



Entre¹

On ne sort pas de l'œuvre de Claude Cahun comme on y est entré. D'ailleurs, on n'y entre pas par hasard. Les motifs et les raisons pour lesquels on *fréquente* Cahun, ses textes littéraires et ses images photographiques sont probablement aussi éclectiques que le nombre toujours croissant de chercheuses et de chercheurs se penchant sur cette artiste multimédia avant la lettre, sur son œuvre insolite, sur sa conception esthétique transfrontalière et sur ses liens de filiation avec des auteures ou des artistes contemporains. Depuis une quinzaine d'années, cette « oubliée » de l'histoire culturelle de la première moitié du XX^e siècle² suscite l'intérêt des historiens de l'art et aussi, de plus en plus souvent, celui des critiques littéraires. Qu'il entre dans cette œuvre protéiforme par la porte des autoportraits spectaculaires ou par la fenêtre plus étroite des écrits, demeurés largement inaccessibles jusqu'à leur réédition en 2002³, le regardant-lisant se voit pris dans un mouvement de balancier défiant tout équilibriste. Car chaque texte renvoie à un autre texte, chaque image renvoie à une autre image ; chaque œuvre picturale trouve son « reflet » dans un des textes littéraires, essayistiques ou politiques – des poèmes en prose, des nouvelles et des récits de soi côtoient un essai poétique, des tracts et des pamphlets –, chaque texte fait surgir devant l'œil imaginaire un autoportrait, un photomontage, un objet surréaliste, un tableau photographique, un instantané ou un portrait d'artiste⁴. Qu'on entre donc dans cette œuvre à l'occasion de l'une des nombreuses expositions consacrées à Claude Cahun (et plus rarement à Cahun *et* à Marcel Moore, son *alter ego* et compagne de vie⁵), qu'on soit porté par un intérêt

¹ Publié initialement dans Oberhuber, Andrea (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007, p. 13-26.

² Rappelons sans trop insister – parce que cela a été dit et redit – que, après sa mort en 1954, Cahun a été évincée de la mémoire collective jusqu'à sa redécouverte par François Leperlier et la relecture de son œuvre dans le cadre de la critique féministe et des *gender studies* nord-américaines.

³ Claude Cahun, *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002. Cette réédition rassemble les œuvres publiées à l'époque, de *Vues et visions* à *Les Paris sont ouverts*, de même que plusieurs textes inédits, dont *Confidences au miroir*.

⁴ Je reprends *grosso modo* la typologie proposée par Heike Ander et Dirk Snauwaert dans l'excellent catalogue d'exposition *Claude Cahun. Bilder*, Munich, Schirmer-Mosel, 1997. Pour les reproductions des images photographiques, on se référera, comme le font par ailleurs la plupart des auteurs du présent collectif, à ce catalogue ou à celui édité à l'occasion de l'exposition de l'œuvre de Cahun au Musée d'art moderne de la Ville de Paris : *Claude Cahun. Photographe*, Paris, Jean-Michel Place, 1995. Sur le site du Jersey Heritage Museum, que l'on consultera avec bénéfice pour le sérieux des informations avec lequel sont présentées les images, sont rassemblées 344 photographies réalisées par Claude Cahun (et Marcel Moore) : <http://www.jerseyheritagetrust.org>.

⁵ Les deux femmes artistes collaborèrent si étroitement, notamment dans le domaine photographique et théâtral, qu'il convient, à la lumière des études de Carolyn J. Dean, de Laura Cottingham, de Marie-Jo Bonnet, de Tirza True



littéraire manifeste ou par le simple esprit de curiosité, l'essentiel est toujours d'y rester suffisamment longtemps. Au moins assez longtemps pour se laisser bousculer par ces images textuelles et visuelles qui nous aspirent comme par magie dans le monde d'un ailleurs permanent, dans l'univers de l'insolite et du spéculaire, du rêve et du « carnaval perpétuel⁶ », pour reprendre une idée-clé, sinon *la* notion essentielle, de la conception esthétique cahunienne : une esthétique de l'entre-deux basée sur la métamorphose et le polymorphisme, sur l'inavouable et l'illisible, sur le « devenir au lieu d'être⁷ ». À partir d'une pratique scripturaire qui marie délibérément l'écriture et le dessin, le verbe et le trait graphique, le fragment textuel et le photomontage au sein d'un même espace plastique, le lecteur-spectateur, ou disons plutôt le « spectateur » que nous sommes, que nous sommes contraints à *devenir* face à cette œuvre, bascule dans une sorte d'onirocosme où la recherche des points de repères n'est pas chose aisée tant les mondes possibles s'emmêlent : les paroles semblent libérées des contraintes quotidiennes et les séries d'images kaléidoscopiques sollicitent une double exégèse dans l'assemblage des différents morceaux. C'est que la forme dynamique entre texte et image que propose la majorité des œuvres cahuniennes ne cesse de mettre en question – et d'inclure dans sa cinétique – la réception de l'œuvre par un lecteur nouveau, le spectateur donc, qui est appelé à s'impliquer totalement dans le processus de perception et de lecture. Face à cette démarche chorégraphiée en des temps d'écriture achroniques et fragmentaires, d'une part, et en des espaces dialogiques entre le poétique et le visuel, d'autre part, le spectateur a tout intérêt à se laisser séduire par une esthétique de l'entre-deux qui fait « parler » les images et « voir » les textes, comme l'illustrent si bien *Vues et visions* ou *Aveux non avenues*, pour ne citer que deux œuvres emblématiques à cet égard.

Latimer et d'Andrea Oberhuber, de voir derrière cette collaboration un concept artistique remettant en cause l'idée du génie créateur individuel.

⁶ Claude Cahun, « Carnaval en chambre », *Écrits, op. cit.*, p. 486.

⁷ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur, Paris, Éditions du Carrefour, 1930, p. 229.



L'entre-deux⁸

La *praxis* intermédiaire de Claude Cahun, élaborée durant plusieurs décennies dans une complicité quasi symbiotique et mue par le désir d'une collaboration interartistique avec la graphiste-peintre Marcel Moore⁹, fait écho à une conception de l'être – instable, insaisissable et changeant (en raison de sa pluralité intrinsèque et de la perspective qu'adopte celui qui l'observe) – et de la connaissance de l'Autre, fondamentalement limitée et partielle. Il s'agit là d'une représentation du sujet non seulement multiple mais surtout écartelé, fragmenté et dont les différents « je » existent au prix d'une hétérogénéité paradoxale. Cahun et Moore cultivent, chacune à leur manière mais le plus souvent d'un commun accord, la pluralité de l'être singulier. Ou serait-il plus approprié de parler de la singularité d'un être(-au-monde) pluriel à une époque mouvementée, en crise, marquée par de grands changements politiques, sociaux, culturels et éthiques ? Une singularité plurielle, caractéristique de bon nombre d'auteurs-artistes de l'avant-garde, certes, mais qui s'affiche ouvertement chez Cahun sous la forme d'une « manie de l'exception¹⁰ » : celle-ci prend forme dans une démarche hors du commun, souvent en marge des courants dominants (le symbolisme tardif et le surréalisme en pleine ascendance dans les années 1920-30), et, surtout, dans un entre-deux précaire qui interroge les frontières – artistiques, médiatiques, génériques, sexuelles mais aussi géographiques et confessionnelles (rappelons que, dès 1937, le couple Cahun-Moore s'exila dans l'île de Jersey, lieu de leurs activités politiques contre l'occupant national-socialiste) – pour, finalement, passer outre. Cette manie de l'exception, combinée à une extravagance certaine quant à une subjectivité en crise à un moment historique de la redéfinition des identités sexuelles, contribua largement à vouer Cahun à une représentation publique formée d'une myriade de *personae* : celles-ci se dévoilent devant l'objectif de l'appareil photographique et dans les œuvres littéraires. La pluralité de ces *personae* permet aux apories de coexister sans jamais se résoudre ; elle tend au contraire à faire implorer l'opposition rassurante de l'imaginaire et du réel, du métaphorique et du propre, du même et de l'autre. En résultent des œuvres hybrides qui témoignent justement d'un être en métamorphose

⁸ Voir Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1991.

⁹ Pseudonyme de Suzanne Malherbe, dont le choix du nom d'artiste paraît plus résolument masculin que celui de Claude Cahun.

¹⁰ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 55.



permanente, résolu à ne jamais rien figer, ni sa propre image ni ses pensées. Dès que se manifeste la volonté de fixer la moindre chose, une autre voix 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 ici¹¹. »

Entrés dans l'univers cahunien grâce au hasard objectif, souvent, nous sortons métamorphosés à notre tour de cette œuvre hypnotique, obsédante et en même temps très lyrique. Comme ces « je » multiples, comme ces voix narratives brouillant les pistes et comme ces regards tantôt détournés tantôt lancés directement dans l'objectif de la caméra, nous finissons par nous poser plus de questions que nous ne trouvons de réponses dans ces aveux aussitôt déclarés non avenus et dans ces confidences livrées au miroir. Les visions l'emportent sur les vues, les mystères et la confusion envahissent les héroïnes mythologiques, et les secrets restent intacts en dépit des paris politiques et poétiques¹².

Si l'œuvre cahunien nous interroge encore aujourd'hui, malgré ou justement grâce à l'écart historique qui nous en sépare, c'est que des artistes de la scène contemporaine rappellent les postures et les modalités d'autoreprésentation explorées par Cahun dans différents médias. Mais c'est aussi que notre contexte culturel immédiat nous renvoie, par effet de ricochet, à celui de l'entre-deux-guerres puis, plus lointain encore, à celui de la seconde moitié du XIX^e siècle qui a vu l'avènement d'une pratique photographique au service d'une mise en jeu de soi et du corps – masculin et féminin. Et finalement, cette œuvre nous met face à nous-mêmes, elle devient le lieu d'une confrontation inévitable, d'une intersubjectivité a-chronique, d'une filiation qui se construit dans le dialogue fictif. Lire Cahun, voir ces troublants autoportraits, mettre en rapport les textes et les dessins graphiques de *Vues et visions*, décoder les photomontages insérés dans *Aveux non avenus*, c'est s'exposer à l'énigme. Celle-ci paraît entretenue, durant toute la vie de Lucy Schwob, nom véritable de Cahun (née à Nantes en 1894), par un jeu de pseudonymes et de mascarades. Mais au fond, ce qui nous interpelle probablement le plus dans le legs de Cahun, ce

¹¹ *Ibid.*, p. 38.

¹² J'évoque dans l'ordre les œuvres suivantes : *Aveux non avenus*, *Confidences au miroir* (ce second texte auto(bio)graphique de Cahun, dédié à Suzanne Malherbe, nom civil de Marcel Moore, et élaboré entre 1945 et 1946, est resté à l'état de fragment. Il a toutefois été intégré aux *Écrits*, *op. cit.*, p. 571-624), *Vues et visions*, *Héroïnes* et *Les Paris sont ouverts*. Voir Andrea Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme, and the Surrealist Book », *History of Photography*, 31, 1, printemps 2007, p. 40-56.



sont les multiples traces de l'entre-deux : celles-ci sont perceptibles dans le regard oblique posé par l'artiste sur le mouvement surréaliste et dans sa quête / enquête sur le corps comme vecteur de sens, comme scène de théâtre ; elles deviennent tangibles dans le questionnement sur l'androgynie et le sexe « neutre », le recours quasi-systématique au masque et au travestissement ; elles se donnent à lire à travers les stratégies intermédiales *stricto sensu* mises en œuvre dans les écrits « autographiques », les photomontages, les objets surréalistes et dans ce que l'on a l'habitude d'appeler les « livres surréalistes¹³ ». Je suis tentée de postuler que, notamment à l'aune de son travail de collaboration avec Moore, digne de la meilleure tendance de l'esthétique avant-gardiste (dadaïste et surréaliste), l'œuvre de Cahun est synonyme d'un entre-deux qui se veut tour à tour historique, structurel, esthétique et médiatique. C'est précisément cette dimension plurielle d'une pratique à la fois *singulière* et redevable à des contextes culturels de création particuliers, soit le symbolisme et le surréalisme, qu'il importera de mettre en lumière dans ce recueil : démontrer la portée essentielle de l'entre-deux, aussi en ce qui a trait à sa charge biographique, profondément subjective et intimiste, comme moteur principal d'un façonnage du sujet (féminin) moderniste, voire son autofictionnalisation par le biais des arts et des médias ; faire apparaître que la démarche du couple Cahun-Moore s'inscrit dans une lignée d'auteurs et d'artistes qui les ont précédées, qui étaient leurs contemporains ou qui leur ont succédé sans pour autant se revendiquer systématiquement de l'une ou de l'autre : de la comtesse de Castiglione à Sophie Calle en passant par la *Baroness Elsa* (von Freytag-Loringhoven), Hannah Höch et Unica Zürn, pour ne citer que celles qui font ici l'objet d'études comparées ; insister sur l'idée que la création chez Cahun comme chez toutes les autres constitue le point de départ et l'aboutissement du rêve non seulement de faire corps avec soi-même, mais aussi de faire acte de présence dans la cité... et de l'écrire, le photographier, le performer, le coller, le monter, le dessiner.

Imprégné du pluralisme conflictuel et de l'impossible harmonie causés par les bouleversements des deux guerres mondiales mais aussi dûs au foisonnement de nouvelles idées et d'autres modes de vie, les textes et les photographies cahuniens renvoient à cette instabilité, à la

¹³ Outre *Aveux non avenus*, il faut mettre dans cette catégorie le livre pour enfants *Le Cœur de Pic* de Lise Deharme (Paris, José Corti, 1937), pour lequel Cahun réalisa vingt photographies empruntant à l'esthétique du photomontage le principe de l'assemblage d'éléments disparates.



disparité et aux ruptures en tous genres. En d'autres termes, l'entre-deux n'est pas un état statique, stable et permanent mais plutôt le lieu d'un incessant va-et-vient, un carrefour où se croisent en interagissant et en s'opposant des forces diverses, souvent irréconciliables, de sorte que les œuvres tout comme leur(s) créatrice(s) s'avère(nt) insaisissable(s) et inclassable(s). Sous l'influence de cette dynamique de transformation, l'entre-deux est bien plus qu'un pont qui assure le passage et la conjonction. La position historique et esthétique de Cahun l'illustre de façon suffisamment claire : irréductible au symbolisme tardif, au surréalisme des marges, aux débats esthétiques et au combat politique, Cahun finit par confondre toutes les polarités. L'entre-deux produit dans sa démarche artistique et éthique des glissements, des dissonances et des discordances, il ne se complaît jamais dans l'unisson... ni dans l'image unique.

Entrer en scène, entrer en (la) matière

Le cinquantième anniversaire de la mort de Claude Cahun a été l'occasion de rendre hommage, en mai 2004, à celle qui tout au long de sa carrière de photographe, d'écrivaine, d'actrice de théâtre, d'essayiste et d'activiste politique prônait les écarts, affectionnait les inconduites. Il s'agissait également de rappeler, en cette année commémorative, qu'il y a eu un autre surréalisme, que l'apport des différentes marges, notamment féminines, à l'élaboration d'une esthétique surréaliste « révolutionnaire » n'est pas négligeable et que, actuellement, l'histoire des avant-gardes s'écrit à partir du centre ou des marges mais toujours aussi à partir de ses points aveugles. Issu d'une journée d'étude fructueuse en échanges, ayant réuni littéraires et historiennes de l'art, le présent collectif dépasse largement le cadre de cette rencontre pourtant déjà internationale et interdisciplinaire. D'autres chercheurs venus de divers horizons géographiques et culturels se sont joints au groupe initial, afin de compléter la mosaïque des études portant sur l'œuvre de Cahun et sur celles dont les démarches, au-delà d'un simple rapprochement historique, s'apparentent à la sienne dans leurs procédés formels et dans la visée générale d'une invention de soi par la transformation artistique. L'intérêt de cet ouvrage réside dans le fait que, pour la première fois, les différentes contributions tiennent compte de la dimension intermédiaire de l'œuvre, principe créateur qui laissa des traces indélébiles dans la démarche profondément authentique du couple Cahun-Moore et dans leur conception de l'œuvre



d'art comme œuvre de vie. Aussi le biographique eut-il partie liée, tout au long de leur cheminement commun, avec l'esthétique et l'éthique ; il nécessita voire conditionna chez les deux artistes la mise en place de stratégies intermédiaires, toujours en faveur de l'entre-deux et de l'indéfinition¹⁴. Dans les articles qui constituent ce collectif, il est donc question tant de l'ancrage familial personnel que de la collaboration interartistique de Cahun et de Moore, tant des textes littéraires et essayistiques de Cahun que de son œuvre photographique et de ses prises de position politiques durant les années 1930-40. Une autre première est à signaler : puisque le volume rassemble des réflexions émanant de diverses postures critiques, il se situe volontairement au carrefour de regards et de perspectives multiples, parfois même conflictuelles : des analyses européennes (françaises, allemandes, britanniques) y croisent des études nord-américaines (états-uniennes, canadiennes, québécoises), posant des regards différents sur les textes et les images. De manière générale, la conception du présent collectif reste fidèle à l'idée d'une « transfrontalité » fondamentale, chère à Cahun et à Moore et qui dépasse le paramètre de l'identitaire, en visant à reprendre, afin de mieux la continuer, une réflexion actuelle sur des pratiques scripturaires et visuelles hybrides, sur la coexistence du textuel et de l'iconique au sein d'une même œuvre.

Dans la première partie, placée sous le double signe de « l'artistique » et du « politique », trois articles proposent une mise en contexte de l'œuvre de Claude Cahun et de Marcel Moore selon les principales interrogations esthétiques et éthiques de la première moitié du XX^e siècle. D'entrée de jeu, l'article de Tirza True Latimer remet en cause une certaine idée reçue quant au génie créateur – individuel et solitaire – à l'instar du modèle romantique : dans le but d'entraîner une relecture des autoportraits généralement attribués à Cahun, l'historienne de l'art insiste sur la nécessité de concevoir son œuvre photographique comme une œuvre impliquant toujours, sur le plan pratique *et* conceptuel, le concours de l'autre, soit de Moore, sans que cette bicéphalie diminue la valeur ni l'originalité du travail de Cahun. Dans un deuxième temps, elle place cette « œuvre performative » dans le contexte souvent négligé du théâtre expérimental de l'entre-deux-guerres, ce qui contribue à éclairer, comme sous un projecteur, la propension de Cahun à la mise

¹⁴ Je reprends ici une notion clé de l'enjeu identitaire tel qu'il se manifeste dans divers écrits et autoportraits de Cahun. Mais le néologisme apparaît explicitement sous la forme du verbe pronominal « s'indéfinir », ce qui est révélateur de la spécularité de son propos auto(bio)graphique, dans *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 18 : « C'était un enfant révolté qui ne croyait plus au sommeil. [...] Et l'enfant commença de se confondre parmi leur trouble et de s'indéfinir. »



en théâtre de soi. Sur Le Plateau, petit théâtre dirigé par Pierre Albert-Birot, le couple joua un rôle actif durant ses années parisiennes : Cahun comme actrice, Moore en tant que photographe de plateau et dessinatrice de costumes et de décors. Jean-Michel Devésa nous ramène ensuite aux débats houleux des surréalistes sur l'homosexualité – masculine et féminine – en prenant soin de signaler l'importance de ce sujet, si délicat à l'époque, pour nos discussions actuelles sur le corps, la sexualité, l'intimité et la structuration psychique. Finalement, du cadre surréaliste et des préoccupations en matière de sexualité « déviante », on passe au contexte de l'engagement politique du couple Cahun-Moore, d'abord au sein de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR), puis du groupe *Contre-Attaque* dirigé par Bataille. Réalisatrice du documentaire *Playing a Part. The Story of Claude Cahun*, Lizzie Thynne s'intéresse aux retombées d'une pensée à la fois politique et poétique dans l'essai pamphlétaire *Les Paris sont ouverts*, avant de présenter les activités de résistance du « *Soldat ohne Namen* », pseudonyme qu'adoptèrent Cahun et Moore durant les années de guerre, jusqu'à leur arrestation en 1944. Lizzie Thynne intègre aussi à sa réflexion sur la propension politique du couple les expériences de subversion révélées par Cahun dans *Confidences au miroir*. Le politique et le poétique sont inextricablement liés dans la conception d'un travail commun qui implique l'amour de deux femmes, toutes deux objets du désir mutuel¹⁵ et sujets désirants à la fois.

Cette première partie est donc une sorte de cadre général nous invitant à relire et à revoir autrement « l'œuvre de Cahun », ses visées, ses enjeux et ses partis pris, et nous conviant par la même occasion à interroger une tendance, manifeste dans certaines études critiques (littéraires, philosophiques ou esthétiques), à vouloir *fixer* la lecture et l'image de Cahun à l'intérieur de balises parfois trop restrictives. Elle est suivie d'une série de lectures approfondies des textes littéraires majeurs, que quatre auteurs examinent sur la base des rapports complexes qu'entretiennent le texte et l'image dans l'œuvre cahunien, notamment dans *Vues et visions*, *Héroïnes* et *Aveux non avendus*. Ils s'intéressent à la question du poème en prose et du livre illustré, à celle de l'autoportrait et de l'image (héroïque) de soi, à celle de la réécriture des grands récits et de l'écriture auto(bio)graphique comme autant de stratégies de mascarade et de

¹⁵ Signalons toutefois que les autoportraits de Cahun sont beaucoup plus nombreux que les (auto)portraits de Moore ou du couple que formaient les deux femmes artistes.



ventriloque. Ainsi, dans l'article qui ouvre cette deuxième partie, Rolf Lohse pose que les figures du double et du redoublement régissent la conception transgénérique des poèmes en prose rassemblés en 1914 dans *Vues et visions*, publiés d'abord dans le *Mercure de France* avant d'être réédités cinq ans plus tard, chez José Corti, sous la forme d'un luxueux recueil enrichi d'illustrations par Moore. L'inscription du double dans l'acte poétique même et les illustrations graphiques mettent en lumière ce que Rolf Lohse appelle une « intertextualité *in praesentia* », caractéristique d'une nouvelle conception du poème en prose. Les jeux de miroir – devant et derrière le tain, au sein même des nouvelles publiées en 1925 – sont au cœur des questions que pose Georgina M.M. Colville, dans une perspective psychanalytique, à l'œuvre de Cahun, plus précisément aux *Héroïnes* et aux autoportraits. Au « Qui suis-je ? » bretonien, qui semble pourtant hanter la quête cahunienne de mille et un visages et corps, la production littéraire et photographique de Cahun, très en avance sur son époque, n'apporte « nulle réponse ou cent réponses ». Dans cette quête, la plupart du temps menée sous la forme d'une autoreprésentation toujours recommencée, le « je » textuel et visuel tente de se projeter dans une altérité sérielle. Avec comme toile de fond les idées de la « nouvelle femme » en émergence dans l'entre-deux-guerres, Joëlle Papillon se penche elle aussi sur les *Héroïnes*, passant les nouvelles au crible et focalisant son intérêt sur les différentes stratégies de réécriture des récits canoniques (mythes antiques et bibliques ; contes de fées et contes pour enfants). En même temps, elle confronte les textes littéraires avec le discours social de l'époque en matière de féminité et de sexualité pour dégager de cette lecture toute la charge ironique inhérente à ces monologues de femmes illustres, mais peu entendues, auxquels nous avons affaire dans les *Héroïnes*. À la fin de ces (re)lectures d'œuvres, Catherine Baron s'attaque à l'œuvre magistrale, sans doute la plus complexe et la plus opaque de Cahun, *Aveux non avenues*, élaborée sur une dizaine d'années, en partie parallèlement à l'écriture des *Héroïnes*, et témoignant ouvertement, c'est-à-dire dès la page de couverture, de la collaboration avec Moore. Il s'agit pour Catherine Baron, dans le prolongement de son mémoire de maîtrise, de circonscrire, sur la base des multiples aveux empruntant diverses voies génériques et voix narratives, le polymorphisme d'un moi en métamorphose permanente. Se dessine, au bout de cette introspection guidée par les paramètres d'un récit de soi protéiforme et du photomontage,



l'expression d'une conception moderniste du sujet telle que mise en avant par Joyce, Musil et Woolf.

Ces études généricistes, culturelles ou féministes ouvrent l'horizon vers d'autres artistes et auteures, des soi-disant « prédécesseurs » ou « héritiers » de Claude Cahun. Par conséquent, la troisième partie réunit des contributions qui ont pour but, d'une part, d'établir des parentés esthétiques là où elles semblent s'imposer et, d'autre part, de construire, dans un esprit de filiation de femme à femme, une généalogie de créatrices singulières dont les traits communs sont une *praxis* résolument intermédiaire et un désir de subjectivation par l'*écriture*. Dans un volet historique sont d'abord convoquées, toujours sur le plan symbolique, deux figures de légataires. Dans son article sur la comtesse de Castiglione, parente lointaine de Cahun, Andrea Oberhuber détecte, derrière la sérialité des mises en scène de soi pratiquées par la « Dame de cœurs », tant à la cour de Napoléon III que dans l'atelier du photographe Pierre-Louis Pierson, un véritable projet artistique se concrétisant dans l'entre-deux du spéculaire narcissique et du désir d'immortalité. C'est le corps de la Castiglione qui est pris dans le miroir social de son époque, tout comme il lui sert de scène dans ses mises en théâtre de soi (et de ses proches) devant l'appareil photographique agissant comme un dispositif réflexif. À partir de ce projet éminemment théâtral d'une appropriation sans cesse renouvelée de soi, il est aisé d'établir un lien avec Cahun, certes, mais d'abord avec une autre artiste la préfigurant : Elsa von Freytag-Loringhoven, la *Baroness Elsa*. Irene Gammel la présente à juste titre comme la première *performance artist* du XX^e siècle et l'initiatrice du mouvement Dada à New York. Non seulement la Baronne fait-elle preuve d'un avant-gardisme indubitable en ce qui concerne ses performances publiques dans les rues ou dans les stations de métro de la métropole états-unienne, mais surtout elle utilise sciemment l'art comme médium pour s'affranchir des genres sexuels en élaborant un discours corporel de déconstruction des rigides conceptions victoriennes de l'identité sexuelle. Nul doute que, par l'intermédiaire d'une conception de soi comme œuvre d'art, les deux femmes (la Castiglione et la Baronne) laissent entrevoir, à plus d'un égard, les pratiques performatives de Cahun, caractérisées elles aussi par une théâtralité exubérante. Sont ensuite regroupées chronologiquement, dans le second volet de cette partie consacrée aux parentés esthétiques, trois études qui posent des regards explicitement comparatistes sur des auteures-artistes du contexte



culturel immédiat de Cahun ou de notre époque contemporaine, tout en tenant compte des différences et des divergences conceptuelles entre leurs œuvres. Dans son article sur le « Je(u) masqué(e) », Elza Adamowicz fait dialoguer les œuvres de Cahun et de l'artiste allemande Hannah Höch, représentante du mouvement dadaïste de Berlin et, avec Raoul Hausmann, l'un des inventeurs du photomontage. Dans un souci constant de suivre quelques lignes de convergence et de divergence entre les œuvres, il s'agit de proposer, à partir d'un dialogue amorcé entre deux trajectoires existentielles et artistiques, une réflexion sur certains enjeux esthétiques, psychologiques et politiques des années 1920. Le rapprochement opéré par Nadine Schwakopf entre Cahun et Unica Zürn, d'origine allemande mais ayant quitté son Berlin natal pour s'installer à Paris et y fréquenter les cercles surréalistes dans les années 1950, paraît justifié par une nette prédilection des deux auteures-artistes pour la mise en récit du corps féminin et de ses dépendances. Dans la perspective d'une filiation prospective, leurs œuvres et leurs démarches font foi de maintes parentés dans le choix d'une esthétique de l'entre-deux et, d'un point de vue éthique, dans la nécessité de *s'écrire*. C'est à Sophie Calle qu'il revient de clore la série des comparaisons, toujours dans cet esprit d'une filiation prospective qui établit des liens généalogiques grâce aux critères de l'entre-deux artistique et médiatique. Sans vouloir forcer l'idée d'une généalogie historique linéaire, Maïté Snauwaert met en relation les travaux artistiques de Cahun et de Calle. Toutes deux témoignent, à plusieurs décennies d'intervalle, de la vivacité de certaines interrogations essentielles : la « conception du vivre » dont découle une « éthique de l'écrire » pour reprendre la formule de Maïté Snauwaert ; l'autoreprésentation et le corps (féminin) en tant qu'expression métaphorique de l'intime et de l'identitaire ; et la subjectivation qui passe par la réalisation d'un devenir historique de femme se traduisant en mots et en images.

Constamment préoccupée par le passé empiétant sur le présent de l'écriture, en même temps anxieuse quant à l'avenir, à son/leur avenir, l'une des nombreuses voix narratives d'*Aveux non avenues* se met en scène une dernière fois dans une adresse aux « [c]hers Inconnus ». Derrière ceux-ci, on peut supputer les futurs lecteurs des aveux fragmentaires, ou alors les divers moi, voix inconscientes, du « je » narrant :



Chers Inconnus, gardez bien vos distances : Je n'ai que vous au monde.

“ Et moi ? Moi ?... ” crie quelqu'un : moi-même.

Mon beau devenir, ce renfort inespéré m'arrive. Présent déjà passé, toi qui m'échappes, encore un instant de répit...

Pourvu qu'il ne soit pas trop tard¹⁶.

L'inquiétude face à un éventuel « trop tard » paraît compréhensible du point de vue du moment où Cahun termina, au bout d'une dizaine d'années, l'*écriture* plurielle de ce projet déroutant. *Aveux non avenues* sera publié en 1930, et son auteure sait qu'elle sollicitera dorénavant d'autres médias pour réaliser son « aventure invisible » de l'autogenèse. Cependant, cette inquiétude s'est révélée injustifiée puisque l'avenir l'a emporté sur le passé *et* le présent. L'œuvre de Cahun, sa complicité fusionnelle avec Moore et leur démarche artistique continuent de susciter l'intérêt et d'inspirer de nouvelles études. En ce sens, les articles réunis dans ce volume tendent à assurer l'ancrage de Cahun et de Moore dans l'histoire culturelle du XX^e siècle, tout en balisant, à travers certaines artistes et auteures contemporaines, le chemin vers un avenir dont le couple Cahun-Moore ne pouvait se douter, à-venir désormais profondément ancré, aussi paradoxalement que cela puisse paraître, dans la mémoire culturelle.

Ce collectif a pour vocation de ne pas rester *Entre nous*¹⁷.

Andrea Oberhuber

Université de Montréal

Pour citer cet article :

Oberhuber, Andrea, « Entre », *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007, p. 13-26, publié sur Phlit le 14/05/2012. url : <http://phlit.org/press/?p=1165>

¹⁶ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 238.

¹⁷ Tel est le titre d'un « autoportrait à deux » dont existent plusieurs variantes et qui date de 1926. Il s'agit là de l'une des rares photographies dans lesquelles s'immortalisèrent Cahun et Moore l'une à côté de l'autre. Dans cette mise en scène ludique de deux personnes ensevelies dans le sable, seuls les visages constitués de coquillages, de plumes et d'algues, masqués de semblants de loups, sont visibles ; ils suggèrent indéniablement, tel un trompe-l'œil, l'analogie entre ces créatures de sable et le couple Cahun-Moore.