il à un théâtre de la cruauté dans lequel un « je » aux visages multiples se met en scène en semant volontairement le doute auprès du lecteur ; une fois ce doute installé, on ne s'en débarrasse que difficilement. Et c'est là justement une des visées de Claude Cahun, artiste multimédia avant la lettre. Ne jamais rien fixer, ne rien pérenniser, surtout pas sa propre image ni ses pensées⁸. Interroger constamment les possibilités de se voir et de se percevoir autrement. Jouer des rôles – tant devant l'objectif de l'appareil photo que sur la scène de théâtre, tant dans l'écriture que dans la vie réelle. *S'indéfinir* est l'une des devises de la fille de l'éditeur Maurice Schwob et nièce de l'auteur symboliste Marcel Schwob. Voici quelques balises qui permettent d'encadrer l'écriture cahunienne des années 1920⁹, de la placer dans le contexte intel-

⁵ À consulter les deux 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 ; *Claude Cahun. Bilder*, catalogue d'exposition, sous la direction de Heike Ander et Dirk Snauwaert, München, Schirmer-Mosel, 1997.

⁶ Martine Antle, « Les femmes photographes du surréalisme », dans Georgiana M. M. Colville et Katherine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, p. 93.

⁷ Voir à ce propos l'analyse de deux photomontages, l'un d'Herbert Bayer et l'autre d'André Kertész, que propose Danièle Méaux dans son article « De la construction d'images oniriques aux offrandes du réel », *Les Mots La Vie*, 9, 1992, p. 89-99.

⁸ Dès que la volonté de fixer la moindre chose se manifeste, une autre voix (le surmoi ?) se fait entendre : « Il faudrait maintenant fixer l'image dans le temps comme dans l'espace, saisir des mouvements accomplis – se surprendre de dos enfin. 'Miroir', 'fixer', voilà des mots qui n'ont rien à faire ici. » (*Aveux*, p. 38).

⁹ Mis à part bon nombre d'articles publiés entre autres dans *Le Phare de la Loire*, journal dirigé par son père, dans le *Mercur de France*, *Philosophies* et *Le Disque vert* et plusieurs courts textes littéraires, pas toujours clairement définis d'un point de vue générique,

lectuel et culturel de l'entre-deux-guerres, de nous approcher d'une œuvre qui passe pour obscure, opaque, hermétique et ce, à plus d'un égard. Et voici que le te ton aussi est donné, ton plus propice à soulever des questions que d'offrir des réponses, à formuler plus souvent des hypothèses que de délivrer des « vérités ».

Cette mise en garde paraît indispensable, parce que cette œuvre déboussolante qu'est *Aveux non avenues* représente en même temps la marge par rapport aux « grands récits » surréalistes. Les réflexions suivantes sur l'illisibilité des *Aveux* ont donc pour but de lever un peu plus le voile sur les stratégies autobiographiques sous-tendant ce texte et nous confrontant à un certain nombre de questions génériques¹⁰ que l'auteure pose à travers son écriture et ses choix esthétiques ; choix qui l'ont toujours placée dans la marge, dans un entre-deux instable, une atopie radicale qu'elle semblait chercher sans cesse.

Cette autobiographie qui n'en est pas une...

Élaboré sur une dizaine d'années, *Aveux non avenues* marque en 1930 un tournant décisif dans la carrière de Cahun en signalant son appartenance spirituelle et iconique au mouvement surréaliste¹¹. Rien que

Cahun s'était fait connaître comme auteure de *Vues et visions*, Paris, Georges Crès, 1919 et de plusieurs nouvelles (parues en 1925 dans *Le Journal littéraire* et le *Mercur de France*) qu'elle avait l'intention de regrouper sous le titre *Héroïnes*.

¹⁰ Bien que questions génériques et généricistes (néologisme créé par des universitaires canadiens pour traduire en français le concept anglo-saxon *gendespecific*) soient intimement liées chez Claude Cahun écrivaine, je ne reviendrai pas ici sur l'imbrication des deux aspects dans son œuvre déjà traités dans d'autres articles : Andrea Oberhuber, « Cross gender meets cross media : Claude Cahuns Maskeraden », dans Katharina Hanau et al. (dir.), *GeschlechterDifferenzen. Beiträge zum 14. Nachwuchskolloquium der Romanistik*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1999, p. 123-134 ; « "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.

¹¹ C'est durant les premières années de cette décennie que Cahun cosigne un certain nombre de tracts surréalistes, avant de publier en 1934 chez José Corti son essai poétique *Les Paris sont ouverts* dans lequel elle prend le contre-pied de la position d'Aragon concernant la récupération de la poésie par les préoccupations politiques et idéologiques de l'époque. À la suite de cette controverse, Cahun se rapproche du groupe Contre-Attaque dirigé par Bataille. Pour plus de détails biographiques, voir François Laperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992.

le titre de cette autobiographie ludique est révélateur d'une entreprise qui, dès les premières phrases, s'annonce comme une « aventure invisible » (*Aveux*, p. 1) pour se voir redéfinie un peu plus loin comme « aventure sentimentale » (*Aveux*, p. 3). Il ne s'agit pas au sens d'une confession de tout avouer sur soi-même, mais plutôt d'essayer de nommer le difficile, d'exprimer l'indicible pour, dans la même respiration, déclarer ces mêmes propos *non avenues*. Le titre quasi juridique exprime tout le paradoxe d'une enquête sur soi. Cette quête doit faire face à toutes sortes d'entraves : que penser des aveux d'un « je » qui, pour éviter l'emprisonnement à perpétuité, les déclare sur le champ « non avenues » ? Qu'y a-t-il donc tant à cacher qui ne pourrait se découvrir qu'entre les lignes ? Ces aveux paraissent d'autant plus problématiques que la mémoire s'avère déficiente et que ni l'écriture ni la personnalité ne peuvent combler ces failles : « Je perds la mémoire, et cette vague personnalité de s'être trop exhaussée, – truquée, certes ! – tombe. Je m'en désintéresserai si l'on m'en donne une autre... En voilà assez. Dissolvons. » (*Aveux*, p. 8) Un peu plus loin, le travail mémoriel s'avère encore plus laborieux :

En vain.
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
[...] (*Aveux*, p. 46)

C'est que la seule mémoire de l'individu ne suffit pas pour reconstituer son histoire. En résulte un texte qui assemble et dissemble différentes formes génériques, décompose des souvenirs et recompose des rêves, fait surgir des visions et convie aux hallucinations

Rythmés par dix héliogravures – des photomontages intercalés dans le texte –, 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 de correspondance, bribes d'un journal intime, réflexions poétiques ou métaphysiques. Les « poèmes-essais » ou les « essais-poèmes » – le préfacier Pierre Mac Orlan hésite entre les deux désignations, l'une aussi inusitée que l'autre – permettent le dialogue des genres. Il fait abstraction d'un ordre raisonné, tout comme les neuf parties

hétéroclites, introduites chacune par trois lettres plus ou moins énigmatiques¹², ne répondent à aucune chronologie ni à un contenu facilement saisissable. Contrairement à un récit rétrospectif (principe auquel nous ont habitué la plupart des autobiographies), où le « je » arrivé à une étape cruciale de sa vie entame une réflexion sur soi, fait le point sur sa vie en reconstruisant son passé¹³, l'autobiographie de Cahun s'inscrit dans le moment présent, dans l'acte d'écriture même, sinon carrément dans le futur. Car, dans *Aveux non avenues*, le moi s'applique à « devenir au lieu d'être » (*Aveux*, p. 229) : tout au long des deux cent trente-huit pages, le « je » est en continuelle transformation et le lecteur s'en trouve pleinement déstabilisé. Face à ce sujet-métamorphose, face à un moi qui visiblement s'amuse à brouiller les pistes dans un jeu de bal masqué où alternent des scènes de voilement et de dévoilement. Telle Alice au pays des merveilles, une fois passé de l'autre côté du miroir, le lecteur piste le narrateur/la narratrice (le genre varie au fil de la narration¹⁴) sur le chemin sinueux de son introspection. Sous les yeux du lecteur émerveillé, le « je » déploie ses paysages intérieurs. Dans cet *onirocosme* créé verbalement et visuellement, les paroles semblent avoir « largué les amarres »¹⁵, pour reprendre une expression de Pontalis. Laissons filer cette métaphore de la navigation qui cor-

¹² Alors que certains se laissent déchiffrer assez facilement, parfois par le biais de la prononciation anglaise des lettres (E. D. M. pour *Idem* ; N. O. N. pour la particule de négation ; I. O. U. pour *I Owe You*) – soulignons à cette occasion que Claude Cahun fit un séjour d'études à Oxford – d'autres demeurent dans l'« illisibilité » la plus totale (R. C. S. ; C. M. C. – serait *Claude Marcel Claude* ? ou alors *Claude aime Cahun* ? ; M. R. M.).
¹³ À propos de la définition et de l'histoire du genre autobiographique, voir Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 et *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980. Pour l'autobiographie des femmes de l'entre-deux-guerres, voir Jennifer E. Milligan, *The Forgotten Generation : French Women Writers of the Inter-War Period*, Oxford, Berg, 1996.

¹⁴ Contentons-nous de citer quatre exemples selon leur occurrence chronologique dans le texte qui reflètent le vacillement du « je » écrivant entre les genres féminin et masculin tout en souhaitant adopter idéalement le genre neutre : « seule, éternellement seule » (*Aveux*, p. 6) ; « Moi juive » (*Aveux*, p. 31) ; « Moi seul enfin » (*Aveux*, p. 238) ; « 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 » (*Aveux*, p. 176) ; « 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 » (*Aveux*, p. 233). Je souligne.

¹⁵ Jean-Bertrand Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1997, p. 102. Il est intéressant de noter que, dans *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1999, les réflexions du psychanalyste sur l'autobiographie sont placées sous l'enseigne des « Derniers, premiers mots », par lesquels le « je » signe sa « nécrologie anticipée » en même temps que celle-ci peut devenir synonyme d'« acte de naissance » (p. 339-340).

respond si bien au voyage auquel nous invite le « je ». Il jette par-dessus bord toute bouée de sécurité, utile à une traditionnelle écriture du moi, comme pour se libérer des contraintes scripturales, aller plus librement d'île en île sans jamais y accoster trop longtemps. Libre et dévergondée, bref, souscrivant à la poétique surréaliste, la narration dans *Aveux* fonctionne selon le principe d'associations d'idées et d'images qui proviennent des extrêmes limites du conscient. Le je(u) est dérégulé, l'être paraît multiple et ses dissonances se font entendre par voix intimes. Cette autobiographie, disons-le, défie toute lecture linéaire au sens de « chronologique » et, surtout, toute interprétation trop fixée.

Éléments pour dessiner une carte de navigation

Que faire ? Abdiquer ? S'échouer, faire naufrage ? Ou renflouer le navire de la narration en suivant le sillon de la navigatrice dans son odyssée, afin d'apprivoiser un peu plus cette écriture farouche ? Car ce moi instable et incohérent semble suivre une trajectoire cahoteuse, guidé par les étoiles (qui illuminent par ailleurs souvent les photomontages), des intuitions et – pourquoi pas – par des coups de tête. Tant sur l'eau que sur la terre ferme, le moi ne parvient ni à trouver un point d'ancrage ni à sortir des sables mouvants de son (*Da*)*Sein*. À partir de ce moi en mouvance, en route vers d'autres cieux, d'autres genres, d'autres sexes, autrement dit vers un auto-engendrement poétique par-delà les frontières traditionnelles, plusieurs pistes de lecture sont ouvertes. Elles nous donneront l'occasion de déchiffrer dans ce texte certaines stratégies de l'illisible : d'abord la position instable du moi, caractéristique du projet moderniste des écrits autobiographiques, ensuite l'hybridation des genres, enfin la subversion du discours autobiographique par le biais de la fragmentation formelle et des idées.

Les autobiographies des femmes surréalistes font toutes la part belle aux rêves, aux fantasmes, à la langue du corps, au clivage du moi jusqu'à et y compris de véritables états de schizophrénie¹⁶. Il suffit de penser à *Birthday* (1942) de Dorothea Tanning, à *China Eggs/Les Œufs de porcelaine* de Kay Sage (1955), à *Bonaventure* de Bona (1977), à *Mémoires d'une liseuse de draps* (1974) de Belen, mais plus particulièrement encore à *En bas* (1945) de Leonora Carrington ou à *Der Mann im Jasmin* (1966 ;

¹⁶ Voir Katherine Conley, « La nature double des yeux (regardés / regardants) de la femme dans le surréalisme », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, 1998, p. 80-82.

L'Homme-Jasmin) d'Unica Zürn. Un premier aveu – de ma part cette fois – s'impose : tous ces récits relevant au sens large du terme du genre autobiographique datent d'au moins vingt ans après la parution d'*Aveux non avenues*¹⁷ ; Claude Cahun est donc indubitablement avant-gardiste dans le genre. Le deuxième aveu, toujours à ce même sujet, est toutefois plus tranchant : si la scission de soi-même est en effet au cœur des textes de femmes surréalistes de la deuxième génération, chez Cahun, cette perte de l'unité de moi traduit moins un repli sur soi et le rejet du monde extérieur qu'une vision moderniste du sujet qui ne se perçoit plus comme *un*. Plutôt que d'y voir, comme dans le cas de Carrington et de Zürn chez qui le sentiment de la multiplicité des personnalités revêt de réels troubles psychiques, c'est-à-dire de l'expérience d'un « je » angoissé dont l'unité psychique est divisée, ne faudrait-il pas comprendre le geste autobiographique de Cahun comme la volonté très nette de rompre avec une écriture du moi confessionnelle¹⁸ ? Comprendre l'éclatement du moi tel qu'il se présente dans *Aveux non avenues* comme l'expression d'un « stade du miroir mal réalisé » où le sujet se voit comme un être fragmenté et non comme une *image*¹⁹, ne serait-ce pas réduire cette tentative de *s'écrire autrement* à l'habituel complexe d'Œdipe ayant détourné le sujet féminin vers un narcissisme pathologique, sans tenir compte des enjeux modernistes si caracté-

¹⁷ *Notes autobiographiques* de Valentine Penrose paru en 1935 constitue l'exception qui confirme la règle. Le renouveau de l'intérêt pour les femmes surréalistes se traduit depuis quelques années par la réédition de leurs œuvres. Ainsi viennent de paraître de la même auteure, *Écrits surréalistes : récits, poèmes, collages*, édition Georgiana M. M. Colville, Paris, Joëlle Losfeld, 2001, de Valentine Hugo, *Écrits et entretiens radiophoniques*, Arles, Actes Sud, 2002, et de Joyce Mansour, *Prose et poésie, œuvre complète (1953-1986)*, Arles, Actes Sud, 1991.

¹⁸ L'interprétation que propose Katharine Conley, *loc. cit.*, p. 81-88, des textes autobiographiques de Carrington, de Zürn, de Kiki de Montparnasse ou de Youki Desnos comme relevant du « désir de corriger l'image projetée par les surréalistes » à travers la « 'double configuration' de leurs yeux regardants et regardés », c'est-à-dire comme une prise de parole qui souhaiterait « reformuler les paroles prononcées sur elles », est certainement plus vraie pour la deuxième génération de créatrices surréalistes que pour Claude Cahun qui, sans être membre officiel, gravite à cette époque autour du groupe surréaliste.

¹⁹ Voir la lecture psychanalytique de l'œuvre de Cahun que propose Florence Brauer, « Lamer / la mère chez Claude Cahun », dans Colville, Georgiana M. M. et Katherine Conley (dir.), *op. cit.*, p. 117-125, ici p. 119 (F. Brauer est également l'auteure d'une thèse de doctorat sur Claude Cahun : *Speculum de la même femme*, thèse soutenue en août 1996 à l'Université du Colorado à Boulder). Georgiana M. M. Colville adopte le même regard pour circonscrire le *Journal* de Frida Kahlo : « Féminité, hybridité, monstruosité : le journal de Frida Kahlo », dans Colville, Georgiana M. M. et Katherine Conley (dir.), p. 335-352, plus précisément p. 349.

ristiques du projet d'écriture de bon nombre d'auteurs contemporains²⁰ ? Citons l'exemple le plus flagrant, *Orlando*, la célèbre biographie (qui n'en est pas une non plus) de Virginia Woolf, publiée en 1929, dans laquelle le narrateur qui se métépsychose en narratrice déclare sur un ton ironique : « 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 mille²¹. » Ou en des termes de Cahun : « Chaque être vivant – poupée russe, table gigogne – est censé contenir tous les autres. » (*Aveux*, p. 119) Lorsque le lecteur est confronté à « cinq ou six Moi » qui se disputent la parole ou à un sujet qui se compare à une « poupée russe » et n'en finit pas d'enfanter des miniatures, l'écriture doit en porter des traces et peut paraître morcelée. Au lieu de parler d'une « impression de vide, de non-achevé »²² provoquée par l'éclatement du moi et, par conséquent, de son écriture, je suggère de voir dans cet éclatement au carré une opiniâtre fragmentation au carré qui ouvre d'épatants espaces de lecture... et de réflexion. Ce n'est certes pas une situation confortable dans laquelle nous sommes alors placés. Mais cette nouvelle attitude de lecteur/lectrice – à la fois libératrice et flottante – risque de nous faire visiter plus de territoires inconnus que si nous étions restés de simples passagers clandestins.

Le deuxième constat qui s'impose dès lors au lecteur doté d'un esprit vagabond concerne les genres qui se veulent communicants. Ce texte hybride qui, comme le soulignait Mac Orlan, « fait dialoguer les genres », est favorable aux fantasmes. Dans *Aveux non avenues*, Cahun témoigne d'une nette tendance à la monstruosité fantasmagorique qui reflète celle de certains autoportraits, recyclés et recontextualisés dans les photomontages : monstruosité d'un « je » polymorphe et monstruosité d'un texte qui ne se livre pas nonobstant le genre adopté : prose, poésie, dialogue dramatique ou essai. À l'instar des photographes surréalistes qui ont allègrement exploité la distorsion, la solarisation, la double exposition ou

²⁰ La modernité littéraire est souvent décrite comme une période de crise parce que les anciennes traditions et sécurités (la mythologie antique, le système de valeurs) sont rejetées ; à une période de crise correspond logiquement une littérature de crise. Ainsi la modernité littéraire à l'échelle européenne (pensons, entre autres, à Proust, Joyce, Musil, Kafka ou Stein qui vit et travaille à Paris) reflète-t-elle une assurance de la part des écrivains, qui se confrontent délibérément aux paradoxes de la nouvelle réalité, de représenter le monde dans une multiplicité des possibles. La représentation du monde est cependant transférée, comme chez Proust et Joyce par exemple, dans la psychologie de l'être humain. Dans cette perception subjectiv(ist)e de la réalité, l'univers intérieur et le monde extérieur s'influencent bien sûr mutuellement. L'identité des protagonistes devient flottante, les valeurs cessent d'être universelles et intemporelles.

²¹ Virginia Woolf, *Orlando*, Paris, Stock, 1974, p. 330.

²² Brauer, *loc. cit.*, p. 119.

le jeu spéculaire, l'auteure joue délibérément sur l'informe, voire le difforme²³. Le désir d'intégrer les antinomies et la juxtaposition d'éléments disparates s'inscrivent profondément dans l'esthétique surréaliste. *Aveux* suit donc le fil d'Ariane entortillé par les surréalistes et qui devaient les entraîner dans l'exploration poétique la plus totale. La révolution surréaliste est, entre autres, celle de la langue, de la poésie et de l'être, mieux encore, de la poésie de l'être : convoquer la « stupéfiante image », comme l'avait si bien formulé Breton, pour faire exploser le cadre habituel de l'écriture et laisser arriver le surréel, marier le rêve et la réalité, déclencher une dynamique de l'écart par différents procédés d'écriture. Le « je » autobiographique, il est vrai, navigue souvent entre deux univers, le rêve et la réalité. Comment la narration ne devrait-elle pas obéir à l'appel (m)orphique de transgresser les frontières d'un monde pour en arriver dans un autre, quitte à délaissier momentanément l'un pour l'autre ? Idéalement, le moi errant – « errant » par l'origine juive de Cahun et par son exil sur l'île de Jersey à la suite de la montée des fascismes en Europe – se retrouverait toujours dans l'univers du rêve (*Aveux*, p. 66) :

« Moments les plus heureux de toute votre vie ?

A – Le rêve. Imaginer que je suis autre. Me jouer mon rôle préféré ».

De son vivant, la quête de soi, la mascarade, le jeu de rôles, bref le *Carnaval perpétuel*²⁴, ne se terminent donc jamais ; la volonté de se construire est réitérée et prend forme dans l'acte d'écriture, forme qui varie selon le moment et surtout selon les états d'âme du « je ». L'écriture autobiographique cahunienne gomme les frontières génériques. Mais la

²³ Ce goût est particulièrement prononcé dans de nombreux photomontages, technique que Cahun perfectionne, en collaboration avec Suzanne Malherbe alias Marcel Moore, dans les héliogravures d'*Aveux non avenues*. Cette même technique se retrouvera exploitée dans la collaboration entre Cahun et Lise Deharme pour son livre pour enfants *Le Cœur de pic*, Paris, José Corti, 1937. Dans un autre contexte, Georgiana M. M. Colville, « Féminité, hybridité, monstruosité : le journal de Frida Kahlo », *loc. cit.*, p. 337-338, en se référant à l'étude de Rosalind Krauss sur la photographie surréaliste, note chez Kahlo ce concept bataillien de « l'informe » qui prévaut dans la conception esthétique de son *Journal* composé de textes et de dessins.

²⁴ L'un des textes clé qui permet à mon sens de mieux comprendre la démarche poétique et esthétique de Cahun s'intitule justement « Carnaval en chambre », *La Ligne de cœur*, 4, 15 mars 1926, p. 47-50, dans lequel l'auteure avoue sa fascination depuis l'enfance pour la saison du carnaval : « Exalter l'imagination du costumier. / Déclarer le Carnaval perpétuel » (p. 50) ; énoncées sur le mode infini, les deux phrases clarent symboliquement la troisième et dernière partie de ces réflexions carnavalesques, intitulée « Bébé inclassable ».

conception hybride d'*Aveux* va encore plus loin : elle rend justice à une identité mobile, tout en reflétant la fragmentation d'un « je » aux prises avec le paradoxe d'avouer l'ineffable.

En accélérant de quelques nœuds, il suffit d'une légère embarde pour dériver vers le troisième constat de mon analyse, la subversion du traditionnel discours autobiographique à laquelle procède l'auteure. Le récit poétique incarne la mise à mort d'une certaine manière de s'écrire, en proscrivant les révélations mono-causales et la trame unidimensionnelle. L'écriture autobiographique et l'autoreprésentation sous forme d'autoportraits évoluent parallèlement chez Cahun. Rien d'étonnant donc que le projet autobiographique qu'elle entreprend dès 1919 emprunte la technique du collage²⁵ : assemblage d'éléments hétérogènes, le texte n'est jamais fini, tout comme l'identité ne peut jamais se concevoir comme « constituée » définitivement. Le moi mosaïque se monte de fil en aiguille, change de sexe (la voix narrative est tantôt au masculin, tantôt au féminin), de ton (lyrique, pathétique, dramatique, caustique) et d'objectif (le « je » hésite entre l'écriture comme épitaphe et acte de naissance²⁶) au fur et à mesure qu'avance la narration. La mosaïque est à la constitution du sujet ce que la fragmentation est au projet fondateur d'*Aveux non avenues*. L'autobiographie ne donne à lire « l'histoire » du sujet que de manière fragmentaire, morcelée, comme les photomontages donnent à voir seulement certaines parties du corps, jamais le corps entier²⁷. L'insubordination à l'égard du discours autobiographique s'exprime par le biais de la spectralisation du « je » et la double fragmentation du texte : typographique, car le texte est parsemé de signes qui le divisent en plusieurs parties, et générique. Ce texte proclame à voix haute un contre-discours autobiographique : puisque depuis Rimbaud « JE est un autre », le « je » narratif s'invente toujours à nouveau. Tel est son but : « vivre [...] parmi l'incertitude

²⁵ La technique du collage, loin d'être une pratique dadaïste-surréaliste « masculine », se voit également très répandue chez les femmes. Leurs collages font jouer les hybridations entre différents éléments de l'univers qui peuvent donner naissance, comme par exemple chez Hannah Höch, Valentine Penrose et Claude Cahun, à des êtres androgynes ou monstrueux. Pour ce qui est de la « mère spirituelle » en matière de collages et de photomontages, la dadaïste H. Höch, voir Frédéric Valabrègue, « Les photomontages de Hannah Höch », dans Marie-Hélène Dumas (dir.), *Femmes et art au XX^e siècle*, Paris, L'Érudition, 2000, p. 37-43.

²⁶ Voir Pontalis, *Perdre de vue*, op. cit., p. 339. L'autobiographie de Cahun traduit le processus de l'auto-engendrement par le texte et l'image : j'écris, donc je suis ; je me vois, donc je suis doublement. Dans ces multiples mises en théâtre de soi, le « je » renaît comme le Phénix de ses cendres, toujours différemment.

²⁷ Mais contrairement aux photomontages, Cahun récuse dans les autoportraits la fragmentation du corps féminin, si souvent pratiquée par les photographes surréalistes.

hérissée » (*Aveux*, p. 12). Et puisqu'il faut trouver un genre, ne pourrait-on dire que Cahun se lance corps et âme dans la mascarade – littéraire et photographique – pour en faire son « genre » ? Genre qui lui permet, grâce aux principes du travestissement et de l'affranchissement des contingences identitaires, de frayer dans un véritable flou artistique ? Dans le cas de Cahun, force est de constater que cette position de l'entre-deux lui convient parfaitement. L'insoumission finit par être totale. Le « je » s'écrit, mais il faut savoir lire le dessous des cartes²⁸, savoir déchiffrer ses paroles obliques²⁹, passer par-delà les genres.

Illusions d'optique... à perte de vue

Le dédoublement, voire la « spectralisation du 'je' participant d'une théâtralisation de l'expression »³⁰, à laquelle est reliée comme chez la plupart des autobiographes un certain degré d'exhibitionnisme³¹. *Aveux non avenues* lance un défi à l'écriture autobiographique, peut-être à l'écri-

²⁸ On connaît le plaisir convivial que les surréalistes prenaient aux différents jeux, notamment les jeux de cartes. Signalons à ce propos que le photomontage *Tableau VII* reprend l'idée du jeu de cartes en remplaçant les figures habituelles par des personnes. Man Ray dans ses photomontages avait l'habitude de substituer à ces figures des personnages réels ; ainsi réalisa-t-il le portrait de Lise Deharme en *Dame de pic* dédoublée.

²⁹ Le premier dossier substantiel consacré à la contribution des femmes au surréalisme a été publié par la revue *Obliques*, 14-15, 1977 ; outre des articles, il comporte des extraits d'œuvres littéraires, des dessins, des tableaux et des photographies, un « Dictionnaire » (non complet) des créatrices surréalistes et des indications bibliographiques à leur égard. Depuis l'ouverture de cette brèche, d'autres publications ont assuré la continuité ; citons à titre d'exemples Lea Vergine, *L'autre moitié de l'avant-garde 1910-1940 : femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, Paris, Des femmes, 1982 ; le catalogue d'exposition *La femme et le surréalisme*, publié par Erika Billeter et José Pierre, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1987 ; Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent : Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge-Massachusetts-London, Harvard University Press, 1990, notamment le chapitre « A Double Margin : Women Writers and the Avant-Garde in France », p. 11-32 ; Renée, Riese Hubert, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism, and Partnerships*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994 ; Georgiana M. M. Colvile et Katherine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998 ; Whitney Chadwick (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-representation*, Cambridge-London, MIT Press, 1998 ; Georgiana M. M. Colvile, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.

³⁰ Antle, loc. cit., p. 92.

³¹ Michel Leiris affiche ce penchant dès les premières lignes de *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939. Voir à ce propos, Annie Pibarot, « L'Âge d'homme de Michel Leiris : une autobiographie allégorique », *Les Mots La Vie*, 9, 1992, p. 51-67.

ture tout court. Il y a non seulement scission entre le « je » qui parle et le moi devenu objet, mais, de plus, selon le genre adopté et la perspective choisie, il y a intrusion d'une tierce personne phagocytant le récit. Si le « il » ou « elle » incorpore parfois le point de vue extérieur adopté par le « je » pour exprimer une plus grande distance entre ces différentes entités, entre le présent, le passé et l'avenir, le « tu » entraîne le récit dans une dimension dialogique ; c'est comme si l'introspection nécessitait un autre, le double, l'alter ego tant recherché, afin de pouvoir entrer en dialogue avec lui et, au bout du compte, de s'avouer. La voix d'autrui (extrapolée et différée du noyau identitaire ou alors projetée sur des tiers³²) est à l'écriture du moi ce qu'est le miroir à l'autoportrait photographique : se refléter dans une surface lisse, moins cependant par inclinaison narcissique, bien que ce penchant ne soit négligeable³³, que pour faire parader devant le lecteur-spectateur les multiples voix et visions intérieures d'un univers tissé de *moïsonges*.

Sans aucun doute le « je » cahunien ne veut-il se définir. Ou alors, cette définition doit se faire au second, voire au troisième degré, comme si l'auteure voulait proférer un appel messianique : qui m'aime me suive... dans les méandres de mon flux de conscience. Quinze ans après la publication d'*Aveux non avenues*, Claude Cahun renoue avec son premier projet autobiographique en choisissant – qui en serait surpris ? – le miroir comme confident³⁴. La position du « je » est toujours aussi ambivalente,

³² Dans *Enfance*, Nathalie Sarraute recourt au même principe dialogique mis en place dès le début pour mieux se remémorer le passé. Violette Leduc aussi, dans sa trilogie autobiographique (*La Bâtarde*, 1964 ; *La Folie en tête*, 1970 ; *La Chasse à l'amour*, 1973), passe par le truchement d'un « tu » plutôt que de se raconter simplement à la première personne ; voir à ce propos, Catherine Viollet, « Violette Leduc ou l'ivresse de la lecture », dans Marianne Camus et Françoise Rétif (dir.), *Lectures de femmes : entre lecture et écriture*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 147-159. Serait-ce une particularité des genres dits « intimes » ou de certains mouvements littéraires du XX^e siècle que de faire appel à la structure dialogique, au double inconscient, à la recherche d'une voix écho ? Béatrice Didier, *Le journal intime*, p. 8, constate que le genre du journal intime nécessite la forte présence de l'Autre. Et Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou Les repentirs de la littérature*, Paris, Champion, 2001, p. 115, de souligner : « Le Surréalisme, c'est l'Autre, la recherche passionnée de l'Autre : où l'automatisme de l'écriture et de la parole est à entendre, quant à la passivité qu'il requiert, au sens de *passion* et de ce qui se fait *passage*, donne le passage à l'Autre – inconnu. »

³³ La deuxième partie d'*Aveux non avenues* est empreinte de la figure de Narcisse : « 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. » (p. 38).

³⁴ *Confidences au miroir* (1945) est un texte resté à l'état de manuscrit fragmentaire. François Leperlier a décidé de l'intégrer malgré des parties indéchiffrables à l'édition des *Écrits*, op. cit., p. 573-624.

car le narrateur/la narratrice – masque levé – affirme dans une envolée intertextuelle : « Je était autre car j'étais hors de moi³⁵ ». En effet, le « je » est hors de soi ; il/elle est probablement toujours dépossédé-e de son être, à l'époque envahi de voix polyphoniques, chacune correspondant à une autre identité :

Un murmure peu à peu me prend aux entrailles ; des voix me caressent les oreilles, s'individualisent (je ne tournerai pas la tête), se situent (tout le reste de ma force s'emploie à calculer la distance – distance déjà diminuée), s'articulent (Till we meet again), m'atteignent et me dépassent (à peine). (*Aveux*, p. 12)

Syndrome de personnalités multiples ou altérité intériorisée ? La question demeure ouverte, l'énigme autobiographique de Claude Cahun reste entière. *Aveux non avenues* témoigne d'une démarche singulière. C'est un voyage introspectif vers la liberté, l'inaccessible, vers un état sans bornes où tout n'est que poésie... À travers ses aveux et confidences, sa démarche hors du commun (souvent en marge des courants dominants) et son esthétique intermédiaire, Cahun illustre la singularité plurielle si caractéristique de bon nombre d'auteurs surréalistes³⁶. Dans ce sens, l'aveu de sa « manie de l'exception » (*Aveux*, p. 55) prend toute son ampleur, l'altérité prend corps.

Andrea OBERHUBER

³⁵ *Ibid.*, p. 574,

³⁶ Voir plus en détail, Mireille Calle-Gruber, op. cit., p. 190-194.

Chapitre IV : « J'ai la manie de l'exception » : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun ».

Œuvres de Cahun

- Cahun, Claude, « Carnaval en chambre », *Ligne de cœur*, 4, 15 mars 1926, p. 47-50.
- , *Aveux non avenues*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930.
- , *Les Paris sont ouverts*, Paris, José Corti, 1934.
- , *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002.
- Deharme, Lise, *Le Cœur de pic*, Paris, José Corti, 1937, avec des photomontages réalisés par Claude Cahun.

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 du Guggenheim Museum, sous la direction de Jennifer Blessing, New York, Guggenheim Museum Publications, 1997.

Ouvrages critiques

- Antle, Martine, « Les femmes photographes du surréalisme », dans Colville, Georgiana M. M. et Katherine Conley (dir.), p. 91-98.
- Brauer, Florence, « L'amer / la mère chez Claude Cahun », dans Colville, Georgiana M. M. et Katherine Conley (dir.), p. 117-125.
- Calle-Gruber, Mireille, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou Les repentirs de la littérature*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel, 3 », 2001.
- Chadwick, Whitney (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-representation*, Cambridge-London, MIT Press, 1998.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline et Marie-Claire Dumas (dir.), *Jeu surréaliste et humour noir*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge, 1 », 1993.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), p. 54-69.

- Colville, Georgiana M. M. et Katherine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, 1998.
- Colville, Georgiana M. M., « Féminité, hybridité, monstruosité : le journal de Frida Kahlo », dans Colville, Georgiana M. M. et Katherine Conley (dir.), p. 335-352.
- , *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.
- Conley, Katharine, « La nature double des yeux (regardés / regardants) de la femme dans le surréalisme », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), p. 71-89.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, 1996
- , *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- Leperlier, François, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992
- Leperlier, François, « L'assomption de Claude Cahun », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), p. 101-116.
- « La femme et le surréalisme », double numéro thématique de la revue *Obliques*, 14-15, 1977.
- Méaux, Danièle, « De la construction d'images oniriques aux offrandes du réel », *Les Mots La Vie* (n° thématique sur « L'autobiographie : du désir au mensonge »), 9, 1992, p. 89-99.
- Milligan, Jennifer E., *The Forgotten Generation : French Women Writers of the Inter-War Period*, Oxford, Berg, 1996.
- Oberhuber, Andrea, « Cross gender meets cross media : Claude Cahuns Maskeraden », dans HANAU, Katharina, Volker RIVINIUS et Sylvia SETZKORN (dir.), *GeschlechterDifferenzen. Beiträge zum 14. Nachwuchskolloquium der Romanistik*, Bonn, Romanistischer Verlag, coll. « Forum Junge Romanistik », 5, 1999, p. 123-134.
- , « "Que Salmacis surtout évite Salmacis !" Claude Cahuns literarisch-fotografische Verkörperungen des Anderen », dans NAGUSCHEWSKI, Dirk et Sabine SCHRADER (dir.), *Sehen, Lesen, Begehren : Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, Berlin, Edition tranvía/Walter Frey, coll. « Gender Studies Romanistik, 6 », 2001, p. 67-81.
- Pibarot, Annie, « L'Âge d'homme de Michel Leiris : une autobiographie allégorique », *Les Mots La Vie*, 9, 1992, p. 51-67.
- Pontalis, Jean-Bertrand, *Ce temps qui ne passe pas*, suivi de *Le compartiment de chemin de fer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997.
- , *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999.
- Riese Hubert, Renée, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism, & Partnersphip*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.

- Rubin Suleiman, Susan, « A Double Margin : Women Writers and the Avant-Garde in France », *Subversive Intent : Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge-Massachusetts-London, Harvard University Press, 1990, p. 11-32.
- Valabrègue, Frédéric, « Les photomontages de Hannah Höch », dans Dumas, Marie-Hélène (dir.), *Femmes et art au XX^e siècle*, Paris, L'Esprit, coll. « Hors-Série, 2 », 2000, p. 37-43.
- Vergine, Lea, *L'autre moitié de l'avant-garde 1910-1940 : femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, Paris, Des femmes, 1982. Traduction Mireille Zanutti.
- Viollet, Catherine, « Violette Leduc ou l'ivresse de la lecture », dans Marianne Camus et Françoise Réatif (dir.), *Lectures de femmes : entre lecture et écriture*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 147-159.

Chapitre V : « Différences dans *L'espace du dedans* d'Henri Michaux ».

Œuvres d'Henri Michaux

- Affrontements*, Paris, Gallimard, 1986.
- Ailleurs*, Paris, Gallimard, 1986.
- Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1984.
- Déplacements dégageants*, Paris, Gallimard, 1985.
- Ecuador : journal de voyage*, Paris, Gallimard, 1990.
- Epreuves, exorcismes*, Paris, Gallimard, 1973.
- Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1992.
- La nuit remue*, Paris, Gallimard, 1987.
- La vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1982.
- Le rideau des rêves*, Paris, l'Herne, 1996.
- L'espace du dedans*, Paris, Gallimard, 2000.
- L'infini turbulent*, Paris, Gallimard, 1994.
- Passages (1937-1963)*, Paris, Gallimard, 1982.
- Plume : précédé de Lointain Intérieur*, Paris, Gallimard, 1985.
- Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard, 2004.
- Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1986.

Bibliographie sur Henri Michaux

- Blanchot, Maurice, « Autour du pays de la magie », dans *Le Magazine littéraire*, n° 364, avril 1998.
- Desson, Gérard (dir.), « Méthodes et savoirs chez Henri Michaux », *La licorne*, 25, 1993.
- Fintz, Claude, « Henri Michaux, cette espèce de poète : quelques notes sur l'activité générique/génétique de l'œuvre », *Littératures*, 2002, Spring, 46 : 173-192.

- Halpern, Anne-Élizabéth, « La chenille, la fille et la vanille », dans *Le Magazine littéraire*, n° 364, avril 1998.
- Maulpoix, Jean-Michel, *Henri Michaux passager clandestin*, Seyssel, Champ Vallon, 1990.
- Ouvry-Vial, Brigitte, *Henri Michaux*, Lyon, La Manufacture, 1989.
- Peyré, Yves, *Henri Michaux : Permanence de l'ailleurs*, Paris, J. Corti, 1999.
- Poncelet, Dominique, « Au pays de la magie d'Henri Michaux : La poésie comme 'traduction du monde' », *Dalhousie French Studies*, 2002, Summer, 59 : 67-75.
- Trolet, François, *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, Paris, A.Michel, 1992.

Chapitre VI : « *Ecrire de Marguerite Duras : une poétique de l'illisible* ».

Quelques œuvres de Duras

- Les Parleuses*, Entretiens avec Xavière Gauthier, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- Les Lieux de Marguerite Duras*, en collaboration avec Michelle Porte, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- Le Camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- Le Navire Night*, suivi de *Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979.
- L'Été 80*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- Les Yeux verts*, Paris, *Cahiers du cinéma*, n°312-313, juin 1980, rééd. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996.
- L'Homme assis dans le couloir*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- L'Homme Atlantique*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- Outside. Papiers d'un jour*, Paris, P.O.L., 1984.
- La Douleur*, Paris, P.O.L., 1985.
- La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987.
- Emily L.*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.
- Le Monde extérieur. Outside 2*, Paris, P.O.L., 1993.
- Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- La Couleur des mots*, Entretiens avec Dominique Noguez (1984), Paris, Éditions Benoît-Jacob, 2001.

Bibliographie critique

- Alazet, Bernard ; Blot-Labarrère, Christiane ; Harvey, Robert (éds.), *La Tentation du poétique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- Alazet, Bernard (éd.), *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, *Revue des Lettres Modernes*, L'icosathèque 19, Paris/Caen, Minard, 2002.

