



HAL
open science

**(Dés) aveu(x) des trajectoires contraires :
métamorphoses et discontinuités dans Aveux non avenues
de Claude Cahun**

Émilie Navarro

► **To cite this version:**

Émilie Navarro. (Dés) aveu(x) des trajectoires contraires : métamorphoses et discontinuités dans Aveux non avenues de Claude Cahun. Littératures. 2017. dumas-02877601

HAL Id: dumas-02877601

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02877601>

Submitted on 22 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
UFR DES LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES ET SPORTS

MASTER 1 RECHERCHE
« ARTS, LETTRES ET CIVILISATIONS »
PARCOURS POÉTIQUES ET HISTOIRE LITTÉRAIRE
2016/2017

(DÉS)AVEU(X) DES TRAJECTOIRES CONTRAIRES :
MÉTAMORPHOSES ET DISCONTINUITÉS DANS *AVEUX NON AVENUS*
DE CLAUDE CAHUN

Travail d'étude et de recherche présenté par
Mlle Émilie NAVARRO

Sous la direction de Monsieur Pierre VILAR

– Sommaire –

Remerciements	p. 3
Introduction	p. 5
Premier chapitre : Pulsions scopiques	p. 10
Deuxième chapitre : Mises à l'épreuve corporelles, textuelles et identitaires	p. 73
Troisième chapitre : Réminiscences baroques dans <i>Aveux non avendus</i>	p. 130
Conclusion	p. 163
Bibliographie	p. 165
Annexe n°1	p. 169
Annexe n°2	p. 171

–Remerciements –

J'adresse toute ma reconnaissance à mon directeur de recherche, qui m'a fait découvrir Claude Cahun, qui m'a orienté avec bienveillance et qui m'a aidé en me communiquant les documents nécessaires à la réalisation de mon travail.

Je remercie conjointement mes deux directeurs de recherche de m'avoir aiguillé et de m'avoir encouragé dans ce double projet de recherche entremêlant deux domaines qui me passionnent.

Je remercie également les bibliothèques universitaires de Pau et des Pays de l'Adour pour leur accueil. Grâce à ces institutions, j'ai pu accéder à une riche documentation.

Enfin, je remercie ma famille et mes amis qui m'ont soutenu durant cette année. Et tout particulièrement ma mère et mon frère pour les relectures, les conseils et les corrections.

« d'un "travail" littéraire (écrire, oui, se mettre à sa table et écrire, écrire pendant toute une journée, ou pendant toute une nuit, esquisser un plan, mettre des grands I et des petits a, faire des ébauches, mettre un mot à côté d'un autre, regarder dans un dictionnaire, recopier, relire, raturer, jeter, réécrire, classer, retrouver, attendre que ça vienne, essayer d'arracher à quelque chose qui aura toujours l'air d'être un barbouillis inconsistant, quelque chose qui ressemblera à un texte, y arriver, ne pas y arriver, sourire (parfois), etc.) »¹

¹ PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilé, 2000 [1974], p. 25.

Introduction

Classer, reclasser, déclasser ; jamais fixée, toujours à l'opposé de nos attentes, Claude Cahun chancèle entre les espaces transitoires. Les métamorphoses du *moi* cahunien se démultiplient dans des formes de résistances contraires à tel point que Claude Cahun² – pourtant bien présente – est imperceptible. L'évanoui, le surgissement immergent le livre dans un état de suspension permanent, à l'interstice de l'équilibre et du déséquilibre. Auteure et photographe de la première moitié du *xx^e* siècle, elle ne cesse d'endosser tous les rôles, autant fictifs que réels, à commencer par Claude Cahun, pseudonyme de Lucy Schwob³. La famille de C. Cahun bénéficie d'un grand prestige littéraire. Son père, Maurice Schwob, tient le *Phare de la Loire* à Nantes, son grand-père Isaac Schwob est ami des Parnassiens⁴. Son oncle, Marcel Schwob, est un modèle et une source d'inspiration grâce à des livres comme *Coeur double* (1891), *Le Roi au masque d'or* (1892), *Le Livre de Monelle* (1894) ou encore *Vies imaginaires* (1896).

Claude Cahun est une auteure des avant-gardes. Elle publie d'abord quelques articles de mode dans le *Phare de la Loire* avec son amie et compagne Suzanne Malherbe dite Marcel Moore qui se charge des dessins. Son écriture subversive est appréciée. Elle publie, par exemple, dans le *Mercur de France*, *La Gerbe*, *Le Journal littéraire*. *Vues et visions* est son premier ouvrage publié en 1914⁵. En 1918, elle poursuit ses études de lettres à Paris. Elle commence progressivement ses rencontres artistiques et littéraires dans un Paris bouillonnant de modernité. L'effervescence culturelle l'inspire car elle écrit beaucoup et réalise de nombreux autoportraits dans cette période de l'entre-deux guerres⁶. Ayant le goût de la provocation et du singulier, elle se range toujours du côté des individus dit « déviants »⁷. Engagée, elle soutient les surréalistes, les

² Née en 1894 à Nantes et morte en 1954 à Saint Hélier (Jersey).

³ Elle choisit ce pseudonyme en 1917. C'est le nom de famille de sa grand-mère Mathilde Cahun. Celle-ci a eu une influence considérable dans sa vie. C'est aussi le nom de famille de Léon Cahun, son grand oncle, érudit et orientaliste.

⁴ Il entretient des amitiés avec Flaubert, Baudelaire, J. Verne.

⁵ Dans le *Mercur de France*.

⁶ Voir en annexes (p. 169) la liste de ses œuvres et publications recensées dans Claude Cahun *Écrits* (œuvres complètes) par François Leperlier.

⁷ Entre crochets car « individu déviant » est un jugement de valeur très subjectif en touchant aux mœurs culturelles et sociétales. Mais pour l'époque, même si les mœurs se libèrent progressivement, l'homosexualité n'est pas quelque chose d'acquis. Consulter à ce sujet l'article de Cahun publié dans la revue *L'Amitié* en 1925

homosexuels⁸, les libertaires ; tous ceux qui n'entrent pas dans les codes. Ses activités s'accumulent. En 1924, elle crée des costumes pour *La Dame masquée* de Viktor Tourjansky. Sa passion pour le théâtre l'incite à intégrer *Le Plateau*, animé par Pierre Albert Birot, dans lequel elle joue plusieurs rôles⁹. Adeptes de la méditation, du bouddhisme et de la mystique, elle fréquente le théâtre ésotérique. Ses nouvelles intitulées *Héroïnes* sont publiées en 1925¹⁰ et certaines se poursuivent dans *Aveux non avenues* publié en 1930¹¹. Dans les années 1930, elle se tourne plus ouvertement vers le groupe surréaliste en rejoignant l'AEAR¹², et en signant des tracts pour soutenir ce mouvement¹³. Son engagement politique est avant tout poétique. En 1934, elle écrit le pamphlet *Les Paris sont ouverts* contre Aragon, en faveur de la dissociation de la poésie et de la politique¹⁴. Elle rencontre de nombreuses personnes comme Adrienne Monnier, Sylvia Beach, Henri Michaux, Robert Desnos, Ribemont-Dessaignes, Jacqueline et André Breton, René Crevel, Tristan Tzara, Dora Maar, Jacques Viot, Georges Bataille, Chana Orloff, Gaston Ferdière et bien d'autres encore avec qui elle lie des amitiés. Entre 1935 et 1936, elle participe à l'exposition surréaliste chez Charles Ratton avec quelques objets à fonctionnement symbolique la conduisant, en 1937, à collaborer avec Lise Deharme en réalisant vingt photographies pour *Le Coeur de pic*. Sa présence dans le groupe surréaliste est ambiguë car elle rejette toute attache, elle refuse d'appartenir à un rassemblement en particulier. Pourtant, elle fréquente les cafés et signe des tracts à leurs côtés. Claude Cahun dispose de tous les éléments pour être qualifiée de surréaliste mais sa manie de l'inclassable, du retournement incessant nous conduit à douter de toute appartenance.

Pour résoudre ce problème de désignation, Paul Nougé

dans CAHUN Claude [éd. établie par François LEPELIER], *Écrits*, Paris, Jean Michel Place, 2002, p. 481.

⁸ En écrivant des articles pour soutenir la publication de la revue homosexuelle *Inversions* par exemple.

⁹ Elle joue, par exemple, dans la pièce *Barbe bleue* de Pierre Albert Birot en 1929.

¹⁰ Certaines sont publiées dans le *Mercure de France* et *Le Journal littéraire*.

¹¹ Des photographies attestent de l'exposition de certaines planches (photomontages) d'*Aveux non avenues* dans des vitrines probablement dans celle de Sylvia Beach ou d'Adrienne Monnier. Cet ouvrage est également présenté chez José Corti en 1930.

¹² Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) qu'elle intègre avec Marcel Moore en 1932.

¹³ Comme par exemple des déclarations collectives « Protestez », « Contre-Attaque. Union de lutte des intellectuels révolutionnaires » ou « À bas les lettres de cachet ! À bas la terreur grise ! » présentées dans CAHUN Claude [éd. établie par François LEPELIER], *Écrits*, Paris, Jean Michel Place, 2002, p. 539-555.

¹⁴ *Les Paris sont ouverts* trouve la reconnaissance de nombre de ses contemporains comme André Breton qui félicite son engagement dans une poésie avant tout faite pour la poésie et non pas une poésie uniquement créée pour servir une révolution, un engagement politique. Pamphlet qui n'empêche nullement à la poésie d'être engagée. Ceci est très important dans un contexte de l'entre-deux guerres très tendu car on sort d'une guerre douloureuse (1914-1918) tout en sentant qu'une prochaine se prépare (1938-1945).

ne saurait nous proposer meilleur conseil qu' : « EXÉGÈTES, / POUR Y VOIR CLAIR, / RAYEZ LE MOT / SURREALISME »¹⁵. Mais nous ne le rayerons pas totalement par soucis de communication pour tenter de saisir les différentes influences de l'auteure. Cependant, nous ne manquerons pas de nous méfier de l'emploi de ce terme que les surréalistes eux-mêmes rejettent volontiers. Elle est sans doute la première surréaliste de son temps mais sa révélation tardive ne fait qu'accentuer l'ambivalence de sa place¹⁶. Fidèle à son « aventure invisible »¹⁷, Cahun, en phase avec les mouvements littéraires et artistiques de son temps, s'efface et ne revient sur le devant de la scène qu'en fin de siècle.

Dès les années 1980-1990, François Leperlier¹⁸ redécouvre Claude Cahun. Il tente de retrouver ses textes éparpillés dans les archives de Nantes, de Jersey et les nombreux journaux dans lesquels elle a publié. L'emploi massif de ses pseudonymes complique son identification. Il reconstitue et écrit sa biographie en deux volets avec d'abord *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose* en 1992 puis *Claude Cahun l'exotisme intérieur* en 2006 qui est plus complet. François Leperlier rassemble également ses photographies qu'il publie dès 1995¹⁹. Alors que Claude Cahun accordait plus d'importance à l'écriture qu'à la photographie, elle est d'abord admirée pour ses photographies androgynes et devient une icône, un précurseur de la théorie *Queer* et des *gender studies* notamment aux États-Unis²⁰.

Aveux non avenues est le corpus sur lequel nous nous appuyerons car il fait converger l'ensemble des œuvres de l'auteure. En effet, Claude Cahun n'hésite pas à réutiliser des passages d'articles ou de livres précédents. Le titre contradictoire, l'hybridité et l'esprit fragmentaire d'*Aveux non avenues* en font un ouvrage mystérieux, véritable source de réflexion tant les

¹⁵ Nougé Paul cité dans *Anthologie du surréalisme en Belgique* par Christian Bussy.

¹⁶ LEPELIER François, TRUE LATIMER Tirza (sous la dir. de), *Claude Cahun*, Paris, Hazan, 2011, p. 70 : « Dans l'ensemble de ma vie, je suis ce que j'ai toujours été (mes plus anciens souvenirs d'enfance en témoignent) : surréaliste. Essentiellement. Autant qu'on le peut sans se tuer ou tomber au pouvoir des aliénistes ». Propos de Claude Cahun tirés d'une lettre destinée à Jean Schuster le 19 février 1953.

¹⁷ CAHUN Claude, *Aveux non avenues*, Paris, Mille et une nuits, 2011 [1930]. Tous les extraits d'*Aveux non avenues* seront issus de la même source.

¹⁸ François Leperlier est un écrivain, poète, philosophe, historien de l'art, essayiste. Il a participé à de nombreux ouvrages et revues d'esprit surréaliste. Il réalise également des catalogues d'exposition, des colloques ou des émissions radiodiffusées.

¹⁹ *Cahun Photographe*.

²⁰ *Femmes artistes, artistes femmes* de Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici (2007) la présente comme telle tout en la différenciant par le contexte historique afin de ne pas faire d'anachronisme.

différents genres, tonalités et styles s'y côtoient. *Aveux non avenues* compte également nombre de ses photographies découpées et assemblées à l'aide de Marcel Moore. Objet-livre surréaliste, objet de fascination tout court, *Aveux non avenues* stimule le lecteur-spectateur essayant d'approcher l'écriture visuelle et textuelle qui se dérobe sans cesse. En revanche, les grands thèmes d'*Aveux non avenues* ne sont pas tous spécifiques à cette œuvre mais sont récurrents tout au long de sa carrière artistique et littéraire. Ceci nous permettra de faire des parallèles avec certains de ses articles, avec ses nouvelles les *Héroïnes* et surtout *Confidences au miroir* (1945- 1946). Ce dernier est l'ultime livre de Claude Cahun. Parcellaire car inachevé, il est difficile d'attester pleinement de l'ordre des écrits découverts à l'état de brouillons. Cette œuvre entre en écho avec *Aveux non avenues* comme un essai autobiographique final qui reprend ses obsessions, ses anecdotes, ses influences, sa vie.

Le *moi* d'*Aveux non avenues* est une entité modulable, instable qui pose la question de la métamorphose, du transitoire, de cette tension entre deux états. Le *je*, omniprésent, pose sans cesse des questions de genre, d'état et n'hésite pas à adopter toutes les formes de résistances jusque dans son écriture voire jusqu'à lui-même. Ainsi, les métamorphoses et leurs ruptures successives s'interrogent sur le mécanisme des oppositions, les inversions, les surgissements – en somme – l'inattendu. En quoi l'éclatement de l'être permet-il des basculements incessants et une constante remise en question de soi, du monde, de toute forme d'existence ? En quoi les ruptures stylistiques et psychiques font-elles parties d'une (dis)continuité de l'individu évanescant, insaisissable, instable, toujours en rupture avec lui-même ?

Il sera question de l'œil, organique et photographique et des transmutations possibles à travers des jeux de miroir. Le miroitement de l'être et des mots nous plongera dans l'étude du corps autant physique, charnel, visuel que textuel et paginal. Les lieux de métamorphoses et de discontinuités ne cesseront de s'exercer sur un être protéiforme aux pouvoirs démultiplicateurs. Ces mouvements, ces formes brisées et la théâtralité constante donneront l'occasion d'observer le retour d'une esthétique baroque aux prises entre quête de l'intime, « identités convulsives »²¹ et

²¹ LEVY Silvano (sous la dir.), *Surrealism, surrealist visuality*, Édimbourg, University of Keel Press, 1996, p. 31-44 : « The Surrealist (self-)portrait : convulsive identities », termes d'E. Adamowicz.

modernité des avant-gardes.

Premier chapitre : Pulsions scopiques

La pulsion, terme psychanalytique freudien²², correspond à une excitation psychique et corporelle proche de l'instinct et de la bestialité. Ainsi, la pulsion scopique ou scopophilie est définie par Freud comme le plaisir de regarder²³. Ce plaisir est souvent proche du narcissisme et d'une certaine pulsion sexuelle. Le pluriel de pulsions scopiques recense les nombreuses appréhensions oculaires du multiple et de l'Un d'*Aveux non avenues*. Les différentes pulsions cheminent entre narcissisme mythique et psychanalytique. L'ambiguïté de l'oeil (organique ou mécanique) s'associe aux autres perceptions sensorielles permettant de tisser un lien entre le corporel et le désir de voir. La place de l'oeil – comme croisement intérieur et extérieur, sous forme circulaire – nous amène à nous intéresser aux mouvements de transgressions.

1. Le narcissisme

Cette partie est consacrée à la part du mythe de Narcisse dans *Aveux non avenues*. Au XIX^e siècle, un besoin de voir et de se voir apparaît avec un nouveau miroir : l'appareil photographique²⁴. Charles Baudelaire, fervent ennemi du progrès technique, constate lors du Salon de 1859 : « À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara

²² GODIN Christian, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard, 2004, p. 1081-1082.

²³ *Ibid.*, p.1186 : la pulsion scopique est une : « pulsion qui pousse l'individu à regarder un objet ou une scène apte à susciter en lui une jouissance de type sexuel. Le voyeurisme est une exacerbation de la pulsion scopique » et scopophilie à la même page : « plaisir de nature sexuelle déterminée par le regard. Symétrique de l'exhibitionnisme ».

²⁴ L'appareil photographique est issu d'un cheminement entremêlant les sciences de l'optique, de la chimie, de la mécanique, de la physique. La chambre noire (*camera obscura* en latin) fascinait déjà car elle permettait presque de voir comme l'oeil humain. Au début du XIX^e siècle, Nicéphore Niépce réussit à fixer l'image sur une surface d'étain recouverte de bitume. Vers 1839, le daguerréotype révolutionne l'ère de la photographie. L'invention de la photographie et son expansion fulgurante concurrence les anciens modes de représentations (peinture, dessin, etc.).

de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. »²⁵. Nouveau fanatisme solaire, la photographie ouvre de nouvelles voies au mythe de Narcisse. Afin de relier Narcisse et l'oeuvre de C. Cahun, il est intéressant de revenir au mythe originel et de voir ce qu'en fait l'auteure. De plus, tout un travail est arboré autour d'un jeu de miroir entre construction et déconstruction du regard et du corps. En dernier lieu, la pulsion scopique peut s'explorer sous l'angle d'un certain voyeurisme latent.

1.1 Narcissisme cahunien

Cette partie étudie l'émergence du mythe de Narcisse dans *Aveux non avendus* et notamment le milieu aqueux et l'expérience du dédoublement à travers l'Autre.

1.1.1 *Aveux non avendus* et le mythe de Narcisse

Aveux non avendus est marqué par le mythe ovidien car il pose les jalons de la présence de l'oeil et de l'acte de voir. Narcisse est né d'une union violente voire d'un viol commis par Céphise (dieu du Fleuve) sur la nymphe Liriopé. Narcisse est un beau jeune homme qui séduit autant les hommes que les nymphes. Il refuse systématiquement leur amour et notamment celui de la nymphe Écho. Mais un jour, il est puni de ses multiples refus et se retrouve confronté à son propre reflet en se désaltérant :

« Pendant qu'il boit, séduit par l'image de sa beauté qu'il aperçoit, il s'éprend d'un reflet sans consistance, il prend pour un corps ce qui n'est qu'une ombre. Il reste en extase devant lui-même, et, sans bouger, le visage fixe, absorbé dans ce spectacle, il semble une statue faite de marbre de Paros. »²⁶.

L'isotopie de la vue domine le mythe. Le regard s'arrête sur chaque partie du visage : les yeux, la bouche, le cou, les joues. À travers ces synecdoques, l'être découvre, par morceaux, le visage qu'il ignorait. Narcisse se voit et construit sa propre visagité²⁷ par l'intermédiaire du reflet. La

²⁵ BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1959* dans *Oeuvres complètes (Vol. II)*, Paris, Gallimard, 1976, p. 617.

²⁶ OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier Flammarion, 1966 [trad. J. Chamonard], p. 100.

²⁷ DELEUZE Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Éd. de minuit, 1985 [1980], p. 205, « la visagité » est ce qui caractérise un visage.

duperie oculaire est centrale : « Que voit-il donc ? Il l'ignore ; mais ce qu'il voit l'embrase, et la même erreur qui abuse ses yeux excite leur convoitise. »²⁸, « et par ses propres yeux se fait lui-même l'artisan de sa perte »²⁹. Le dédoublement et les processus d'inversion s'opèrent par ces lèvres qui se tendent. L'être voudrait se scinder afin de pouvoir s'embrasser lui-même : « Oh ! si je pouvais me dissocier de mon propre corps ! Souhait insolite chez un amant, ce que j'aime, je voudrais en être séparé. »³⁰. Mais le mythe de Narcisse ne peut qu'être un drame ou une sorte de suicide. Sa propre image le conduit à la mort. Les voix d'Écho et des Dryades en redoublent la tonalité pathétique.

Néanmoins, il convient de rappeler que le mythe de Narcisse et le narcissisme diffèrent. Freud emprunte le concept de narcissisme à un texte de Paul Näcke datant de 1899. À ce moment, il désigne : « un comportement dans lequel un individu traite de son propre corps comme le corps d'un objet sexuel »³¹. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, seul le personnage mythique existait. Freud reprend ce sens d'une « sexualité auto- adressée »³². La psychanalyse étend le terme à l'amour de soi, l'estime de soi, l'incapacité d'aimer autrui et l'intérêt porté à sa propre image. Ce désir de se retrouver avec soi-même est notoire chez C. Cahun qui ne cesse de s'écrire et de se prendre en photographie.

Le mythe de Narcisse et ses diffractions oculaires s'ingénient à cerner l'être et son image, l'être et son pendant fantomatique. L'ombre de Narcisse traverse l'espace paginal : « le mythe de Narcisse est partout. Il nous hante. »³³. Cependant, C. Cahun prend à contre-pied le mythe originel en psychanalysant l'amour de Narcisse. La transgression du reflet aurait pu être son répit :

« *Self-love*. La mort de Narcisse m'a toujours paru la plus incompréhensible. Une

²⁸ *Op. Cit.*, *Les Métamorphoses*, p. 101.

²⁹ *Ibid.*, p. 101.

³⁰ *Ibid.*, p. 102.

³¹ DENIS Paul, *Le Narcissisme*, Paris, PUF, 2015, [<http://www.cairn.info/le-narcissisme--9782130731221.htm>], p. 3.

³² *Ibid.*, p. 3.

³³ *Op. Cit.*, *ANA*, p. 44.

seule explication s'impose : Narcisse ne s'aimait pas. Il s'est laissé tromper par une image. Il n'a pas su traverser les apparences. S'il eût aimé un visage de nymphe au lieu du sien, sa mortelle impuissance fût demeurée la même. Mais s'il eût su s'aimer par-delà son mirage, son sort heureux eût été, digne de l'envie des siècles, le symbole du paradis vital, le mythe de l'homme privilégié. »³⁴.

François Lerperlier, spécialiste de Claude Cahun, explique à juste titre que :

« L'accomplissement de Narcisse, l'exaltation de Narcisse – peut-on imaginer Narcisse heureux ? – passe par une critique radicale du double-leurre, de la séduction du simulacre, de cette épiphanie du vide, du néant. Que Narcisse cesse de sauver les apparences, de se complaire dans le trompe-l'oeil et de se conserver en l'état, qu'il consente à se pervertir, à *devenir*, enfin à *s'imaginer autre qu'il n'est*. Que Narcisse prenne une leçon de bovarysme, qu'il *produise* cette altérité plus vive que l'eau qui le trouble, qu'il traverse le miroir, qu'il saisisse l'image derrière l'image, qu'il joue l'image vraie (*vera icona*) contre le simulacre, et crée son *propre masque (vera persona)* ! Voilà la version corrigée de sa métamorphose. S'aimer c'est s'inventer, aimer l'autre, c'est l'imaginer. « Ce que tu aimes, tu veux encore le créer », disait Nietzsche. Alors Narcisse, rendu à son devenir, à son innocence, à son rêve de puissance... peut confier le secret de l'amour : aimer, c'est *s'aimer en l'autre*. « O Narcisse, tu pouvais t'aimer en tout. » Le secret de la poésie même. Narcisse devient Orphée. Narcisse sera poète ou ne sera rien. Et Claude songe à se faire, en même temps, le démiurge et le biographe de sa propre vie imaginaire. »³⁵.

Le narcissisme cahunien n'est jamais stable, toujours dans l'entre-deux du mythe ou du renouveau : « Individualisme ? Narcissisme ? Certes. C'est ma meilleure tendance, la seule intentionnelle fidélité dont je sois capable. Tu n'en veux pas. Je mens d'ailleurs : je me disperse trop pour cela. »³⁶. La démultiplication, florissante dans l'oeuvre, joue sur les apparences et désoriente le miroir de Narcisse. L'être est individualiste jusque dans le morcellement et l'émiettement le plus total. Narcisse-Cahun n'est jamais un être complet. L'auteur-Narcisse est l'être penché au-dessus de la feuille blanche, ce miroir. *Confidences au miroir*³⁷ en accentue l'impression puisque c'est un essai autobiographique.

Le narcissisme de C. Cahun est souvent de second degré, et pire encore, sadique. Au lieu d'admirer toutes ses parties corporelles, elle se les arrache ; au lieu de s'aimer, elle joue avec la

³⁴ *Op. Cit.*, ANA, p.43.

³⁵ LEPERLIER François, *Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006, p. 187.

³⁶ *Op. Cit.*, ANA, p. 20.

³⁷ CAHUN Claude [éd. établie par François LEPERLIER], *Écrits*, Paris, Jean Michel Place, 2002. *Confidences au miroir* est un essai autobiographique écrit vers 1945 à sa sortie de prison (pour cause de résistance contre les nazis avec sa compagne Marcel Moore, pseudonyme de Suzanne Malherbe).

cruauté : « Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins »³⁸. Sa « manie de l'exception »³⁹ la conduit à mutiler Narcisse comme si son corps était châtré par les eaux violentes⁴⁰.

1.1.2 Corporalité et milieu aqueux

L'onde statique permet à l'être de s'y mirer et de se mettre en danger car l'eau dormante selon G. Bachelard représente le sommeil final, absolu : « Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir »⁴¹. Les procédés d'inversion sont récurrents dans le mythe de Narcisse. En plongeant ses bras dans l'eau, il aspire à une étreinte avec l'ailleurs. Ces mondes parallèles sont omniprésents chez C. Cahun : « Les yeux levés au ciel, je vois le lac s'y verser goutte à goutte ; la pluie qui tombe de bas en haut »⁴². Le ciel bleu et la couleur du milieu aqueux se fondent et deviennent indissociables si bien que l'eau s'écoule vers les cieux au lieu d'en pénétrer la terre. Ces constructions impossibles évoquent l'artiste Escher⁴³ qui bouleverse la perception de la géométrie du monde. Le ciel et l'onde s'unissent pour ne faire qu'Un, tel un miroir perturbant les sens de l'œil qui se regarde.

Par ailleurs, Bachelard évoque les eaux violentes qui suggèrent un certain sadisme car la mer flagelle l'homme qu'elle rejette au rivage : « j'étais au bord d'une plage à marée montante. Les vagues du sommeil ne voulaient pas de moi et me rejetaient, brisé sur les récifs de la vie. »⁴⁴. La convulsion de l'océan s'assimile à celle de l'individu en train de changer d'espace (du rêve à la réalité, de l'état hypnagogique au sommeil profond). La navigation de l'être se fait dans des eaux dangereuses, coupantes, castratrices. La cruauté visuelle montre un individu déchiqueté par ses

³⁸ *Op. Cit.*, ANA, p. 42.

³⁹ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁰ BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Le livre de Poche, 2015 [1942], titre du chapitre VIII.

⁴¹ *Ibid.*, *L'Eau et les Rêves*, p. 59.

⁴² *Op. Cit.*, *Amor Amicitiae* dans *Écrits*, p. 490.

⁴³ Escher est un artiste néerlandais du XX^e siècle. Il fait des dessins inspirés du trompe-l'œil, de la géométrie, des mathématiques. Il s'ingénie à explorer l'infini et les constructions impossibles.

⁴⁴ *Op. Cit.*, ANA, p. 27.

propres mouvements internes. La brutalité des vagues profile la fatalité de l'être flagellé par la vie, cette parenthèse éphémère. Le mouvement de l'océan symbolise le passage inexorable du temps sur l'individu :

« Je marchais vers la mer et soudain trébuchai... les genoux dans l'écume, un enfant (c'est bien moi) hésite et rit de frayeur. Il regarde la masse des vagues plus grandes et d'une force incomparable à la sienne. Elles se mesurent entre elles, se dépassent, trichent, s'élèvent sur la pointe des pieds, profitant des inégalités de la grève, luttent sans loyauté de hauteur et de vitesse. Elles se grimpent aux épaules, marchent sur le corps des vaincues. Elles grondent sourdement, découvrent leurs dents dures et saisissent l'enfant aux jarrets. Haletant de colère, elles se calment soudain, suprême ruse, et sournaises vont tirer le sable sous ses pas... Il exerce sa lèvre au mépris salutaire. Hélas ! le pauvre enfant a vieilli d'une année. Ne faudrait-il pas lui cacher un spectacle invariable qui devient indécent ? Car voici qu'il observe avec une curiosité neuve ces grandes sœurs brutales qui comme des animaux se montent l'une l'autre, sans amour, cruellement sauvages. Aux yeux de l'enfant émerveillé, toute la plaine (chaste incontestablement) révèle l'image du rut que son corps pubère soudain réclame. Il est trop tard pour lui cacher le spectacle – et d'ailleurs à quoi bon ? À cet instant pour lui quel néant ne se peuplerait d'orgies ? »⁴⁵

L'agitation des vagues rappelle inlassablement à l'être qu'il meurt un peu plus chaque jour. L'être, l'espace, l'écriture se dérobent sous le spectacle baroque et tragique qu'est la course folle du temps. Les courants oniriques d'*Aveux non avenues* sont féroces car ils ne lâchent jamais l'individu, le malmènent violemment. Dans une sorte de récit de rêve intitulé : « La tombe d'Ivoire », l'individu ne peut échapper à cette gangrène cauchemardesque :

« Or cet homme, [...] fit un rêve – [...]. Il avait hâte d'en faire part à son ami. Le plus beau legs. Mais il ne put reprendre conscience. Il luttait au bord d'une plage dangereuse, comme un nageur que le courant entraîne... Il reprend pied un instant – une lame l'emporte. Il mourut sans s'éveiller. »⁴⁶.

L'être est happé dans un sommeil terrifiant comme si l'écriture cahunienne ne pouvait plus s'extirper de cette nuit noire des premières pages⁴⁷, comme si nous étions éternellement condamnés à stagner dans la zone grise des Enfers. Plus tragiquement encore, le corps de l'être balancé entre les vagues se dissout mortellement : « La mer cogne aux rochers mous. Elle empiète. Mon nez se glace et se détache ; ma chair s'effrite. Il ne reste bientôt plus qu'un os à

⁴⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 88.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14 : « Dans la nuit noire ».

moelle qu'aspire goulûment le vent »⁴⁸. La désintégration du corps est d'autant plus révoltante car le mouvement des vagues s'accorde avec les stades de la putréfaction corporelle. Les spasmes de l'océan, de l'écriture (à travers la ponctuation, les aposiopèses) et de l'individu s'assimilent afin de créer un Narcisse aux traits troublés, spasmodiques. Aux traits prêts à s'effacer dans les flots déchaînés des milieux rêvés.

Mais Narcisse, se voyant et souhaitant s'atteindre au-delà de l'onde funèbre, fait aussi l'expérience de l'autre à travers son reflet.

1.1.3 Expérience de l'altérité

Se regarder dans le miroir provoque l'expérience de l'Autre : « L'identification à soi-même est la condition même de l'altérité » déclare F. Leperlier⁴⁹. « Narcisse et Narcisse »⁵⁰ dit Claude Cahun. Même si le dédoublement est proche, le fait de voir l'Autre nous retourne le reflet de notre propre image et Merleau-Ponty souligne : « Le fantôme du miroir traîne ma chair, et du même coup tout l'invisible de mon corps peut investir les autres corps que je vois »⁵¹. L'homme représente ce miroir pour autrui à condition de s'assimiler à cette corporalité. La plasticité neuronale est capable de modifier l'aire visuelle à tel point que l'être peut s'identifier à de nombreux éléments extérieurs à lui avant de se découvrir au miroir.

Le Narcisse cahunien est souvent multiple et multiforme :

« Douce pourtant, sous une chandelle fichée dans une vieille bouteille de Bass, la minute où nos deux têtes (ah ! que nos cheveux s'emmêlent indébrouillablement) se penchèrent sur une photographie. Portrait de l'un ou de l'autre, nos deux narcissismes s'y noyant, c'était l'impossible réalisé en un miroir magique. L'échange, la superposition, la fusion des désirs. L'unité de l'image obtenue par l'amitié étroite des deux corps – au besoin qu'ils envoient leurs âmes au diable ! »⁵².

⁴⁸ *Op. Cit.*, « Récits de rêves » dans *Écrits*, p. 484, paru dans le *Disque vert* en 1925.

⁴⁹ *Op. Cit.*, *Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 190.

⁵⁰ *Op. Cit.*, ANA, p. 44.

⁵¹ MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 33.

⁵² *Op. Cit.*, ANA, p. 23.

Janus-Narcisse⁵³ se fond dans une photographie qui superpose deux êtres dépassant l'aspect siamois pour s'assimiler et ne faire qu'un. La pulsion scopique déclenche une pulsion sexuelle presque anthropophage. La quête de fusion absolue désillusionne le désir impossible de s'unir avec le reflet proposé par le miroir. En effet, Narcisse évoque le souhait de se dissocier de lui-même pour s'atteindre et vivre son amour avec l'autre : cet être qui est lui-même. Jean Starobinski, dans *L'Oeil Vivant*, assimile le mythe de Narcisse à celui de Pygmalion⁵⁴. Il voit dans cette volonté de s'étreindre la détermination de passer de la pierre à l'être vivant, du reflet à la chair. Jouir avec l'autre est avant tout une jouissance charnelle. Cependant, nous voyons les autres sans jamais les atteindre véritablement et nous accédons encore bien moins à nous-même. Le *moi* et son image sont comme deux personnes étrangères : « mais c'est le moi qui se dupe et se fascine lui-même sous les traits de l'autre »⁵⁵. Le *moi* doit se faire *autre*, s'extraire de lui-même car se voir passe par le regard d'autrui. Je me constitue en entrant en interaction avec le monde et les autres corps qui m'entourent. Le narcissisme psychanalytique, poussé à l'extrême, n'est plus uniquement un amour à sens unique : « Peut-il mourir étioilé ce Narcisse, chez qui l'amour de soi se réalise dans un égoïsme à deux, à plusieurs, à tous, dans l'orgie universelle ? »⁵⁶. L'orgie universelle, ce sont ces diverses ombres narcissiques, car se regarder dans une surface réfléchissante est comme la rencontre de son propre fantôme, un fantôme multiple devant l'éclatement du miroir. Freud explique que le double permet de maintenir le *moi* dans l'espace vivant tout en annonçant irréductiblement la mort⁵⁷. Ainsi, le miroir joue de son ambiguïté en plaçant l'être entre le *moi* et l'*autre*, la vie et la mort, entre cet « espace aux

⁵³ Dans la mythologie romaine, Janus est le dieu des commencements et des fins, il est représenté avec deux visages qui semblent accolés par les cheveux. Une tête est tournée vers le passé et une vers l'avenir.

⁵⁴ Dans la mythologie grecque, Pygmalion est un sculpteur qui tombe amoureux de son œuvre Galatée. Aphrodite, déesse de l'amour, réalise le souhait de Pygmalion en remplaçant le marbre par un corps vivant.

⁵⁵ STAROBINSKI Jean, *L'Oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1999 [1961], p. 217.

⁵⁶ *Op. Cit.*, ANA, p. 43.

⁵⁷ FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1975 [1933], p. 185-186, chapitre sur « l'inquiétante étrangeté » (*Das Unheimliche* en allemand)

ombres »⁵⁸ et l'assimilation de la corporalité.

1.2 Jeux de miroir

1.2.1 De quel côté le (se) tenir ?

Le miroir, thème privilégié d'*Aveux non avenues*, ne manque pas de revisiter le mythe de Narcisse. Avant tout, il conviendrait de poser une question cruciale : de quel côté tient-on le miroir ? Ou encore de quel côté le corps se tient-il ? Quel est le bon côté ? Y-en-a-t-il un ? Or, construire son propre miroir demande à l'être de choisir son camp :

« Une feuille de verre. Où mettrai-je le tain ? En deçà, au delà ; devant ou derrière la vitre ? Devant. Je m'emprisonne. Je m'aveugle. Que m'importe, Passant, de te tendre un miroir où tu te reconnais, fût-ce un miroir déformant et signé de ma main ? Je ne suis pas marchand d'armoires à glace, ni de psychés comiques (tragiques, soit ; mais tragédie banale. Le ridicule étant le propre de l'homme, cela ne m'émeut pas.) Attractions repoussantes pour la grande foire à la chair humaine... Derrière. Je m'enferme également. Je ne saurai rien du dehors. Du moins je connaîtrai mon visage – et peut-être me suffira-t-il assez pour me plaire. Laisser la vitre claire, et selon les hasards et les heures voir confusément, partiellement, tantôt les fugitifs et tantôt mon regard. Réciprocité parfaite. (Celui que vous savez, profitant d'un "espion", perfectionna le jeu.) Vue trouble, lignes brisées... Vous ne voulez pas vous arrêter, comprendre. Et moi- même le puis-je ? »⁵⁹.

Initialement, savoir où mettre le tain peut paraître absurde puisque le verre est transparent. En revanche, pour la position du corps, un changement opère. Si le corps est devant le tain : il se voit, tandis que s'il se place derrière : il ne se distingue pas et nous tend le miroir. Soit l'être, face au miroir, est victime de son reflet et du passage du temps : « les rides à fleur de peau »⁶⁰. Soit il est derrière et incarne le Temps, la Mort. L'*Autoportrait* de 1927⁶¹ où elle tient une boule réfléchissante fait de C. Cahun l'allégorie de la Mort à l'ouvrage. À juste titre, dans *Orphée*, film réalisé par Cocteau en 1950⁶², le personnage d'Heurtebise dit : « Les miroirs sont les portes par

⁵⁸ MICHAUX Henri, *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1992 [1954], p. 175, titre du poème « l'espace aux ombres ».

⁵⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 37.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁶¹ Annexes, figure n°1.

⁶² Cocteau avait déjà écrit dans les années 1920 une pièce de théâtre sur Orphée. Orphée qui est, dans la

lesquelles la mort vient et va. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre »⁶³.

L'extrait d'*Aveux non avenues* ci-dessus présente une sorte de diptyque antithétique. Au final, la position du corps à l'avant ou à l'arrière emprisonne automatiquement l'individu dans ce terrible reflet, cette « tragédie banale ». L'enfermement est traduit par la ponctuation qui scande le texte : « Devant. Je m'emprisonne. Je m'aveugle. » et « Derrière. Je m'enferme également. ». Ainsi, ces mots ou ces phrases courtes isolés illustrent stylistiquement l'individu enfermé. Le miroir comporte ses propres limites car en dehors de son cadre, le corps disparaît à nouveau. Si l'être désire se voir, il doit rester dans son champ de vision, comme prisonnier. L'existence du miroir et l'existence de soi passe par l'allégorie du Passant, cet être éphémère qui traverse comme un fantôme mais ne demeure pas. Ainsi, ne peut-on pas intervertir le miroir et l'appareil photographique ? La photographie est un miroir limité tendu à l'être car il se trouve emprisonné dans l'espace du cliché. Le passage d'un côté à l'autre symbolise la possible transgression entre le monde des morts et le monde des vivants :

« Derrière la haie de métal, une femme souriante – n'ayant même, sur son visage offert, jamais autre expression que la confiance, la courtoisie, la plus amène politesse – fait signe aux passants : Donnez-vous donc la peine d'entrer !... »⁶⁴

Tout est une question de traversée que le poète orphique est censé maîtriser : « La foule noire, l'anonyme : le tain derrière la vitre où s'admire le poète. »⁶⁵. Seulement, à trop s'admirer, l'aède pourrait y laisser sa vie. La construction du miroir est un passage initiatique qui franchit les barrières de l'imaginaire et du réel. Ce goût pour les frontières de l'ailleurs rappelle la fascination éprouvée par C. Cahun envers *Through the Looking-Glass* (1871) de Lewis Carroll⁶⁶. En effet, la

mythologie grecque, le chanteur qui a le pouvoir de communiquer avec le monde terrestre et céleste. Il perd son amour Eurydice et part la chercher dans le monde des Morts. Après avoir convaincu par sa musique et sa poésie, Orphée obtient de privilège de ramener sa bien aimée à la seule condition de ne pas regarder en arrière pour vérifier sa présence. Il se retrouve et la perd à jamais. Il meurt de chagrin dévoré par les Bacchantes.

⁶³ COCTEAU Jean, *Orphée*, Paris, Librio, 1950, p. 60. Heurtebise représente l'ange de la Mort.

⁶⁴ *Op. Cit.*, ANA, p. 99.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁶⁶ En français : *De l'autre côté du miroir* qui est le deuxième volet des aventures d'*Alice au pays des merveilles*.

traversée du miroir implique un monde parallèle où tout est inversé : pour atteindre un lieu, il faut s'en éloigner. L'organisation chronologique de *Confidences au miroir*⁶⁷ est similaire à l'organisation temporelle et spatiale du monde magique d'Alice. L'essai autobiographique commence par la fin de vie de l'auteur et progresse vers la naissance : il faut d'abord mourir pour vivre. L'écriture d'*Aveux non avenues* est influencée par le *nonsense*⁶⁸ et joue des procédés d'inversion par des détournements de proverbes connus : « Ainsi ne soit-il pas »⁶⁹, « plus de peur que de bien »⁷⁰. Ainsi, l'écriture cahunienne ne fonctionne-t-elle pas comme une écriture spéculaire ?

« Les beaux proverbes sont de l'écriture au miroir, des lits de milieu, des statues parfaites. Jouons à tourner autour. Chaque fois qu'on invente une phrase, il serait prudent de la retourner pour voir si elle est bonne. »⁷¹

Quoi qu'il en soit, l'être est capable de passer des deux côtés tel un acrobate de l'ici et de l'ailleurs, du dehors et du dedans. L'emprisonnement est double car l'on ne sait plus qui est vraiment l'enfermé. Celui qui se regarde dans un miroir ? Ou celui qui ne se regarde pas ? Ce qui est sûr, est que le corps cahunien est transposable et la position de son miroir imprévisible :

« L'écho, celui qui vient de ma pensée, retourne Dieu comme un miroir mon corps (droite et gauche interchangeables – et le milieu ressemblant, me dit-on.) »⁷².

1.2.2 Symbolisme du vitrier

Il est difficile de savoir de quel côté du miroir se tenir quand les procédés d'inversion sont de rigueur. Le vitrier en fait les frais : « Alors, casser la vitre. Mais laisser passer le vitrier sans recours lâche. (Qui répare ses maladroites les paye. »⁷³. L'allitération en « r » traduit le

⁶⁷ *Op. Cit.*, *Confidences au miroir* dans *Écrits*.

⁶⁸ Le *nonsense* est un terme anglais qui se rapproche de l'absurdité. C'est un genre littéraire qui utilise la dérision, les paradoxes et les ruptures syntaxiques. Le *nonsense* joue sur la langue et sur la raison. Le monde imaginaire d'*Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll utilise souvent ce procédé.

⁶⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 159.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁷¹ *Ibid.*, p. 205.

⁷² *Ibid.*, p. 205.

⁷³ *Ibid.*, p. 37.

bruit de la vitre brisée tandis que l'isolexie « vitre » et « vitrier » résonne. Le vitrier est l'élément transitoire, celui qui vient changer une vitre brisée pour en mettre une neuve. Il s'accommode de l'espace intermédiaire entre la vie et la mort. Celui qui répare sa maladresse n'est pas félicité mais doit payer. Le danger, la punition, la vengeance sont toujours sous-entendus, prêts à surgir. Payer ses maladresses revient à payer le vitrier, et peut-être plus encore, le payer de sa vie. Le châtement patiente cruellement sur chacune des pages d'*Aveux non avendus*. En tout cas, cette aphorisme fonctionne comme une sentence sur le lecteur. L'espace-temps semble resserré car, la vitre à peine brisée, le vitrier est déjà présent, comme s'il l'était en permanence. L'espace transitionnel opère par le vitrier qui passe à travers le miroir, image de Charon⁷⁴ et allégorie de l'ange de la Mort. La traversée du miroir comme passage mystique vers l'au-delà revient dans le livre :

« Derrière la haie de métal, une femme souriante – n'ayant même, sur son visage offert, jamais autre expression que la confiance, la courtoisie, la plus amène politesse – fait signe aux passants : Donnez-vous donc la peine d'entrer !... »⁷⁵

Le vitrier est un thème récurrent que l'on retrouve dans le *spleen* de Baudelaire (« Le Mauvais vitrier »⁷⁶) où le poète, fort cruel, cherche à torturer et briser le pauvre vitrier car il ne possède pas de vitres colorées. Chez Cocteau, dès les années 1920 puis en 1950, l'ange vitrier Heurtebise est celui qui vieillit sur Orphée et Eurydice, celui qui répare les miroirs brisés par la Mort. Dans la création de Cocteau, le miroir est cette onde qu'il est possible de traverser avec des gants ou ce miroir brisé par la Mort, qu'un procédé cinématographique, par inversion, recompose. Les morceaux de miroir éclatés font en sens inverse le chemin de l'explosion et se reforment. Chez C. Cahun, le miroir brisé inculque la peine de mort : « fenêtre à guillotine »⁷⁷ et se recompose, non pas par un vitrier qui remet une nouvelle glace, mais par un travail de mosaïque. Le verre

⁷⁴ Dans la mythologie grecque, Charon est le nocher des Enfers. Il se tient sur barque et a le rôle de passeur d'ombres.

⁷⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 99.

⁷⁶ BAUDELAIRE Charles, *Le spleen de Paris dans Oeuvres complètes (Vol. 1)*, Paris, Gallimard, 1975, p. 285. Ce poème peut aussi rappeler un poème ultérieur : « La chanson du vitrier » p. 1309-1311.

⁷⁷ *Op. Cit.*, ANA, p. 37.

brisé et tranchant fait du vitrier, non plus le commerçant des vitres, mais le bourreau qui actionne la guillotine. Après tout, miroir ou guillotine, la surface est réfléchissante et les bords sont coupants. En passant la tête de l'autre côté du miroir, on finirait bien par la perdre comme cet homme coupé en deux dans le *Manifeste du surréalisme*⁷⁸. Narcisse-Cahun provoque en permanence la barbarie du miroir qui devient une rêverie inquiétante, une poétique de la découpe. La vitre ne peut plus former un tout. Il convient de s'observer sous l'angle du morcelé car la guillotine, impassible, tranche :

« Avec les morceaux, composer un vitrail. Travail de Byzance. Transparence, opacité. Que aveu d'artifice ! Toujours je finirai par prononcer ma propre condamnation. Je vous l'avais bien dit : remarquez l'enseigne – fenêtre à guillotine... Que mon serpent serre sa queue entre ses dents sans en démordre ! »⁷⁹.

Le vitrail, recomposition d'un tout, associe des morceaux brisés qui ne s'imbriquent plus à la perfection. L'indivisible demeure une quête vaine. Ici les phrases elles-mêmes semblent brisées par la ponctuation qui fragmente en points, deux points, virgules et tirets. Une analogie se forme entre le morcellement de la vitre et le morcellement du texte. Le vitrail est une mosaïque qui joue sur la transparence et laisse passer la lumière. Tout est soutenu par la question visuelle, par la possibilité qu'a le regard de traverser la matière et d'y voir à travers. La mosaïque est aussi l'image découpée, avec cruauté et non sans un certain fétichisme⁸⁰, du morceau que l'oeil assemble, recompose un peu comme le pointillisme⁸¹. En adoptant une position éloignée, les morceaux prennent sens, l'image se reforme. Alors, ne doit-on pas prendre nos distances avec

⁷⁸ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985 [1924-1929], p. 31-32 : « "Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre" mais elle ne pouvait souffrir d'équivoque, accompagnée qu'elle était de la faible représentation visuelle d'un homme marchant et tronçonné à mi-hauteur par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son corps. À n'en pas douter il s'agissait du simple redressement dans l'espace d'un homme qui se tient penché à la fenêtre ». Ainsi, la tromperie visuelle taillade les corps.

⁷⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 37.

⁸⁰ CHEMANA Roland, VANDERMERSCH Bernard, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1998, p. 133-134 : « organisation particulière du désir sexuel, ou libido, telle que la satisfaction complète ne peut être atteinte sans la présence et l'usage d'un objet déterminé, le fétiche, que la psychanalyse reconnaît comme substitut du pénis manquant de la mère, ou encore comme signifiant phallique ».

⁸¹ Le pointillisme est un courant artistique né dans les années 1880. Cette technique picturale n'étale plus la peinture mais juxtapose des petites touches de couleurs. Ainsi, c'est l'oeil lui-même qui, par éloignement, recompose l'image en mélangeant les couleurs.

Aveux non avenues ? Ne faut-il pas contempler de loin pour éviter le danger du tranchant et renouer avec l'être morcelé ? Le vitrail décompose la lumière comme le mécanisme de l'oeil qui voit les couleurs. Ainsi, nous pouvons parler de mosaïque de l'oeil. L'oxymore « Transparence, opacité » illustre la vitre et le miroir, l'un laissant passer la lumière, l'autre réfléchissant la lumière. Dans tout les cas, la duperie est présente : « Que aveu d'artifice ! ». Il convient de souligner que pour la première fois le terme d'aveu apparaît dans le texte. Le premier aveu de la tromperie s'incarne dans cette double possibilité de la transparence ou du tain derrière le miroir. Le miroir nous renvoie un reflet, un mirage et la vitre nous empêche de passer à travers, de rejoindre l'autre côté. Seulement, une fois qu'elle est brisée, c'est avec cruauté qu'elle nous tranche la gorge. L'artifice s'accomplit dans l'être difforme qui ne se contemple plus dans un miroir plein mais dans un miroir en miettes. La question du positionnement par rapport au vitrail se pose encore une fois. Doit-on le contempler de l'intérieur en profitant de sa danse colorée et lumineuse ou doit-on se positionner de l'autre côté où le vitrail est opaque ? Les visions sont kaléidoscopiques. Finalement, le narrateur assiste à sa propre condamnation en place publique :

« Toujours je finirai par prononcer ma propre condamnation. Je vous l'avais bien dit : remarquez l'enseigne – fenêtre à guillotine ». Le texte nous incite à lever les yeux vers l'enseigne comme si, à nouveau, on devait lever les yeux vers le titre en haut de la page intitulé : « Fenêtre à guillotine ». Le regard du lecteur est pris à parti, il doit être mobile et participatif⁸² dans l'espace paginal. En tout cas, l'être qui se regarde dans la glace va à sa propre condamnation à mort, s'auto-condamne. Claude Cahun n'est-elle pas le vitrier ? Ne brise-t-elle pas ses propres miroirs qu'elle restitue ensuite par des mosaïques-guillottes ? N'est-elle pas à la fois la victime, le bourreau et le vitrier de sa propre conscience ? L'image de l'Ouroboros⁸³ : « Que mon serpent

⁸² Notamment avec l'effet de dialogue produit par la seconde personne du pluriel : « Remarquez ».

⁸³ L'Ouroboros est un serpent en forme de cercle qui se mord la queue. Sa représentation la plus ancienne est égyptienne. Mais on le retrouve dans d'autres cultures (comme la mythologie nordique, aztèque, etc). L'Ouroboros symbolise un cycle fermé. Il peut être symbole de vie, de mort, de circularité perpétuelle et de nombreux paradoxes l'entourent.

serre sa queue entre ses dents sans en démordre ! » stipule le mouvement circulaire, baroque, la punition de soi-même par soi-même. L'ironie du sort est à son comble car l'être-vitrier devient le guillotiné : « La sirène est la seule victime de la sirène. [...] Nul n'est pris qu'à ses propres sortilèges. »⁸⁴. Le corps de Narcisse ne peut se concevoir que par un morcellement méthodique du corps car se voir, c'est avant tout recoller les morceaux.

1.2.3 Décomposition / recomposition du corps

Dans *L'Oeil et l'Esprit*, Merleau-Ponty explique que se regarder dans le miroir permet à l'homme de reconstituer les morceaux de son corps afin d'en créer un tout⁸⁵. En effet, en ne possédant aucune surface réfléchissante, nous ne pouvons voir de notre corps que des parties. Le corps se recompose sur notre rétine à travers le miroir. Quelque part, l'oeil construit l'identification du corps dans le monde qui l'entoure. L'appréhension de l'individu passe en partie par le regard :

« Des seins superflus ; les dents irrégulières, inefficaces ; les yeux et les cheveux du ton le plus banal ; des mains assez fines, mais tordues, déformées. La tête ovale de l'esclave ; le front trop haut... ou trop bas ; un nez bien réussi dans son genre – un genre affreux ; la bouche trop sensuelle : cela peut plaire tant qu'on a faim, mais dès qu'on a mangé ça vous écoeure ; le menton à peine assez saillant. [...] Car devant son miroir Aurige est touchée de la grâce. Elle consent à se reconnaître. Et l'illusion qu'elle crée pour elle-même s'étend à quelques autres. »⁸⁶

Plus qu'une recomposition corporelle, qu'un tout, *Aveux non avenues* engendre presque un contre-mouvement. On pourrait parler d'un certain fétichisme de ses parcelles corporelles et d'impossibilité d'atteindre le Tout. Cahun-Narcisse ne peut pas s'appréhender dans sa totalité mais dans la synecdoque. Les cinq premières lignes de la citation représentent une seule et même phrase. Ainsi, la ponctuation tranche stylistiquement les synecdoques. Les noms sont toujours accompagnés d'adjectifs qui tentent de qualifier l'être. Cependant, ces morceaux de

⁸⁴ *Op. Cit.*, ANA, p. 35.

⁸⁵ *Op. Cit.*, *L'Oeil et l'Esprit*.

⁸⁶ *Op. Cit.*, ANA, p. 61.

corps ne sont jamais parfaits, toujours à la limite du difforme : « des mains assez fines, mais tordues » où ici la conjonction de coordination engendre le retournement. Ou encore, une aposiopèse illustre l'hésitation de la description : « le front trop haut... ou trop bas ». Il convient de rappeler la contextualisation historique d'*Aveux non avenues* publié après la première guerre mondiale. Les gueules cassées, dont Otto Dix⁸⁷ nous livre un témoignage terrifiant, changent la vision des hommes et leur rapport au corps. Le corps est déchiqueté, démembré, manquant. Alors, le corps cahunien ne se conçoit pas par la totalité mais par des bribes, des morceaux. Les premiers mots de l'oeuvre en témoignent : « L'objectif suit les yeux, la bouche, les rides à fleur de peau... »⁸⁸. Nous entrons par des morceaux de visage. Le passage fait probablement office de description physique. Néanmoins, nous n'avons aucune preuve quant à la complémentarité de ces parties corporelles en dehors de l'emploi du déterminant qui pointe non pas une bouche mais la bouche. Ces yeux sont-ils ceux dont les rides creusent les sillons ? La bouche est-elle de la même personne ? Le lecteur est submergé par des effets de zoom qui s'arrêtent sur différentes parties de visage. D'ailleurs, la locution qui suit : « et voilà ! » associée au point d'exclamation donne l'impression qu'un doigt vient d'appuyer sur le bouton de l'appareil, véritable gâchette qui martèle. D'entrée, l'être est saisi par une multiplicité de clichés parcellaires. À défaut de description, l'être nous tend ses clichés, à nous de recomposer le puzzle de sa faciès. Alors que le miroir tente désespérément d'unifier le visage, les photographies cisailent les parties et les autonomisent. Le miroir brisé, image cruelle, mutile le corps : « Un bout de chair flotte, un bras que déjà la réfraction brise »⁸⁹. L'oeil est victime et responsable des amputations corporelles. Les rayons oculaires sont semblables aux lames tranchantes qui bordent les parois d'une glace. Le corps reconstitué, à défaut de retrouver son unité, devient monstrueux. Cet incipit et les

photomontages associés au texte entrent en résonance avec les collages d'Hannah Höch⁹⁰. Des

⁸⁷ Voir par exemple *Les Joueurs de skat*, œuvre d'Otto Dix réalisée en 1920.

⁸⁸ *Op. Cit.*, ANA, p. 13.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 167.

⁹⁰ Hannah Höch est une artiste du ^{xx} siècle rattachée au mouvement Dada. Elle réalise des collages en découpant

parties de corps sont découpées dans des magazines et s'assemblent et de disloquent à l'infini. Alors peut-on faire confiance à l'image reconstituée par le miroir ? Ne doit-on pas s'en méfier ? La duperie visuelle n'est jamais très loin : « Elle consent à se reconnaître. Et l'illusion qu'elle crée pour elle-même s'étend à quelques autres. »⁹¹, « Un chat est plus curieux que toi : il avance la patte, rencontre l'étrange vitre sans fissure, s'y agace la griffe, vérifie la correspondance des images – il va flairer l'envers du miroir. »⁹². La patte du chat qui s'avance vers le miroir, est un geste que l'on retrouve souvent chez l'enfant qui touche le miroir pour vérifier la concordance avec le corps face à lui. Mais la déception est grande, car le miroir reste de marbre, les doigts ne touchent que la froideur de la glace. La pulsion scopique congédie l'être dans un voyeurisme vain.

1.3 Le voyeurisme

La pulsion scopique, liée à la pulsion sexuelle, donne au voyeurisme une certaine dimension perverse. Le voyeurisme, proche de l'exhibitionnisme, en diffère. L'exhibitionnisme est le fait de vouloir se montrer à outrance, d'attirer les regards tandis que le voyeurisme est une mise en abîme du regard. C'est à dire que le voyeur regarde ce qu'il ne devrait pas voir, ne souhaite pas être vu en train de regarder. Souvent le voyeurisme n'est qu'un acte optique alors que l'exhibition est un acte physique entraînant tout le corps. Leur point de convergence s'applique à la condition freudienne suivante :

« c'est que la pulsion active de voir est présente chez l'homme dès l'enfance, qu'elle peut, comme les autres pulsions, avoir des destins différents, le renversement dans le contraire, le retournement sur la personne propre, le refoulement, la sublimation. Ainsi le regard, comme "activité dirigée sur un objet étranger", se transforme-t-il, au terme d'un processus relativement complexe, en "plaisir de montrer, exhibition" »⁹³

des morceaux de visages tirés de magazines et de photographies qu'elle assemble ensuite.

⁹¹ *Op. Cit.*, ANA, p. 61.

⁹² *Ibid.*, p. 213.

⁹³ *Op. Cit.*, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 598.

L'œil est lié au désir et à la volonté de possession. Selon J. Starobinski, le désir de posséder passe par le regard, l'exhibitionnisme, la perversion pour déboucher sur la sublimation. Il soumet que pour lui : « Tout exhibitionnisme est voyeur à ses heures »⁹⁴. Le voyeurisme cahunien est dangereux alors qu'il invite le lecteur à endosser ce rôle de voyeur. Le désir de voir et de se voir se reflète dans le souhait de se posséder soi-même par une traque du *moi*. Pourtant, le voyeurisme signe un pacte avec le miroir narcissique car *voir* est aussi *être vu*.

1.3.1 Risquer un œil

Il est nécessaire de mentionner, directement et par précaution, que le voyeurisme d'*Aveux non avenues* s'avère périlleux. Le lecteur est pourtant invité à regarder : « Par pudeur. Si tu regardes par-dessus mon épaule pendant que je travaille »⁹⁵ ou encore : « As-tu vu celle-là aussi ? Regarde bien, détaille, ne te gêne pas pour moi !... »⁹⁶. L'œil du lecteur est convoqué pour une inquisition détaillée et l'aposiopèse⁹⁷ du deuxième extrait marque visuellement le regard en action de fouille. La possibilité de regarder l'être sous toutes ses coutures est orchestrée stylistiquement par les pronoms personnels *je* et *vous* instaurant un effet de dialogue. Plus généralement, le fait de lire implique instantanément l'œil du lecteur-voyeur. Le photomontage de la première planche d'*Aveux non avenues* exhibe un œil placé au centre d'un globe soutenu par deux mains comme si elles tenaient un menton⁹⁸. La troisième planche⁹⁹ brandit un miroir de poche où un œil se refléchit. À travers une mise en abîme, l'œil reflète le regard de Cahun incliné vers nous, faisant de l'auteure un voyeur. La succession des yeux infinis met en relation son œil avec celui du lecteur-spectateur. L'œil des photomontages est paradoxalement celui qui

⁹⁴ *Op. Cit.*, *L'Oeil vivant*, p. 150.

⁹⁵ *Op. Cit.*, *ANA*, p. 103.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁷ DUPRIEZ Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, p. 64-65 : l'aposiopèse est une : « Interruption brusque, traduisant une émotion, une hésitation, une menace ».

⁹⁸ Annexes, figure n°2.

⁹⁹ Annexes, figure n°3.

nous surveille et qui nous rappelle que nous sommes voyeurs. La pluralité des yeux entraîne une démultiplication des voyeurs et confère une atmosphère angoissante. Un autoportrait de C. Cahun, réalisé en 1927¹⁰⁰, la montre tenant dans ses mains une boule réfléchissante. À la manière des *Époux Arnolfini* de Jan Van Eyck (1434), le miroir en forme de globe est celui que nous tend l'artiste. En profitant du voyeurisme suggéré, le lecteur-voyeur cherche peut-être à retrouver son propre reflet. Seulement, le miroir placé face à l'autre par C. Cahun, est le piège tendu à Méduse par Persée qui la décapite à l'aide de son bouclier réfléchissant. Prenons garde à ne pas nous faire, encore une fois, trancher la tête. L'atmosphère d'*Aveux non avenues* est menaçante à travers ces yeux surveillant continuellement personnage et lecteur : « Des yeux là- bas – des profondeurs »¹⁰¹. Les yeux, tel des abîmes, risquent de nous aspirer dans les trous noirs de leurs pupilles. La synecdoque des yeux les autonomise du reste du corps et les rend dérangeants, prêts à torturer quiconque leur passe devant. Il nous arrive de nous demander qui est réellement le voyeur : Dieu, l'auteur, l'être, le lecteur, le reflet de leurs yeux, le texte lui- même ou une entité qui nous échappe, peut-être encore la Mort. L'on ignore si l'oeil est bienveillant, malveillant mais sous-entendant le vide, la chute, il demeure hostile. À y regarder de trop près, le voyeurisme se révèle dangereux et sadique :

« Toi, (malheur aux vaincus!) empereur-gladiateur suprême, Saint Jean-Baptiste doigt levé – renversé, car tout est relatif, et c'est en bas que je regarde – sois cruel, cruel. Je m'en sens mourir, (faiblement) mourir... Mais je sais bien que c'est une illusion. J'y acquies au contraire pour souffrir et faire souffrir une vitalité de bête mauvaise. Soyons cruels. C'est sans danger... »¹⁰².

L'on ne sait qui est interpellé par le pronom personnel *toi* : un confident, le lecteur, l'empereur-gladiateur, Saint-Baptiste, Marcel Moore, le juge ? Le regard s'allie à la cruauté divine par l'indication spatiale : « c'est en bas que je regarde ». La répétition de « cruel » fait régner la loi du Talion où la pulsion oculaire semble le moteur d'une brutalité réciproque et

¹⁰⁰ Annexes, figure n° 1.

¹⁰¹ *Op. Cit.*, ANA, p. 18.

¹⁰² *Ibid.*, p. 19.

paradoxe :

« Soyons cruels. C'est sans danger... ». L'être poursuit en menaçant clairement le voyeur : « Non : le chagrin qui rôde et hurle en moi comme un fauve enfermé. La cage est fragile ; prenez garde, les curieux. Il va, je vais vous... Ce n'est rien. Tais-toi, tais-toi ! »¹⁰³

L'apostrophe souligne la discontinuité du discours perpétuellement en danger de rupture. À la fin de l'extrait, les phrases brisées par la ponctuation paraissent essoufflées et traduisent la schizophrénie de l'être. Dédoublement illustré par la confusion des pronoms personnels *il* et *je*. Finalement, le plus dangereux n'est peut-être pas le fauve mais celui qui le porte en lui, qui l'écrit. Le lecteur-voyeur est sur le point de se faire agresser. L'isotopie de l'inquiétant surgit :

« chagrin », « roder », « hurle », « fauve enfermé » et fonctionne comme une sorte de claustrophobie interne car le chagrin est emprisonné dans un « espace du dedans »¹⁰⁴. La page n'est pas très sûre pour le lecteur qui a l'impression d'être traqué par une instance invisible et incertaine. La punition d'Actéon¹⁰⁵ n'est jamais très loin car la chasse à l'homme est ouverte.

1.3.2 La traque du *moi*

L'introspection du moi est en soi une forme de voyeurisme. Les titres donnés par C. Cahun stipulent ce désir de regard narcissique porté sur soi jusqu'à l'extrême. L'aveu, connoté par le religieux puis le judiciaire, insinue que des éléments difficiles ou blâmables vont être divulgués. La pluralité d'*Aveux non avendus* donne la sensation d'un lecteur confronté à de multiples déclarations. Or, les *Aveux* sont *non avendus*, ils ne nous parviennent pas. *Confidences au miroir*¹⁰⁶ rappelle les *Confessions* de St Augustin et plus probablement celles de Rousseau où l'être doit justifier ses actes aux lecteurs, aux détracteurs, à Dieu et avant tout à lui-même.

¹⁰³ *Op. Cit.*, ANA, p. 19.

¹⁰⁴ MICHAUX Henri, *L'espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966 [1944].

¹⁰⁵ Dans la mythologie grecque, Actéon est un chasseur réputé. Un jour, il observe des jeunes femmes en train de se baigner nues dont la déesse Artémis. Alors qu'il ne devrait pas regarder, la déesse s'en aperçoit et le punit en le changeant en cerf. Le chasseur Actéon est chassé par ses propres chiens qui ne le reconnaissent pas et le dévorent.

¹⁰⁶ *Op. Cit.*, *Confidences au miroir* dans *Écrits*.

L'aspect religieux de l'aveu, du secret est omniprésent. L'oeil est toujours à l'affut d'un possible nouveau *moi*. Si la confiance se fait devant le miroir, c'est un face à face entre l'être et lui-même, entre son œil et le reflet de son œil. C'est l'action de se retrouver face à soi-même et de se confier sa propre vie. Or, l'être au miroir n'est-il pas une duperie ? N'est-ce pas là le mécanisme de l'aveu qui n'est pas parvenu au lecteur ? Comme le rebondissement d'une balle, l'aveu transite du regard au miroir, ricoche sur le miroir et regagne le regard originel. Le thème du miroir implique encore une fois le dédoublement, la schizophrénie voire la démultiplication par la marque du pluriel. Aveux ou confidences, les révélations masquées sont plurielles car l'être s'incarne dans le multiple. Ainsi, la traque du moi est présente dans les titres de ses œuvres.

Le début d'*Aveux non avenues* est marqué par cette chasse à l'homme : « En attendant d'y voir clair, je veux me traquer, me débattre. »¹⁰⁷. L'incipit instaure une atmosphère peu rassurante car l'être devient animal et braconnier de lui-même. Il pourrait s'auto-tuer par les mots : « Qui se sentant armé contre soi, fût-ce des mots les plus vains, qui ne s'efforcerait, ne fût-ce que de mettre en plein dans le vide ? »¹⁰⁸. L'écriture est parsemée d'oxymores : « me traquer, me débattre », « en plein dans le vide ». Le mythe d'Actéon est présent dans cet extrait car, en espionnant par le trou de la serrure ce qu'il ne doit pas regarder, l'être devient le chasseur chassé, celui qui se traque et se débat tout à la fois. La quête du moi passe par un regard incisif, dérangeant qui n'hésite pas à poser ses yeux partout : « Je m'amuse à regarder, indiscreète et brutale, sous les ratures de mon âme. Là, des intentions mal avisées se sont ravisées, se sont endormies ; d'autres leur ont passé sur le corps. »¹⁰⁹. Le regard est violent, pénétrant et transperçant. La sonorité dure de l'allitération en « r » : « regarder », « indiscreète et brutale », « ratures », « ravisées », « endormies » déploie la brutalité de l'œil inquisiteur. Il commet presque un viol oculaire en fouillant les profondeurs de l'être : « sous les ratures de mon âme ».

¹⁰⁷ *Op. Cit.*, ANA, p. 14.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 17.

Ces ratures sont la métaphore de ses repentirs, ses aveux auxquels on ne peut accéder qu'à la condition d'adopter un regard agressif. L'observation est comparable à un acte chirurgical assez barbare car soulever les ratures est comme soulever les points de suture d'une plaie. L'image de la rature est intéressante pour le rapport entre l'oeil, la vue et la traque du moi. En effet, rayer consiste à effacer tout en n'effaçant pas, on cherche à laisser visible ce qui est effacé. Le traqueur est en quelque sorte dupé car en cherchant à voir ce qui a été partiellement dissimulé, il s'engage à regarder des repentirs préparés à son intention. L'être cahunien et sa « curiosité obscène »¹¹⁰ traque l'écriture et la typographie : « et de lire entre les lignes, à loisir, à discrétion. »¹¹¹. Lire entre les lignes signifie chercher un autre sens que celui proposé ou trouver le sens caché du texte. Dans le cas de C. Cahun, l'action d'observer entre les lignes est une manière de coller son œil dans le trou d'une serrure et de voir si des choses s'y passent ou n'y sont pas dissimulées :

« Le mystère, c'est la serrure à laquelle un œil, faute de mieux, sert de passe-partout. »¹¹². L'œil, clé de toutes les serrures, n'est pas anodin car il détient subitement le pouvoir d'ouvrir et de fermer toutes les portes. Pénétrer dans une pièce passe par cet organe qui dépasse et transperce la serrure de la porte grâce à sa flèche oculaire. La traque est multiple, elle poursuit l'être, les mots jusqu'en dans la scotophilie qui soumet l'individu au regard du regardant regardé.

1.3.3 Le regardant / regardé

Regarder quelque chose me renvoie inévitablement mon propre regard : « Mon visage durcit, se voit durcir. »¹¹³. L'œil d'*Aveux non avenues* fonctionne comme la théorie du voyant-visible de Merleau-Ponty expliquée dans *L'Oeil et l'Esprit* :

« L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l' "autre côté" de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et

¹¹⁰ *Op. Cit.*, ANA, p. 121.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 101.

¹¹² *Ibid.*, p. 144.

¹¹³ *Ibid.*, p. 18.

sensible pour soi-même [...] un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir... »¹¹⁴

Le corps voit grâce à ses yeux et est vu car il est incorporé dans le tissu du monde. L'être existe par la prise de conscience de son corps et de sa mouvance dans l'espace qui l'entoure. La révélation de son propre corps passe par le miroir reconstituant et par le regard de l'autre. Mais le miroir cahunien est toujours ce miroir brisé, ce champ visuel qui diffracte le corps tentant de se voir ou d'être vu : « Un bout de chair flotte, un bras que déjà la réfraction brise »¹¹⁵. La thématique du miroir rappelle que l'être se complète par l'action du voyeurisme réciproque du regardant regardé de Merleau-Ponty.

« Le miroir apparaît parce que je suis voyant- visible, parce qu'il y a une réflexivité du sensible, il la traduit et la redouble. Par lui, mon dehors se complète, tout ce que j'ai de plus secret passe dans ce visage, cet être plat et fermé que déjà me faisait soupçonner mon reflet dans l'eau »¹¹⁶

En effet, se voir et être vu constitue l'être intérieur et extérieur. Voir un objet ou un autre corps et entrer en interaction avec celui-ci, permet la prise de conscience de son propre corps. L'écriture au miroir de *Confidences au miroir* provoque une mise en abîme déconcertante car on y voit l'écrivain en train d'écrire et de s'écrire en train d'écrire, tout comme l'exemple d'*Aveux non avenues* déjà cité ultérieurement : « Par pudeur. Si tu regardes par- dessus mon épaule pendant que je travaille »¹¹⁷. Le vertige est tel que R. Barthes se demande : « Qui parle ? Qui écrit ? » audébut de son article sur les « écrivains et écrivains »¹¹⁸. L'être qui regarde par dessus l'épaule est aussi le photographe qui réalise ses autoportraits. Le photographe se divise comme l'illustre l'autoportrait de 1928 intitulé *Que me veux-tu*¹¹⁹ ? L'égo narcissique du *je me vois donc je suis* s'épanouit dans la démultiplication des autoportraits de C. Cahun. L'oeil, figure récurrente,

¹¹⁴ *Op. Cit.*, *L'Oeil et l'Esprit*, p. 18-19.

¹¹⁵ *Op. Cit.*, *ANA*, p. 167.

¹¹⁶ *Op. Cit.*, *L'Oeil et l'Esprit*, p. 33.

¹¹⁷ *Op. Cit.*, *ANA*, p. 103.

¹¹⁸ BARTHES Roland, *Essais critiques* [1964] dans *Oeuvres complètes* (Vol. II), Paris, Seuil, 2002, p. 403, « écrivains et écrivains ». *Essais critiques* est paru en 1964.

¹¹⁹ Annexes, figures n°4. Autoportrait qui montre Claude Cahun se dédoublant au niveau de l'épaule comme peut le faire le photographe qui se photographie lui-même.

expose le voyeurisme du personnage cahunien qui se regarde droit dans les yeux comme Narcisse s'admire dans l'eau. G. Bachelard compare cette relation voyant-vu avec la plume de Paon aux cents yeux¹²⁰. Mais l'oeil des autoportraits ou des photomontages regarde aussi le voyeur de la postérité, ce spectateur indiscret. Pire encore, le spectateur-lecteur voit l'être cahunien et le regarde se regarder, à tel point que l'on ne sait plus à quels yeux se vouer. Une sorte de spirale aspire ceux qui se mirent dans le trou noir de la double relation antithétique du regardant regardé. C'est à en perdre la tête que de penser qu'un même œil puisse se regarder et se renvoyer sa propre flèche oculaire. L'œil se voit en train de voir. Une double pénétration du champ visuel rend la relation de l'œil au miroir dérangeante et même menaçante. Le voyeurisme d'*Aveux non avenues* devient presque un moteur de paranoïa. Le miroir narcissique ne manque pas de nous suggérer : « et regardez-vous au passage les yeux dans les yeux. »¹²¹ car les yeux cherchent incessamment les yeux. L'œil est le point de basculement entre l'organe et l'artifice, l'intériorité et l'extériorité, la vie et la mort car : « l'acte de voir possède toujours une violence sacrée ou sacrilège »¹²².

Le voyeurisme d'*Aveux non avenues* est si prononcé qu'il fait perdre la corporalité de l'être. L'œil autonome est au théâtre, il peut voir sans être vu et sans être contraint de se voir grâce à l'obscurité. L'œil partiel est le fétiche du voyeur qui pousse la perversion à l'extrême en faisant de l'œil un objet masochiste :

« Dans la satisfaction du voyeur, dit-il [...], il y a cette exigence, pas nécessairement repérée, que quelque chose dans l'objet se prête à cette dimension de spectacle. Entendons par là que, même lorsque le voyeur observe une personne qui en principe ne sait pas regardée, il faut que, par quelque geste, celle-ci laisse soupçonner que, par quelque biais, elle serait capable de s'offrir à un regard, ne serait-ce que celui des "hôtes invisibles de l'air". Une telle remarque, si elle est fondée, fait du voyeurisme quelque chose de particulièrement intéressant pour rendre compte du rapport du sujet

¹²⁰ *Op. Cit., L'Eau et les Rêves*. C'est au chapitre premier qu'il explique que le paon fait la roue pour séduire et entraîne une démultiplication des yeux comme autant de voyeurs potentiels car tout ce qui fait voir voit.

¹²¹ *Op. Cit.*, « Prenez garde aux objets domestiques » dans *Écrits*, Paris, Jean Michel Place, 2002, p. 540, paru dans la revue *Cahiers d'art* en 1936.

¹²² *Op. Cit., L'Oeil vivant*, p. 83.

à l'autre. »¹²³

Ainsi, nous allons nous intéresser plus particulièrement à l'interchangeabilité entre l'oeil organique et l'oeil mécanique et à ses liens supposés avec le toucher conceptualisé par Riegl et Deleuze sous le nom d'haptique.

2. Oeil organique / œil mécanique

Un nuage passe devant la lune. Une main écarte des paupières et une lame vient inciser l'œil dégoulinant d'humeur aqueuse. Voilà comment nous entrons dans le court métrage *Un perro andaluz* de Luis Buñuel et Salvador Dalí (1929). Et voilà aussi comment nous pénétrons dans cette partie sur l'œil. Incisons directement l'organe visqueux que C. Cahun ne ménage pas. L'œil fascine et dégoûte. Fascine par ses capacités cognitives qui permettent de voir le monde. Dégoûte par sa composition gluante. Nous entrons dans le film des deux surréalistes par un œil comme nous entrons dans l'oeuvre de Claude Cahun par les yeux. L'œil est à la fois l'organe humain et l'organe mécanique de l'appareil photographique ou de la caméra. Mais oserions-nous découper l'œil photographique ? Et aurait-il cet impact de satisfaction et de révolte que provoque l'œil humain qui se sépare en deux et se vide de son liquide ? Ce n'est pas pour comparer directement l'incipit d'*Aveux non avendus* avec le film de Buñuel et Dalí mais pour soulever cette omniprésence presque chirurgicale de l'œil dans les avant-gardes. Au ^{xx} siècle, la férocité envers l'œil est caractéristique d'un siècle de désillusions dont *L'Histoire de l'œil* de Georges Bataille en livre un poignant témoignage. L'œil est énucléé¹²⁴, autonomisé, déshumanisé. L'objet à détruire, l'œil cacodylate, l'œil boule de neige, l'œil révolutionnaire¹²⁵...

¹²³ *Op. Cit., Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 598.

¹²⁴ Voir par exemple l'*Autoportrait* de Victor Brauner réalisé en 1931 où il se représente avec un œil arraché de son orbite ou encore son tableau *Légèrement chaude ou Adrianopole* peint en 1937 où au fond à droite un œil, seul, trône sur une sorte d'étagère.

¹²⁵ Annexes, la figure n°5 est *l'objet à détruire* de Man Ray, la figure n°6 correspond à *l'œil cacodylate* de Francis Picabia, la figure n°7 est *l'œil boule de neige* de Man Ray et enfin la figure n°8 représente *La Marseillaise est un chant révolutionnaire. La loi punit le contrefacteur des travaux forcés, objet* de C. Cahun. Ce dernier est clairement engagé politiquement. L'œil, objet révolutionnaire, rappelle les quelques engagements de C. Cahun

Là où le corps humain ne peut plus et ne pourra plus exister comme unité¹²⁶, les surréalistes s'emparent de l'œil comme un objet, une boule de bilboquet onirique, inquiétante et déshumanisante. Cette partie s'interroge sur les ambiguïtés de l'œil puis sur les liens entre érotisme et perte de vue. La question se posera de savoir si l'œil du ^{XX}^e siècle est encore porteur de vérité ou illusionniste.

2.1 Ambiguïté de l'œil

L'individu est traqué par un œil organique et/ou mécanique. Mais qu'est-ce qui fait leur dissemblance ? Bien que l'appareil photographique adopte les caractéristiques de œil humain, il reste néanmoins une machine. Une poétique du regard se met en place par l'exercice de l'œil : « Qui, se sentant armé contre soi, fût-ce des mots les plus vains, qui ne s'efforceraient, ne fût-ce que de mettre en plein dans le vide ? C'est faux. C'est peu. Mais ça exerce l'œil »¹²⁷. Or, qu'est-ce que viser en plein dans le vide ? L'exercice de l'œil qui lance son rayon optique dans le vide entraîne deux choses : l'infini, le rien, la néantisation de la pulsion scopique et l'impossibilité qui en découle. En effet, nous voyons le vide par ses limites, par ses contours... mais est-ce toujours du vide ? Les mouvements optiques permettent de faire des transitions entre divers mondes. Enfin, L'œil, organe de la vue, entre en interaction avec le sens du toucher.

2.1.1 L'organe oculaire

L'œil organique est le point spirituel d'intersection entre le monde extérieur et intérieur.

dans les années 1930 autour de l'AEAR (ASSOCIATION des Écrivains et ARTISTES surréalistes) et de son pamphlet : *Les paris sont ouverts* publié en 1934. Pamphlet qui la place, malgré son refus d'appartenance, dans le camp surréaliste.

¹²⁶ Unité impossible quant au contexte historique du ^{XX}^e siècle. L'apparition de la photographie de guerre se développe : on y voit des images de corps démembrés, les gueules cassées, la boucherie des conflits et des guerres mondiales. Le terme « mondial » n'est pas anodin car c'est le monde entier qui est impacté par la barbarie des corps charcutés : il y a une profonde perte de confiance en ce corps uni qui ne peut plus exister. Les images qui dominant sont celles des corps explosant sous les bombes. Le célèbre tableau *Guernica* (1937) de Pablo Picasso illustre avec force cet éclatement corporel.

¹²⁷ *Op. Cit.*, ANA, p. 14.

Cependant, les auteurs et artistes surréalistes désacralisent ce modèle idéalisé du miroir de l'âme. L'œil est extrait des orbites pour devenir un objet de fascination, de fantasme, de dégoût profond. L'œil surréaliste est torturé par des mises en scène qui n'hésitent pas à le percer, le couper en deux, l'arracher. L'œil, symbole des profondeurs de l'âme, se fait ouvrir par ceux qui veulent voir de leurs propres yeux le passage initiatique. À travers des scènes comme *Un perro andaluz*, l'œil devient paradoxalement celui qui ne veut pas voir. Pendant la projection du film, le public ne supportait pas l'image terrifiante de l'œil découpé et s'en allait. La puissante révolte de ce geste est toujours d'actualité. La cruauté est-elle à ce point insoutenable ? En voyant cet acte chirurgical, le spectateur sent-il la lame inciser son propre œil ? L'œil dérangeant est aussi l'organe de la pulsion scopique. Voir est une nécessité. L'œil, au-delà des instants les plus difficiles à regarder, a besoin de se confronter à l'atrocité, à la barbarie. Appétit morbide qui fonctionne comme expérience cathartique ou peut-être par simple plaisir de l'horreur. L'ambiguïté oculaire se situe entre fascination du Beau et répulsion. L'œil reste ouvert à toute épreuve jusque dans la perforation de celui-ci afin de voir à tout prix. Dans *L'Exotisme intérieur*, François Leperlier décèle quatre types d'œil chez C. Cahun. Il parle de l'œil vulve, de l'œil continent, de l'œil imaginaire des légendes et enfin de l'œil spéculaire où le reflet confirme l'être¹²⁸. A cela on ajoute l'œil mécanique qui nous préoccupera ultérieurement et l'œil isolé, autonome tenu entre les mains de ses photomontages et autoportraits. Dans « Le Surréalisme et la peinture »¹²⁹, A. Breton déclare que : « l'œil existe à l'état sauvage ». Il est vrai que l'œil d'*Aveux non avenues* est un œil bestial, primitif. André Breton y oppose l'immédiateté de la vision, l'automatisme de la perception avec la pensée et la raison. Le côté sauvage de la vision comporte l'aspect positif car *voir* est, semble-t-il, naturel, imprévisible tandis que la raison

¹²⁸ *Op. Cit.*, Claude Cahun *l'Exotisme intérieur*, p. 329-330.

¹²⁹ BRETON André, « le surréalisme et la peinture » dans *La Révolution surréaliste*, 15 juillet 1925, p. 26. Article consulté sur le site de Gallica à l'adresse suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845096g/f28.item> le 22/04/17.

organise l'esprit humain. L'œil d'*Aveux non avenues* est arbitraire et défaillant quand aux préceptes de la raison. Il bouleverse la distinction du bien et du mal, s'amuse de nombreux détournements. Enfin, l'œil est surplombant, omniscient car il démarre et scelle le livre.

Paul Klee déclare que : « l'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'oeuvre »¹³⁰.

Les prémices d'*Aveux non avenues* façonnent un sentier oculaire, pris entre deux abîmes, que l'œil du lecteur est invité à suivre : « Je suivrai le sillage dans l'air, la piste sur les eaux, le mirage dans les prunelles. »¹³¹. L'œil symbolise l'espace transitionnel entre la réalité physique et le monde rêvé :

« En regardant par le trou du nombril : Ce n'est pas seulement le sien propre dont l'enfant fait le centre du monde. N'importe quel noyau tient sa chair concentrée. Le mystère, c'est la serrure à laquelle un œil, faute de mieux, sert de passe-partout. »¹³²

L'œil devient simultanément la frontière transgressée et l'outil de transgression. Il oscille entre des forces contraires : « qui ne s'efforceraient, ne fût-ce que de mettre en plein dans le vide ? C'est faux. C'est peu. Mais ça exerce l'œil »¹³³. L'ouverture et la fermeture du néant s'opère par un mouvement de dilatation-rétraction de la pupille. L'organe oculaire exhorte ses capacités et ses limites quant à la possibilité de faire apparaître et disparaître les éléments selon qu'on daigne les regarder ou pas. Selon Starobinski : « Le regard constitue le lien vivant entre la personne et le monde, entre le moi et les autres »¹³⁴. La convergence des rayons oculaires arrive de partout comme le souligne Merleau-Ponty :

« Il y a ce qui atteint l'œil de face, les propriétés frontales du visible – mais aussi ce qui l'atteint d'en bas, la profonde latence posturale où le corps se lève pour voir – et il y a ce qui atteint la vision par en dessus, tous les phénomènes du vol, de la natation, du mouvement, où elle participe, non plus à la pesanteur des origines, mais aux accomplissements libres. »¹³⁵

¹³⁰ PEREC Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Fayard, 2010 [1978], p. 17. Phrase de Paul Klee placée en épigraphe du roman.

¹³¹ *Op. Cit.*, ANA, p. 13.

¹³² *Ibid.*, p. 144.

¹³³ *Ibid.*, p. 14.

¹³⁴ *Op. Cit.*, *L'Oeil vivant*, p. 17.

¹³⁵ *Op. Cit.*, *L'Oeil et l'Esprit*, p. 85-86.

Les capacités visuelles accordent à l'être la faculté de lier différents mondes. Finalement, l'acte de voir est paradoxalement acte de disparition car *voir* c'est avant tout avoir le goût amer dans la bouche que tout est perte et effacement. À défaut d'un crâne, poser sa main sur un œil globuleux.

L'œil cahunien est empreint de symbolisme et de syncrétisme. Claude Cahun, passionnée par le mysticisme, joue quelques rôles dans un théâtre ésotérique¹³⁶. De plus, sa famille lui transmet un héritage orientaliste¹³⁷. L'œil d'*Aveux non avenues* réveille le souvenir de l'Oudjat de l'Égypte antique. Il représente l'œil protecteur du dieu faucon Horus sous forme d'un œil hybride entre l'humain et l'animal. L'œil cahunien apparaît comme une amulette inquiétante et protectrice qui a l'œil, se rince l'œil, surveille du coin de l'œil, et porte son mauvais œil jusque dans la loi du Talion, aussi cruelle soit-elle, qui nous dit : œil pour œil, dent pour dent. L'œil est partout, par démultiplication ou par l'Un. Comme le sourire du *cheshire cat* de Lewis Carroll¹³⁸, les yeux apparaissent et disparaissent. Ils ont le pouvoir de résider alors que tout le reste du corps s'éclipse littéralement pour ne garder que ces yeux fixes et globuleux¹³⁹. L'omniprésence de l'œil fait intervenir le troisième œil dans les autoportraits de C. Cahun. Dans celui de 1927¹⁴⁰, C. Cahun nous fixe droit dans les yeux en tenant dans ses mains un miroir globuleux. Toujours en 1927¹⁴¹, elle se déguise en bouddha et prend la pause avec l'œil entre les sourcils appelé en Inde le tilak. En 1913, l'artiste est déguisée en hindou avec une broche en forme de cercle trônant au milieu de son front¹⁴². Alors quel œil doit-on regarder ? C. Cahun est très influencée par l'ésotérisme et les doctrines orientalistes comme la pratique de la méditation taoïste qui fait

¹³⁶ Elle fréquentera le *Théâtre ésotérique* (aux côtés de Georgette Leblanc, Nadja), le théâtre du *Plateau* (de Pierre Albert-Birot).

¹³⁷ Notamment son grand-père qui a fait le grand voyage en orient, Léon Cahun, son grand-oncle, est un savant orientaliste ou encore son oncle, Marcel Schwob, qu'elle affectionne particulièrement.

¹³⁸ Le *cheshire cat* est le chat d'Alice au pays des Merveilles de Lewis Carroll (écrit en 1865) capable de disparaître à volonté et de laisser flotter son sourire dans l'espace tout en dissipant le reste de son corps.

¹³⁹ Cf., « Libéré de l'anneau (cette prison, l'orbite), peut-être le globe de l'œil se mettait à tourner... Il évoluerait dans le ciel, se peuplerait de mes créatures, adorable monde ! » (ANA, p. 217). Ce passage entre en écho avec Lewis Carroll sauf qu'ici ce n'est plus le sourire qui demeure autonome mais l'œil qui flotte dans l'air et tourne sur lui-même.

¹⁴⁰ Annexes, figure n° 1.

¹⁴¹ Annexes, figure n° 9.

¹⁴² Annexes, figure n° 10.

du troisième œil une porte entre le monde extérieur et intérieur, un battant tourné vers la connaissance de soi : « Le mystère, c'est la serrure à laquelle un œil, faute de mieux, sert de passe-partout. »¹⁴³, « cet abominable trou qui saigne, vient du temps, de moi, de l'intérieur »¹⁴⁴.

Le passage initiatique oculaire renvoie aux portraits funéraires du Fayoum de l'Égypte romaine. L'accent est mis sur les yeux car ils incarnent le passage vers l'au-delà. Les yeux peints sont souvent plus globuleux qu'à l'accoutumée. Ils sont agrandis et les traits en sont accentués les distinguant du reste du visage. Il est très fascinant de regarder ces portraits car la puissance des yeux de l'au-delà happent le spectateur comme si buste et visage s'effaçaient. C'est un tête à tête entre les yeux du vivant et les yeux du mort, un face à face interchangeable car, à présent, qui est le mortel ? L'association des croyances et figurations antiques avec l'appareil photographique nourrit le lien avec l'ailleurs car regarder la photographie d'un être, c'est regarder un macchabée.

Enfin, l'organe oculaire est celui que l'on colle à la lucarne de l'appareil photographique. Cette position crée une extension ou une limitation du regard car nous ne voyons décidément pas de la même façon à l'œil nu ou avec un œil mécanique.

2.1.2 L'œil mécanique

L'entrée d'*Aveux non avenues* se fait par une série de clichés photographiques :

« L'objectif suit les yeux, la bouche, les rides à fleur de peau... L'expression du visage est violente, parfois tragique. Enfin calme – du calme conscient, élaboré, des acrobates. Un sourire professionnel – et voilà ! »¹⁴⁵

Sans trop nous avancer, entrer par la photographie est symbolique. En effet, le processus fixe et mortifie l'être en *spectrum*¹⁴⁶. Est-ce une photographie du personnage cahunien ou du lecteur-spectateur ? En tout cas la mascarade est de mise avec l'acrobate. Équilibriste qui mime le

¹⁴³ *Op. Cit.*, ANA, p. 144.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 218.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁶ BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 22-23.

photographe qui se contorsionne car la photographie est un métier physique. Ou pitrerie du visage de l'individu photographié qui module sa faciès en fonction des clichés. L'être prend la pose. Roland Barthes définit cette torsion professionnelle du visage :

« Je décide de "laisser flotter" sur mes lèvres et dans mes yeux un léger sourire que je voudrais "indéfinissable", où je donnerais à lire, [...] la conscience amusée que j'ai de tout le cérémonial photographique : je me prête au jeu social, je pose, je le sais, je veux que vous le sachiez, [...] »¹⁴⁷

C. Cahun offre au lecteur la description indéfini d'un individu grimaçant devant l'appareil photographique. C'est une manière de se prêter au jeu social de l'apparition du personnage de roman. La remise en cause de l'identité au XX^e siècle¹⁴⁸ présente des clichés synecdotiques peu détaillés, seul le bruit de l'appareil photographique domine. Ces morceaux de bouche, de ride, d'œil isolés peuvent appartenir à n'importe qui. Le nom est également évincé. Alors que la photographie pourrait être vue comme le médium représentant le plus précisément possible les traits singuliers d'un individu, ici, l'être saisi sur papier semble déjà insaisissable voire indéfinissable. Pire encore, l'être endosse ce masque de la pose sociale, professionnelle ; et semble, comme R. Barthes ci-dessus, en avoir pleinement conscience. La photographie est omniprésente chez C. Cahun. Ses autoportraits englobent plus de la moitié de sa production artistique¹⁴⁹ et le travail photographique se manifeste nettement dans sa littérature. Sous les yeux omniscients, C. Cahun n'en finit pas de se métamorphoser tandis que la photographie : « détruit le dépassement, l'empiètement, la "métamorphose" du temps »¹⁵⁰. Et toujours l'individu lutte contre le passage du temps.

Le corps photographié est un fantôme dont l'existence n'est que visuelle. L'œil mécanique, en voulant concurrencer l'œil organique, éprouve ses limites. La photographie n'est

¹⁴⁷ *Op. Cit., La Chambre claire*, p. 26.

¹⁴⁸ Le XX^e siècle est le siècle d'une profonde remise en cause de l'identité. Les descriptions des personnages sont de moins en moins présentes. L'héroïsme romanesque se perd, place à *l'Homme sans qualité* (de Robert Musil entre 1930 et 1932). Plus prononcé encore après la Shoah, nous nous trouvons face à l'homme transparent, l'« aventure invisible » (*Op. Cit., ANA*, p. 13), l'homme privé d'identité.

¹⁴⁹ CAHUN Claude, *Claude Cahun photopoche*, Paris, Nathan, 1999, préface de François Leperlier.

¹⁵⁰ *Op. Cit., L'Oeil et l'Esprit*, p. 28.

qu'un bout de papier où une image s'est physiquement et chimiquement imprimée. L'espace de la photographie fait apparaître des corps-ombres qui n'ont aucune existence palpable. Les moments et les poses captés dans l'œil photographique sont éphémères et achevés : « elle répète ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement » avance R. Barthes¹⁵¹. La photographie saisit un instant comme un prélèvement du présent :

« C'est une trace – obtenue par un procédé photochimique – liée aux objets concrets auxquels elle se rapporte par un rapport de causalité parallèle à celui qui existe pour une empreinte digitale, une trace de pas, ou les ronds humides que des verres froids laissent sur une table. [...]. Dans l'arbre généalogique des représentations, elle se situe du côté des traces des mouettes sur le sable des plages. Car techniquement et sémiologiquement, les dessins et les peintures sont des icônes, tandis que les photographies sont des indices. »¹⁵²

Le paradoxe de la photographie réside dans cette présence instantanée qui se transforme en absence.

R. Barthes explique dans *La Chambre claire* que le *punctum* n'est pas uniquement le détail qui frappe l'être, il annonce également la fuite du Temps. La photographie présage la mort de l'individu par ce tic tac incessant de l'appareil qui se déclenche et rappelle le mouvement des aiguilles de la Grande Horloge : « elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, en tant que cadavre : c'est l'image vivante d'une chose morte »¹⁵³. D'ailleurs, C. Cahun associe le photographe au bourreau :

« Allons au plus vite fait : chez le photographe, à la guillotine, au bordel, dans mes bras... Moi seul enfin. La hâte nue. N'hésite pas. Ne te ravise pas. Tombe. N'importe où, quand, comment, se saisir. Se prendre au mot »¹⁵⁴

L'œil mécanique n'a aucune compassion pour l'individu. La démultiplication des clichés constitue autant de têtes coupées. L'acte photographique, intimement lié à l'écriture, meurtrit l'individu en le figeant pour toujours. Prendre en photographie quelqu'un est un quelque sorte arracher un morceau d'être, le condamner à mort prématurément. D'autant plus que le cadrage,

¹⁵¹ *Op. Cit.*, *La Chambre claire*, p. 15.

¹⁵² KRAUSS Rosalind, *La Photographie*, Paris, Macula, 1990, p. 115.

¹⁵³ *Op. Cit.*, *La Chambre claire*, p. 123.

¹⁵⁴ *Op. Cit.*, *ANA*, p. 216.

cruel et arbitraire, ampute l'être ou la réalité.

L'appareil photographique est le pendant de l'organe visuel. Son fonctionnement est pratiquement le même que celui d'un œil. Les mises au point et les effets de zoom se rapprochent des capacités oculaires de la dilatation et rétraction. En tentant un anachronisme majeur, nous pourrions voir dans ces yeux mécaniques une sorte d'expansion, de prothèse du regard évoquant prématurément le post-humanisme florissant des années 1990¹⁵⁵. Quant à cette volonté de voir et de se voir, C. Cahun va jusqu'à utiliser ses propres radiographies dans la planche VIII d'*Aveux non avenues*¹⁵⁶. Rosalind Krauss commente l'entrée de la mécanique dans l'organique :

« Il s'agit bien entendu des yeux de l'appareil photographique. Ils voient plus vite, avec plus de précision, sous des angles plus imprévus, de plus près, à la manière d'un microscope, en transposant les tons, avec le pouvoir de pénétration des rayons X, ils permettent la multiplication des images qui rend possible l'écriture des associations et de la mémoire. Le regard photographique est donc un extraordinaire prolongement de la vision normale, qui supplée et complète les déficiences de l'œil nu. L'appareil photographique habille cette nudité, arme cette faiblesse et agit comme une sorte de prothèse, il accroît les capacités du corps humain. Mais en augmentant les manières dont le monde peut être présent au regard, l'appareil photographique médiatise cette présence, se place entre l'observateur et le monde, modèle la réalité selon ses propres termes : ce qui prolonge et agrandit la vision humaine, évince aussi l'observateur lui-même. L'appareil photographique, d'assistant, devient usurpateur. »¹⁵⁷

Mais Freud expliquait déjà en 1930, dans *Malaise dans la civilisation*, que l'homme tente par tous les moyens d'augmenter ses capacités physiques et sensorielles¹⁵⁸. La photographie, peu reconnue dans le premier *Manifeste du surréalisme* d'A. Breton¹⁵⁹, devient ensuite un médium

¹⁵⁵ CHASSAY Jean-François, TREMBLAY-CLÉROUX Marie-Ève (sous la dir.), *Les frontières de l'humain et le posthumain*, Montréal, Cahier Figura, 2014. [en ligne]

consulté le 31/01/2017 à l'adresse : <http://oic.uqam.ca/fr/publications/les-frontieres-de-lhumain-et-le-posthumain>.

¹⁵⁶ Annexes, figure n° 11.

¹⁵⁷ *Op. Cit.*, *La Photographie*, p. 122.

¹⁵⁸ FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971 [1930], p. 38 : « Grâce à tous ses instruments, l'homme perfectionne ses organes – moteurs aussi bien que sensoriels – ou bien élargit considérablement les limites de son pouvoir. Les machines à moteur le munissent de forces gigantesques aussi facile à diriger à son gré que celle de ses muscles ; grâce au navire et à l'avion, ni l'eau ni l'air ne peuvent entraver ses déplacements. Avec les lunettes il corrige les défauts des lentilles de ses yeux ; le télescope lui permet de voir à d'immenses distances, et le microscope de dépasser les limites étroites assignées à sa vision par la structure de sa rétine. Avec l'appareil photographique, il s'est assuré un instrument qui fixe les apparences fugitives, le disque du gramophone lui rend le même service quant aux impressions sonores éphémères ; et ces deux appareils ne sont au fond que des matérialisations de la faculté qui lui a été donnée de se souvenir, autrement dit de sa mémoire. »

¹⁵⁹ *Op. Cit.*, *Manifeste du surréalisme*, p. 59 : « Et, dès lors, il me prend une grande envie de considérer avec indulgence la rêverie scientifique, si malséante en fin de compte, à tous égards ».

loué. Il permet de faire l'expérience du fugitif, de l'inattendu car : « la beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas »¹⁶⁰. La phrase précédente achève *Nadja* d'A. Breton où l'oeil photographique fait l'expérience de la folie, de l'altérité, de la traversée de l'être dans l'espace.

En effet, l'apparition des nouveaux appareils photographiques plus légers et sans trépied étendent le pouvoir du corps. À l'égal du crayon, l'appareil fonctionne comme un membre artificiel¹⁶¹. L'appareil photographique est accroché à la main, attend le signal de la pression du doigt et fige l'instant par le toucher :

« L'artiste-photographe en tant qu' "écrivain", et l'appareil photographique en tant que substitut de la main (instrument non pas de la vision instantanée mais de l'écriture) – tout cela apparaît ici, au cœur même de la "nouvelle vision", [...]. On pourra dire ce que l'on voudra mais, paradoxalement, c'est déguisé en scribe qu'il s'avance. Cette relation particulière qui se tisse entre la photographie et l'oeuvre de la main, ou l'écriture, se retrouve dans toutes les images produites par la "nouvelle vision" »¹⁶²

La littérature immobilise par le mouvement de la main écrivant tout comme la photographie statufie par la palpation frénétique du doigt sur le déclencheur. Les discontinuités sémantiques, typographiques et stylistiques d'*Aveux non avenues* tentent sans cesse de fuir la fixité de l'écriture. Les photomontages ornant le livre s'efforcent, à travers un fond noir, de donner l'impression d'un possible basculement. En regardant ces planches, le spectateur peut avoir la sensation d'être sujet à des apparitions, comme si en un clin d'oeil les collages pouvaient se modifier et changer de place. Enfin, R. Barthes exprime cette relation intime entre l'oeil, l'appareil photographique et le doigt : « Pour moi, l'organe du Photographe, ce n'est pas l'oeil (il me terrifie), c'est le doigt : ce qui est lié au déclic de l'objectif »¹⁶³. L'expérience phénoménologique¹⁶⁴ de la vue passe avant tout par une expérience du toucher.

¹⁶⁰ BRETON André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964 [1928], p. 190.

¹⁶¹ Selon la terminologie freudienne.

¹⁶² *Op. Cit.*, *La photographie*, p. 200.

¹⁶³ *Op. Cit.*, *La Chambre claire*, p. 23.

¹⁶⁴ Cf., MERLEAU-PONTY, *La Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. La phénoménologie est un courant philosophique qui tend à revenir au phénomène, à l'origine de la vérité.

2.1.3 L'œil et l'haptique

Paul Nougé, écrivain surréaliste belge, nous prévient : VOS / OREILLES / VOUS ÉCOUTENT / VOS / YEUX / VOUS ÉPIENT / FUYEZ / VOS / MAINS / VONT VOUS / SAISIR »¹⁶⁵. Les yeux, liés aux mains, sont sur le point de nous attraper. L'œil d'*Aveux non avenues* est associé au toucher : « je ne voudrais coudre, piquer, tuer, qu'avec l'extrême pointe »¹⁶⁶, « Je m'efforce de croire que l'image est mal au point ; je resserre, je dilate, je tripote le diaphragme étonné de mes yeux... »¹⁶⁷, « Frapper au plus visible : en plein noir de la pupille dilatée. [...] il ne reste plus que le bout crispé du doigt, la gueule ronde prête à hurler quand bondira la balle »¹⁶⁸ ou encore : « Ce que je vois là-dedans : cet abominable trou qui saigne, vient du temps, de moi, de l'intérieur. Une main retombe, molle »¹⁶⁹. L'œil et le toucher se lient afin d'être cruels, de perforer violemment la boule optique. Cette science du toucher s'appelle l'haptique qui désigne étymologiquement *je touche* en grec. Le terme est employé par l'historien de l'art Aloïs Riegl (XIX^e siècle) puis par Gilles Deleuze dans la *Logique de la sensation*¹⁷⁰. Une expression populaire dit que l'on doit toucher avec nos yeux et non pas avec nos mains. C'est une locution bien étrange car comme le pose Deleuze : l'œil touche-t-il ? Le peut-il ? L'œil permet-il d'approcher une réalité ou de la mettre à distance ? Merleau-Ponty explique ce rapport entre voir le monde et toucher le monde grâce à un même organe :

« Il suffit que je voie quelque chose pour savoir la rejoindre et l'atteindre [...]. Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs, il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce que l'on regarde. Que serait la vision sans aucun mouvement des yeux, et comment leur mouvement ne brouillerait-il pas les choses s'il était lui-même réflexe ou aveugle, s'il n'avait pas ses antennes, sa clairvoyance, si la vision ne se précédait en lui ? »¹⁷¹

¹⁶⁵ NOUGÉ Paul, *L'Expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981 [1966], p. 300.

¹⁶⁶ *Op. Cit.*, ANA, p. 14.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 151.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 217.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 218.

¹⁷⁰ Cf., DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 [1981].

¹⁷¹ *Op. Cit.*, *L'Oeil et l'Esprit*, p. 16-17.

Aux chapitres quatorze et dix-sept (de *Francis Bacon : Logique de la sensation*), Deleuze forge le concept de la vision haptique car l'œil ne peut pas se dissocier du toucher. L'interaction du toucher et de l'œil passe par la conquête de l'espace qui nous entoure. L'espace est un espace optique car nous l'appréhendons par le regard. La peinture en deux dimensions cherche à renouer avec la perspective. Perspective qui se construit, dès la Renaissance, à l'aide d'un œil dominant, ce trou où les rayons du monde convergent. L'haptique est pour Deleuze, ce troisième œil¹⁷² assimilant la dualité de l'optique et du tactile. Ainsi, une nouvelle entité est capable, simultanément, de saisir par le regard et par la main. L'œil est au service de la main, à tel point qu'en se rapprochant, l'organe oculaire finit par toucher de lui-même. L'œil se resserre au point de n'aborder que le détail¹⁷³. *Voir* est saisi d'un mouvement antithétique. Si bien que *voir* met à distance du monde tout en adoptant une vision anthropophage, prête à dévorer ce qui impatient le regard¹⁷⁴. L'être saisit le microscope pour aller voir au plus près dans l'infiniment petit jusqu'à l'aveuglement : « En attendant d'y voir clair, je veux me traquer, me débattre »¹⁷⁵. Narcisse se rapproche tellement qu'il perce son œil et voit directement en lui : « ce que je vois là-dedans : cet abominable trou qui saigne, vient du temps, de moi, de l'intérieur »¹⁷⁶. À partir du moment où il y a transgression, rapprochement excessif, l'on ne sait plus si on touche ou si on voit. Ceci fonctionne-t-il avec l'œil photographique : est-ce je touche en prenant la photographie dans mes mains ? Jusqu'à quel point l'illusion oeuvre-t-elle ?

Deleuze parle d'espace tactilo-optique¹⁷⁷ car la perception de l'espace sur la toile se réalise grâce à la géométrie du monde et grâce aux textures, aux jeux d'ombres et de lumières qui donnent des reliefs. C. Cahun jongle avec ces jeux de clair-obscur comme l'éclairage d'un grand

¹⁷² *Op. Cit., Francis Bacon : Logique de la sensation*, p. 151.

¹⁷³ ARASSE Daniel, *Le Détail*, Paris, Flammarion, 2014 [1996]. Le détail invite le spectateur à se rapprocher si près de la peinture qu'on y laisserait un œil, voir le détail par le microscope, distinguer « une auréole et des éclaboussures » (*Op., Cit., ANA*, p. 14).

¹⁷⁴ *Op. Cit., ANA* : « Tout ce qui gêne ou impatient mon regard » p. 42.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 218.

¹⁷⁷ *Op. Cit., Francis Bacon : Logique de la sensation*, p. 145.

théâtre paginal. Tout d'abord, visuellement grâce aux blancs typographiques puis par un éclairage souvent violent entremêlant rêves et réalités : « je hais le soleil et le coup de bruit qui brusquement le matin me tire du sommeil. Préférerais-je la tombée de silence et d'ombre qui brutalement me pousserait hors de la vie ? »¹⁷⁸. Le faisceau lumineux est un objet dangereux et imprévisible : « Si les chemins se croisent, c'est qu'ils ne se côtoient pas. Présomption de divergences. Gare aux aiguillages ! »¹⁷⁹.

2.1.4 Tu pointes ou tu piques ?

Regarder provoque l'haptique car le monde entre dans l'œil et l'œil touche le monde. L'action de pointer signifie désigner avec précision. Pointer du doigt, de l'œil c'est déjà piquer avec une pointe : « Je ne voudrais coudre, piquer, tuer, qu'avec l'extrême pointe. Le reste du corps, la suite, quelle perte de temps ! Ne voyager qu'à la proue de moi-même »¹⁸⁰. La gradation « coudre, piquer, tuer » est de plus en plus violente car elle amène, dans un excès de frénésie stylistique, à la mort. La synecdoque est mise à l'honneur, mais que représente-t-elle ? La pointe pourrait être toute excroissance : le doigt, le nez, le phallus. De toute évidence, la dimension phallique entre en tension avec la mort. Les surréalistes ne cesseront d'explorer ce moment précis entre l'acte sexuel, la jouissance et la petite mort de l'extase. La proue, placée à l'avant d'un bateau symbolise ici l'excroissance la plus élancée du corps de l'individu. Par la mise en mouvement du navigateur, la proue indique le voyage qu'entreprend l'être avec son extrême pointe qui pique, traverse, transperce, violente. L'être, ne voyageant qu'à la proue de lui-même, serait toujours susceptible d'enfreindre, violer, trouer, éventrer ce qui est face à lui. Le corps est réduit à une protubérance inquiétante qui se doit d'être agressive et agressée. *Voir et toucher* intimement que cette pique serait le champ de vision que projette l'œil sur le monde ou sur l'être

¹⁷⁸ *Op. Cit.*, ANA, p. 25.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

interne. L'œil est finalement l'organe qui s'élançe le plus loin. Si je prend un objet, je peux le voir de près mais je peux aussi le poser à l'autre bout de la salle et le fixer de loin. Ainsi, mon œil a le pouvoir de surpasser l'espace qui nous sépare et de toucher à distance. Voir quelque chose est déjà pouvoir le saisir sans même avoir enclenché le mouvement de la main pour l'attraper. Dans une dynamique antithétique, la pointe serait la flèche oculaire qui s'élançe à perte de vue ou la pulsion scopique qui entraîne, à l'inverse, une pénétration du champ visuel dans l'œil. La volonté de voir, poussée à son extrême avec le voyeurisme pulsionnel, contient une dimension sadique que C. Cahun met en œuvre dans sa littérature. Ce passage peut être mis en relation avec *Pointe à l'œil*¹⁸¹ (1931) du sculpteur Giacometti où une flèche oculaire et phallique semble tout aussi bien sortir du globe qu'y entrer. Dans cette sculpture, l'enjeu correspond à l'espace situé entre l'extrémité de la pointe et l'œil. Sans rappeler les objets à fonctionnement symbolique de S. Dalí et des surréalistes¹⁸², la lame renvoie à l'instrument agressif, prêt à torturer, charcuter l'œil car voir est avant tout souffrance. Les obsessions du vide et du plein, de l'espace et de la pointe, convoquent la pulsion de mort et de désir. Voyager avec l'extrême pointe promet un contact permanent, une perforation latente. La pointe est : soit orientée vers l'extérieur mettant en danger le lecteur, le confident, le monde ; soit vers l'intérieur de l'être accentuant la cruauté manifeste. La thématique de la lame et de la piqûre est récurrente dans *Aveux non avendus* :

« Pourvu qu'elle soit bien trempée et qu'elle entre profondément dans ta chair, je veux être du côté de la lame », « L'aiguillon de la guêpe nationale seul est mortel (chez vous les abeilles ont des fleurets mouchetés!) Je me livre à vous désarmé – de peur d'être vaincu avec mes propres armes. »¹⁸³ La lame renvoie à la dimension phallique qui pénètre dans la chair de l'individu à travers une sorte d'union mortifère. Le dédoublement confond assassin et victime qui s'unissent à

¹⁸¹ Annexes, figure n°12.

¹⁸² L'objet à fonctionnement symbolique est un rapprochement d'objets divers qui, à première vue, n'ont rien en commun. Ceci provoque de la poésie, de la fascination. L'inconscience de ces assimilations hétéroclites laisse libre cours à l'imagination du spectateur. Dalí avait théorisé ces objets après avoir vu *La Boule suspendue* de Giacometti.

¹⁸³ *Op. Cit.*, ANA, p. 126 pour les deux extraits.

jamais comme l'union d'Éros et Thanatos¹⁸⁴. Le venin, liquide mortifère, est courant chez les surréalistes comme A. Breton, M. Leiris, T. Tzara pour n'en citer que quelques-uns. Chez C. Cahun, le venin se décèle avec la guêpe, l'abeille ou encore le serpent, figure majeur d'*Aveux non avenues*. Le venin incarne le désir, le sperme comme poison jouissif. Le venin est aussi cette possible paralysie finale de la mort qui sous-tend l'ensemble de l'oeuvre. Le dard et son liquide, dans une certaine mesure, exaltent l'espace mental à tel point qu'un combat psychique fait de l'être celui qui tient la lame et celui qui la reçoit. Un autre exemple illustre la tension qui existe entre l'érection sous-entendue et le danger de la piqûre mortelle :

« Il me faut ta piqûre, la sottise, ma morsure de serpent, le désagrément, la méchanceté quotidienne. On s'y fait si bien qu'on ne peut s'en passer. Notre équilibre est un composé de poisons. – Le sommeil cherche à nous circonvenir... (attends, ma phrase n'est pas finie)... plutôt que de céder, je sucerais l'aiguillon de l'abeille »¹⁸⁵

La férocité fantasmée de l'individu avec lui-même est telle que l'on se demande si la flèche oculaire n'est pas le poison de l'être car Narcisse, piqué à vif, en meurt. La guêpe apparaît dans un espèce de rêve cauchemardesque :

« Mon cœur se gonfle outrageusement et s'emplit d'hydrogène. Gros ballon rouge et bleu, il monte au bout d'un fil. À L'autre bout, c'est une guêpe enfermée, qui frappe à coups venimeux aux parois de ma poitrine. »¹⁸⁶

L'image est atroce et terriblement violente car on imagine l'être se faire transpercer de l'intérieur. Le venin se répand par le dedans, l'être porte en lui sa propre mort. Alors que l'individu se débat, la paralysie mortelle s'imisce : « Je sens la fatigue d'une lévitation dont je serais le médium, et les affres d'un spectateur qui croirait au danger »¹⁸⁷. Dans une fièvre onirique, la guêpe intérieure pointe l'être et le perfore. Le complexe de castration freudien¹⁸⁸ n'est jamais très loin : « infernal serpent qui s'est décapité avec avalant sa queue »¹⁸⁹. L'œil et le toucher, reliés à la sexualité et à

¹⁸⁴ Dans la mythologie grecque, Éros est le dieu de l'Amour et de la puissance créatrice. L'érotisme vient d'ailleurs d'Éros. Thanatos est la personnification de la Mort, il est le frère jumeau d'Hypnos (personnification du Sommeil).

¹⁸⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 127.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸⁸ *Op. Cit.*, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 50-53.

¹⁸⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 27.

la mort, sont moteurs d'espaces transitionnels. L'organe optique est étroitement lié à l'érotisme et à la perte de la vue.

2.2 Érotisme et cécité

Les yeux d'*Aveux non avenues* ont la rage de voir. Or, chercher à voir ce qui est défendu est un peu l'histoire originelle de l'Occident. À la question : voir ou ne pas voir ? Nous répondrons par un détour du côté de l'érotisme oculaire pour ensuite nous intéresser à la cécité qui n'est pas sans rapport à la sexualité latente.

2.2.1 Érotisme oculaire

La présence de l'oeil n'est pas tout à fait anodine concernant la sexualité et l'érotisme. Le fantasme est souvent issu d'images ou d'association d'images qui mettent en éveil les sens. Le fantasme d'*Aveux non avenues* se manifeste souvent par l'œil : « (Ses yeux se troublent et pâlisent ; ses seins rôdent et leurs roses d'amour, leurs pistils s'érigent.) – Soleil, rayons impatients ! »¹⁹⁰. L'érection est liée à la perte de la vision et aux rayons pénétrants du soleil. Le vitreux de l'oeil devient obscène tandis que les rayons du soleil provoquent l'érection des seins. Or, les seins sont aussi ces yeux globuleux pointant en fonction des variations de température. À travers un phénomène de dilatation et de réfraction, l'œil s'érige, tel un phallus, face aux rayons qui le pénètrent. À l'aurore, émergeant d'un rêve, l'entrée du monde dans l'œil se fait comme un acte sexuel. L'œil solaire et son lien avec la sexualité rappelle l'épisode de l'Annonciation. C'est l'enfantement par le rayon divin. Fra Angelico (1430) dans son *Annonciation* peint un espèce de rayon phallique qui se dirige droit sur la Vierge Marie. Plus flagrant encore l'*Annonciation* du Tintoret où des anges, à la forme douteuse¹⁹¹, transpercent l'architecture et au bout un oiseau

¹⁹⁰ *Op. Cit., ANA*, p. 35.

¹⁹¹ Sans trop exagérer l'interprétation : en forme de phallus géant.

pointe son bec doré vers Marie. L'œil-soleil, érotique voire pornographique, se réfère à *l'Histoire de l'œil* de G. Bataille¹⁹². À ce propos, R. Barthes, dans *Essais critiques* parle des métaphores de cet oeil :

« par leur dépendance métaphorique, l'oeil, le soleil et l'oeuf participent étroitement au génital ; et par leurs sens et leurs usages, en sorte que casser des œufs dans une baignoire, gober ou éplucher des œufs (mollets), découper un œil, l'énucléer ou en jouer érotiquement, associer l'assiette de lait et le sexe, le filet de lumière et le jet d'urine, mordre la glande du taureau comme un œuf ou la loger dans son corps, toutes ces associations sont à la fois mêmes et autres ; car la métaphore, qui les varie, manifeste entre elles un différence réglée, que la métonymie, qui les échange, s'emploie aussitôt à abolir : le monde devient trouble, les propriétés ne sont plus divisées ; s'écouler, sangloter, uriner, éjaculer forment un sens tremblé, et toute *l'Histoire de l'oeil* signifie à la façon d'une vibration qui rend toujours le même son (mais quel son?) »¹⁹³

L'oeil s'apparente à la vulve : « c'est un baiser où les cils se rencontrent, c'est une paupière battante »¹⁹⁴. L'ouverture et la fermeture de l'oeil donne l'impression que les cils s'embrassent et s'unissent. Les paupières sont comparées à des vulves encore vierges : « providence aux paupières, scellées de la membrane hymen, vierge à violer »¹⁹⁵. La transgression est de mise comme si l'on allait commettre un viol oculaire. L'œil, sexuel et angoissant, est perpétuellement en tension entre érotisme et excès : « Que signifie la vérité, en dehors de la représentation de l'excès, si nous ne voyons ce qui excède la possibilité de voir, ce qu'il est intolérable de voir »¹⁹⁶. Montrer et voir l'irregardable fait aussi parti de l'œil. Le regard dépasse sa simple condition d'organe sensoriel pour être un moyen de connaissance profondément lié à l'érotisme. Tout comme C. Cahun, dont les invocations ne cessent d'osciller entre divinité et profanation, l'œil bataillien entremêle l'excès sexuel et le sacré.

L'œil suggère l'expérience du vertige vital ou mortel, de ses limites à travers la jouissance

¹⁹² Édité pour la première fois en 1928 sous le pseudonyme de Lord Auch. *L'Histoire de l'Oeil* raconte les expériences sexuelles de trois adolescents et leur perversité croissante. Le livre est une sorte d'orgie dionysiaque poussé à l'extrême, souvent jusqu'au blasphème.

¹⁹³ *Op. Cit.*, *Essais critiques* [1964] dans *Oeuvres complètes* (Vol. II), p. 493-494, « la métaphore de l'œil ».

¹⁹⁴ *Op. Cit.*, « Prenez garde aux objets domestiques » dans *Écrits*, p. 540.

¹⁹⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 147.

¹⁹⁶ BATAILLE Georges, *Madame Edwarda, La Mort, Histoire de l'oeil*, Paris, 10/18, 1973, p. 16 préface de *Madame Edwarda* (1945).

et l'intense volupté. R. Barthes parle à juste titre d'un : « "phallisme rond" »¹⁹⁷. L'oeil synecdotique, que se soit chez C. Cahun ou chez G. Bataille s'autonomise et devient objet. Objet globuleux dont la matière liquide entre en écho avec l'humeur aqueuse, les larmes, le sperme. L'E pris dans l'O, dont nous aurons affaire plus tard, reflète cette transition de l'oeil entre le monde du dedans et le monde du dehors tout comme l'oeuf incarne ce passage transitoire.

C. Cahun ne manque pas de souligner la volonté de : « Sortir de l'O »¹⁹⁸. L'oeil nous renvoie à l'autoportrait de C. Cahun publié dans la revue *Bifur* en avril 1930¹⁹⁹. Autoportrait intitulé *Frontière humaine* en référence au roman de Ribemont-Dessaignes. C. Cahun se représente avec un crâne anamorphique évoquant les déformations crâniennes de certaines civilisations d'Amérique du Sud ou encore l'art amarnien²⁰⁰. Quoiqu'il en soit, ce crâne dépossédé de ses cheveux, de ses sourcils est un crâne d'œuf. Oeil et œuf sont semblables et variables : « c'est une variation double, à la fois de forme (les deux mots ont un son commun et un son varié) et de contenu (quoique absolument distants, les deux objets sont globuleux et blancs) »²⁰¹.

Après une certaine perte d'illusion, Roland Barthes se pose la question de savoir ce que l'on peut faire d'un œuf à part le casser ? Et que peut-on peut faire d'un œil à part le crever ? Tour de force du chiasme, il inverse les possibilités : l'œuf peut être crevé et l'œil cassé. Casser ou crever l'œil n'est au final qu'une façon de transpercer l'être, d'aller au plus profond de lui-même. La fin d'*Aveux non avenues* suggère tout de même de :

« Frapper en plein visage, en plein centre de l'âme, au cœur de l'oeil [...] Frapper au plus visible : en plein noir de la pupille dilatée. Et pour ne pas rater son coup, devant la glace grossissante... »²⁰²

À défaut d'atteindre l'être, atteindre le centre de son œil pour y entrer et en sortir simultanément.

Pire que la mort pour Narcisse, imaginons-le les yeux crevés...

¹⁹⁷ *Op. Cit., Essais critiques* [1964] dans *Oeuvres complètes* (Vol. II), p. 490, « la métaphore de l'œil ».

¹⁹⁸ *Op. Cit., ANA*, p. 224.

¹⁹⁹ Annexes, figure n°13.

²⁰⁰ L'art amarnien est un art égyptien qui fait de la déformation de la boîte crânienne un canon de beauté.

²⁰¹ *Op. Cit., Essais critiques* [1964] dans *Oeuvres complètes* (Vol. II), p. 489, « la métaphore de l'œil ».

²⁰² *Op. Cit., ANA*, p. 217.

« Ainsi, à la transgression des valeurs, principe déclaré de l'érotisme, correspond [...] une transgression technique des formes du langage, car la métonymie n'est rien d'autre qu'un syntagme forcé, la violation d'une limite de l'espace signifiant ; elle permet, au niveau même du discours, une contre-division des objets, des usages, des sens, des espaces et des propriétés, qui est l'érotisme même : aussi ce que le jeu de la métaphore et de la métonymie, dans *l'Histoire de l'oeil*, permet en définitive de transgresser, c'est le sexe : ce qui n'est pas, bien entendu, le sublimer, tout au contraire. »²⁰³

L'œil de Narcisse est ce point d'intersection entre se voir et la volonté de se posséder sexuellement. Non plus, dans l'extase de l'orgasme, mais dans le désir de se perforer autour d'une poétique du regard des plus cruelle. L'œil passeur d'âme n'est plus un organe de confiance. L'être cahunien transperce une bonne fois pour toute cet œil gênant et entre à jamais dans l'obscurité.

2.2.2 Voir ou ne pas voir ?

L'œil est sans cesse convoité, mais qu'en est-il de l'impossibilité de *voir* ? Ou encore que voit-on les yeux fermés ? Et voit-on quelque chose ? L'érotisme oculaire de C. Cahun se dévoile : « si l'homme a plu, ouvrez les jambes et fermez les yeux »²⁰⁴ ou encore « "Ouvrez labouche et fermez les yeux !" [...] Chez moi, chez la plupart des enfants, l'expression du désir est bouche fermée, les yeux grands ouverts. »²⁰⁵. L'œil, selon la position de la paupière ouverte ou fermée, en fait surgir le désir ou pas. Dans la première citation, on invite, non sans ironie, à fermer les yeux et ouvrir les jambes, ce qui renvoie à un acte sexuel assez primitif. Le deuxième extrait illustre le désir, non pas par la bouche entre-ouverte caractérisant le souffle de la jouissance, mais par l'ouverture des yeux. L'extase sexuelle passe par l'œil, objet érotique du voyeur, du Narcisse qui ne se désire pas uniquement visuellement mais sexuellement. Figurer l'apogée de la transe d'un individu est un thème récurrent avec, par exemple, la sculpture *l'Extase de sainte Thérèse* réalisée par Gian Lorenzo Bernini entre 1647 et 1652. Le mouvement, la tête renversée en arrière, la bouche entre-baillée, les yeux ouverts presque mi-clos soulignent

²⁰³ *Op. Cit., Essais critiques* [1964] dans *Oeuvres complètes* (Vol. II), p. 494.

²⁰⁴ *Op. Cit., ANA*, p. 145.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 144.

le passage de l'être d'un espace à un autre. C. Cahun ne tourne-t-elle pas en dérision cette extase ? En tout cas, elle revendique le regard, la pulsion scopique comme ultime transition vers l'ailleurs. Comme ultime transcendance de l'individu. La nuit noire des premières pages d'*Aveux non avenues*²⁰⁶, liée à l'expérience de la vue, peut signifier que l'oeil dont nous parlons depuis le début est peut-être un œil clos, non-voyant, hors de ce monde, dans un espace onirique ou un espace aux ombres²⁰⁷ : « Dans la nuit noire. En attendant d'y voir clair [...] »²⁰⁸. G. Didi-Huberman explique cette tension entre l'espace aveugle de l'oeil fermé et l'appréhension du monde qui l'entoure :

« une expérience où la privation (du visible) déclenche, de façon tout à fait inattendue (comme un symptôme), l'ouverture d'une dialectique (visuelle) qui la dépasse, qui la relève et qui l'implique. C'est lorsque nous faisons l'expérience de la nuit sans limite que la nuit devient le *lieu* par excellence, au beau *milieu* de quoi nous sommes absolument, en quelque point de l'espace que nous nous trouvons. C'est lorsque nous faisons l'expérience de la nuit, où tous les objets s'enfuient et perdent leur stabilité visible, que la nuit révèle pour nous l'importance des objets et leur fragilité essentielle, c'est-à-dire leur vocation à se perdre pour nous alors même qu'ils nous sont les plus proches. »²⁰⁹

L'expérience de la nuit renvoie à l'expérience visuelle d'un baroque sous-jacent que la vibration des choses manifeste dans l'oeil. La perception de l'être dans l'espace de la nuit noire – celle du rêve, du cauchemar et de la mort – fait un retour à l'expérience phénoménologique de la vision.

Merleau-Ponty donne sens à cette expérimentation de la vue :

« Quand, par exemple, le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif amputé de son monde dessine une spatialité sans choses. C'est ce qui arrive dans la nuit. Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. Je ne suis plus retranché dans mon poste perceptif pour voir de là défiler à distance les profils des objets. La nuit est sans profils, elle me touche elle-même et son unité est l'unité mystique du *mana*. Même des cris ou une lueur lointaine ne la peuplent que vaguement, c'est tout entière qu'elle s'anime, elle est une profondeur pure sans plans, sans surfaces, sans distance d'elle à moi. Tout espace pour la réflexion est porté par une pensée qui en relie les parties, mais cette pensée ne se fait de nulle part. Au contraire, c'est du milieu de l'espace nocturne que je m'unis à lui.

²⁰⁶ *Op. Cit.*, ANA, p. 14.

²⁰⁷ *Op. Cit.*, *Face aux verrous*, p. 175, titre du poème « l'espace aux ombres ».

²⁰⁸ *Op. Cit.*, ANA, p. 14.

²⁰⁹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. De minuit, 1992, p. 71.

L'angoisse des névropathes dans la nuit vient de ce qu'elle nous fait sentir notre contingence, le mouvement gratuit et infatigable par lequel nous cherchons à nous ancrer et à nous transcender dans les choses, sans aucune garantie de les trouver toujours »²¹⁰

Au final, les rayons lunaires ou solaires aveuglent l'individu cahunien qui se cherche par un retour à la perception, car sans elle, nous ne pourrions nous appréhender et appréhender ce qui constitue notre monde. Mais l'aveuglement comme vérité, comme révélation n'est pas nouveau²¹¹ dans les grands thèmes littéraires ou picturaux. C. Cahun écrit :

« S'aveugler pour mieux voir. Faire jaillir des étincelles en frappant sur les ténèbres. Frapper sur le silence assourdissant pour s'en faire un ami malléable. Frapper la syntaxe et le rythme et le verbe un grand coup pour en tirer l'eau de mort »²¹²

Doit-on fermer les yeux pour mieux voir, pour voir réellement, fatalement ? Ou doit-on garder les yeux ouverts ? En revanche, le rapport entre la perte de la vue et l'écriture est fondamental car on en presse le liquide mortel, ce poison auquel nous prendrions garde de boire, le Léthé²¹³. Le désir de voir, de perforer la vision jusqu'à l'insondable s'épanouit dans le cauchemardesque :

« La curiosité me tient éveillée devant un visage d'homme : peau trouée, défoncée, à gros grain – mais blanche, mais livide ; le crâne plat, le front couvert de chanvre ; le nez, la bouche tuméfiés... L'oeil au regard absent – margelle, puits, sans couleur et sans choc – horizon parfait où je m'avance, où je m'abîme, tandis qu'un rayon X me passe par-dessus la tête... Je m'efforce de croire que l'image est mal au point ; je resserre, je dilate, je tripote le diaphragme étonné de mes yeux... »²¹⁴

La barbarie de ce dernier extrait montre à quel point l'expérience de la vue passe avant tout par l'expérimentation du corporel. L'œil est l'élément que l'on modifie à main nue. La présence du rayon x est intéressante. En effet, le rayon x permet d'aboutir à l'expérience ultime de la vue, traverser littéralement le corps, la chair pour voir, de ses propres yeux, l'intérieur du corps, les os. C. Cahun est d'ailleurs une des premières à utiliser ses propres radiographies dans ses photomontages comme l'illustre la planche VIII d'*Aveux non avenues*²¹⁵. On y a voit l'image

²¹⁰ *Op. Cit., Phénoménologie de la perception*, p. 328.

²¹¹ Parfois, plus une vérité est montrée, plus elle éblouit, et moins elle est perceptible. C'est un paradoxe qui en revient à se demander s'il ne faut pas plutôt fermer les yeux. Ne doit-on pas s'aveugler pour voir ?

²¹² *Op. Cit., ANA*, p. 169.

²¹³ Dans la mythologie grecque, le Léthé représente le fleuve des morts, de l'oubli, des ombres comme le Styx qui un des fleuves des Enfers.

²¹⁴ *Op. Cit., ANA*, p. 151.

²¹⁵ Annexes, figure n°11.

médicale de ses côtes. L'œil a désormais le pouvoir de voir ce qui ne peut ou ne doit être vu. Le corps humain est vulnérable face à l'œil dont les rayons sont des lames qui crèvent la chair de part en part. L'œil, faisant peau neuve à souhait, pose des questions d'authenticité.

2.3 L'œil porteur de vérité ou trompe-l'œil ?

Cette partie s'intéresse à la question du trompe-l'œil qu'il soit organique ou mécanique.

Nous essaierons d'y déceler une part de vérité.

2.3.1 Le trompe-l'œil : mascarade oculaire

Le premier *Manifeste du surréalisme* porte une certaine aversion pour les images qui fonctionnent comme des trompes-l'œil car elles nous dupent²¹⁶. L'œil, fenêtre de l'âme, n'est qu'une *vedutte*, une illusion renforçant la perspective et l'effet de profondeur. Mais au final, qu'est-ce que la profondeur dans la vision ? N'est-ce pas l'ultime tromperie ? Quoiqu'il en soit, nous pouvons dire qu'*Aveux non avenues* œuvre comme un immense trompe-l'œil car l'œil du lecteur est sans cesse pris à parti par l'organisation paginale. Photomontages, travail typographique et écriture sclérosée partagent les yeux du spectateur entre discontinuités visuelles et textuelles. Les photomontages fonctionnent comme autant de fenêtres à explorer, autant d'abîmes à visiter par des collages sur fond noir. La photographie elle-même nous trompe car elle nous fait croire que l'être est à portée de main, tellement que l'on peut même le tenir dans nos mains. Mais la déception est encore plus grande car le papier reste du papier. Les cadres des photomontages à fond noir sont des scènes théâtrales qui nous font croire que les apparitions vont se poursuivre, que l'on pourrait y plonger.

²¹⁶ *Op. Cit., Manifeste du surréalisme*, p. 31-32 à propos de l'histoire de l'homme coupé en deux par une fenêtre : « Je ne lui eus pas plus tôt accordé ce crédit que d'ailleurs elle fit place à une succession à peine intermittente de phrases qui ne me surprirent guère moins et me laissèrent sous l'impression d'une gratuité telle que l'empire que j'avais pris jusque-là sur moi-même me parut illusoire et que je ne songerai plus qu'à mettre fin à l'interminable querelle qui a lieu en moi ».

L'œil cahunien est ce miroir déformant tendu au lecteur²¹⁷. Les miroirs agrandissent, grossissent, décomposent l'être et en reviennent à se poser la question : suis-je déformé dans le reflet altérant du miroir ? Ou est-ce mon corps-même qui est surface défigurante ? Les distorsions corporelles renvoient à l'autoportrait anamorphique de C. Cahun publié dans le *Bifur* d'avril 1930 où sa tête est très allongée²¹⁸. Déformations que l'on retrouve dans la série *Distorsions* (réalisée en 1933) d'André Kertész. L'artiste prend en photographie des corps face à de multiples miroirs jouant entre la forme et l'informe, remettant en cause l'illusion de la stabilité du monde. Le corps peut s'appréhender par la formation du miroir, qu'il soit déformant ou pas car au final, se voir dans le miroir est un simulacre. Le reflet est un trompe-l'œil, car en croyant se saisir, Narcisse n'y plonge que ses deux bras frustrés par l'impossibilité de s'attraper. Les phénomènes de réfraction de la lumière se souviennent de l'expérience du crayon plongé dans un verre d'eau qui semble brisé²¹⁹. La duperie visuelle est engendrée par la déviation du rayon qui passe successivement dans le verre, puis dans l'eau et enfin ressort à l'air libre. La déformation du crayon, comme la déformation du corps reflété, prouve que rien ne peut être stable. Milieu aqueux et flèche oculaire nous trompent : alors comment croire en tout ce qui nous entoure ? Un spectacle d'illusions d'optiques danse devant les yeux du spectateur. La mascarade est partie intégrante du travail de C. Cahun qui n'en finit pas de soulever tous ses masques²²⁰. L'œil, porteur de vérité, est : « L'iris que je ne puis farder »²²¹. L'iris est la partie caractéristique, singularisante de l'individu. Et la mort est l'élément qui brise la mascarade : « Mais pourquoi nous hâter vers d'éternelles conclusions ? C'est à la mort, non au sommeil (encore un trompe-

²¹⁷ *Op. Cit.*, ANA, p. 37 : « Que m'importe, Passant, de te tendre un miroir où tu te reconnais, fût-ce un miroir déformant et signé de ma main ? »

²¹⁸ Annexes, figure n°13.

²¹⁹ En référence aux lois de Snell-Descartes qui explique le comportement de la lumière à l'interface de deux milieux. Descartes publie d'ailleurs *La Dioptrique* en 1637 en annexe du *Discours de la méthode* et s'arrête sur ce phénomène.

²²⁰ Annexes, figure n°14. Planche n°X d'ANA : « Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages » qui renvoie à l'influence nietzschéenne de la mascarade.

²²¹ *Op. Cit.*, ANA, p. 192.

l'œil), qu'il appartient de conclure »²²². Le sommeil est trompeur. Il fait croire à l'être qu'il atteint un au-delà, un monde parallèle. Mais quand le sommeil est prêt, il s'abat fatalement²²³.

2.3.2 L'expérience cathartique

La catharsis, sorte de purgation des passions, s'applique à travers l'œil d'*Aveux non avenues* :

« Un regard ? – On voudrait. Non, des yeux seulement, des yeux froids, se multipliant parce qu'ils me font souffrir. Immenses : jamais je ne traverserai ce désert. Glace, que je sens d'autant plus cruelle que je brûle, et qui refuse jusqu'à l'adoucissement pour moi de mon reflet. Rouge qui jamais ne déborde cette bouche dont jamais les muscles ne défont. Mais chacun de ses mouvements infiniment variés ne m'est-il pas, ne me sera-t-il pas un toujours nouveau, toujours semblable refus ? (De quoi tu parlais ?... J'ai fort bien écouté. – L'océan ? Moi, de même. – L'océan c'est toi, toi qui m'engloutis.) »²²⁴

Le regard s'efface au profit des yeux dont l'adjectif post-posé : « froids » en accentue la dimension inquiétante. Cette disparition du regard déshumanise les yeux qui deviennent des entités autonomes menaçantes. Les yeux représentent l'allégorie de la souffrance et leur démultiplication augmente l'effet d'inquiétante étrangeté²²⁵. Les yeux envahissent l'espace et deviennent espace. Les deux points induisent une rupture syntaxique traduisant le désarroi le plus profond de l'être face à ces (ou ses) yeux. L'impact des passions est symbolisé par les rapports oxymoriques : « glace / brûle », « froids / rouge » jouant entre perceptions sensorielles et visuelles. Nous retrouvons l'analogie à l'océan personnifié par le pronom personnel *toi* créant un effet de dialogue avec le trou noir des pupilles qui absorbe l'être. La liquidité renvoie à la souffrance des yeux qui peuvent pleurer. Rappelons que l'action de voir est violence même. Les yeux, vérité ou trahison, conduisent l'être dans cette nuit noire. Selon J. Starobinski²²⁶, il ne tient

²²² *Op. Cit.*, ANA, p. 223.

²²³ *Ibid.*, p. 28 : histoire de l'enfant qui ne croit plus en rien ni en lui ni même au sommeil mais : « ce fut le sommeil qui se vengea pour tous : Il vint traîtreusement, mince et nu, sa peau crépusculaire à peine éclairée par des cheveux couleur de lune. [...] Mais le rire lui ferma les yeux. Le sommeil frappa net, sans méchanceté – comme par farce ».

²²⁴ *Ibid.*, ANA, p. 160.

²²⁵ FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté*, Gallimard, Paris, 1985 [1919], p. 213.

²²⁶ *Op. Cit.*, *L'Oeil vivant*.

qu'à l'individu de surmonter l'illusion et l'aveuglement afin d'atteindre une vérité mortelle. Toute forme d'écriture est expiatoire. F. Lerperlier explique qu'il y a deux niveaux : une première lecture de C. Cahun faite de souffrance, à portée cathartique et une seconde lecture qui outrepassé les blessures de l'être, de la page et des mots : « Ce que l'auteur abandonne, livre dans l'écriture, il faut encore que le lecteur s'en défasse. Que la catharsis soit menée réciproquement et jusqu'au bout »²²⁷. La catharsis ne fonctionne que par une relation à double sens incluant auteur et lecteur. Réciproquement, l'écrivain est son propre lecteur ; et le lecteur, par l'acte de lire, continue d'écrire l'histoire d'un livre, continue d'en faire perdurer l'existence. L'écriture est tout autant manuelle que visuelle. En effet, la mise à distance avec la purgation des passions n'opère qu'avec un dédoublement certain de l'écrivain et du lectorat. Cette schizophrénie oculaire se dévoile nettement à la fin de l'oeuvre :

« Ce que je vois là-dedans : cet abominable trou qui saigne, vient du temps, de moi, de l'intérieur. [...] L'oeil droit dédaigné, rageur, jette son encre sympathique – et l'oeil gauche renonçant à soi-même, à la pourpre, aux prodiges, n'ose enfin se regarder »²²⁸

Pendant que l'œil transpercé répand son encre noire, l'œil gauche s'extrait de lui-même par le verbe : « renoncer » qui implique un acte d'abandon.

L'oeil – pris entre les diverses mascarades, les duperies incessantes et la quête de Vérité Absolue – dévoile, dissimule et condamne les aveux. Il endosse le rôle du grand juge : Dieu ? Toute une poétique du regard se met en marche et offre un face à face, masqué, avec Dieu. Poétique qui amène l'individu à une transcendance des regards.

3. Immanence ou transcendance ?

En philosophie, l'immanence est, par principe, ce qui sort de soi-même tandis que la

²²⁷ *Op. Cit.*, *Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 129.

²²⁸ *Op. Cit.*, *ANA*, p. 218.

transcendance implique une cause extérieure qui surpasse l'être. En effet, le personnage d'*Aveux non avenues*, jamais fixé, oscille entre immanence et transcendance que l'œil, placé entre intériorité et extériorité, permet d'appréhender. Dans un premier temps, nous étudierons la métaphore de la folie qui passe, non sans surprise, par les yeux, puis nous verrons les mouvements de centralité et périphérie jouant entre l'en-dedans et l'en-dehors.

3.1 L'aliénation

3.1.1 L'hypnose

Le premier *Manifeste du surréalisme* d'A. Breton dénote la découverte de l'automatisme psychique à travers l'expérience d'images hypnagogiques. Les surréalistes s'intéressent à la perception de l'état transitoire entre l'éveil et le sommeil. Dès les prémices, *Aveux non avenues* est plongé dans la nuit noire soumettant la sensation d'un état de semi-conscience entre le rêve et la réalité. De nombreux titres disséminés dans l'oeuvre marquent la présence du domaine onirique : « l'angoisse du sommeil »²²⁹, « la clés des songes »²³⁰, « table tournante (rêve) »²³¹, « (cauchemar) »²³², « la Terre Frontière »²³³. En fermant les yeux, le personnage cahunien laisse emporter dans un espace transitionnel : « Je ferme les yeux et j'attends la berceuse visuelle. Image hypnagogique »²³⁴. Espace qui rappelle la mythologie grecque car Hypnos représente le Sommeil reliant le domaine du rêve et de la mort car dormir est une expérience de la mort. L'individu est aux prises avec ses hallucinations psychiques rappelant le premier livre de C. Cahun intitulé *Vue et vision* (1914)²³⁵. Un diptyque en miroir fait correspondre deux récits dont l'un se passe dans le présent et l'autre dans le passé. Le paysage marin du Croisic, lieu

²²⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 25.

²³⁰ *Ibid.*, p. 32.

²³¹ *Ibid.*, p. 147.

²³² *Ibid.*, p. 151.

²³³ *Ibid.*, p. 159.

²³⁴ *Ibid.*, p. 38.

²³⁵ *Op. Cit.*, *Écrits*, *Vue et Vision* est écrit entre 1914 et 1919.

d'enfance de C. Cahun, côtoie une antiquité romaine rêvée. Le passage à l'imaginaire se fait principalement par le sensoriel. Mais alors, on se demande : qu'est ce que voir dans le rêve ? Y voit-on toujours avec nos yeux ?

L'état hypnagogique²³⁶ rappelle les rassemblements surréalistes qui auraient eu lieu dans l'entre deux guerres. Un individu parlait dans un état de semi-conscience pendant que les autres notaient. L'écriture automatique proscrit le contrôle de la raison afin d'atteindre la vérité de l'être. Il est vrai que l'écriture de C. Cahun ressemble souvent à de l'écriture automatique avec les ruptures (syntaxiques, aposiopèses, blancs typographiques), et les assimilations inattendues qui commémorent la fameuse phrase de Lautréamont : « comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »²³⁷. L'état hypnagogique se rencontre dans les récits de rêve de C. Cahun, publiés dans le *Disque vert* en 1925²³⁸, et un texte intitulé *Rêve* datant 1939²³⁹. Les rêves sont souvent liés à ses parents, son enfance ou la maternité qu'elle porte en aversion. *Récits de rêves* est intéressant car il rappellera les *Confidences au miroir*, bien plus tard, en reprenant les différentes étapes de la vie : enfance, puberté, âge adulte et vieillesse. Les rêves associant des images troublantes sont proches de l'expérience de l'aliénation psychique à travers des hallucinations visuelles qui rendent compte d'un espace instable :

« J'empoigne les moustaches de mon père qui s'étirent jusqu'à devenir des rênes que je tiens fort serrées, tandis que dans un coin s'assied sur un pique-cierge et s'enflamme d'elle-même, ma mère, torche vivante... »²⁴⁰

Il n'est pas sans rappeler que l'enfance de C. Cahun est marquée par l'absence de sa mère qui était enfermée dans un hôpital psychiatrique.

²³⁶ L'état hypnagogique est un état transitoire entre l'éveil et le sommeil, c'est le moment où l'être s'endort. Il est entre le rêve et la réalité.

²³⁷ LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror*, Paris, Livre de Poche, 2001 [1869], p. 314-315. La citation vaut d'être rappelée en entière : « Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retenu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille ; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! ».

²³⁸ *Op. Cit.*, « Récits de rêves » dans *Écrits*, p. 483-484.

²³⁹ *Op. Cit.*, *Rêve* dans *Écrits*, p. 565.

²⁴⁰ *Op. Cit.*, « Récits de rêves » dans *Écrits*, p. 483.

3.1.2 L'expérience de la folie

L'expérience de la folie passe directement par le mouvement et la fixité des yeux évoquant les contorsions des hystériques, ces femmes qui, au XIX^e siècle, sont associées au bovarysme car lire est dangereux. Les yeux d'*Aveux non avendus* connotent un sentiment d'inquiétante étrangeté car ils sont fixés sur l'être et sur le lecteur : « Et la Folie me regarde de ses yeux fixes. »²⁴¹. La majuscule renvoie à l'allégorie de la folie incarnée dans des yeux. L'atmosphère est hostile car le lecteur a la sensation d'être surveillé par des yeux détachés du reste du corps, nous poursuivant quelque soit l'endroit où nous sommes, jusque dans les espaces oniriques. Fixité qui s'accompagne paradoxalement d'un mouvement traquant l'être : « Des yeux là-bas – des profondeurs – regards rêvés, jamais fixés ; ici, des bouches – des abîmes – et si bien aménagés : des gardes-fous. Toute chute est strictement interdite »²⁴². L'extrait est intéressant car on voit que la mise à distance des yeux par rapport à l'être enclenche un sentiment de chasse à l'homme comme si l'on ne pouvait jamais se détacher de ce regard porté sur soi. Mais ces yeux, mis à distance de l'être, ne sont-ils pas ces yeux de l'en-dedans, ceux qui ne sont jamais tournés vers le dehors. Car quoi de plus inquiétant que des yeux qui nous surveillent en permanence de l'intérieur, comme si l'individu devait porter le fardeau de deux yeux aliénés toute sa vie. Le terme, au pluriel, « gardes-fous » accentue la possible chute dans l'abîme de la folie. L'immobilité du regard que le sujet porte sur sa propre image rappelle la photographie où une chose est restée immobile devant l'oeil mécanique pendant un certain temps. Le corps photographié s'aliène de sa fixité posturale.

Cette folie du regard n'est pas sans rappeler la mythologie qui montre que toute psychose passe par le regard. La pétrification se retrouve dans le mythe de Méduse²⁴³. Regarder quelque

²⁴¹ *Op. Cit.*, ANA, p. 27.

²⁴² *Ibid.*, p. 18.

²⁴³ Dans la mythologie grecque, Méduse est une des trois Gorgones. Elle a des cheveux en forme de serpents et elle a le pouvoir de pétrifier quiconque la regarde dans les yeux. Elle est décapitée par Persée qui s'empare de sa tête et la remet à Athéna qui en orne son bouclier.

chose, poser son regard sur un objet, c'est au final figer ce que l'on regarde et le voir mourir un instant. La photographie joue le même rôle que Méduse en figeant pour toujours sur un cliché. Le corps est soumis à la cruauté de ces yeux qui aliènent quiconque tenterait de fuir la fixité. Dans le mythe d'Orphée, le regard est aussi l'élément déclencheur de la perte, de la mort. La fin d'*Aveux non avenues* rattache Narcisse-Cahun à cette folie de la pulsion scopique où la quête de soi, poussée à l'extrême, entraîne l'être à percer son propre œil :

« Il s'est assez vu. Ne s'appartient plus. On l'a détourné de son cours. Cette amertume qui l'attachait étroitement à soi s'est modérée. Aucune intimité possible entre nous. Le voilà pris dans sa vie nouvelle, englué dans ce goût pluriel des réalités – transitoires, accessoires. Toute concentration s'est dispersée dans la curiosité de connaître, de changer l'inconnaissable, l'inchangeable monde, dans la volonté d'agir (ne fût-ce que sur soi), dans le souci de se mêler à tout. (Lui qui se démêlait d'autrui si exclusivement!) – Devenir au lieu d'être. Il se sent aliéné. Autant dire : vendu. Il faut en finir. Frapper en plein visage, en plein centre de l'âme, au cœur de l'oeil – du seul qui compte (mon œil droit, de naissance, est un miroir sans tain.) Frapper au plus visible : en plein noir de la pupille dilatée. Et pour ne pas rater son coup, devant la glace grossissante... C'est presque déjà fait. En somme, il ne reste plus que le bout crispé du doigt, la gueule ronde prête à hurler quand bondira la balle – et le but, la proie, la pudeur, le cercle d'ombre s'élargissant... »²⁴⁴

L'être aliéné par son propre regard cherche à en finir en crevant sa pupille comme si la perforation était un suicide oculaire, un meurtre sur soi pour soi. L'isotopie de la menace est présente : « frapper », « bout crispé du doigt », « gueule ronde », « hurler », « proie », « cercle d'ombre ». L'individu, en crevant son œil, semble faire sortir le troisième œil enfouie en lui comme s'il s'énucléait de l'intérieur : « quand bondira la balle ». Ainsi, la manie de l'exception²⁴⁵ s'individualise dans l'aliénation scopique. L'en-dedans et l'en-dehors, centre et circonférence agitent l'être qui ne demande qu'à sortir pour mieux entrer.

²⁴⁴ *Op. Cit.*, ANA, p. 217.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 170 : « J'ai la manie de l'exception. Je la vois plus grande que nature. Je ne vois qu'elle. La règle ne m'intéresse qu'en fonction de ses déchets dont je fais ma pâture. Ainsi je me décline exprès. Tant pis pour moi ».

3.2 Centre et circonférence

3.2.1 L'E dans l'O et la disparition du Y

Les lettres O, E et Y reviennent de manière obsessionnelle, semblables à une invocation qui sous-tend l'oeuvre cahunienne. L'E est la figure de l'effacement. Elle est la voyelle muette à la fin des poèmes et la marque du féminin. Alors que l'E est omniprésente, l'ambiguïté de sa présence-absence n'est pas sans rappeler les contraintes oulipiennes, certes bien postérieures à Claude Cahun, mais qui illustrent ce sentiment de perte. Georges Perec écrit *La disparition* en 1968 sous la contrainte du lipogramme interdisant d'utiliser la lettre E. Il écrit ensuite *Les Revenentes* (1972) en employant un monovocalisme construit sur l'E. Ces romans ultérieurs figurent à quel point la lettre E relève simultanément de l'anéantissement et de son maintien permanent : « je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère »²⁴⁶. C. Cahun oscille entre le narcissisme et l'état d' « aventure invisible »²⁴⁷ ou d' « héroïne inconnue »²⁴⁸. L'Y, semi-consonne et ennemie de Claude Cahun, n'est plus une lettre de l'effacement mais une lettre à effacer dans ce prénom haï donné par sa mère : Lucy. Lucy préfère s'orthographier Lucie. Mais très vite, elle se détache de ce nom assigné à la naissance afin d'adopter de multiples pseudonymes jusqu'à Claude Cahun. Il n'est pas étonnant de remarquer que ces lettres se retrouvent à la fin de *Confidences au miroir*. Cet essai autobiographique, à la chronologie assez étonnante, commence par la fin de la vie de l'auteure pour se terminer à sa naissance ou renaissance. L'E et l'Y y prennent part : « Par l'Y... à vol d'oiseau... le suraigu le grave... par l'accent décisif sur l'e muet de liberté... le muet de cire sourde... suis-je un pays que les nations effacent de leur carte du tendre univers ? »²⁴⁹. Par l'allitération en « se » et les aposiopèses, l'effacement est de rigueur tandis que

²⁴⁶ *Op. Cit.*, *La Vie mode d'emploi*, p. 574.

²⁴⁷ *Op. Cit.*, *ANA*, p. 13.

²⁴⁸ *Op. Cit.*, *Héroïnes dans Écrits*, p. 157, « Celui qui n'est pas un héros ».

²⁴⁹ *Op. Cit.*, *Confidences au miroir dans Écrits*, p. 622.

la folie rôde autour du Y : « Il a dans la gorge mon rire étranglé de paranOYaC »²⁵⁰. Ainsi, la convocation presque liturgique du Y associée à l'oiseau représente sans doute sa naissance dont la direction des oiseaux efface la maternité de la mère. La folie du Y est aussi celle de l'autre, le *You* qui est à la fois le *moi* et le confident dépeint par une sorte de dédoublement schizophrénique. La ligature orthographique de l'E dans l'O préside la fin d'*Aveux non avenues* :

« œ – En vain j'essaye de remettre mon corps à sa place (mon corps avec ses dépendances), de me voir à la troisième personne. Le je est en moi comme l'e pris dans l'o. »²⁵¹. Un double mouvement apparaît entre cette embrassement du *je* et du *moi* comparés à l'E dans l'O. *Moi* et *je* sont inséparables, liés, presque emprisonnés l'un dans l'autre comme le sont le E et le O interdits à leurs propres autonomies. La volonté d'attacher voire de dissoudre l'E dans l'O se trouve en contradiction car juste avant nous parlons de « troisième personne »²⁵² et à la page suivante de « Sortir de l'O... »²⁵³. Le *moi-je* est mis en péril, remis en question par ce double mouvement qui intègre et sépare l'E et l'O, le *moi* et le *je*. À travers la ligature orthographique, le recentrement sur soi marque l'impossible dédoublement de l'être et paradoxalement, illustre ceci car sans l'E additionné à l'O, l'OE n'existe pas. Ainsi le *moi* et le *je*, si fortement imbriqués l'un dans l'autre sont deux instances différentes, deux frères siamois que l'on tente d'assimiler et de distinguer. Sortir de l'O signifie la mise en mouvement d'une décentralisation dont les périphéries cahuniennes caractérisent ce refus d'entrer dans un moule comme le souligne « En vain » dans l'extrait ci-dessus. Une tension opère perpétuellement entre cet être qui déborde de lui-même et la volonté de le contenir. Ce fameux O qu'est l'O dans l'E, c'est celui du fœtus, de la bulle, du cercle, du rond, de la circularité ; soit dit en passant, partir d'un point de départ et revenir au même point comme un éternel recommencement. L'O est lié à l'OE d'œil, or l'œil c'est l'orbite, le trou, le néant, le nombril, le nombrilisme, le narcissisme, et Narcisse c'est celui qui se noie dans

²⁵⁰ *Op. Cit., Confidences au miroir dans Écrits*, p. 622.

²⁵¹ *Op. Cit., ANA*, p. 223.

²⁵² *Ibid.*, p. 223.

²⁵³ *Ibid.*, p. 224.

son propre reflet. L'O associé à l'E est, selon F. Leperlier : « l'œil-œuf, originaire, surdimensionné, à l'échelle de Dieu lui-même. »²⁵⁴ ou encore : « L'O, dira-t-elle, "le miroir de poche"... Il ne restait plus qu'à se mettre dans l'œil son propre portrait et à se résorber soi-même dans son propre regard ! »²⁵⁵. En effet, le premier photomontage d'*Aveux non avenues*²⁵⁶ montre plusieurs mains qui tiennent chacune, une boule, une sorte de miroir où un œil se reflètent. Le lecteur-spectateur a la sensation d'être observé en même temps qu'il a l'impression de s'observer lui-même. L'œ est aussi le cœur, la sœur, l'oeillère, la rancœur, le vœu, l'Oedipe²⁵⁷, l'œuvre, le phoenix. Enfin, L'O est l'eau, la goutte, la larme, le son rond qui compose le prénom élu de Claude, ou encore celui qui permet de prononcer Schwob et enfin Moore. L'O est l'imbrication de « paranOYaC », « nOus », et de « MOrgue »²⁵⁸. Cette lettre est à la fois une forme circulaire, un rond résonnant, prêt à se déployer en cercles dont les rayons grandissent de plus en plus. L'O est ce centre, cette mOrt, ce retour incessant à soi qui nous ramène à la figure du Phoenix renaissant de ses cendres. L'auteure, en supprimant le point final de *Confidences au miroir*, tente d'échapper, par un dernier artifice stylistique, à la mort (ou à la naissance). Le point manquant est aussi celui que l'on ne peut pas poser car la naissance et la mort nous restent inaccessibles. L'auteure cherche à renaître, revenir écrire la suite, ne pas s'imposer ce terrible point au bout du tunnel. Car au final, inutile de le rappeler, mais le point typographique est un cercle, un O qui se referme à jamais sur lui-même, sur l'être, l'emprisonnant et lui conférant l'impossibilité de

²⁵⁴ *Op. Cit., Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 329.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 330.

²⁵⁶ Annexes, figure n°2.

²⁵⁷ Oedipe est un héros de la mythologie grecque. Il est célèbre car il a résolu l'énigme du sphinx et a aussi été coupable de parricide et d'inceste. Ainsi, la psychanalyse crée le complexe d'Oedipe : « Freud découvre d'abord le complexe d'Oedipe sous sa forme positive, celle que met en scène la tragédie d'*Oedipe roi* : le désir sexuel pour la mère et le désir meurtrier pour le père rival. Puis, il met au jour sa forme négative ("Oedipe inversé" ou "Oedipe féminin" du garçon) : le désir érotique pour le père et la haine jalouse pour la mère. Finalement, sous sa forme complète, le complexe d'Oedipe désigne l'ensemble des relations que l'enfant noue avec les figures parentales et qui constituent un réseau largement inconscient de représentations et d'affects entre les deux pôles de sa forme positive et de sa forme négative » (KAUFMANN Pierre, *L'Apport freudien*, Paris, Bordas, 1993, p. 283).

²⁵⁸ *Op. Cit., Confidences au miroir* dans *Écrits*, p. 622-623.

poursuivre : « le cercle est dans le point, le point est dans le cercle »²⁵⁹. L'O, voyelle forte, est une voyelle de la propagation, une voyelle qui ne présente aucune porte de sortie. L'O est l'image de l'Ouroboros dont les sens varient d'un bout à l'autre et dont le mouvement incessant propose de tourner en rond²⁶⁰.

3.2.2 La trajectoire de l'Orbite

L'orbite²⁶¹ représente la cavité osseuse où loge notre œil. En découlent des expressions comme : « avoir les yeux qui sortent de ses orbites » ou encore « faire sortir de son orbite » à travers le verbe, tombé en désuétude, désorbiter. En astronomie, l'orbite désigne la trajectoire, sous forme de courbe, d'un corps céleste tournant autour d'un autre corps céleste. La Terre parcourt son orbite autour du Soleil. Les satellites artificiels permettent de créer des orbites calculées. Enfin, en physique, l'orbite est une trajectoire fermée réalisée par un corps animé en mouvement périodique (par exemple : les orbites que forment les électrons). Chez Claude Cahun, l'orbite symbolise cet emprisonnement de l'E dans l'O qui peut être associé à l'œil encastré dans l'orbite. L'organe de la vue perd son autonomie. C. Cahun refuse de s'enfermer, recherche toujours l'absolu décentrement de soi, la possible extraction et autonomisation des choses. À la fin d'*Aveux non avenues*, l'œil et son orbite accentuent le mystère et lèvent le rideau avec atrocité sur ces yeux qui nous traquent depuis le début : « Libéré de l'anneau (cette prison, l'orbite), peut-être le globe de l'œil se mettrait à tourner... Il évoluerait dans le ciel, se peuplerait de mes créatures, adorable monde ! »²⁶². Une sorte de fantasmagorie de l'œil entre en scène. La volonté de se libérer du cercle, de l'O, de l'orbite apparaît avec les termes : « libéré de l'anneau » ou encore l'apposition « cette prison, l'orbite ». Une sorte de mise en marche du mouvement est

²⁵⁹ POULET Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, p. 224.

²⁶⁰ Ce qui rappelle la théorie de l'artiste Paul Klee sur le rond et la circularité. Il explique que l'on part déjà d'un point mis en mouvement par l'apparition d'un trait, qui devient une flèche et d'une flèche qui devient un rond par la mise en mouvement de cette flèche qui s'est courbée.

²⁶¹ REY Alain, REY-DEBOVE Josette (sous la dir.), *Dictionnaire Le Petit Robert*, Paris, 1985, p. 1318.

²⁶² *Op. Cit.*, ANA, p. 217.

attendu comme les courbes qu'empruntent les planètes de l'Univers. L'aposiopèse confirme l'action du mouvement. L'œil énuclée, dénoyauté sort du corps, sort de son orbite, cette place assignée presque avec esclavagisme pour devenir un satellite indépendant. L'œil, détaché de l'orbite, devient la métonymie par excellence. Celle où les créatures cahuniennes prolifèrent librement. L'organe oculaire devient une instance corporelle indépendante. La cruauté de cet œil arraché à son orbite permet de rendre à l'organe sa rotondité et la course infernale d'un ciel sans fin. L'horreur de la mutilation crée une sorte de rituel sacrificiel de l'œil comparable à une castration. Dans une sorte d'hallucination, s'entremêlent l'extériorité de l'œil et l'intériorité des images psychiques de ses créatures. Ainsi, nous entrons dans le territoire de l'inconscient que les surréalistes explorent par l'écriture comme expérience expiatoire. C. Cahun est à la fois son centre et son satellite. Elle est le en-dedans orbital et le en-dehors de l'œil émancipé. Dépasser le parcours orbital est une manière de transgresser l'expérience du dépassement de soi. Le mouvement et le décrochement perpétuel ne doivent jamais fixer l'être aux centres multiples :

« À chaque moment commence l'existence, autour de chaque Ici tourne la sphère Là-bas ; le centre est partout »²⁶³. Une série de mouvements sinusoïdaux change incessamment la trajectoire de la courbe et oblige le moi à être ici et là simultanément.

Enfin, l'orbite est ambiguë car elle représente les deux trous d'un crâne assimilé à la vanité, au *memento mori* qui rappelle que l'œil ne tournera pas éternellement. À moins qu'en s'autonomisant, l'œil s'extirpe volontairement du corps mortel.

L'œil et l'orbite jouent entre le plein et le vide « comme on passe d'une courbe concave à une courbe convexe »²⁶⁴. En effet, la courbe concave représente une courbe en creux comme l'orbite creuse qui perfore le crâne tandis que la courbe convexe est une courbe bombée comme l'œil qui déborde et offre du relief à l'enfoncement crânien. Entre le squelettique et l'organique,

²⁶³ *Op. Cit., Les Métamorphoses du cercle*, p. 159. Extrait de *Zarathoustra* de Nietzsche.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 78.

l'emprisonnement et le mouvement, l'anatomique et l'imaginaire ; la question de la centralité réside comme un : « Lieu de convergence des serpents, j'aime à t'écouter prêcher la décentralisation – mais prends garde à tes frontières ! »²⁶⁵.

3.2.3 Microcosme et macrocosme

« *Deus est sphaera cujus centrum ubique circumferentia nusquam* »²⁶⁶

Le microcosme est l'image réduite du monde renvoyant l'homme à sa petitesse face au macrocosme. Ces notions remontent aux penseurs de l'Antiquité²⁶⁷ pour ensuite fasciner le courant humaniste qui assimile l'homme de Vitruve²⁶⁸ à la circonférence du monde. Platon explique²⁶⁹ qu'une seule goutte de sang du corps humain imite le mouvement de l'Univers. La thématique du miroir est reliée à la perle qui fascine poètes et artistes baroques car ils y voient un : « microcosme reflétant le macrocosme sur ses parois lisses comme un miroir »²⁷⁰. La rondeur de la perle renvoie à l'œil globuleux, si l'on en croit la phrase : *l'œil comme un miroir de l'âme*. L'œil cahunien est souvent en proie aux mouvements de dilatation et rétraction qui renvoient l'être en son centre et en sa circonférence. Le *moi* devient le point zéro de la spatialité car le monde ne tourne pas que devant moi mais autour de moi. Le nombril, cavité créée à la naissance de l'enfant, propulse l'homme dans l'expérience de la vie et de la mort. C. Cahun compare le nombril, centre du corps humain avec le monde et son mouvement dans le cosmos :

« Il ne s'agit pas de ceux qui prennent leur nombril pour le centre du monde (faiblesse qui n'opprime que soi). Il s'agit de ceux qui prennent le monde pour le centre de leur gravité et le traitent en conséquence – à savoir : avec une désinvolture bien coupable. Mais peut-on abandonner la sphère à son propre mouvement rotatif ?

²⁶⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 128.

²⁶⁶ *Op. Cit.*, *Les Métamorphoses du cercle*, introduction. Citation latine qui signifie : « Dieu est une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part » reprise par Blaise Pascal.

²⁶⁷ *Op. Cit.*, *Dictionnaire de la philosophie*, p. 803 : on nous explique que le microcosme est un terme forgé par Démocrite (entre 460 et 370 avant J.-C) et désigne l'être humain qui contient l'ensemble de ses atomes. Ainsi, l'analogie est faite entre le microcosme et le macrocosme qui fonctionne comme un système de représentation des choses.

²⁶⁸ Réalisé par Léonard de Vinci vers 1490.

²⁶⁹ PLATON, *Timée* dans *Oeuvres complètes (Vol. II)*, Paris, Gallimard, 1950.

²⁷⁰ *Op. Cit.*, *Les Métamorphoses du cercle*, p. 236.

Autrement qu'à coups de fouet peut-on faire tourner la terre ?... »²⁷¹

L'inattendu et la cruauté latente d'*Aveux non avenues* soulignent l'esclavagisme du mouvement circulaire. Le terme : « bien coupable » brise en quelque sorte l'humanisme de l'homme au centre du cercle et en symbiose avec la Terre. L'auteure ironise en sous-entendant que l'homme doit s'extirper de ce mouvement rotatif qui l'enclave dans la rotation de l'univers. Cependant, le nombril représente également le nombrilisme²⁷² qui ramène tout vers le centre de l'individu narcissique. Un mouvement de rétraction entraîne l'être dans une focalisation extrême où tout pourrait se concentrer dans un grain de sable qui contient à lui seul le monde entier :

« Est ce que par hasard ?... Non. Je ne crois qu'à ce que je veux. Je peux croire à l'impossible, par exemple : Que Dieu, vous et moi sommes un seul et même lieu, que l'enfer, le paradis et mes draps se rejoignent, que l'instant, l'éternel, mes longues et mes brèves sont (pour qui saurait le dire) un seul et même mot. »²⁷³

L'être est en pleine interrogation avec lui-même et inclut le lecteur dans ce rétrécissement rythmé par l'accumulation d'asyndètes et de polysyndètes. Nous pourrions imaginer qu'un seul mot suffit, le Verbe ; ou encore ce battement de cœur, ultime son qui comporte le Tout : « Quand je n'aurai plus qu'une carte en main, qu'un battement de cœur à noter, mais à la perfection, bien sûr je gagnerai la partie »²⁷⁴. La réduction du rond en point, aboutissement de la métamorphose du cercle²⁷⁵, anéantit l'être dans un mouvement de diminution tel, que l'obscurité le dévore :

« Ainsi mon âme se met en boule, mon orgueil se contracte, ma vie rentre ses griffes jusqu'aux aisselles, jusqu'aux aines. Jusqu'au cou dans l'ombre s'enfonce. »²⁷⁶. L'être est englouti dans cette nuit noire angoissante, le néant l'aspire en son point final jusqu'à : « Placer son idéal en soi-même, à l'abri des intempéries »²⁷⁷. Le recentrement du *moi* dans une bulle protectrice ne tient plus compte de la circonférence. Une sorte de en-dedans intime protège l'individu par des

²⁷¹ *Op. Cit.*, ANA, p. 132.

²⁷² Le nombrilisme est le fait de ne penser qu'à soi. Un nombrilisme exacerbé amène au solipsisme qui signifie que l'être prend uniquement sa propre personne comme réalité absolue.

²⁷³ *Op. Cit.*, ANA, p. 20.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 42.

²⁷⁵ *Op. Cit.*, *Les Métamorphoses du cercle*.

²⁷⁶ *Op. Cit.*, ANA, p. 196.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

« cloisons étanches »²⁷⁸. La liquidité ne pénétrera pas dans le centre de l'individu car il s'en protège. Le retour à la centralité embryonnaire est une expérience corporelle et invisible : « leurs bras rayonnés les tendirent vers le centre où l'invisible arbitre les recueille »²⁷⁹. Rayonnement des bras qui rappelle les rayons du champ visuel où tout pénètre dans l'oeil, ce globe, ce point où l'image se pose sur la rétine. Enfin, la figure récurrente de l'Ouroboros évoque la course folle et vaine : « À se fuir dans un cercle ne se poursuit-on pas ? Comment échapper au retour continu, à celui-là même de nos héroïsmes, à leur retour mesquin ? »²⁸⁰. La roue de Fortune²⁸¹ tourne, imperturbable, sur elle-même. La fuite de l'individu n'est qu'illusion car la circularité, comme le mouvement des vagues, ramène continuellement l'individu au même point. L'omniprésence de la mer illustre ce mouvement de dilatation, rétraction :

« De loin, comme c'est facile ! On peuple la plaine déserte de voiles désirées, de terres et de trésors. On s'accoutume aux déceptions successives, et comme si l'horizon se rétrécissait autour du voyageur, il convient qu'il est seul au milieu de la mer »²⁸²

La contraction de l'espace horizontal entourant progressivement l'être le conduit à la solitude profonde d'un vaste océan. Océan encerclé par l'iris, qui se referme, impitoyable, sur le *moi*. L'émiettement de l'individu échappe au phénomène de rétraction car il se : « disperse trop pour cela »²⁸³. L'analogie entre l'océan et le *hors soi* est récurrente : « - Maman ! pourquoi sont-ils dans l'eau les bateaux, Maman ? Mais la mère est ailleurs, hors de l'eau, hors des barques, hors d'elle-même. La décentralisation de son esprit est achevée »²⁸⁴. L'analogie sonore entre la mère et la mer ou encore la répétition de « maman » sous forme d'épanadiplose illustre visuellement le cercle. Or, la mère est déjà dans un processus de décentrement. Décentrement de l'être avec le

²⁷⁸ *Op. Cit., ANA*, p. 40.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 147.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 110.

²⁸¹ Fortune incarne l'allégorie de la chance, du hasard. Elle est souvent représentée un bandeau devant les yeux et les cheveux en arrière que l'être ne peut jamais saisir car elle est imprévisible. Ou encore, elle est illustrée par une roue qui, impitoyable, fait passer l'individu de haut en bas, du bonheur au malheur comme un éternel recommencement.

²⁸² *Op. Cit., ANA*, p. 91.

²⁸³ *Ibid.*, p. 20.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 144.

monde, l'espace qui l'entoure ou encore avec lui-même, avec son espace psychique. La tension opère dans ce mouvement de centre et de circonférence, de microcosme et de macrocosme qui perd l'être dans l'immensité en même temps qu'il le condamne, l'enferme, l'encercle jusqu'à sa désintégration totale : « Je n'en sortirai pas : je ne conçois pas qu'on sorte de soi-même. Cette maison, cette hantise, il n'est qu'un remède, c'est d'y mettre le feu. »²⁸⁵. Selon G. Poulet,

« l'être humain est un centre où aboutit et se synthétise la réalité du dehors. Grâce à cette organisation, le dehors est relié au dedans et la circonférence au centre. L'esprit est capable de s'étendre jusqu'à l'univers et l'univers de converger sur l'esprit »²⁸⁶

Ainsi, avec le support de l'acte scopique, l'homme entre dans le monde comme le monde s'immisce en l'homme. Mais au final, que l'être se trouve dans le rond, le point où à l'extérieur, n'est-ce pas la même chose car l'être se pose incessamment la question suivante : où puis-je mettre ma peau, ma carcasse... dans l'en-dedans ou dans l'en- dehors ? Deux abîmes orbitales n'attendent qu'à aspirer l'être : « Entre le centre et la périphérie il n'y a plus ni contact, ni mesure, rien que le sentiment d'un vide qui va s'élargissant »²⁸⁷. Car l'œil finira toujours par nous trouver, peu importe l'endroit, intransigeant, il frappera sans vergogne et l'orbite demeurera le *memento mori* d'un passage fugitif²⁸⁸.

L'œil est organique et mécanique. Il est le pendant du mythe de Narcisse et des miroirs qui sont trompeurs, dangereux et porteurs de vérité. Quand bien même l'œil s'autonomise, il reste lié au toucher. L'œil cahunien s'épanouit dans les pulsions, les extrêmes, dans les débordements, les meurtres incessants de ses deux pupilles noires. Mais l'œil est avant tout l'œil littéraire, l'œil du poète qui porte un regard sur lui-même tout en réclamant le besoin d'être vu sous peine de mourir.

²⁸⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 161.

²⁸⁶ *Op. Cit.*, *Les Métamorphoses du cercle*, p. 82.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 111.

²⁸⁸ On peut penser à Victor Hugo avec son poème : « Et Caïn répondit : "Non, il est toujours là." / Alors il dit : "je veux habiter sous la terre comme dans son sépulcre un homme solitaire ; / Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien." / On fit donc une fosse, et Caïn dit "C'est bien !" / Puis il descendit seul sous cette voûte sombre. / Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre / Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain, / L'œil était dans la tombe et regardait Caïn. » (« La conscience » tiré de *La Légende des siècles* dans les *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1950, p. 26).

Le deuxième chapitre va se centrer sur le corps, charnel et textuel. Le poète est son propre alchimiste, il réussit, dans des excès de cruauté à métamorphoser son corps pour n'en préserver que l'essence : « Or ou plomb, c'est trop lourd. Il faut flanquer ce cœur par dessus bord. Entre mon miroir et mon corps, raccourcir la laisse. – Et maintenant, à nous deux »²⁸⁹.

²⁸⁹ *Op. Cit., ANA*, p. 217.

Deuxième chapitre : Mises à l'épreuve corporelles, visuelles et textuelles

1. Le corps

Le corps vient du latin *corpus, corporis* qui désigne le corps mort, le cadavre en opposition avec l'âme (*anima*). Le corps vivant est lié avec ce devenir-cadavre qui joue des permutations. Didier Anzieu oppose justement le *moi* corporel et le *moi* psychique²⁹⁰. Ainsi, l'expérimentation de la corporalité dans les espaces transitoires – notamment le rêve – est la première direction empruntée. Enfin, nous verrons que le corps d'*Aveux non* *avenus* est souvent meurtri entre cruauté cauchemardesque, chirurgicale et religieuse.

1.1 Corps et rêve

Le corps d'*Aveux non* *avenus* est pris entre une réalité matérielle et immatérielle dans un : « espace imaginaire, projection du corps fantasmé »²⁹¹. Quand la chair tombe de sommeil, l'âme continue de s'agiter dans les rêves.

1.1.1 Corps et surréalisme : à l'épreuve du cauchemardesque.

La corporalité cahunienne prend souvent des tournures assez repoussantes, spasmodiques où les rêves prennent la couleur du cauchemar :

« Je sens comme si je les voyais, mes cuisses maigrir d'une sueur de fièvre, douche parfois brûlante, parfois glacée, toujours inattendue. Mes genoux vidés, les os dissous, vêtus d'un parchemin lucide, se gonflent, flottantes vessies de porc. Mon cœur alenti sonne un glas funèbre, puis bat bruyamment comme un tocsin. Il devient mobile, se promène dans mon ventre, y éclate en coliques profondes. À chaque secousse, une conscience tombe, pulvérisée. Peu à peu je m'allège. Bref répit ! Mon

²⁹⁰ ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 11.

²⁹¹ ANZIEU Didier, *L'Auto-analyse de Freud*, Paris, PUF, 1975 [1959], p. 282.

cœur se gonfle outrageusement et s'emplit d'hydrogène. Gros ballon rouge et bleu, il monte au bout d'un fil. »²⁹²

L'expérience physique du corps est en proie aux oxymores « brûlante », « glacée » ou encore un corps qui disparaît et enfle. Le vocabulaire, associé au corps, y est très péjoratif voire macabre : « glas funèbre », « vessies de porc », « coliques profondes ». Les oppositions sont constantes car le cœur, comme touché par la tachycardie, sonne le glas, musique lente et sombre, tandis que le tocsin sert à prévenir d'un danger. Le tocsin, bien plus virulent, s'entend avec les allitérations en p, b, r, k et t martelant le bruit vif de la cloche. La scène est excessive et violente : « y éclate en coliques profondes », « bat bruyamment », « os dissous », « secousse », « pulvérisée », « outrageusement ». Une atmosphère angoissante enveloppe le corps en état de transformation. La comparaison des genoux et des vessies de porc accentue la cruauté. La vessie de porc est la partie de l'animal qu'on isole du corps, qu'on dessèche puis qu'on crée en forme de sac pour contenir de nombreuses choses. Ainsi, le corps devient difforme, en pleine métamorphose. Sa transformation est brutale car un corps changeant ne peut qu'être révoltant. La liquidité et le spasme suscitent une matière magmatique : « la mort convulsée joint l'horreur et le mouvement : les cadavres bougent »²⁹³. L'analogie entre le cœur et les coliques renvoie à une croyance ancienne qui était d'assimiler le cœur et le ventre comme siège des sentiments. En tout cas, une atmosphère scatologique assez virulente est appuyée par le verbe *éclater* qui fractionne, divise, se répand en morceaux. Le corps semble se vider, se déposséder de tous ses organes, de tous ses membres par des coliques qui purgent ou purifient l'être. L'article « Prenez garde aux objets domestiques » témoigne de la cruauté de la matière corporelle :

« À l'homme seul appartient un tel bouleversement de la matière que ses organes eux-mêmes ont fleuri en monstruosités et maladies si nombreuses : à l'homme civilisé, seul, le pouvoir féroce, le luxe effréné de soigner, c'est-à-dire de conserver et de cultiver une telle variété dans l'ornementation vaine, d'exhiber ces lèpres, ces tumeurs – terrifiants objets trouvés ou inventés, irrationnels bourgeonnements de

²⁹² *Op. Cit.*, ANA, p. 26.

²⁹³ ROUSSET Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1954, p. 113.

chair »²⁹⁴

L'excroissance des plantes métaphorise le corps cahunien qui implique une double signification : le corps mortel, la charogne baudelairienne et le corps renaissant grâce à ces bourgeons qui poussent : « ses organes eux-mêmes ont fleuri », « irrationnels bourgeonnements de chair ». Le monstrueux apparaît comme un printemps corporel qui se mêle à des images sombres et répugnantes. Le corps est surréaliste car il apparaît parfois comme un corps onirique, un corps aux prises avec les rêves et les cauchemars qui le tourmentent. Ce corps n'est plus forcément le corps physique et charnel du personnage mais relève de la question de la corporalité rêvée :

« dans le rêve de l' "Injection faite à Irma ", Freud affirmait sa résolution d'accomplir désormais ses désirs, au moins dans ses rêves »²⁹⁵. Ainsi, nous verrons que l'individu cahunien s'adonne à tous ses fantasmes corporels.

1.1.2 Expérimentation corporelle

L'onirisme, grand présent d'*Aveux non avenues*, pose la question de la relation entre le corps et le rêve. Le rêve fonctionne-t-il uniquement avec l'esprit ? Le corps endormi, en état de veille, ne permet-il pas lui non plus de rêver ? En modifie-t-il les perceptions ? Rêve-t-on avec son corps ou avec son esprit ? Ou les deux ? Qu'en est-il de l'expérience du corps quand l'être s'endort ? Et enfin, possède-t-on un corps dans le rêve ? La philosophie empiriste distingue la sensation qui est de l'ordre du corps et la perception qui est de l'ordre du jugement, de l'immatériel, de la vie immédiate. Or, dormir est déjà une expérience de la mort, de la lévitation, de la transe méditative et d'un corps en devenir-cadavre.

« Je sens la fatigue d'une lévitation dont je serais le médium, et les affres d'un spectateur qui croirait au danger. Une sorte de jouissance vague me balance ; et – me rappelant l'abîme du sommeil, vertige souterrain qu'interrompt la secousse périodique, rude comme une chute – je répète obscurément : J'aime encore mieux

²⁹⁴ *Op. Cit.*, « Prenez garde aux objets domestiques » dans *Écrits*, p. 539.

²⁹⁵ *Op. Cit.*, *L'Auto-analyse de Freud*, p. 288.

monter que descendre. Ça ira bien – jusqu'au plafond »²⁹⁶

L'être cahunien tente d'écrire les moments de l'endormissement, de la transition entre l'état d'éveil et l'état de veille. Les différents stades sont distingués par des tirets d'assise qui créent des ruptures. L'être se dédouble voire devient triple car il est à la fois le corps endormi, en train de se surélever, le médium et le spectateur. François Dagognet dans *Le Corps multiple et un*²⁹⁷ évoque *Le Rêve de d'Alembert* de Diderot (1769). Il explique que celui-ci met en exergue la théorie du corps baroque. C'est-à-dire que l'individu sent un corps intérieur à son propre corps grâce auquel nous percevons celui-ci. Cet emboîtement d'un corps second à l'intérieur de notre corps permet de le mettre en mouvement. Ce même passage expérimente aussi l'être prisonnier de la paralysie du sommeil. C'est un trouble qui donne la sensation de la mort imminente. Le corps de l'être est endormi, il ne répond plus tandis que l'individu est totalement conscient. Ce phénomène est accompagné d'hallucinations auditives. D'ailleurs, à la suite du passage ci-dessus, le narrateur tombe dans la folie : « Et la Folie [...] d'une voix monstrueuse me souffle son doute empoisonné : – L'aliénation mentale est-elle subite ou graduelle ? »²⁹⁸. L'image d'Icare, pris dans le vertige de Morphée, tente une ascension qui est vite limitée par le corps obligé de s'arrêter au plafond. Cette frontière donne une indication spatiale car le corps est dans un espace clos, peut-être en train de dormir dans une chambre. Ceci n'est pas anodin car il révèle l'intérêt que porte l'auteure pour les expériences mystiques, métaphysiques. En effet, le spirituel et les pratiques méditatives du bouddhisme ont pour but de réussir à s'extirper de son propre corps afin de défaire l'union du corps et de l'esprit. Quant au corps immatériel, rêvé, il pourrait atteindre un au-delà, le revers d'un miroir inversé, l'anabase. Le mythe d'Icare ressort également dans les *Éphémérides* de C. Cahun : « Il faut sauver ta peau : Mets ton corps au soleil ; qu'il s'élève dans la chaleur et flotte ». Le corps semble subir un changement d'état car il passe du solide à quelque

²⁹⁶ *Op. Cit.*, ANA, p. 27.

²⁹⁷ DAGOGNET François, *Le corps multiple et un*, Paris, Synthélabo, 1992.

²⁹⁸ *Op. Cit.*, ANA, p. 27.

chose de flottant, comme un corps-fantôme. L'instabilité est contenue dans une peau qui se dérobe constamment : « P – ... ta peau couleur de sable... / E – Couleur de sable mouvant, où l'on s'enlise... »²⁹⁹. L'appréhension du corps dans le rêve en fait une expérience spasmodique où tout semble vibrer, rien n'est stable. La solidité du corps mollit, le sol devient un abîme : « Je me suis couché défaillant sur un matelas qui perpétuellement se dérobe. Tu connais la sensation... »³⁰⁰. L'aposiopèse illustre visuellement la chute éternelle. Le corps bascule dans un vide sans fond, comme s'il se dérobait toujours à lui-même.

L'expérience du corps dans le rêve est une expérience mortelle : « Ma main droite, jusqu'aux ongles, en est toute engourdie, comme morte. »³⁰¹. Le corps, progressivement, s'annule par parties. La sensation du membre engourdi est une sensation que l'on peut vivre en restant trop longtemps immobile ou encore en ayant conscience de la phase transitoire entre l'éveil et le rêve : le corps ne répond plus et ne peut plus se mouvoir. Cet engourdissement d'un membre convoque l'image du membre fantôme pour celui qui est amputé et qui a toujours la sensation de posséder cette partie.

Le morcelé intègre l'expérience du corps rêvé : « Où as-tu trouvé ta main gauche en t'éveillant ce matin, mon p'tit gars ? »³⁰² qui rappelle *Le Rêve et la Jambe* d'Henri Michaux : « Un morceau d'homme est éveillé. [...] Plusieurs morceaux une fois éveillés, la plus petite secousse, et tout le bloc est éveillé en sursaut. »³⁰³. Livre qui se demande si la position d'un membre du corps modifie ou non le rêve :

« Mourly Vold empaquette des dormeurs. Il leur empaquette la jambe ou les coudes ou les bras, ou le cou. Puis Vold habille la jambe. La jambe s'éveille : Les images mentales les plus proches, ou les plus familières de la jambe s'éveillent. Rêve. Le dormeur rêve foule ou pèlerinages, expositions, boulevards d'une capitale. Puis Vold habille les bras : il en sort de la boîte, des usines en activité. Le dormeur est ligoté. Rêve : un troupeau d'éléphants, un train de marchandises l'écrasent. (...) Armand de

²⁹⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 128.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 29.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 85.

³⁰² *Ibid.*, p. 29.

³⁰³ MICHAX HENRI, *Les Rêves et la jambe* [1923] dans *Qui je fus*, Paris, Gallimard, 2000, p. 104.

Villeneuve (cité par Ribot). Sa jambe était travaillée par un mal qu'il ignorait. Armand de Villeneuve s'endort et rêve. Son rêve : Un chien vient le mordre à la jambe. »³⁰⁴

Ce texte explore le rêve et l'éveil sous l'aspect métonymique de la jambe qui s'autonomise, contient ses propres émotions, ses propres rêves. Au fond, le rêve ne passe plus par le corps entier mais par les morceaux de corps : « l'hallucination d'un morceau »³⁰⁵ dit Michaux qui rejoint la corporalité d'*Aveux non avenues* : cruelle, découpée. Le corps est pris dans les récifs du rêve et Michaux propose une dernière question : « Est-ce que l'homme entier comprendra les morceaux d'homme ? »³⁰⁶.

1.2 Corps cruel et cruauté envers le corps

Le corps est confronté à une agression permanente comme dans *Les Chants de Maldoror*. Le verbe n'est pas passif car il distribue la souffrance : à soi, à l'autre, au lecteur, à quiconque pose ses yeux sur le texte. Le narrateur-personnage doit faire face à des impulsions brutales, animales et primitives qui souvent lui sont propres quand : « D'autres préfèrent le monologue intérieur. Moi, non. J'aime mieux me battre »³⁰⁷. Nous étudierons la cruauté faite envers le corps, la mutilation et enfin la présence du sang et l'imaginaire de la crucifixion.

1.2.1 Sadisme corporel

Les fantasmes de mutilation de la peau se manifestent dans la peinture occidentale dès le XVI^e siècle, sous couvert d'anatomie³⁰⁸. *Le Moi-Peau*³⁰⁹ est ouvert afin de voir l'intérieur du corps humain : « Déchirons le voile des apparences trompeuses ! Procédons, après la mort, à l'ouverture des corps (les boîtes noires) afin de pouvoir saisir la lésion infime et secrète »³¹⁰. Par

³⁰⁴ *Op. Cit., Les Rêves et la jambe* [1923] dans *Qui je fus*, p. 102-103.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 109.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 111.

³⁰⁷ *Op. Cit., L'Espace du dedans*, p. 33, « Mes occupations ».

³⁰⁸ Par exemple *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt vers 1632.

³⁰⁹ *Op. Cit., Le Moi-peau*.

³¹⁰ DAGOGNET François, *La peau découverte*, Paris, Synthélabo, 1993, p. 176.

ailleurs, Anzieu explique que le thème de la peau écorchée est un thème récurrent dans de nombreuses civilisations :

« Marsyas est écorché vivant et entièrement par Apollon et sa peau vide reste suspendue ou clouée au pin. Le propriétaire du prisonnier sacrifié par les prêtres aztèques revêtait pendant vingt jours la peau de celui-ci. St Barthélémy fut écorché vivant mais sa peau ne fut pas conservée. Octave Mirbeau a décrit dans *Le jardin des supplices* (1899) un homme dépiauté traînant derrière lui sa peau comme une ombre, etc »³¹¹.

Saint Barthélémy est un personnage intéressant pour Claude Cahun. Dans *Le Jugement dernier* peint par Michel-Ange (vers 1536-1541), le Saint tient dans sa main sa propre peau qu'il vient d'arracher. Il tient un couteau pour symboliser qu'il est son propre bourreau. Le même geste ritualisé apparaît dans *Aveux non avenues* : « je veux changer de peau : arrachez moi la vieille »³¹², « Mais au pied du lit je m'aperçois qu'il faudrait décoller ma robe – et que j'y laisserais ma peau »³¹³, « Marsyas n'est pas un mythe pour les petits enfants. Joue avec l'écorché et ne ménage pas ta peau »³¹⁴. Le personnage cahunien n'est jamais tendre envers son propre corps :

« Piétiner ça, cette chair de ma chair. [...] Cette chose informe, énorme, douloureuse, horriblement voluptueuse, est-elle couchée en travers de ma route ? Arriviste de l'âme : se passer sur le corps »³¹⁵

L'accumulation graduelle témoigne de cette haine emportée face à un corps modulé sans ménagement : « C'est par le dedans que l'animalité est saisie, dans son geste atroce, irrectifiable, issu d'une volonté pure »³¹⁶.

Découper, mutiler, isoler. Le corps cahunien, violenté et cruel, n'échappe pas à la fragmentation kaléidoscopique de sa mise en pièce(s).

« Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins – tout ce qui gêne ou

³¹¹ *Op. Cit., Le Moi-peau*, p. 49.

³¹² *Op. Cit., ANA*, p. 279.

³¹³ *Ibid.*, p. 168.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 193.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

³¹⁶ BACHELARD Gaston, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1956 [1939], p. 14.

impatiente mon regard – l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté. Quand je n'aurai plus qu'une carte en main, qu'un battement de cœur à noter, mais à la perfection, bien sûr je gagnerai la partie. »³¹⁷

Dans ce passage, à travers des accumulations métonymiques d'organes ou de parties de corps, l'individu procède à un rituel d'auto-mutilation. Tel un puzzle charnel, on isole et on arrache le corps. La cruauté, textuelle par la ponctuation puis visuelle, provoque dans l'imaginaire du lecteur l'abjection, le dégoût ou l'effroi, comme s'il était lui aussi dépouillé de ses organes. Un érotisme violemment mortifère découpe le corps au point d'arriver à l'intérieur du corps, l'en- dedans, lieu où siège le cœur. Sa seule musique suffit à la convulsion de l'être et du monde. La dépossession progressive du corps, entraîne l'unique notation du battement de cœur comme acmé de la poésie. Au-delà de la violence prodiguée au corps, l'être n'attend visiblement pas les actes divins pour se métamorphoser. Il réalise lui-même sa propre métamorphose : on transperce, on cisaille, on extrait et l'œil joue le grand modérateur. C'est lui qui choisit, totalitaire et arbitraire, ce qu'on supprime, ce qu'on remodèle, ce qui l'impatiente. L'être saisit la Création de Dieu et la déchiquette en faisant une contre-Création de son propre corps. On peut même y voir, une certaine forme d'acharnement virulent : « "Tes yeux t'(!) offensent ? Crève-les. – Ta main ? Tranche-là. Le reste ? C'est bien simple : châtre ! [...]" »³¹⁸ et quoiqu'il arrive : « Abats la bête ! »³¹⁹. Tout ce qui singularise, individualise et même humanise l'être est supprimé pour n'arriver qu'à l'acte de dépossession, mise à nu ultime de l'individu dont Blaise Cendrars, contemporain de Claude Cahun en livre un témoignage : « c'est de nous arracher la peau, et de nous montrer nus, écorchés, dépouillés »³²⁰. Dans l'extrait d'*Aveux non avenues* ci-dessus, le jeu de questions/réponses comme des stichomythies témoigne d'une grande cruauté du langage tandis que la ponctuation scande les phrases. Elles paraissent pouvoir trancher avec cette allitération en « r » qui traduit le bruit d'une découpe brutale. La cruauté envers le corps unifié

³¹⁷ *Op. Cit.*, ANA, p. 42.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 105.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 105.

³²⁰ Bifur [1929], Édition complète (Vol I), Paris, Jean Michel Place, 1976, p. 18 : *Pompon* de Blaise Cendrars.

est croissante au ^{xx} siècle car un nouveau mal du siècle compare le corps à un morceau de viande³²¹. Le corps vitruvien, toujours au centre des préoccupations, est maintenant découpé par le boucher de l'époque contemporaine : « Il faudrait élaguer ce corps, branche par branche, membre par membre, faire appel aux chirurgiens. »³²². Encore une fois, la ponctuation sépare la phrase en quatre parties afin de rythmer la découpe des membres.

L'être est sans cesse en combat contre lui-même et rappelle le *moi* dominateur et dominé des théories freudiennes. Le dédoublement stipule que chaque être porte en lui son être de pouvoir : « J'y acquiers au contraire pour souffrir et faire souffrir une vitalité de bête mauvaise. Soyons cruels. C'est sans danger... »³²³. Ces scènes de combat évoque « Mon Roi » d'Henri Michaux³²⁴ où l'auteur règle ses comptes avec son propre *moi*. Le corps d'*Aveux non avenues* est douloureux dès le début : « le saignement de pied »³²⁵ et fait office d'instrument d'auto- destruction. Une certaine haine envers soi conduit l'individu à concevoir une poésie contre-soi. Le narrateur qui se torture remet en cause l'identité physique. Mais, si l'on imagine que nous sommes dans un rêve, on peut penser que cette mutilation des corps est douloureuse non plus physiquement mais mentalement. En outrepassant la douleur physique, en sortant de soi, l'individu maîtrise son corps et en fait ce qu'il en veut pour : « savoir comment manier un jouet de chair... [...] Ce mode d'emploi ne tient pas compte de la douleur (des sensations du patient). J'aurais tort de m'y conformer »³²⁶. Bourreaux et chirurgiens s'attaquent à un corps rêvé et imaginaire.

1.2.2 Corps en morceaux

La thématique du démembrement est un sujet récurrent dans la mythologie gréco-romaine

³²¹ BAQUÉ Dominique, *Visages*, Paris, Éd. du regard, 2007, p. 81.

³²² *Op. Cit.*, ANA, p. 105.

³²³ *Ibid.*, p. 19.

³²⁴ *Op. Cit.*, *L'Espace du dedans*, p. 131.

³²⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 13.

³²⁶ *Ibid.*, p. 168.

et biblique comme avec Salomé. Il s'apparente également au complexe de castration ou complexe d'Oedipe théorisé par Freud dans *Les Trois essais sur la théorie sexuelle* en 1905 avec le fétiche et l'objet partiel³²⁷. Le processus de fragmentation du corps humain est omniprésent au cours du XX^e siècle³²⁸. Il reflète l'éclatement de la perception et de l'être. Le jeu du cadavre- exquis que nous verrons plus tard témoigne de ce corps-collage par fragments. De ce fait, Dominique Baqué parle d' « affolement identitaire » et de : « destitution de la visagéité »³²⁹. En rappelant le passage au miroir, le corps revient à cette étape originariaire d'un corps qui n'est pas unifié. Voir sa jambe ou son bras est un manière d'amputer par le regard. Le corps devient un détail, un morceau de chair dont il est impossible de recréer totalement l'intégralité. Ce thème du morceau de corps est omniprésent chez les surréalistes. Le sculpteur Giacometti n'arrive pas à créer un tout alors il forme des œuvres partielles intitulées : *La Main*, *La Jambe*, *Le Nez* ou encore *Tête sur tige*. Georges Batailles incorpore dans *Les Larmes d'Éros* (publié en 1961) le supplice des cent morceaux de Fou Tchou-Li pris en photographie par Louis Carpeaux en 1913. L'image est totalement révoltante, la regarder suffit à faire émerger la souffrance : « C'est ici la mise en déchirure, plus que violente, de toute image qui serait comprise comme architecture ou construction, c'est-à-dire, en dernière limite, comme consolation. Il n'y a plus ici que l'effroyable architecture sanglante, dilacérée, la mise à nu des arcs-boutants et des nervures d'un corps vivant encore dans le travail de son agonie »³³⁰. Ce corps, littéralement mis en pièce, choque et surpasse toute forme de cruauté. Une forme d'extase terriblement macabre surgit. Il semble qu'avec ce supplice, le rapport au corps ne peut plus être abordé de la même manière. Car comment peut-on recoller les morceaux après un pareil découpage corporel ?

Thanatos, qui implique la pulsion destructrice, s'oppose à Éros, figure de la pulsion de

³²⁷ KAUFMANN Pierre, *L'Apport freudien*, Paris, Bordas, 1993, p. 138, section fétiche.

³²⁸ *Op. Cit.*, *Visages*, p. 81 : « De cette définitive perte de foi en la possibilité de figurer l'humain, et ce qui, dans l'humain, en est le signe majeur – le visage –, [...] »

³²⁹ *Ibid.*, p. 81.

³³⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p. 325-326.

vie. L'éclatement corporel d'*Aveux non avenues* est justement au cœur de cette tension entre une pulsion de démembrement, d'anéantissement et une pulsion de *vouloir vivre* jusque dans l'excès. Le corps est toujours au bord de contours accidentés, au bord de précipices saillants comme des lames. Dès le départ, le photographe-bourreau découpe méthodiquement en métonymies éparses le visage de l'individu : « L'objectif suit les yeux, la bouche, les rides à fleur de peau... »³³¹. Morcellement qui se retrouve dans ses photographies comme celles où l'on voit une tête sous globe ou encore des mains amoncelées³³². Couper le corps accroît la puissance multiplicatrice des membres isolés qui se régénèrent tout seul. Le processus créatif de ses photomontages est d'autant plus cruel : « Les réactions métamorphosantes sont violentes parce que la création est une violence »³³³. En effet, créer est un acte violent car en créant quelque chose, l'artiste part d'un rien et une forme s'en extirpe. S'il choisit de dessiner un corps, il ne pourra pas le réaliser instantanément en intégralité. Il commence par une jambe, un œil, un visage, un corps partiel pour atteindre, au fur et à mesure, le tout. Le crayon devient à son tour scalpel. Claude Cahun découpe les corps de ses autoportraits puis les assemble différemment. La chair tranchée est un corps découpé par la diffraction naturelle ou artificielle : « Le jeu reprend, le même jeu d'enfer, de l'ombre à son tour circonvenue de chair éparpillée qu'un phare d'auto balaye »³³⁴.

Le morcellement peut être imagé et rappelle le portrait robot :

« Signalement / Front moyen / Yeux moyens / Intelligence moyenne / Sensibilité peu marquée / Oreilles grandes / Lèvres mobiles, langue souple / Mains prestes, mains de jongleur – pour l'Olympia ou le vol à la tire / SIGNE PARTICULIER : Une ligne de vie faisant le tour du pouce »³³⁵.

La description est tournée en dérision avec la répétition de l'adjectif « moyen » qui fait plutôt une anti-description qu'une véritable signalétique du visage. La découpe faciale convoque le

³³¹ *Op. Cit.*, ANA, p. 13.

³³² Annexes, figures n°15 et 16.

³³³ *Op. Cit.*, *Lautréamont*, p. 72.

³³⁴ *Op. Cit.*, ANA, p. 199.

³³⁵ *Ibid.*, p. 209.

souvenir des tableaux synoptiques des traits physionomiques qui se développent massivement vers la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. L'individu, traqué par l'objectif, est aussi fiché par ses morceaux de corps. La banalisation de la description fait du personnage un être aux traits communs, l'individu type, l'homme sans qualités³³⁶.

Le corps est aux prises avec un morcellement littéraire, visuel, sexuel où « Les chirurgiens sont des bourreaux bien intentionnés »³³⁷. Ainsi, le corps éclaté – à défaut d'être fragilisé car séparer du reste du corps – s'autonomise, devient puissant et endosse la capacité de se métamorphoser, d'avoir sa propre existence. Le morcellement du corps métaphorise le moi éclaté et souffrant.

1.2.3 Le sang et le thème de la crucifixion

La présence du sang est ambivalente car ce liquide corporel est signe de vie et de mort, d'en-dedans et d'en-dehors. Il symbolise la fécondité, la vitalité mais aussi la mort par l'arrêt du mouvement dans les veines. Immobilité que nous retrouvons dans *Aveux non avenues* sous l'aspect coagulant d'un sang visqueux qui s'agglutine :

« La science épaissit, l'air est gluant, le sang colle dans nos veines. La densité des sous-produits immobilise l'art lui-même. Les crabes vomissent nos déchets. L'océan se décompose. – Les catastrophes, les beautés blondes sont servies »³³⁸

Le visqueux enclenche une poétique des liquides organiques : le sang, le sperme, le liquide oculaire. Dans *La Métamorphose* de Kafka (1915), la pathologie d'une peau visqueuse est perçue dans un corps qui ne se contient plus. L'extrait joue sur les sens de la vue avec l'expansion croissante du sang rouge et du toucher : « lourd », « mous », « gluant », « visqueux ». La décomposition physique commence : « vomissent nos déchets », « l'océan se décompose », « le sang colle dans nos veines ».

³³⁶ En référence à *L'Homme sans qualités* de Robert Musil publié entre 1930 et 1932.

³³⁷ *Op. Cit.*, ANA, p. 13.

³³⁸ *Ibid.*, p. 188.

Dans *Aveux non avendus*, le sang dégoulinant à flot, semble envahir l'espace :

« Il commença lorsque je sentis mon sang sortir de mes veines, se répandre par tout mon corps, déborder – pis que la crue du fleuve ce printemps ! Mes bras en étaient inondés, lourds et mous. J'avais peur de toucher mon visage, sûr de la sentir gluante sous mes ongles visqueux ; et je levais mes mains vers le ciel autant que je pouvais – prière bien involontaire – de peur de les voir suinter au sol cet horrible liquide où je me débattais, abreuvé, noyé, suffocant. Et quand vos hommes sont venus m'arrêter j'avais fait un trou dans la terre, comme un chat. Et j'étais occupé, avec la brèche du couteau que voici, à me soulager de toute cette saleté de sang qui m'écoeure... [...] J'assistai à l'opération. J'en puis témoigner, le sang du misérable, coulant à flots par dessus le baquet traditionnel, tacha de longs ruisselets convergents, divergents, toute la place publique. Et chacun s'écartait de terreur d'une éclaboussure. »³³⁹

L'hyperbole domine : « pis que la crue du fleuve ce printemps ! » en étant accentuée par le point d'exclamation. Ce sang renvoie à la Passion du Christ. Le personnage se vide de son sang comme s'il cherchait à purger son corps. On a l'impression d'assister à une saignée, une auto-mutilation qui renvoie au suicide : *s'ouvrir les veines*. L'être se met en terre lui-même et réalise sa catapse : « j'avais fait un trou dans la terre, comme un chat ». L'apophorese qui suit le verbe *écoeurer* traduit visuellement la fuite du sang qui se répand sur l'espace paginal. Le narrateur se dédouble car il incarne le *je* de l'individu saignant et le *je* de l'individu spectateur ce qui favorise la confusion. Une répulsion profonde s'empare de cette image : « de terreur d'une éclaboussure ». Ces scarifications sont proches du thème de la crucifixion : « et je levais mes mains vers le ciel autant que je pouvais – prière bien involontaire – de peur de les voir suinter au sol cet horrible liquide où je me débattais, abreuvé, noyé, suffocant ». L'être lève les mains au ciel comme s'il réalisait une prière. La prière est vite détournée et intensifie la théâtralité de la scène. L'écriture s'accorde avec l'état de l'être car la suffocation est symbolisée par une accumulation : « abreuvé, noyé, suffocant ». L'espace est envahi par les directions du sang : « tacha de longs ruisselets convergents, divergents ». Le sang est proliférant, presque gore, par cette présence outrancière. Quoiqu'il en soit, le sang de l'individu est récolté dans un baquet

³³⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 31-32.

comme le sang du Christ dans un calice : « Et dans mon propre sang me laverai les mains »³⁴⁰. Ce sang qui macule le sol : lave-t-il ou tache-t-il ? Or l'éclaboussure liée à l'aspect religieux apparaît comme un élément clé dès le début de l'oeuvre : « Confondre une auréole et des éclaboussures ? »³⁴¹. La projection de sang comporte un aspect sacrificiel. C'est la teinte de la vie qui fuit, le sang de Jésus qui abreuve la terre du Golgotha. Le personnage cahunien peut être identifié à Jésus comme plaie vivante, ouverte aux yeux de tous avec cet acte d'auto-mutilation.

La crucifixion est un thème important dans *Aveux non avenues* :

« Tous les chemins me jetteraient leur lasso d'épines, m'écraseraient entre leurs murs, là-bas, dans leurs charnières, me pinceraient à mort. Si leurs mâchoires souriantes se resserrent à l'horizon... simple effet de perspective. (Illusion et vérité sont deux enfants jumeaux qui ont échangé tant de fois leurs faveurs bleue et rose qu'en nommant chacun par le nom de sa couleur je les ferais railler, même si je tombais juste.) Refermez vos bras, chemins ! sur d'autres ou sur le vide. Vous aurez beau vous étirer. Je ne me laisserai pas happer par ces siphons. Je me tiendrai au carrefour, les bras en croix. Corps indicateur. Les pieds plantés contre la tentation de désertir mon poste, de suivre le premier passant venu. Conscient des distances, des bornes, des églises... »³⁴²

Le corps indicateur permet de mesurer le monde car l'échelle du monde est basée sur notre corps : « je me tiendrai au carrefour, les bras croix. Corps indicateur ». Le Christ en Croix et l'homme de Vitruve adoptent presque cette même position : un corps au cœur des carrefours, prêt à préférer le chemin du bien ou du mal³⁴³. L'extrait ci-dessus contient de la Passion avec : « leur lasso d'épines ». Mais la crucifixion n'est pas uniquement portée vers la religion et les souffrances christiques mais vers un corps en proie avec l'espace qui l'entoure. Cependant, la symbolique de la crucifixion peut aussi être ironique et tournée en dérision : « Je me ferais bien crucifier pour eux, pourvu qu'aucun d'eux ne touchât à ma peau »³⁴⁴, « Le meilleur moyen de garder son dieu près de soi : le crucifier. Les païens qui faisaient collection de dieux ont épinglé

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 94.

³⁴¹ *Op. Cit.*, ANA, p. 14.

³⁴² *Ibid.*, p. 148.

³⁴³ Image de Faust au carrefour des routes, en plein milieu du croisement de la ligne verticale et horizontale.

³⁴⁴ *Op. Cit.*, ANA, p. 121.

Jésus sur la croix, comme un papillon rare »³⁴⁵.

Le corps cahunien, lieu conflictuel, devient la scène de théâtre d'une littérature cruelle entrecroisant l'en-dedans et l'en-dehors. Le corps est métamorphosé de manière cruelle. La mutation ne se fait plus sous couvert de récits mythologiques mais par une création corporelle réalisée au scalpel. Le corps cahunien ne cesse d'être transformé physiquement. En outre, il est aussi modulé artificiellement par le déguisement. Afin d'« exalter l'imagination du costumier », il suffit de : « Déclarer le carnaval perpétuel »³⁴⁶ ouvert.

2. Soulever les masques

Claude Cahun, « artiste de la transformation instantanée »³⁴⁷, est apte à différer d'elle-même comme Protée, figure mythologique, capable de se transformer à souhait. Les rideaux s'ouvrent sur un jeu entre l'être et le paraître, un jeu sans fin sur les identités trompeuses et la fuite du *moi* dans l'imaginaire des masques. La plasticité de l'être et du texte entraîne un état de métamorphose permanent, presque frénétique. Boulimique des masques, des permutations et des instabilités, *Aveux non avenues* éprouve la métamorphose – mise en forme étymologiquement³⁴⁸ – doublement : par l'individu qui ne cesse de modifier ses apparences et par l'écriture qui tente d'échapper à la fixité.

2.1 Le travestissement ou la fusion androgyne

Le travestissement apparaît dans ses photographies et dans son écriture³⁴⁹. La tendance

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 123.

³⁴⁶ *Op. Cit.*, « Carnaval en chambre » dans *Écrits*, p. 486.

³⁴⁷ ROUSSET Jean, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998, p. 44.

³⁴⁸ Ce mot est construit par l'association du grec : $\mu \epsilon \tau \alpha$ (*meta* qui signifie au-delà, après) et : $\mu \omicron \rho \phi \eta$ (*morphose* qui est la mise en forme). Le terme *métamorphose* est un emprunt au latin *metamorphosis* signifiant, d'après le *Dictionnaire du latin au français* de F. Gaffiot (Paris, Hachette, 1934) : la métamorphose, le changement de forme. Nous pouvons remonter encore puisque le latin est issu du grec (d'après *Dictionnaire grec français*, Paris, Hachette, 1950) : explique que c'est un verbe dérivé : « transformer ».

³⁴⁹ Il est nécessaire de rappeler que le travestissement, l'androgynie, l'hermaphrodisme et l'homosexualité diffèrent complètement. L'androgynie n'a rien à voir avec l'orientation sexuelle ou l'identité de genre car c'est réellement la

androgynisme est présente à la fin du XIX^e siècle. Le mouvement décadent fait adopter à Baudelaire ou Wilde, pour les plus connus, une allure de dandy aux traits efféminés. Au début du XX^e siècle, Marcel Duchamp, dans une perspective différente, crée son pendant féminin *Rrose Sélavy*. Guillaume Apollinaire, dans *Le Poète assassiné* joue aussi entre les identités masculines et féminines en inversant les noms propres³⁵⁰. La figure de l'androgynisme est revisitée par des artistes comme Duchamp, Chagall³⁵¹ ou encore Cocteau³⁵². Les femmes s'emparent de cet engouement après la première guerre mondiale. Les années 1920-1930 déclenchent la mode de la garçonnette. Les articles de mode, écrits par Claude Cahun dans sa jeunesse, soulignent cette influence : « Eh bien ! Madame, vous me croirez, si vous voulez, c'est la déformation des modes masculines qui féminise vos tailleurs »³⁵³.

Sur le plan littéraire, C. Cahun exagère volontairement l'ambiguïté homme/femme. *Aveux non avenues* oscille entre un *je* masculin et un *je* féminin³⁵⁴ : « Je suis femme. [...] Mais comme après tout je suis un homme, et prompte à mordre, méfie-toi : cela ne va pas sans quelque brutalité ! »³⁵⁵. François Leperlier, en découvrant pour la première fois ses textes, ne savait pas à qui il avait affaire, d'autant plus que le pseudonyme Claude est un prénom mixte. Les métamorphoses du corps sexué s'apparentent à une opération de transcendance des sexes

fusion de l'homme et de la femme dans un être asexué : l'ange. Tandis que l'hermaphrodite contient réellement les deux organes sexuels. Le travestissement est le fait de prendre l'allure de l'autre sexe par le vêtement, l'accessoire, le maquillage, la coupe de cheveux. Et enfin, l'homosexualité relève d'une orientation sexuelle choisie et ne change pas forcément le sexe de la personne. Ces quatre mots risquent de se mélanger car il me semble qu'à bien des égards Claude Cahun joue sur ces différentes caractéristiques, elle les croise et brouille les frontières. Ainsi, Claude Cahun se reconnaît dans l'être déviant, celui dont l'identité est imperceptible. À cela s'ajoute la théorie *Queer* qu'amorce quelque part Cahun dans sa remise en question perpétuelle du genre.

³⁵⁰ APOLLINAIRE Guillaume, *Le Poète assassiné*, Paris, Gallimard, 1979 [1916], p. 22 : « Au demeurant, il est des pays où la notion de la virilité cronimantalesque a complètement disparu. C'est ainsi qu'en Moriane les nègres le nomment, Tsatsa ou Dzadza ou Rroussour, noms féminins, car ils ont féminisé Croniamantal comme les Byzantins ont féminisé le vendredi saint en en faisant sainte Parascève ».

³⁵¹ Comme par exemple *Hommage à Apollinaire* de Marc Chagall vers 1911-1912 qui rappelle la création d'Ève de la côte d'Adam en tentant de renouer avec une unité mystique, originelle.

³⁵² COCTEAU Jean, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953, p. 47-48 : « Monstres gracieux, cruels, terriblement mâles et androgynes, voilà l'idée que je me formais des anges ».

³⁵³ *Op. Cit.*, « sans entraves » dans *Écrits*, p. 439, paru vers 1913-1914 pour *Le Phare de la Loire*.

³⁵⁴ Accords et marques du féminin et du masculin varient tout au long d'*Aveux non avenues* : « je me suis mise au lit » (*Op. Cit.*, ANA, p. 17) ou encore : « j'attends d'être le plus fort » (*Op. Cit.*, ANA, p. 108).

³⁵⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 124.

qu'il ne faut pas mélanger avec les théories *Queer* souvent associées à C. Cahun³⁵⁶. Claude Cahun se cherche avant tout en essayant de transcender le *je* féminin et masculin. Elle cherche à poursuivre la vérité de l'être au plus profond de lui, dans un centre qui se situe entre l'embryon et la mort. La sexualité devient une question de perspective, de vue, de vision³⁵⁷. C'est une façon d'outrepasser l'enveloppe corporelle : je peux être ce que je veux, fille, garçon, indéterminé, je choisis, je change, je modifie, je module selon mes envies en repoussant les limites du corps. Symboliquement, elle s'arrache toutes les parties physiques qui la catégorisent comme femme afin de s'en défaire et de ne garder qu'un corps embryonnaire : « Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins [...], les ovaires »³⁵⁸. Dans ses autoportraits, C. Cahun est masquée, nue, ou habillée en dandy. Parfois, le doute est si considérablement, qu'en ne la connaissant pas, on ne peut pas affirmer si c'est une femme déguisée en homme ou un homme déguisé en femme. La discontinuité de ses états successifs prouve qu'être au monde offre le choix de se réincarner en une multitude d'individus sans jamais s'en lasser : « Brouiller les cartes. Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours »³⁵⁹.

Le troisième sexe³⁶⁰, la neutralité, le mythe d'Hermaphrodite, de Salmacis, d'Aurige, de Daphnis... avivent l'être nébuleux. La nouvelle « Sapho l'incomprise » dans les *Héroïnes* tourne en dérision Sapho et son île de femmes lesbiennes, légende créée de toute pièce par le mythe : « À peine débarqués, nous sommes assaillis par mille bras de femme. Chacune me veut mener en triomphe à sa couche. À grand peine je nous dégage »³⁶¹. Avec beaucoup d'humour et de

³⁵⁶ La théorie *Queer* est une étude qui apparaît dans les années 1990. La théorie *Queer* différencie le genre et le sexe. Redécouverte entre les années 1980-1990, Claude Cahun est devenue une icône car elle est perçue (notamment aux États-Unis) comme précurseur de tout un mouvement autour du travestissement qui apparaît et s'intensifie dans la seconde moitié du *XX*^e siècle. Elle est d'ailleurs plus connue pour ses photographies travesties (déguisée en homme, le crâne rasé) que pour ses écrits ou ses autres compositions photographiques.

³⁵⁷ À noter que le passage d'un genre à un autre se fait souvent par la vue ou la vision : une permutation qui oscille entre le monde réel et le monde dématérialisé, psychique. Son premier ouvrage, *Vues et visions* (1914) faisait déjà état d'un diptyque oscillant entre des personnages masculins.

³⁵⁸ *Op. Cit.*, ANA, p. 42.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 176.

³⁶⁰ En référence à George Sand.

³⁶¹ *Op. Cit.*, *Héroïnes* dans *Écrits*, p. 139.

dérision, l'auteure endosse le rôle de Sapho et joue sur une homosexualité hyperbolique, excessive :

« Oui, c'est là mon malheur : Toutes les femmes me courent après. Est-ce ma faute ? Si vous croyez que ça m'amuse ! Il paraît que j'ai une tête à ça ? – Maudit soit mon père Scamandrogne ! Maudites les sacrées mœurs de Lesbos ! – Ah ! Si je pouvais fuir... »³⁶²

Sapho, figure présente d'*Aveux non avenues*, joue des frontières poreuses et transposables :

« Sapho.
–Je vais m'acheter des chaussettes ? - Non... (Comment dites-vous ?) des... bas.
Enfin c'est une manière de parler.
... Instinctivement je cherchai les boutons de ma "braguette" à droite (côté hommes),
mais le tailleur (il faut tout leur dire!) me les avait cousus à gauche »³⁶³

La position de la braguette hésite entre la droite et la gauche, entre la perception du tailleur et la perception du personnage. La confusion est soulignée par les apartés entre parenthèses et les multiples aposiopèses. L'homosexualité apparaît nettement dans son imaginaire puisque qu'*Aveux non avenues* reprend, sous forme de nouvelle, *La Belle au bois dormant* avec Adonis et Parsifal. L'humour est de mise si l'on se souvient du jeune homme qu'est Perceval dans la légende arthurienne³⁶⁴. En misant sur une écriture homosexuelle et sur le renversement, l'auteure n'écrit plus une histoire de princesse et de prince, mais une histoire de princes. Son autre ouvrage *Jeux Uraniens* autrement appelé *Amor Amiticiae* est également connoté par l'aspect homosexuel. En effet, *uranien* est un terme très répandu au début du XX^e siècle pour désigner un pédéraste.

Claude Cahun reprend et détourne le folklore légendaire. Or, l'importance n'est pas uniquement de mettre l'accent sur l'homosexualité et le travestissement mais sur la fusion androgyne rappelant le mythe platonicien³⁶⁵. Les désirs de fusions charnelles avec l'Autre surgissent : « Nos cheveux se sont emmêlés tant et tant cette nuit, qu'au matin – pour en finir –

³⁶² *Op. Cit., Héroïnes* dans *Écrits*, p. 138.

³⁶³ *Op. Cit., ANA*, p. 142.

³⁶⁴ Le jeune homme nice est celui qui n'est pas initié à la vie, qui a encore tout à apprendre, il n'est pas encore formé. Ainsi, dans sa première rencontre avec une jeune fille, il va la brutaliser quelque peu en la forçant à l'embrasser car il ne connaît pas encore la courtoisie.

³⁶⁵ Mythe que l'on peut rapprocher du mythe platonicien de l'androgyne dans le *Banquet* qui explique qu'au départ, trois espèces existaient : la femme, l'homme et l'androgyne mêlant les deux sexes. Mais Zeus finit par les séparer et chaque moitié tente désespérément de retrouver l'autre, de s'unir à nouveau. Ainsi, Claude Cahun, dans son obsession de la fusion charnelle, ne peut s'empêcher de se rapprocher de ce mythe platonicien.

nous avons dû nous faire tondre »³⁶⁶. Les tirets d'incise accentuent la rupture brutale entre l'union et la séparation. L'association apparaît aussi avec l'image : « L'échange, la superposition, la fusion des désirs. L'unité de l'image obtenue par l'amitié étroite des deux corps »³⁶⁷. La quête de l'Un se retrouve dans cette chevelure ou dans la fusion des deux corps sur une même image. La rencontre avec l'Autre et leur séparation sont toujours des actes de violence et de dépossession. Unité de l'image ou tonte des cheveux séparent l'être-siamois : « Car il ne faut pas oublier que "nous" ça peut être le couple – ce monstre à deux têtes »³⁶⁸. Les *Héroïnes* présentent la nouvelle « Salmacis la suffragette » qui est dédiée : « à Claude »³⁶⁹ donc probablement à l'auteure elle-même. Salmacis, naïade de la mythologie grecque³⁷⁰, tombe amoureuse d'Hermaphrodite. Elle l'étreint et demande à ce que leurs corps soient unis pour toujours. Son désir, sorte de viol sous-jacent, se réalise car ils ne forment plus qu'un seul être mâle et femelle. La métamorphose sexuelle passe, chez C. Cahun, par une vue confuse : « Inséparables, l'Amour qui a de mauvais yeux finit par les confondre. Ainsi leur désir le plus cher se réalisa : au lieu de trois, ils n'étaient qu'un »³⁷¹. Ainsi, l'amalgame de l'Un et de l'Autre, par une vue défaillante, intensifie le leurre de l'individu qui peut être en lui-même et hors de lui : « mais c'est le moi qui se dupe et se fascine lui-même sous les traits de l'autre »³⁷². Cette nouvelle illustre l'incertitude, l'instabilité de C. Cahun face à la question du genre, « où, en quelque sorte, elle s'assortirait, s'accouplerait à elle-même sous toutes les espèces » ajoute F. Leperlier³⁷³. En se consacrant la nouvelle, l'auteure incarne Salmacis qui revendique le droit à l'hybridité, à l'union des corps et à la neutralité du genre : « je suis l'un, tu es l'autre. Ou le contraire. »³⁷⁴. Se faire Autre est un topos majeur de sa

³⁶⁶ *Op. Cit.*, ANA, p. 141.

³⁶⁷ *Op. Cit.*, ANA, p. 23.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 123.

³⁶⁹ *Op. Cit.*, *Héroïnes* dans *Écrits*, p. 155.

³⁷⁰ Uniquement présente dans *Les Métamorphoses* d'Ovide.

³⁷¹ *Op. Cit.*, *Héroïnes* dans *Écrits*, p. 155.

³⁷² *Op. Cit.*, *L'oeil vivant*, p. 217.

³⁷³ *Op. Cit.*, *Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 81.

³⁷⁴ *Op. Cit.*, ANA, p. 116.

création artistique et littéraire. Les permutations et les incarnations multiples de l'être instable perturbent le lecteur. Lecteur qui devient spectateur d'un théâtre où l'acteur, atteint de pulsions schizophréniques, s'exerce à la métamorphose des masques.

2.2 Carnaval littéraire et photographique

L'étymologie de personne est *persona* qui désigne au départ l'orifice buccal des masques portés par les acteurs. Ainsi, l'individu et son corps ont tout à voir avec le déguisement et la théâtralité. Ce qui nous conduit à étudier la mascarade littéraire et thématique d'*Aveux non avenues*, puis en parallèle, celle présente dans ses autoportraits. Enfin nous verrons que ce carnaval incessant pose des questions d'authenticité.

2.1.1 Mascarade d'*Aveux non avenues*

Le carnaval, fortement lié au corps, vient étymologiquement de *carne* désignant la viande, la chair³⁷⁵. Les métamorphoses carnavalesques d'*Aveux non avenues* sont les métamorphoses d'un corps changeant au fil des pages comme *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont³⁷⁶. L'être est perpétuellement perçu au travers d'accumulations d'identités qui se succèdent mais ne se fixent jamais : « Sous ce masque, un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages »³⁷⁷. Ces visages-masques apparaissent et disparaissent de manière aléatoire, tel des spectres, sur l'espace paginal. Henri Michaux explique cette expérience, liée à la main et à son mouvement, du surgissement des visages :

« Dessinez sans intention particulière, griffonnez machinalement, il apparaît presque toujours sur le papier des visages. Menant une excessive vie faciale, on est aussi dans une perpétuelle fièvre de visages. Dès que je prends un crayon, un pinceau, il m'en vient sur le papier l'un après l'autre dix, quinze, vingt. Et sauvages, la plupart.

³⁷⁵ MARZANO Michela (sous la dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 167-170, section « Carnaval ».

³⁷⁶ *Op. Cit.*, *Les Chants de Maldoror*, p. 227 : « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant ».

³⁷⁷ *Op. Cit.*, ANA, p. 202, planche du chapitre IX.

Est-ce moi, tous ces visages ? Sont-ce d'autres ? De quels fonds ? »³⁷⁸

Ces visages-sauvages sont autant d'expansions du *moi* qui jaillissent abruptement entre les lignes d'*Aveux non avenues*. À ces visages, le port du masque est de rigueur (phrase à inverser)³⁷⁹. Le masque n'est jamais totalement anodin car il dissimule la chair et devient une prothèse. Simultanément, l'homme se dévoile et disparaît derrière les traits artificiels du masque porté en creux. Si bien qu'une certaine interchangeabilité voire un « devenir-masque du corps »³⁸⁰ ressort chez C. Cahun :

« Si l'on osait y regarder de près, ce visage ne serait plus qu'un masque ; ce corps, un corps de paille accommodé au goût le plus général et changeant à son heure ; ces mains nues, des gants couleur de peau, et sur quoi (pour acquit de prudence) les manches font encore des mitaines... »³⁸¹

Finalement, corps et artifice deviennent indissociables : « Mais au pied du lit je m'aperçois qu'il faudrait décoller ma robe – et que j'y laisserais ma peau »³⁸² ou encore : « je frottais tant pour nettoyer que j'enlevais la peau »³⁸³. L'association du visage et du masque ou du corps et du déguisement est incarnée par une peau-artifice car le costume est si fortement imbriqué dans l'être qu'il doit s'auto-dépecer. Le masque, indélébile, ne peut plus dissocier facticité et authenticité : « S'il y a un masque, le masque cependant n'est plus extérieur au visage, il fait corps avec lui »³⁸⁴ précise Dominique Baqué. Le visage se pétrifie et devient masque tandis que le masque, malléable, est absorbé par le corps : « où le visage constituait une sorte d'état absolu de la chair, que l'on ne pouvait ni atteindre ni abandonner »³⁸⁵. Au final, visage et enveloppe corporelle symbolisent les masques que l'on porte quotidiennement car ils sont à la croisée de l'en-dedans et de l'en-dehors. Ils assurent le lien avec le monde extérieur et sont les carapaces

derrière lesquelles l'individu s'éclipse. Mais la thématique du masque comme véritable visage de

³⁷⁸ *Op. Cit., L'Espace du dedans*, p. 305, « En pensant au phénomène de la peinture ».

³⁷⁹ Nous pourrions dire : « À ces masques, le port du visage est de rigueur » car Claude Cahun ne cessera de permuter visages et masques.

³⁸⁰ *Op. Cit., Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 168.

³⁸¹ *Op. Cit., ANA*, p. 99.

³⁸² *Ibid.*, p. 168.

³⁸³ *Ibid.*, p. 26.

³⁸⁴ *Op. Cit., Visages*, p. 56.

³⁸⁵ BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 75, « le visage de Garbo ».

l'homme n'est pas nouvelle. L'auteure s'inspire nettement de Nietzsche : « En vérité, vous ne sauriez porter masque meilleur, vous mes contemporains, que votre propre visage ! »³⁸⁶. Claude Cahun joue, non sans ironie, avec la polarité visage-masque : « Une proposition pour la mi-carême : ceux qui toute l'année portèrent un masque sortiraient la face nue, méconnaissable »³⁸⁷ ou : « vous ignorez Madame, qu'à ce bal non masqué où sont invités les vôtres, le visage est de rigueur »³⁸⁸.

Aveux non avendus nous confronte à un véritable art corporel car les changements de masques sont au cœur de la mise en scène du *moi*. Les masques ne sont pas des moules durcis, au contraire, ils sont plastiques, flexibles afin de remodeler aisément traits et formes. Les métamorphoses du corps oscillent entre un théâtre de l'intime et un théâtre du simulacre. D'ailleurs, en Italie, le maquilleur s'appelle le *truccatore* c'est à dire, celui qui contrefait le visage, qui le falsifie et en fait un trompe-l'œil³⁸⁹. Une véritable poétique des fards métaphorise le maquillage comme outil principal de l'être-acteur. Masques et visages se fardent, en vain et à outrance :

« On a beau se couvrir et recouvrir de masques, les farder, les regarder, on ne fait peut-être que grossir la ressemblance, qu'accentuer les imperfections du visage caché... Pourtant nous nous lasserions vainement de ces jeux : plutôt surenchérir ! Ailleurs aussi le maquillage est de rigueur »³⁹⁰.

Mais de quel ailleurs parle-t-on ? Serait-ce celui du monde des morts dont les visages se pétrifient et transitent, masqués, dans l'au-delà. En effet, pour de nombreuses civilisations, le masque est à la croisée des mondes et symbolise la dernière faciès adoptée par l'individu qui meurt : « Ô mort camarade, ton immuable moule s'impose atrocement aux visages à nez aquilin »³⁹¹. Claude Cahun trouve chez Marcel Schwob, son oncle, une source d'inspiration. Le

³⁸⁶ NIETZSCHE Friedrich, *Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1989 [1891], p. 139.

³⁸⁷ *Op. Cit.*, ANA, p. 142.

³⁸⁸ *Op. Cit.*, « Concours de grimaces » dans *Écrits*, p. 445.

³⁸⁹ MARZANO Michela (sous la dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 542-545, section « maquillage ».

³⁹⁰ *Op. Cit.*, ANA, p. 133.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 24.

*Roi au Masque d'or*³⁹² entre en résonance avec ce devenir-masque mortifère car le personnage, en retirant ce masque d'or, révèle la lèpre qui le gangrène et effrite sa visagité. Aussi le corps cahunien tend, à travers la mascarade, à disparaître, à se dissoudre derrière un corps déguisé. D'ailleurs, ses autoportraits sont des mises en scène d'un corps fardé qui disparaît par l'artifice de l'acteur et de la photographie. Corps fardé et fixé car le cliché représente un faux corps, un non-corps qui n'a ni présence physique ni possibilité de se métamorphoser à nouveau. C'est un comédien figé, qui ne peut plus jouer, ni s'extirper de son rôle. S'il nous prenait à gratter sur le papier pour enlever le masque de l'acteur photographié, nous détruirions le visage, rien ne transparaîtrait en deçà.

Le thème récurrent du carnaval tourne autour d'une expérience intérieure du moi :

« Il m'en souvient, c'était le Carnaval. J'avais passé mes heures solitaires à déguiser mon âme. Les masques en étaient si parfaits que lorsqu'il leur arrivait de se croiser sur la grand-place de ma conscience ils ne se reconnaissaient pas. Tenté par leur laideur comique, j'essayais les plus mauvais instincts ; j'adoptais, j'élevais en moi de jeunes monstres. Mais les fards que j'avais employé semblaient indélébiles. Je frottai tant pour nettoyer que j'enlevai la peau. Et mon âme comme un visage écorché, à vif, n'avait plus forme humaine »³⁹³

Cet extrait est la réécriture de « Carnaval en Chambre », article publié dans la revue *La Ligne de cœur* en 1926³⁹⁴. Le clownesque fait de *soi-même* le lieu d'un grand théâtre où les masques, démultiplication de son âme – de ses âmes pourrait-on dire – sont personnifiés. Un lieu qui ressemble à :

« une cité où les rues s'appellent Hypocrisie, Ostentation, Artifice, où rien n'est ce qu'il paraît être, où chacun prend toujours la ressemblance d'un autre, cité trompeuse, ville-théâtre dont les habitants sont masqués »³⁹⁵.

³⁹² SCHWOB Marcel, *Le Roi au masque d'or*, Toulouse, Éd. Ombres, 1991, p. 19 : « Le cri de la jeune fille retentit douloureusement au cœur du roi. Il courut sur la berge, se pencha vers l'eau du fleuve, et de ses propres lèvres jaillit un gémissement rauque. Au moment où le soleil disparaissait derrière les collines brunes et bleues de l'horizon, il venait d'apercevoir une face blanchâtre, tuméfiée, couverte d'écailles, avec la peau soulevée par de hideux gonflements, et il connut aussitôt, au moyen du souvenir des livres, qu'il était lépreux » et p. 28 : « Et il est mort, pensant avoir un masque misérable. Mais, à cette heure, il a déposé tous les masques, d'or, de lèpre et de chair »

³⁹³ *Op. Cit.*, ANA, p. 26.

³⁹⁴ *Op. Cit.*, « carnaval en chambre » dans *Écrits*, p. 485, article publié dans *La Ligne de cœur* en 1926.

³⁹⁵ *Op. Cit.*, *La Littérature de l'âge baroque en France*, p. 23.

Or, ici c'est un carnaval face au miroir, un carnaval de solitude où le visage, auparavant miroir de l'âme, est comparée à un masque. L'espace intérieur, psychique, ressemble à la scène d'un théâtre où les ombres-comédiennes de son âme sont toutes plus réalistes les unes que les autres :

« Ce dont l'art a pris acte, m'offrant ses visages raturés, biffés, ses non-visages, ses dé-visages, ses promesses de visages, ces visages à peine advenus que déjà ils se dissipent, telles des ombres fugaces auxquelles il m'aura été donné de croire, le temps d'une représentation »³⁹⁶ écrit Dominique Baqué.

Le lecteur assiste à la transposition de l'être et de ses états d'âme sur la scène théâtrale. L'être est toujours acteur, même son âme joue des rôles. Jean Rousset parle de « talent d'autotransformation » et affirme : « le vrai comédien, [...] c'est l'artiste de la métamorphose, des dissemblances successives »³⁹⁷. Aucune unité de la visagéité n'est envisageable. Le fard est cette peau qui se retire à défaut d'un maquillage en surface. Le fard, couche superficielle, ne peut plus s'enlever, et peut-être encore n'a-t-il jamais existé ? L'être cahunien élève ses propres monstres, ses propres difformités dans sa « laideur comique »³⁹⁸. Sous les couches, d'autres couches encore : celles du sang, de la chair christique portée à vif, celles de l'immonde, de la difformité, du monstrueux. Les métamorphoses d'*Aveux non avenus* amènent l'être à prendre conscience, face au miroir, de sa propre inhumanité sous le visage, ce masque d'apparence humaine. L'être a beau gratter, creuser dans sa propre chair, seul un horrible théâtre fait triompher l'informe.

2.2.2 Les autoportraits

La photographie cahunienne est au service d'une expérience intime, existentielle et poétique. Elle cherche à déstabiliser la perception du réel et de l'imaginaire. Sa pratique des autoportraits est riche, malgré la perte d'un grand nombre de ses clichés³⁹⁹. Pendant plus de

³⁹⁶ *Op. Cit., Visages*, p. 211.

³⁹⁷ *Op. Cit., Dernier regard sur le baroque*, p. 58 pour les deux citations.

³⁹⁸ Qui renvoie à l'entrée du laid dans le monde, dans la poésie. Dès le XIX^e siècle avec la préface de *Cromwell* de Victor Hugo, la laideur entre dans la littérature tel un culte dont Baudelaire en sera un fervent adepte.

³⁹⁹ Voir à ce propos la lettre adressée à Gaston Ferdière en 1946 qui reprend sa vie de résistante et les pillages réalisés quand elle était en prison avec Suzanne Malherbe (dans les *Écrits*, p. 663).

quarante ans, l'autoportrait est le genre qu'elle a le plus exploité. Le questionnement identitaire n'en finit pas, aucun genre et aucune technique n'arrivent à bout de l'indéfinissable, de l'inclassable⁴⁰⁰. Le travestissement, les jeux de masques, les mises à nu sont récurrents. En parallèle avec son écriture, elle multiplie les images de *soi* jusqu'aux limites de l'indéfini. En effet, l'expression de la théâtralité s'épanouit dans ses photographies⁴⁰¹ qui mêlent art du mime et art du portrait photographique en instaurant des stéréotypes. Les mises en scène ressortent grâce à un arrière-plan minimisé au maximum. Le décor est constitué d'un morceau de roche, d'un tissu tendu ou d'un fond noir. L'omniprésence d'étoffes accrochées aux murs renvoie aux rideaux de théâtre et fonctionne comme un palimpseste. Un palimpseste dont la proche étymologie de texte et de textile permet à l'être-acteur de remplacer à l'infini les rôles joués précédemment ; comme l'écriture d'un texte sur un autre texte, ou le repentir qui repeint par dessus des traits déjà esquissés. La mise en scène de *soi* est LA quête primordiale de C. Cahun : déguisement, travestissement, métamorphose, polymorphisme, anamorphisme... L'autoportrait, par le procédé physique et chimique de la photographie, tend à fixer l'être sur un cliché. Or, C. Cahun déjoue l'immobilité par des métamorphoses successives où émerge une alternance d'apparitions et de disparitions évoquant le *là – pas là* du jeu de la bobine freudienne⁴⁰². Une quête vaine, et presque ironique, quand on sait que cette passion de la mise en scène, de la pose devant un objectif est fixité même. *Prendre la pose* ou *être en costume de* accorde à l'œil mécanique un arrêt, artificiel et préparé, du corps. Les métamorphoses de C. Cahun, déguisée en aviateur⁴⁰³, marin⁴⁰⁴, bouddhiste⁴⁰⁵, sont en fait des métamorphoses factices, du clinquant, de la camelote, de la

⁴⁰⁰ *Op. Cit.*, ANA, p. 170 : « Ainsi je me décline exprès. Tant pis pour moi ». Volonté de déclasse que l'on retrouve également chez son oncle Marcel Schwob qui dit dans la préface de *Vies imaginaires* (Paris, Gallimard, 1957 [1896]) : « L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas ; il décline ».

⁴⁰¹ Annexes, figures n°17 et 18.

⁴⁰² Jeu de la bobine de Freud réalisée en 1920. Il observe son petit fils en jouant au « Là – pas là », « Là-bas – là ».

⁴⁰³ Annexes, figure n°19.

⁴⁰⁴ Annexes, figure n°20.

⁴⁰⁵ Annexes, figure n°9.

quincaillerie. D'ailleurs, entre la fin du ^{XIX} et la début du ^{XX} siècle, on aime le déguisement loufoque⁴⁰⁶.

L'excès de mise en scène domine à travers un maquillage aux traits exacerbés. Conformément aux artistes de cirque et de théâtre, le visage est outrageusement fardé, la bouche est foncée, les cils agrandis, les sourcils épaissis. Ainsi, l'appareil photographique, comme les projecteurs d'une scène, fait ressortir les traits accentués. Paradoxalement, le visage disparaît derrière l'intensification de ses propres traits : il se fait masque. En 1929, elle réalise une série d'autoportraits où elle endosse et pose simultanément à côté d'un masque blanc dont la rigidité et les yeux peints confèrent une atmosphère effrayante. Dans un des autoportraits⁴⁰⁷, un rideau foncé est tendu à l'arrière, le masque blanc est accroché en hauteur de telle façon qu'il oriente ses yeux vides vers le spectateur. C. Cahun, pose à côté de ce masque. Elle a un long foulard dans les cheveux et nous fixe d'un regard inquisiteur et angoissant. La photographie est construite sous la forme d'une diagonale qui part du masque et descend vers le visage, lui aussi fardé, de C. Cahun. Le spectateur ne sait plus à quel masque il a affaire : celui accroché en haut, probablement porté par C. Cahun auparavant, ou le visage fardé de l'artiste ? Lequel des deux est plus masque que l'autre ? Un autre autoportrait de la même série⁴⁰⁸ la présente⁴⁰⁹ de pied, derrière une tenture aux motifs fleuris et géométriques. Une cape noire la recouvre entièrement. Elle porte ce masque blanc, autrefois suspendu, qui annule complètement son visage. Sa cape est parsemée de multiples masques qui pendent comme des mobiles. La disparition de l'artiste dématérialise son corps et en fait l'allégorie de l'Acteur aux multiples visages. Une double représentation fait surgir le théâtre dans le théâtre ou métathéâtre car l'actrice incarne l'actrice

⁴⁰⁶ On peut également penser à la comtesse de Castiglione (^{XIX} siècle) qui réalise de nombreux portraits où elle se met en scène et laisse ressortir un aspect théâtral presque exagéré. Ou encore, nous pouvons penser à Pierre Louÿs ou Pierre Loti qui posent avec des airs de dandy, souvent poussés à l'excès.

⁴⁰⁷ Annexes, figure n°21.

⁴⁰⁸ Annexes, figure n°22.

⁴⁰⁹ On peut quand même se demander si c'est bien C. Cahun... car sans l'indication « Autoportrait » sous la photographie, on ne pourrait pas assurer pleinement que c'est elle.

déguisée. Ainsi, le comédien détient provisoirement et facticement le pouvoir de Protée⁴¹⁰. Les yeux organiques dissimulés derrière ceux du masque ne sont plus mobiles et figent l'être dans l'esprit du Fayoum égyptien.

Le *kitsch* extrapolé de C. Cahun se perçoit dans des photographies au dandysme hyperbolique⁴¹¹. Le personnage s'épanouit dans des décors, des costumes, des objets aux allures artificielles⁴¹² où l'on n'hésite pas à réaliser de l'Antiquité de second degré⁴¹³. Le regard joue souvent des états, des attitudes et des postures exagérées, surjouées (le visage fatigué de la sportive, l'espièglerie, l'effrontée, etc) et des stéréotypes de gestes (comme l'imitation de la nageuse). L'utilisation d'accessoires orne le corps photographié qui tend souvent vers la caricature où Claude Cahun en se portraiturant réalise sa propre caricature. Après le panthéon Nadar, on pourrait tout aussi bien parler du panthéon Cahun qui élève ses propres artifices. Artificialité qui pose la question de l'authenticité : a-t-on affaire à des autoportraits ? Ou à des photographies d'acteur ? Derrière quel personnage C. Cahun se cache-t-elle ? L'illimité de la représentation de soi convoque un défilé d'images indéterminables. Toutes ces métamorphoses sont-elles des personnages ou représentent-elles C. Cahun dans son intégralité et son éparpillement successif ?

Lerperlier affirme que C. Cahun :

« ne sera jamais que de "son propre côté", c'est à dire toujours de "l'autre côté", où elle n'est pas attendue mais où elle peut s'atteindre elle-même jusque dans la violence qu'elle s'inflige. À elle-même son propre bourreau, à elle-même son propre démiurge. Poupée, jeune fille modèle, garçonne, démon, vierge, martyre, ange, monstre, prêtresse, fée... »⁴¹⁴.

À défaut d'atteindre l'être cahunien, le spectateur voyage dans les méandres, préparés avec préméditation, de l'authenticité et de l'artificialité d'un individu insaisissable. Individu qui se joue de la fixité de l'écriture et de la photographie.

⁴¹⁰ Dans la mythologie grecque, Protée est une divinité marine qui a le pouvoir de se métamorphoser à l'infini.

⁴¹¹ Annexes, figure n°23.

⁴¹² Annexes, figure n°24.

⁴¹³ Annexes, figure n°25.

⁴¹⁴ *Op. Cit., Claude Cahun photopoche*, préface de François Leperlier.

2.2.3 Frontières entre authenticité et artificialité

« Je parle tantôt du vrai, le plus souvent du faux. Comment s'y reconnaître ? »⁴¹⁵ avoue le personnage cahunien. Le rythme de la phrase à travers la ponctuation scindant les hémistiches en six syllabes illustrent stylistiquement et auditivement le rapport d'équivalence entre le vrai et le faux, comme une oscillation permanente. Autoportraits et écrits de C. Cahun sont fortement liés à la mascarade : « Je vous expliquerai mon *self-love*... C'est du faux »⁴¹⁶. Ainsi, le maquillage, art de l'embellissement, est aussi un art de la duperie esthétique, de la falsification. L'effacement du visage originel est redessiné pour endosser un autre visage : « Que d'artifice en moi, si peu de primitif »⁴¹⁷. Ce vers est un alexandrin où la césure est située au milieu de deux hémistiches égaux. L'effet de miroir en renversement, comme un chiasme, se distingue par la virgule qui sépare visuellement et rythmiquement le vers. L'allitération en « t » et « f » associée à l'assonance en « i » créent un écho entre les deux termes oxymoriques. Les fards avivent le trompe-l'œil et détiennent le pouvoir de métamorphose. François Leperlier s'interroge :

« comment atteindre à la véracité, à l'authenticité d'un rôle, à la compatibilité intime de l'être et du paraître, de la personne et de la personnalité »⁴¹⁸ ? Le corps factice de la scène et le véritable corps de la Création s'opposent. Dans une image très forte, et très subversive aussi, C. Cahun cloue sur une même croix Jésus et le Diable : « c'est l'Antéchrist à présent qui nous gêne. Il serait temps de clouer le Mal au calvaire, de lui faire goûter l'agonie de son frère de lait. De les renvoyer dos à dos »⁴¹⁹. Or, Lucifer est l'ange qui tente de s'élever au rang de Dieu, il représente la fausse imitation, la ressemblance qui triche : « tant est grande sa capacité d'imitation que le Diable sait contrefaire jusqu'aux sacrements eux-mêmes »⁴²⁰. Le Diable et Dieu sont des figures

⁴¹⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 204.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁴¹⁸ *Op. Cit.*, *Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 172.

⁴¹⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 214.

⁴²⁰ *Op. Cit.*, *L'Image ouverte*, p. 112.

récurrentes dans ce théâtre des supercheries. Alors que la falsification est acquise du côté du Diable, Claude Cahun n'hésite pas à désacraliser voire profaner l'image de Dieu en le rendant maître des falsifications et en l'insultant : « S'Il se présente sous un faux nom, vous Lui direz que je L'emmerde »⁴²¹. Le vrai et le faux se confrontent, s'associent dans un mentir-vrai⁴²² qui invite l'être d'*Aveux non avenues* à : « se fausser au point d'être incompatible avec l'idéal »⁴²³. Comme ce Janus antithétique, C. Cahun incarne ce double rôle, cette autoscopie présente dans ses photographies⁴²⁴, car en se réinventant, elle essaie de se copier, ouvrant un abîme entre la *vera icona*⁴²⁵ et ses propres copies de copies. Didi-Huberman explique justement : « Il faut choisir : ou bien l'imitation, ou bien l'incarnation. Le paradoxe de ce choix, c'est que chacun des deux termes comporte l'élément de l'image »⁴²⁶. Les images successives sont-elles métempsycoses ou éventail d'artifices ? L'être est-il dans une dynamique de réincarnation ?

« exister sous plusieurs espèces, multiplier les images et les rôles, incarner un "singulier pluriel", c'est viser quelque chose qu'on ne caractérise plus : l'hapax, "l'unique en son genre" »⁴²⁷

Ou au contraire, au cœur d'une manipulation des faux-semblants ?

« Et quoi que ce soit que je ramène à moi, je le manipulerai, je lui appliquerai toutes mes formules, je lui essayerai tous mes noms, tous mes trucs, je lui cède la place. Ma fausse clef tentera toutes les serrures. N'en peut-elle forcer aucune ? alors je la plante là. Mais devant moi »⁴²⁸

Le personnage cahunien nous fait entrer dans les coulisses de ses manipulations à travers une accumulation d'asyndètes⁴²⁹. Il semble exposer les revers de ses tours de magie par l'usage du

⁴²¹ *Op. Cit.*, ANA, p. 119.

⁴²² En référence au titre d'un ouvrage de Louis Aragon : *Le Mentir-vrai* publié en 1980.

⁴²³ *Op. Cit.*, ANA, p. 89.

⁴²⁴ Annexes, figure n°4.

⁴²⁵ En référence à la Bible qui raconte que Véronique, durant l'ascension de Jésus vers le Golgotha aurait pris pitié de lui et lui aurait essuyé le visage avec un drap blanc. Le visage de Jésus s'était imprimé comme par miracle sur le tissu. La *vera icona* est aujourd'hui associé à son prénom et signifie la *vraie image*, s'entend par là la véritable image de l'Art, la véritable icône.

⁴²⁶ *Op. Cit.*, *L'Image ouverte*, p. 118.

⁴²⁷ *Op. Cit.*, *Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 86.

⁴²⁸ *Op. Cit.*, ANA, p. 38.

⁴²⁹ *Op. Cit.*, *Gradus*, p. 84 : « Sorte d'ellipse par laquelle on retranche les conjonctions simplement copulatives qui doivent unir les parties dans une phrase ». À cela s'ajoute la répétition à trois reprises de « je lui » qui rappelle l'anaphore (répétition d'un même mot ou groupe de mot en début de phrase ou de vers) et confère un rythme emporté.

pluriel garantissant la multiplicité. L'hapax, terme choisi par François Leperlier, est intéressant car c'est comme si l'être cahunien était à chaque fois unique dans ses métamorphoses, comme si les tours de magie, les trucages n'avaient lieu qu'une fois. Cet hapax de l'être le rend insaisissable, car à défaut d'être unique, il est aussi impalpable dans ses mutations. Sitôt que le lecteur croit attraper l'être et l'envers du décors qui le caractérise, il se dissipe, il est ailleurs. Ses masques sont uniques, tous représentatifs et tous imposteurs. L'isotopie du factice est omniprésente tout au long d'*Aveux non avenues* et plus généralement de son œuvre : « ma fausse clef », « vieilles ficelles théâtrales »⁴³⁰, « il leur faudra tricher, s'inventer des compères »⁴³¹, « imiter, simuler »⁴³², « de situations fausses, de vocabulaires et de gestes trompeurs »⁴³³. Le narrateur d'*Aveux non avenues* finit par se positionner au carrefour du vrai et du faux : « Afin qu'on me croie, je dirai non le vrai – mais le vraisemblable ». En effet, le *vraisemblable* désigne ce qui est plausible, ce qui semble vrai. Ce terme est la croisée des deux opposés car le *vraisemblable* émet un jugement qui a du mal à distinguer l'authentique et l'artifice. Le tiret d'assise qui isole « mais le vraisemblable » marque une rupture. Encore une fois, Claude Cahun choisit de ne pas se ranger, de ne pas se classer en prenant parti pour l'entre-deux car le *vraisemblable* n'est ni vrai, ni faux.

La vibration des choses est telle que l'on se demande où est la vérité. Au final, l'autoportrait classique d'un individu et l'autoportrait de l'être fardé sont difficilement distinguables. Y'en a-t-il un plus vrai que l'autre ? La photographie est déjà un artifice et toute représentation de l'être est artifice. Il devient impossible d'affirmer que l'individu est plus représentatif de lui-même quand il enlève son déguisement d'acteur car :

« c'est en se travestissant qu'on devient soi-même, [...] ; c'est le personnage qui est la personne ; c'est le masque qui dit la vérité. Dans le monde du trompe-l'oeil, il faut le

⁴³⁰ *Op. Cit.*, ANA, p. 116.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 116.

⁴³² *Ibid.*, p. 116.

⁴³³ *Ibid.*, p. 116.

détour de la feinte pour atteindre la vérité »⁴³⁴.

Paradoxalement, mascarade et vérité sont réversibles. Un certain vertige s'empare de l'être dont l'existence se perd dans les méandres de la non-représentation de soi. Ainsi, l'individu n'est jamais réellement présent, jamais fixé. Une sorte de désillusion permanente de l'être lui fait prendre conscience qu'il n'aura jamais que des vanités de son corps, de son apparence ou de son apparaître. Finalement, le corps et la représentation du corps, naturel ou fardé, n'est qu'une allégorie de la disparition car tout être est voué à se dissiper. En expérimentant l'apocryphe et l'original, la question de l'identité et de l'autobiographie se pose.

2.3 La crise identitaire

Dans *Claude Cahun et ses doubles*, Philippe-Alain Michaud parle de : « feuillage des identités »⁴³⁵. Par conséquent, nous allons tenter de comprendre l'effusion des *moi* et de situer *Aveux non avenues* dans le genre autobiographique.

2.3.1 Démultiplications et discontinuités de l'être

Pendant que Lautréamont clame : « Si j'existe, je ne suis pas un autre »⁴³⁶, Rimbaud déclare : « Je est un autre »⁴³⁷. Claude Cahun, empreint du symbolisme tardif qui fait la part belle au *moi* intérieur, ne cesse de jouer avec son identité. Elle endosse une multitude de pseudonymes afin d'échapper à son nom originaire de Lucy Schwob. François Leperlier en a décompté de nombreux⁴³⁸ : Claude Courlis, M, Claude Cahen, Daniel Douglas, Renée, Renée Chateaubriand, Lucie, Claude Schwob, Lucette, certains noms de la mythologie comme Cassandre, ou de la

⁴³⁴ *Op. Cit.*, *La littérature de l'âge baroque en France*, p. 54.

⁴³⁵ LEPELIER François, OBERHUBER Andrea, TRUE LATIMER Tirza (sous la dir. de), *Claude Cahun et ses doubles*, Nantes, MeMo, 2015, p. 81, propos de Philippe-Alain Michaud.

⁴³⁶ *Op. Cit.*, *Les Chants de Maldoror*, p. 278-279 : « Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame ».

⁴³⁷ RIMBAUD Arthur, *Une saison en enfer*, Paris, Gallimard, 1999 [1873], p. 88 dans « lettre à Paul Demeny du 13 mai 1871 ».

⁴³⁸ *Op. Cit.*, *Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 40-41.

Bible et de la littérature. Elle joue également sur le nom de Cahun qui renvoie aussi à Caym⁴³⁹ ou Caïn⁴⁴⁰ connotant son nom d'une malédiction. Le pseudonymat marque la volonté d'être plusieurs, de ne pas s'enfermer dans un nom et pose la question du nom propre : « se métamorphoser, c'est refuser de s'enfermer dans un rôle, c'est d'échapper à toutes les déterminations »⁴⁴¹. Claude Cahun s'attèle à la décomposition du sujet et fait d'elle un être innommable voire nommable à souhait : « Ô mal nommés, je vous renomme ! Ô bien aimé, je vous surnomme ! »⁴⁴². Il devient impossible de fixer, stabiliser l'identité car selon Cahun, « les étiquettes sont méprisables »⁴⁴³.

Le « jeu des pseudonymes et des surnoms, sur lequel elle reviendra souvent, est un élément clef d'une partie de grande ampleur où c'est la réalité elle-même qui doit être corrigée, amendée, qui est sommée de basculer, par pans entiers, dans l'imaginaire »⁴⁴⁴ explique François Leperlier.

Claude Cahun a multiplié les rôles car elle s'est essayée à de nombreuses choses : photographe, chroniqueuse pour une revue de mode, écrivaine, journaliste, critique, essayiste, pamphlétaire, poète, créatrice de costume, comédienne, traductrice, créatrice d'objets, résistante, philosophe, nouvelliste, révolutionnaire, dandy à ses heures. Un morcellement que Claude Cahun applique continuellement, afin de toucher à tout, comme des sortes de régénérations continues. De plus, les *Héroïnes* de Claude Cahun dévoilent les grands mythes féminins sous l'égide d'un détournement humoristique, ironique, et parfois virulent qui fait de ses nouvelles héroïnes des personnages subversifs. L'auteure incarne probablement l'ensemble de ces femmes car le pronom personnel *je* est omniprésent. Ainsi, dans sa « mythologie personnelle »⁴⁴⁵, elle est à la fois : Andromède, Ève, Dalila, Judith, Pénélope, Hélène, Sapho, Marie, Cendrillon,

⁴³⁹ Caym est un démon tiré des croyances de la goétie c'est-à-dire de la science occulte et de l'invocation des démons. Caym apparaît sous un oiseau noir capable de prendre forme humaine. Il préside les Enfers.

⁴⁴⁰ Dans la Bible, Abel et Caïn sont deux frères. Caïn tue son frère par jalousie.

⁴⁴¹ KUON Peter, PEYLET Gérard (sous la dir.), *Les métamorphoses du corps du romantisme à nos jours*, Allemagne, Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2006, p. 48.

⁴⁴² *Op. Cit.*, *Confidences au miroir* dans *Écrits*, p. 585.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 605.

⁴⁴⁴ *Op. Cit.*, *Claude Cahun*, p. 52.

⁴⁴⁵ *Op. Cit.*, *Confidences au miroir* dans *Écrits*, p. 586.

Marguerite, Salomé, la Belle, la Princesse Inconnue, Sophie, Salmacis et enfin le non-héros. Cahun, ni femme, ni féministe – à coup sûr ironique – incarne une multitude de pseudonymes. Elle les fuit tout aussi vite pour être avant tout une contre-héroïne. La création de soi demeure inépuisable car l'écriture lui permet ces réincarnations incessantes. Ces identités représentent le déploiement d'un éventail d'identités flottantes comme suspendues dans le vide, ludiques, faussées, énigmatiques, émiettées et déconstruites. Dans *Aveux non avendus* C. Cahun joue, avec humour, de la Trinité : « Alors Il descendit en Lui-même, se divisa par trois pour atténuer Sa responsabilité, inventa le Serpent – et changea de pseudonyme »⁴⁴⁶. Trinité qui divise l'être entrois et souligne l'instabilité même de Dieu qui finalement peut prendre la forme de n'importe quel nom ou mot. Le personnage cahunien se dédouble également : « Toi : C'est pour Claude. Ça lui fera plaisir et moi je n'y tiens pas »⁴⁴⁷ car elle endosse le rôle de l'Autre, peut-être sacompagne Suzanne Malherbe.

Il est vrai que pour Claude Cahun l'identité est en constante redéfinition. Le préfixe itératif *re* de redéfinir est important car il indique le fait de revenir sans cesse à soi, à sa propre définition modulable et changeante :

« Pourquoi Dieu me force-t-il à changer de visage ? Pourquoi Dieu bouleverse-t-il mes pénibles vertus ? Sous la dent de cette Pénélope, le fil d'araignée craque... Pourquoi me défait-on sitôt que je ferme les yeux ? Je ne puis répondre à mes propres questions. Peut-être une autre fois poserai-je mieux mes filets »⁴⁴⁸.

La définition, par nature, change seulement quand elle est vivante. Ainsi, les discontinuités de l'être, ses mutations excessives seraient une façon de dévoiler la vie. Les artifices prouvent l'existence de l'individu qui s'exerce à voir, à se travestir, à vivre. Un de ses autoportraits porte le titre *Qui suis-je ?* et amorce le dédoublement de l'être dans son autre titre *Que me veux-tu ?* L'artiste cherche à se connaître, à s'interroger. La figure du double s'associe à la folie pour

⁴⁴⁶ *Op. Cit.*, ANA, p. 222.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 120-121.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 46.

illustrer l'ambivalence de l'individu :

« 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). Un arrêt net, militaire, avec salut et claquement de talons sur la syllabe décisive »⁴⁴⁹.

Les parenthèses et la polyphonie des voix confèrent une sensation de schizophrénie. Il n'est plus seulement double mais multiple. Le double discours entre l'être et ses propres voix laisse planer une atmosphère inquiétante. La ponctuation très saccadée et les accumulations de plusieurs verbes en accentuent l'effet. Le dédoublement apparaît aussi dans l'anglicisme, c'est-à-dire le changement de langue, qui assimile la permutation du langage au pluriel de l'être. Ce personnage double aux discours multiples rappelle celui de *Qui je fus* d'Henri Michaux :

« Je suis habité ; je parle à qui-je-fus et qui-je-fus me parlent. Parfois, j'éprouve une gêne comme si j'étais étranger. Ils font à présent toute une société et il vient de m'arriver que je ne m'entends plus moi-même »⁴⁵⁰.

Ainsi, la quête de soi semble ne jamais s'achever d'autant plus que la discontinuité existentielle ébranle l'unité de l'être. Georges Bataille exprime dans *La Part maudite* cette perte perpétuelle : « Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue »⁴⁵¹. En tentant de saisir le narrateur d'*Aveux non avenues*, nous en venons à nous interroger sur la notion d'autobiographie pour cette œuvre. Discontinuité et ambiguïté augmentent l'incertitude du lecteur face à l'identité du narrateur et de l'auteure même.

2.3.2 Autobiographie, auto-engendrement et contre-écriture de soi

Selon P. Lejeune, l'autobiographie est un : « récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur

⁴⁴⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 22-23.

⁴⁵⁰ *Op. Cit.*, *Qui je fus* [1927] précédé de *Les Rêves et la jambe*, p. 173.

⁴⁵¹ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éd. de minuit, 1957, p. 22.

l'histoire de sa personnalité »⁴⁵². Ainsi, un pacte entre auteur et lecteur s'instaure et nous rajoutons avec J. Starobinski le concept de transparence⁴⁵³. Cependant, Claude Cahun ne colle pas à la définition *officielle* de l'autobiographie. Dans *Aveux non avendus*, il n'y a ni récit purement autobiographique, ni rétrospection à proprement parler, étant plutôt dans l'effacement successif, l'artifice et le flou impressionniste⁴⁵⁴ : « *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* »⁴⁵⁵. La définition de P. Lejeune offre un cadre restrictif alors que le genre autobiographique se décline. *Aveux non avendus* bouleverse les codes des genres littéraires ce qui le marginalise par rapport aux attentes de l'autobiographie. Pourtant, le nom de Claude Cahun apparaît dans le texte⁴⁵⁶, tout comme son âge⁴⁵⁷ et des indices sont disséminés comme la convocation de son passé⁴⁵⁸. Le pronom personnel *je* est omniprésent et résonne avec un *tu* ou un *vous* instaurant un effet de dialogue. La quête de *soi* tout au long de l'ouvrage est aussi un indice autobiographique. Jean Bertrand Pontalis, plus souple que Lejeune, donne la définition suivante : « *faire dans l'autobiographie une expérience de soi qui ne soit pas une récapitulation de soi* »⁴⁵⁹. De plus, ses photomontages ouvrant chaque chapitre sont réalisés à partir de photographies d'elle-même enfant, d'autoportraits ou de certaines photographies de sa famille, de ses amis⁴⁶⁰. Seulement, tout est mélangé, découpé, imbriqué et collé sur un fond noir. L'autobiographie devient le lieu des surgissements inattendus. Ses échantillons de vie jaillissent comme des hallucinations, souvenirs en morceaux, loufoques, au carrefour entre le souvenir

⁴⁵² LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil, 1996 [1975], p. 14 : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».

⁴⁵³ STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.

⁴⁵⁴ L'impressionnisme est un courant pictural du XIX^e siècle qui joue sur la perception de phénomènes fugaces jouant sur le flou et la vibration des choses comme *Impression, soleil levant* peint par Claude Monet en 1872.

⁴⁵⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 19-20.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 121 « C'est pour Claude ».

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 80 : « c'est vingt-sept ans que j'eus en octobre dernier ».

⁴⁵⁸ Référence à Bob au début de l'oeuvre (*Op. Cit.*, ANA, p. 17), à son oncle aviateur mort à la 1^{ère} guerre mondiale (« Icare », *Op. Cit.*, ANA, p. 17) ou encore à sa mère, à Suzanne Malherbe.

⁴⁵⁹ PONTALIS Jean-Bertrand, *Perdre de Vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 269.

⁴⁶⁰ Annexes, figure n°27.

d'une réalité physique et d'une réalité rêvée.

Par conséquent, le sujet et l'écriture tentent d'échapper à la fixation. On oscille entre le passé, le présent et le futur, les genres littéraires et sexuels, la réalité et la fiction. C. Cahun favorise la part d'invention qu'elle accentue à travers le changement et la métamorphose incessante. L'écriture, au-delà de raconter sa vie, sert à se chercher, se cerner sans jamais se fixer. S'écrire par le mouvement et par la discontinuité, semble presque paradoxal, mais c'est pourtant l'essence de la démarche littéraire de Claude Cahun. L'auteur redéfinit les règles de l'autobiographie, les détourne et subvertit les genres. On pourrait presque mélanger trois catégories : l'autoportrait, le journal intime et l'autofiction⁴⁶¹ ébauchant la silhouette d'une oeuvre hybride où finalement la seule vérité est l'attention extrême portée sur le *moi*. *Aveux non avenues* est un écrit autobiographique peu conforme aux conventions et enjeux d'un récit de soi et Philippe-Alain Michaud parle à propos d'anti-autobiographie ou d'anti-mémoire⁴⁶². Claude Cahun utilise la profusion d'artifices pour se créer, se recréer à l'infini :

« Me faire un autre vocabulaire, éclaircir le tain du miroir, cligner de l'œil, me flouer, au moyen d'un muscle de raccroc tricher avec mon squelette, corriger mes fautes et recopier mes actes, me diviser pour me vaincre, me multiplier pour m'en imposer, bref : nous jouer de nous-mêmes – ça n'y peut rien changer »⁴⁶³

Ce besoin de se créer soi-même renie les racines de sa naissance biologique, de son identité familiale et sociétale. Claude Cahun cherche avant tout à se distinguer, s'émanciper et peut-être plus encore à s'auto-engendrer⁴⁶⁴ par la mise en scène d'une falsification de l'écriture de *soi*. D'ailleurs, dans son essai autobiographique postérieur *Confidences au miroir*, Claude Cahun bouleverse l'ordre établi de la Vie car la chronologie est inversée. Le récit commence par la fin de vie et progresse vers la naissance comme dernier récit d'une vie. Elle tente d'écrire et de représenter stylistiquement la mort et la naissance d'un individu, tout en sachant que c'est bien le

⁴⁶¹ L'autofiction est créée par Serge Doubrovsky en 1977.

⁴⁶² *Op. Cit.*, *Claude Cahun et ses doubles*, p. 18.

⁴⁶³ *Op. Cit.*, *ANA*, p. 222.

⁴⁶⁴ *Op. Cit.*, *Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 87 : « elle rêvera d'une sorte d'auto-engendrement, de création ex-nihilo, d'une véritable *poesis* de l'invention de soi ».

dernier artifice qu'il est impossible d'écrire réellement. Le mélange entre autobiographie et symbolisme, autobiographie et dimension onirique montre qu'au final, le rêve, la vision d'un individu fait partie de lui et intègre la dimension autobiographique. Son oncle, Marcel Schwob, biographe des *Vies imaginaires*, explique dans sa préface que : « l'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai ; il doit créer dans un chaos de traits humains »⁴⁶⁵. Les préceptes du rêve et du surréalisme avait déjà commencé antérieurement avec Gérard de Nerval : « le domaine de l'imagination a une aussi grande réalité que celui de la veille. Pour lui, le rêve permet de se pénétrer soi-même et d'accéder ainsi à la connaissance suprême »⁴⁶⁶. En effet pourquoi ne pas intégrer le rêve dans la dimension autobiographique ? Les rêves font partie de notre vie. Nous dormons une grande partie de notre existence, Pascal le souligne dans les *Pensées* : « qui sait si cette autre moitié de la vie où nous pensons veiller n'est pas un autre sommeil un peu différent du premier, dont nous nous éveillons quand nous pensons dormir ? »⁴⁶⁷. André Breton, dans le premier *Manifeste du surréalisme* ne manque pas de souligner l'importance du rêve : « Le rêve ne peut-il pas être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie ? »⁴⁶⁸ et dit même : « je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité »⁴⁶⁹. Enfin, Henri Michaux dans *Les Rêves et la jambe*, dit : « Le rêve est muet. Celui qui a rêvé se raconte après son rêve. » (le rêve et la jambe, p. 109-110) ou encore p. 110 : « Souvent le rêveur oublie son rêve »⁴⁷⁰. Les discontinuités et les blancs typographiques qui peuplent *Aveux non avenues* traduisent sans doute ces oublis, ces récits de rêve et de soi parcellaires.

Claude Cahun s'exerce à tous types de métamorphoses : corporelles, visuelles, textuelles,

⁴⁶⁵ SCHWOB Marcel, *Vies imaginaires*, Paris, Gallimard, 1993 [1896], p. 16.

⁴⁶⁶ DUPLESSIS Yvonne, *Le Surréalisme*, Paris, PUF, 1983, p.29-30.

⁴⁶⁷ PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1977 [1669], p.112.

⁴⁶⁸ *Op. Cit.*, *Manifeste du surréalisme*, p. 22.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁷⁰ *Op. Cit.*, *Les Rêves et la jambe* [1923] précédé de *Qui je fus*, p. 109-110.

psychiques. L'œil que l'on module à même les doigts pour agrandir ou diminuer à souhait la pupille engendre ce travail de métamorphose *fait à la main*. Les métamorphoses d'*Aveux non avenues* sont des métamorphoses actrices, factices, en train de jouer rôles sur rôles. Le goût pour la vie imaginaire permet une mise à distance de *soi*. Les épiphanies du *moi* mettent en danger la forme car rien n'est stable, même l'écriture n'hésite pas à se déguiser car « Le masque charnel et le masque verbal se portent en toute saison »⁴⁷¹.

3. Convulsion de l'écriture

L'écriture permet de se transformer soi-même : « La fonction principale de la poésie, c'est de nous transformer. Elle est l'oeuvre humaine qui nous transforme le plus vite : un poème y suffit »⁴⁷². Et en effet, Claude Cahun allie les métamorphoses visuelles et textuelles comme une métaphore du morcellement identitaire. La diversité des genres littéraires employés dans *Aveux non avenues* conduit à faire l'expérience d'une écriture ludique, expérimentale et phénoménologique. Enfin, l'écriture passe aussi par la page comme espace, un lieu de création à élucider, créer ou recréer.

3.1 Eclectisme des genres littéraires

Les « Confusions des genres »⁴⁷³ sont plurielles car elles apparaissent autour d'un travestissement physique, visuel et littéraire. L'individu s'adonne à l'hybridation et au brouillage des frontières. L'inconstance des genres témoigne d'une impossible résolution à s'accommoder d'un seul genre car la poésie moderne ne croit plus en l'uniformisation : « le critique Otto

⁴⁷¹ *Op. Cit.*, « Carnaval en chambre » dans *Écrits*, p. 485-486.

⁴⁷² *Op. Cit.*, *Lautréamont*, p. 105.

⁴⁷³ *Op. Cit.*, *ANA*, p. 146.

Friedrich caractérise la poésie moderne par le sentiment profond d'une *discordance* dans la recherche d'une unité »⁴⁷⁴. Cependant, l'écriture cahunienne s'épanouit dans l'épuisement des genres littéraires, telle une « collection d'exceptions »⁴⁷⁵. La carrière littéraire de C. Cahun atteste qu'elle s'est essayée à tous les genres possibles : le théâtre, la poésie, l'essai philosophique ou autobiographique, le pamphlet, le manifeste, la correspondance, le témoignage de guerre, le tract de résistance (contre les nazis), la nouvelle, le conte, la fable, les articles, l'éphéméride, le roman ou encore quelques affiches révolutionnaires. À cette liste, sans doute parcellaire, s'ajoute l'ensemble des styles et des tonalités qu'une grande érudition accompagne.

Aveux non avenues ressemble à un immense collage aux allures de livre-objet surréaliste⁴⁷⁶. Véritable exercice de style⁴⁷⁷, cette œuvre hybride demeure inclassable par son syncrétisme extrême et une démultiplication des genres, des tonalités et des formes littéraires. L'œuvre peut être qualifiée de bigarrée. À travers des collages d'écrits hétéroclites⁴⁷⁸, les enchâssements de genres se succèdent. Certains critiques qualifient *Aveux non avenues* d'immense poème en prose, où pourrions-nous dire « proème »⁴⁷⁹ selon le mot-valise de Francis Ponge. La forme du poème apparaît parfois plus nettement avec, par exemple, quelques titres :

« DÉLECTATION MOROSE »⁴⁸⁰ ou « PRISONNIER DU VERBE ». Ces poèmes, sous forme de strophes, riment et sont parfois en alexandrins ou en décasyllabes.

Les correspondances et les lettres apparaissent à plusieurs reprises comme celle entre Aurige et le Poète⁴⁸¹. Les lettres peuvent être liées au genre épistolaire ou correspondre au

⁴⁷⁴ BANCQUART Marie-Claire, *La Poésie en France du surréalisme à nos jours*, Paris, Ellipses, 1996, p. 9.

⁴⁷⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 170.

⁴⁷⁶ Le livre-objet surréaliste consiste à faire du livre un endroit, un lieu de collage où le texte et l'image s'associent. Le livre objet renoue avec une tradition plus ancienne qui est celle du livre illustré ou enluminé.

⁴⁷⁷ En référence à *Exercices de style* de Raymond Queneau publié en 1947. Ce livre raconte 99 fois la même histoire de 99 manières différentes.

⁴⁷⁸ Collages qui rappellent la technique du collage inattendu de Dada (mouvement né en 1915).

⁴⁷⁹ PONGE Francis, *Proèmes* [1948] dans *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1967.

⁴⁸⁰ *Op. Cit.*, ANA, p. 49.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 71 à 83 : nous retrouvons des correspondances comme : « Aurige au poète » et du « Poète à Aurige » qui donnent l'impression d'un dialogue constant entre le narrateur poète et d'autres entités à tel point que l'on se demande si ces dialogues ne sont pas des discussions entre le narrateur et lui-même.

journal intime. Les indications spatio-temporelles sont présentes : « Jersey, 20 septembre 1920 »⁴⁸² ou encore : « mardi matin, sept heures, Jersey, 21 septembre 1920 »⁴⁸³. On voit qu'une chronologie est suivie car les jours évoluent comme si on suivait un fil conducteur. Chronologie qui se confirme un peu plus loin dans une autre lettre : « Paris, le 25 avril 1925 »⁴⁸⁴. Cette dernière est une sorte de lettre administrative, d'aveu adressé à : « Monsieur le Commissaire de Police du arrondissement ». Un texte à trou laisse au lecteur le choix de remplir et de moduler les noms et l'adresse lui-même :

« Je certifie que, profitant de l'absence de ma gouvernante (sortie ce dimanche pour aller à l'église de , accompagnée de mes témoins : MM. , demeurant rue n°), seule et sans aide je me suis donné la mort – AVEC PRÉMÉDITATION »⁴⁸⁵

Il convient de souligner l'ironie de cette déclaration à la police, ironie qui tourne autour du suicide, évinçant toute enquête de meurtre. Les blancs typographiques censurent ou préparent à l'avance une sorte de testament, d'officialisation de sa propre mort.

Au chapitre VI⁴⁸⁶, une pièce de théâtre apparaît grâce aux didascalies introduites entre parenthèses : « (laughing) »⁴⁸⁷, « (à genoux [...]) »⁴⁸⁸, « (d'une voix blanche) »⁴⁸⁹. La double énonciation est omniprésente. Ce métadiscours apostrophe le lecteur qui se transforme en spectateur de théâtre. Ainsi, différents niveaux de conversation et différents niveaux d'intimité se créent grâce aux parenthèses : « (Enfin à cela que puis-je répondre?)... Mais pourquoi, pourquoi? Puisque je me sens de force à coucher avec vous deux »⁴⁹⁰. D'ailleurs, l'ensemble d'*Aveux non avenus* met en jeu un locuteur (je/nous) et un allocataire (tu/vous) instaurant un effet de

⁴⁸² *Op. Cit.*, ANA, p. 22.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 117-133.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 70.

dialogue⁴⁹¹ permanent ou de poème-conversation⁴⁹². Seulement, l'identification précise des pronoms personnels est presque impossible car le narrateur cahunien endosse tous les rôles, toutes les voix. Le narrateur parle même à la place de son interlocuteur : « Toi : C'est pour Claude. Ça lui fera plaisir et moi je n'y tiens pas »⁴⁹³. De plus, la diégèse et la mimésis d'Aristote sont étroitement imbriquées. La narration et le théâtre jaillissent à tour de rôle. Par exemple, pour la diégèse, nous avons le temps du récit : « Je me suis mise au lit ; peu de lumière et ma petite débauche à portée de la main »⁴⁹⁴. Tandis que la théâtralité s'affirme par de nombreux temps du discours : « André : Est-ce le même ? Je ne Le reconnais pas... / Jean : Il est déjà dans la place. Il ne peut pas être plus près »⁴⁹⁵.

Le portrait est présent sous diverses formes car il peut se faire par l'annonce signalétique⁴⁹⁶, ou encore par le portrait type, anonyme : « Portrait de Mlle X / (Photo si possible...) »⁴⁹⁷ comme si le lecteur était libre de choisir un nom et d'y coller une photographie. Le portrait n'est pas tant physique que mental car les : « portraits psychologiques »⁴⁹⁸ au pluriel renvoient aux tests de personnalité où le lecteur choisit entre la réponse A, B ou C. L'auteure combine une triple lecture : doit-on choisir une des deux lettres ou doit-on toutes les lire et les prendre en compte ? Et pour quels résultats ? Est-ce au lecteur de cocher et de réaliser son propre portrait psychologique ? La polyphonie traverse cette pluralité des discours au cœur de questions existentielles.

⁴⁹¹ *Op. Cit.*, ANA, p. 117 à 133 : nous avons affaire à des dialogues avec des nombreux personnages (Éric, Charles, Oscar, Édouard, André, Arthur, Swann, Jim, Bob, etc). Ces nombreux prénoms et leurs interventions loufoques brouillent la compréhension du lecteur qui ne sait plus quelle voix écouter, dans quel sens part la discussion. On a la sensation d'être dans un café, un lieu public, une réunion où chacun parle et personne ne s'écoute, les voix cahuniennes se démultiplient à l'infini. F. Leperlier explique (dans les notes, p. 232) que derrière ces prénoms se cachent des noms familiers à C. Cahun : Jacques Viot, Édouard de Max, André Breton, Swann (le personnage de Proust), Claude Cahun elle-même ou encore sa compagne Suzanne Malherbe. Ce qui confère à *Aveux non avenues* la sensation d'une œuvre participative, à plusieurs mains.

⁴⁹² *Op. Cit.*, *La Poésie en France du surréalisme à nos jours*, p. 10.

⁴⁹³ *Op. Cit.*, ANA, p. 121.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 63-69. Par exemple les questions posées : « Que voudriez-vous être ? », « Que voudriez-vous faire ? », « Ce qui vous caractérise. Quels sont vos traits les plus marqués ? ».

Aveux non avenues est un livre fragmenté. Il semble contenir à lui seul tous ses livres : les écrits précédents et les prémices de ceux réalisés ultérieurement. C'est pour cela que le sentiment d'un puissant éclectisme bouleverse les codes du lecteur qui bascule sans cesse entre poésie, théâtre, roman, conte. Par l'omniprésence du conte, de la nouvelle, de la réécriture mythique, *Aveux non avenues* renoue avec ses *Héroïnes* inspirées elles-aussi des *Vies imaginaires* de son oncle Marcel Schwob. Des nouvelles auraient pu se retrouver dans son recueil *Héroïnes* comme la réécriture de la *Belle au bois dormant* sous la forme d'une histoire d'amour homosexuelle et complètement ironique⁴⁹⁹ ou encore « Salomé vaincue »⁵⁰⁰. De nombreux contes ou fables viennent donner des leçons de morale comme le rire, l'enfant et la mort⁵⁰¹, ou la fable d'un Prince androgyne qui grandit à vu d'œil⁵⁰². Enfin, la réécriture de la Genèse est un élément obsessionnel d'*Aveux non avenues*⁵⁰³ sur lequel nous reviendrons à postériori.

Les récits de rêve sous-tendent l'ensemble de l'oeuvre avec : « la clé des songes »⁵⁰⁴ ou encore des titres comme : « Table tournante (rêve) »⁵⁰⁵ ou « (cauchemar) »⁵⁰⁶. Mais aussi une épitaphe⁵⁰⁷, des épigraphes⁵⁰⁸, des phrases ou des termes autonomes qui traversent l'espace paginal comme la pensée fugace traverse l'esprit⁵⁰⁹, des aphorismes détournés⁵¹⁰, un

⁴⁹⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 39 : la nouvelle raconte l'histoire d'un Prince Charmant, endormi à la place de la princesse dans le conte original. Or, ce n'est pas une princesse qui vient le réveiller, mais avec beaucoup d'humour et de dérision, Parsifal (Perceval de la légende arthurienne) qui n'est pas sans rappeler ses comportements de jeune homme nice avec les premières jeunes femmes qu'il rencontre.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 160.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 55-56 : fable ou conte qui reprend les règles du conte féérique comme la fameuse phrase liminaire : « Il était une fois deux mages dont la patience était célèbre ». Cette fable reprend un univers magique, folklorique, jouant sur les illusions et fin présente une chute ou une morale ironique.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 184-185 : réécriture de la Création avec des heures, des jours : « Un dimanche comme tous les autres dimanches hors du monde : sans commencement ni fin. Hier, c'était la création, le tour du cadran en 12 heures, à l'heure, à la minute ». La Création est étudiée dans le chapitre trois de ce mémoire.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 32. Clé des songes qui renvoie à un recueil médiéval qui recense les rêves et plus généralement, la clé des songes peut être le titre de tout recueil qui tente de donner sens et explications aux rêves.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 156 : « ICI REPOSENT / NUES / LES JAMBES D'UN DANSEUR / QUI ONT DANSÉ / MORTES » (l'épitaphe est une phrase gravée sur une tombe).

⁵⁰⁸ *Ibid.*, ANA, p. 185 avec par exemple : « Les enfants d'aujourd'hui n'ont qu'une peur : qu'on réalise leurs rêves ».

⁵⁰⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 42 : « Tendance à tout pousser à l'absolu, donc : à l'absurde ». Parfois, nous avons des apparitions de mots qui germent entre des blancs typographiques ou des dessins typographiques (étoiles, bouches, yeux).

⁵¹⁰ *Op. Cit.*, p. 159 : « Ainsi ne soit-il pas » ou p. 161 : « Plus de peur que de bien ».

questionnaire psychologique⁵¹¹, ou encore un glossaire⁵¹² à l'image de *Glossaire j'y serre mes gloses* de Michel Leiris⁵¹³. De plus, le genre historique entre en compte avec des références directes à la première guerre mondiale⁵¹⁴ ou le dépôt de plainte et le papier administratif⁵¹⁵, *brécit de vie*⁵¹⁶, le plaidoyer⁵¹⁷. Surgissent aussi des sortes d'éphémérides⁵¹⁸ comme elle avait pu en écrire ultérieurement⁵¹⁹ ou encore des comptines qui jouent sur la répétition musicale :

« Alors, comme aux jeux innocents, on tire à qui qui sera mangé »⁵²⁰. *Aveux non avenues* est créé autour de fragments de textes, de genres.

L'ouvrage est le lieu de métamorphoses incessantes. Mouvements et discontinuités s'allient pour offrir au texte un aspect sclérosé. Une tension opère entre l'apparition d'un genre et son instabilité car nous passons sans transition, et presque avec cruauté, d'un style à l'autre. L'auteure, alchimiste des mots, tente par la démultiplication et la fragmentation, d'entreprendre une poétique expérimentale où son propre langage se désagrège. Une poétique où les mots s'autonomisent et tentent eux-mêmes de se découvrir et de se métamorphoser.

3.2 L'écriture expérimentale

3.2.1 Le goût du jeu

L'écriture d'*Aveux non avenues* fonctionne comme une recette de cuisine : « Ajoutez-y les joujoux de vos nuits solitaires, et servez froid »⁵²¹ accompagnée de quelques essais alchimiques :

⁵¹¹ *Op. Cit.*, ANA, p. 63 à 70 : on dirait un questionnaire de personnalité auquel le lecteur pourrait être invité à choisir entre la réponse A, B ou C. Choix qui offrent différents points de vue sur la vie, l'existence.

⁵¹² *Ibid.*, p. 44-45 ou encore p. 134 à 142 créant des sortes de définitions encyclopédiques loufoques qui rappellent aussi le *Dictionnaire des idées reçues* de Gustave Flaubert (publié en 1911).

⁵¹³ Livre publié en 1939.

⁵¹⁴ *Op. Cit.*, ANA, p. 147 : « Assis autour du tapis vert, les diplomates, sérieux comme des enfants, et suçant leur stylo, tétant leur style, rédigent en écriture automatique le Traité de Versailles ».

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁵¹⁶ *Ibid.*, ANA, p. 17.

⁵¹⁷ *Ibid.*, ANA, p. 62 : « La parole est à l'accusée ».

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 109 : « Lundi 2 février : Purification ».

⁵¹⁹ CAHUN Claude [éd. établie par François LEPELIER], *Écrits*, Paris, Jean Michel Place, 2002, p. 461-472.

⁵²⁰ *Op. Cit.*, ANA, p. 148.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 191.

« J'ai trouvé dans mon orgueil la pierre philosophale de l'amour. Avec elle, je puis accomplir la transmutation des joies : des signes, je ferai des sons ; des sons, je ferai des parfums ; des parfums, je ferai des baisers ; des baisers, j'obtiendrai des caresses... Sans doute, j'ai cette puissance – faites pourtant comme s'il n'en était rien !... »⁵²²

Les pouvoirs d'Orphée se mêlent à ceux du Créateur pour transformer les mots, les choses, les sons à l'infini. L'écriture cahunienne, véritable transsubstantiation des mots, est expérimentale à plusieurs niveaux.

Des lettres capitales ouvrent chaque nouveau chapitre : « R.C.S », « E.D.M », « C.M.C », « M.R.M », « X.Y.Z », « H.U.M », « N.O.N », « I.O.U ». Ces lettres fascinent car l'on n'ignore à quoi ou bien à qui elles correspondent. Le lecteur est invité à faire un travail de décodage. Les critiques voient souvent les noms imbriqués de Claude Cahun, Marcel Moore, Marcel Schwob, Suzanne Malherbe. Or, ces lettres énigmatiques semblent être des identités réduites. Ces majuscules apparaissent comme des noms codés, leurs associations les rendent souvent imprononçables si bien que l'aphasie saisit le lecteur qui tente de les lire à voix haute comme des mots. Il ne peut prononcer ces lettres qu'une par une. Sont-ce des anagrammes ? Du lettrisme ? Des messages secrets montrés et dérobés au lecteur ? Sont-ce des homophones ? Des allographes ? Des acronymes ? Font-ils référence à des mots en français ou en anglais⁵²³ ? Certains assemblages de lettres paraissent fonctionner comme le titre *L.H.O.O.Q* de Marcel Duchamp⁵²⁴. Selon la lecture envisagée, le sens permute et diffère littéralement. Par exemple, « I.O.U » peut être un homophone d' : « I Owe You » et un allographe : « You ». Certaines lettres semblent former directement un son comme : « N.O.N » ou « H.U.M » mais leur séparation par un point engendre le doute sur ces interjections. Ces associations de lettres sont-elles

⁵²² *Op. Cit.*, ANA, p. 74.

⁵²³ *Op. Cit.*, Claude Cahun, p. 90. Tirza T. Latimer voit dans : « la formulation "E.D.M" prononcée par un anglophone, donne "idem" : le même auteur, le même sujet, la même image, les mêmes sources ». La page qui suit « I.O.U » donne sans doute la clé car p. 203 (ANA) il est écrit : « I owe you ». Ceci laisse imaginer que les réponses à ces lettres se trouvent peut-être dans le chapitre qu'elles nomment.

⁵²⁴ *L.H.O.O.Q* est une œuvre dada de Marcel Duchamp réalisée en 1919. Elle a fait scandale car elle désacralise *La Joconde*. En effet, on peut lire *look* en anglais (trad. regarde) ou un tout autre discours : « elle a chaud au cul ».

arbitraires ? Ou font-elles sens ? Parfois, on a même l'impression que l'auteure convoque des lettres de manière aléatoire, sans volonté de faire sens préalablement, comme l'on oserait mettre à côté un parapluie et une machine à coudre⁵²⁵. *I.N.R.I* est sans doute l'apocryphe le plus célèbre de l'histoire chrétienne. Les lettres ouvrant les chapitres d'*Aveux non avendus* ne sont-elles pas – avec détachement bien sûr – semblables aux lettres accrochées sur la croix du Christ. D'autant plus que le titre d'*Aveux non avendus* est le fruit d'un produit en croix, à l'embranchement de l'horizontalité et de la verticalité, que l'on retrouve aussi dans le texte, non sans une volonté d'absurdité et de narcissisme exacerbé :

$$\frac{\text{« Dieu x Dieu}}{\text{DIEU »}} = \text{moi} = \text{Dieu} \quad ^{526}$$

De plus, la présentation visuelle du titre d'*Aveux non avendus*, sous forme de croix⁵²⁷, convoque l'image ludique et énigmatique d'un mot à trouver, en plein centre de l'O, carrefour des « NON ». Intersections et rencontres des lettres font de ce livre un grand poème en anagramme où l'alphabet est constamment susceptible de muter et de créer de nouveaux sens. C'est une poésie combinatoire et fragmentaire qui préfigure celle que Raymond Queneau mettra en application bien plus tard avec *Cent mille milliards de poèmes*⁵²⁸.

Les métamorphoses de l'être sont le pendant des métamorphoses du texte. La « verroterie des mots »⁵²⁹ de la littérature cahunienne est instable, toujours sur le point de changer. L'écriture est spéculaire car elle demande au lecteur de se saisir d'un miroir : « Chaque fois qu'on invente une phrase, il serait prudent de la retourner pour voir si elle est bonne »⁵³⁰, « Qui veut des caresses reçoit des coups. Retournez la phrase et dites avec moi : "C'est une honte pire ! c'est

⁵²⁵ *Op. Cit.*, *Les Chants de Maldoror*, p. 314-315.

⁵²⁶ *Op. Cit.*, *ANA*, p. 41.

⁵²⁷ Annexes, figure n°26.

⁵²⁸ Queneau Raymond, *Cent mille milliards de poèmes* est un livre publié en 1961 et joue sur la combinaison aléatoire des poèmes. Au lecteur de constituer autant de poèmes qu'il le souhaite en associant des morceaux de phrases à l'infini.

⁵²⁹ *Op. Cit.*, *Manifeste du surréalisme*, p. 42.

⁵³⁰ *Op. Cit.*, *ANA*, p. 215.

l'affront suprême !" »⁵³¹, « Et vous n'avez aucune excuse : car les mots qui me trahissent, moi, vous sont obéissants, soumis... Mais : je vous aime, et je vous défie de tourner cette phrase-là contre moi »⁵³². Le mouvement est enclenché par le verbe itératif *retourner* qui indique que les phrases sont imprévisibles, inattendues voire dangereuses car elles se retournent paradoxalement contre l'auteure qui devrait faire autorité. Leperlier, à propos des détournements incessants dit :

« ce goût si vif pour le détournement verbal (manipulation des clichés, adages, comptines et anagrammes), du mot d'esprit, de mauvais esprit, des formules à l'emporte-pièce, *humoreuses* ou cyniques, est omniprésent dans l'oeuvre littéraire de Claude Cahun – et singulièrement dans les poèmes »⁵³³

Ces trahisons de mots jouent des détournements et des reprises de proverbes comme : « Plus de peur que de bien »⁵³⁴, « rien ne sert de choisir »⁵³⁵. Parfois, des poèmes entiers sont repris comme « Voyelles » de Rimbaud : « Rouge, l'instinct sexuel. Jaune, la faim. Bleu, la peur. Et leurs dérivés : Orangé, la sociabilité. Vert, la ruse »⁵³⁶. L'intertextualité⁵³⁷ se distingue immédiatement par l'association de la couleur à un état tandis que chez Rimbaud, ce sont les voyelles qui correspondent à une couleur. L'héritage symboliste instaure une poétique des sons : « de la musique avant toute chose »⁵³⁸ disait Paul Valéry. En effet, C. Cahun travaille sur l'homophonie des sons, les allitérations et les assonances : « indifférence/insuffisance »⁵³⁹, « prodigué/prostitué »⁵⁴⁰, « désir, plaisir »⁵⁴¹ « Ici, Serpent ! (Je siffle.) »⁵⁴², « (alme, calme) »⁵⁴³,

⁵³¹ *Op. Cit.*, ANA, p. 54.

⁵³² *Ibid.*, p. 78.

⁵³³ *Op. Cit.*, *Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 200.

⁵³⁴ *Op. Cit.*, ANA, p. 161, au lieu de « plus de peur que de mal ».

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 87 au lieu du vers célèbre de La Fontaine dans les Fables, « le lièvre et la tortue » : « Rien ne sert de courir, il faut partir à point ». Chez Claude Cahun, le lecteur a presque envi de poursuivre la phrase, de la compléter. D'ailleurs, le vers est constitué de six syllabes comme s'il manquait les six autres pour achever l'alexandrin.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁵³⁷ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 8.

⁵³⁸ VALÉRY Paul, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 326, « Art poétique ».

⁵³⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 75.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 131. Phrase qui entre en écho avec « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes » de Racine, *Andromaque*, V, 5, vers 1638.

⁵⁴³ *Op. Cit.*, ANA, p. 108.

« tu l'as lu, tu le lis »⁵⁴⁴, « derrière le mur, derrière le tournant de la route, et de tournant, détournement en tourment »⁵⁴⁵. Ce dernier exemple illustre le mouvement stylistique des courbes empruntées par les tournants et les tourments qui par leurs sonorités et leur similitude orthographique tendent à brouiller l'audibilité et la compréhension de la phrase. À défaut de comprendre le sens, ce trompe-oreille ne manque pas de nous faire éprouver le tourbillon qui s'empare des mots : « le langage abandonne sa fonction informative et devient formation »⁵⁴⁶. Ces sonorités voisines démontrent qu'il n'y a pas que les lettres qui peuvent se métamorphoser, les sons aussi. Ces homophonies renvoient au jeu, d'inspiration surréaliste, que propose

C. Cahun à Tristan Tzara en 1934 : les jeux des homonymes approximatifs⁵⁴⁷ en référence à *L'Homme approximatif*⁵⁴⁸. Le but du jeu consiste à moduler les phrases en faisant le plus d'analogies phoniques possibles comme les virelangues : « Sur les gradins des plantigrades gradés graduent des degrés dégradés par degrés centigrades »⁵⁴⁹. Le goût du jeu verbal, du détournement permet de réaliser des lectures de second niveau et de cultiver les paradoxes comme un « passage de la poésie activité d'expression à la poésie activité de l'esprit »⁵⁵⁰.

L'aspect ludique du langage cahunien ressemblent à la psychanalyse et à sa technique de l'association libre qui incite l'individu à dire tout ce qui lui passe par la tête sans contrôle de la raison. Méthode qui rappelle celle de l'écriture automatique des surréalistes⁵⁵¹ ou du jeu du

⁵⁴⁴ *Op. Cit.*, ANA, p. 112.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁴⁶ *Bifur* [1929], Édition Complète (Vol. I), Jean-Michel Place, Paris, 1976, vol n°1, p. VIII, préface de Jacqueline Leiner.

⁵⁴⁷ *Op. Cit.*, « Le jeu des homonymes approximatifs » dans *Écrits*, p. 560 à 562, jeu proposé en référence à la publication de *L'Homme approximatif* de Tristan Tzara (1931).

⁵⁴⁸ Livre de Tristan Tzara paru en 1931.

⁵⁴⁹ *Op. Cit.*, « Le jeu des homonymes approximatifs » dans *Écrits*, p. 561.

⁵⁵⁰ *Op. Cit.*, *Bifur* [1929], p. VIII, préface de Jacqueline Leiner.

⁵⁵¹ *Op. Cit.*, *Le Surréalisme*, p. 41 : « Par le relâchement de toute l'activité de contrôle, dans les états de rêves, de folie, l'inconscient se manifeste spontanément et l'écriture automatique permet de transcrire ses messages ». Philippe Soupault et André Breton utilisent, dès 1920, les prémices de cette technique dans *Les Champs magnétiques*. Puis ils font des essais d'hypnose pour faire surgir l'image avec d'autres personnes comme Desnos, Péret, Vitrac, Crevel. La période des sommeils est abandonnée pour créer leur propre doctrine dès 1924 puis en 1929. Rappelons également que Claude Cahun cite directement cette technique dans *Aveux non avenues* à la p. 147 : « écriture automatique ». Mais ici, elle cite cette méthode de manière très ironique et très acerbe contre le Traité de Versailles signé après la première guerre mondiale.

cadavre exquis⁵⁵². Pierre Reverdy dans sa théorie de l'image poétique explique que : « plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive »⁵⁵³. Les photomontages d'*Aveux non avenues* peuvent être vus comme de l'écriture automatique même s'ils apparaissent mûrement réfléchis quand on voit les brouillons. Gaston Bachelard rappelle que : « La poésie primitive est toujours une expérience psychologique profonde »⁵⁵⁴. En effet, les ruptures sémantiques et syntaxiques créent des discontinuités poétiques et psychiques car au final, l'écriture n'a pas plus de raison d'être continue. L'écriture joue elle aussi ses rôles dans le théâtre d'*Aveux non avenues*. L'écriture d'*Aveux non avenues* est une écriture en constante reconstruction et renoue avec une écriture de l'origine. Paul Claude explique ce rapport entre l'être et le l'espace paginal, lieu de surgissement de l'écriture phénoménale :

« il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence. Tel est le vers essentiel et primordial, l'élément premier du langage, antérieur aux mots eux-mêmes : une idée isolée par du blanc »⁵⁵⁵.

3.2.2 L'écriture phénoménologique

Dès le début d'*Aveux non avenues*, Claude Cahun, conscience écrivante, montre que l'écriture est en train de se faire, qu'elle est sur le point de changer : « Un temps. Un point. Alinéa. / Je recommence »⁵⁵⁶. Ces successions de mots séparés par des points traduisent le mouvement saccadé de l'écrivain. L'itération du préfixe *re* de recommencer dépeint l'écriture en train de s'effacer, comme si tout ce qui était écrit avant allait disparaître. Il est intéressant de voir

⁵⁵² *Op. Cit., Le Surréalisme*, p. 39-40 : « Plusieurs personnes sont réunies qui se passent successivement un papier, sur lequel chacune écrit un mot ou trace un trait ; on finit par obtenir une suite de phrases invraisemblables ou un dessin défiant toute réalité. "L'exemple devenu classique, qui a donné son nom au jeu tient dans la première phrase obtenue de cette manière : Le cadavre – exquis – boira le vin – nouveau" ».

⁵⁵³ *Op. Cit., La poésie en France du surréalisme à nos jours*, p. 10.

⁵⁵⁴ *Op. Cit., Lautréamont*, p. 141.

⁵⁵⁵ CLAUDEL Paul, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 8.

⁵⁵⁶ *Op. Cit., ANA*, p. 13.

que juste après « alinéa », l'auteure revient à la ligne et écrit « je recommence ». Le lecteur voit vraiment l'écriture naître et s'organiser sur l'espace paginal où même la ponctuation est écrite. On pourrait entendre le bruit de la machine à écrire grâce au martèlement des mots isolés. Revenir à l'origine de l'écriture conduit à parler de phénoménologie car l'on cherche à déceler la naissance de l'écriture. Or, comment voit-on la naissance de l'écriture si ce n'est en l'écrivant, en essayant de tenter de la saisir au vif ?

La relation écrivain-écrivain⁵⁵⁷ est très forte car nous avons vraiment la sensation d'un texte convulsif, en pleine métamorphose. Nombreux sont les exemples où des phrases, des termes sont remis en cause ou médités dans des parambales⁵⁵⁸ : « Le poète doit se sacrifier deux fois : pour soi-même et pour l'autre. (Phrase à récrire). »⁵⁵⁹, « est-ce "catalyseur" qu'il fallait dire ? Ça sonne faux »⁵⁶⁰, « Chaque siècle (siècle n'est pas le mot qui convient ici) »⁵⁶¹. Parfois, nous allons même jusqu'à l'essoufflement de l'être et de l'écriture : « À quoi bon ? »⁵⁶². Le lecteur est-il invité à modifier les phrases qui ne conviennent pas ? Ou l'auteure souhaite-t-elle donner l'impression qu'*Aveux non avenues* est une ébauche, est encore à l'état de brouillon ? Où veut-elle prouver que l'écriture est toujours à récrire ? L'auteure-narrateur émet des jugements de valeur sur le vocabulaire :

« "Dieu" est Élastique. Définissez vos termes. ("Saint-Esprit" ne vaudrait rien non plus.) Chacun nomme ainsi ce que bon lui semble et n'avouera jamais quoi, quelle futilité. (J'emploie vite ce mot pendant que mon ange est ailleurs. Il me l'aurait caché. L'eussé-je entrevu malgré lui, je n'eusse pu m'en saisir. Il me l'eût confisqué »⁵⁶³.

Claude Cahun s'amuse à personnifier les termes avec cette suppression de *futilité* comme si c'était un objet et qu'il était néfaste, ou futile. L'emploi du plus-que-parfait (« eusse pu » et « eût

⁵⁵⁷ *Op. Cit., Essais critiques* dans *Oeuvres complètes* (vol. II), p. 403 à « écrivains et écrivains ». *Essais critiques* est paru en 1964.

⁵⁵⁸ Figure de style consistant à mettre entre parenthèses.

⁵⁵⁹ *Op. Cit., ANA*, p. 193.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 199.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 188.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 173.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 121.

confisqué ») marque l'antériorité d'une action en fonction d'une autre action passée créant un effet de mise en abyme des temps verbaux. Ici, il est étonnant de voir que le plus-que-parfait est employé avec un conditionnel passé utilisé généralement pour faire un reproche. L'accusation de l'ange pour le terme de *futilité* montre l'analogie entre le signifiant et le signifié car en voulant l'usurper brutalement à l'écrivain, l'ange donne peu d'intérêt à *futilité* qui signifie déjà *quelque chose qui n'est pas essentiel*.

Une catabase vertigineuse vers le *moi* nous entraîne dans l'idée que l'écriture, avant d'être trace sur le papier, prend naissance dans l'esprit d'un être humain ayant la capacité de parler ou d'écrire grâce à son intégration culturelle et sociale. Ainsi, le narrateur écrit sa manière de penser, ses propres discontinuités internes et psychiques car subitement, nous avons des interjections brutales comme : « Non. »⁵⁶⁴. La discontinuité de la ligne, de l'écriture, de la ponctuation offre la possibilité de ne pas se figer, de rester dans l'état transitionnel de la métamorphose. La poésie est modulable, mouvante, à réécrire. Elle caractérise l'œuvre non figée, participative, un peu comme l'idéal de l'œuvre surréaliste à quatre mains⁵⁶⁵.

Enfin, un dernier point nous interpelle quant à la formation origininaire de l'écriture dans l'esprit pensant : c'est la présence subite de l'anglicisme⁵⁶⁶. Dans sa jeunesse⁵⁶⁷, Claude Cahun poursuit des études à « *Parson's Mead* » qui est une pension anglaise. Plus tard, elle passe ses vacances à Jersey et finit par acheter, avec Suzanne Malherbe, une maison appelée « La Rocquaise » à St Brelade's Bay. Elle fait aussi quelques traductions en français et en anglais. Ainsi, nous imaginons que l'anglais est omniprésent dans sa vie quotidienne. Dans *Aveux non*

⁵⁶⁴ *Op. Cit.*, ANA, p. 42.

⁵⁶⁵ De nombreux critiques voient dans *Aveux non avenues* et plus généralement dans la création plastique et littéraire une création à quatre mains avec sa compagne Suzanne Malherbe (Marcel Moore) : cf. colloque « Héritage de Claude Cahun et Marcel Moore » du 28 et 29 mai 2015 à l'Université de Montréal par Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais.

⁵⁶⁶ L'anglicisme consiste, par exemple, à commencer une phrase en français et à la terminer en anglais ou inversement.

⁵⁶⁷ Entre 1907-1908.

avenus, près d'une trentaine d'occurrences ou de phrases sont recensées⁵⁶⁸. Subitement et avec aisance, le personnage se met à parler anglais : « vous auriez eu le temps de penser à moi ! Moi si petit... *It's a mistake, but do make it still*. Continuez-la moi cette si douce erreur »⁵⁶⁹. La répétition se fait sous la forme d'un changement de langue : « erreur » et « *mistake* » signifie la même chose. On dirait que l'esprit se met à penser en anglais sans transition aucune, comme si le lecteur était aussi capable de lire en anglais avec aisance. Ce phénomène rappelle le mythe de Babel qui renoue avec la langue universelle et originelle où tout le monde pouvait se comprendre. Mais l'être pense-t-il de la même manière en français ou en anglais ? Pense-t-on les mêmes idées alors qu'on pense dans une langue différente ? Et l'écriture est-elle identique que ce soit en anglais ou en français ? Les problèmes autour de la traduction permettent déjà de prendre conscience que changer de langue, c'est penser différemment. Quand un certain personnage nommé Oscar intervient dans les *Aveux* et qu'il répond à ses interlocuteurs en anglais, l'on imagine qu'elle fait référence à Oscar Wilde : « *Oscar : His place is not in life but in art. Will you tell that person I am expecting Him in my next book* »⁵⁷⁰. Ici l'auteur Oscar Wilde lui-même prend la parole, l'indice se trouve dans « my next book » mais surtout dans « in life but in art » qui renvoie peut-être au *Portrait de Dorian Gray* (1890). Cependant cette incapacité de traduire entraîne l'incapacité de dire la chose dans l'autre langue : *Aveux non avenues*. À défaut de traduction, les *aveux* sont peut-être en anglais et illustrent l'impossibilité de *dire* autrement. Enfin, le surgissement de l'anglais dans la langue française est important pour les thématiques de l'auteure. En effet l'anglais ne distingue pas vraiment le genre féminin et masculin car la plupart des mots sont neutres. L'ordre des mots est également inversé dans l'anglais ce qui permet de jouer sur les effets de renversement. Le retour au phénomène primaire de l'écriture se complexifie dans *Aveux non avenues* car il passe d'une langue à l'autre. Ainsi, nous verrons que

⁵⁶⁸ Voir annexes p. 171.

⁵⁶⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 71.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 118.

l'espace psychique est métaphorisé par l'espace paginal comme un lieu de rencontre, d'apparition et de disparition d'une écriture émergente.

3.3 L'espace paginal : lieu des métamorphoses

L'écriture d'*Aveux non avenues* s'autorise une réflexion sur la mise en page graphique. *Espèces d'espaces* de G. Perec, quoique plus tardif, souligne cette science mathématique de l'espace afin d'approcher d'une écriture de l'espace : « J'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours. Je suscite des *blancs*, des *espaces* »⁵⁷¹. Celle de Claude Cahun se forme autour du psychique, du rêvé semblable au traitement de la perspective dans le surréalisme (Dalí, Chirico). Son écriture se déploie, s'étend, s'espace dans la page « I n c o m m e n s u r a b l e »⁵⁷². *Incommensurable* signifie l'impossible mesure des choses dans l'étirement presque infini. L'écriture mêle le signifié et le signifiant et tente d'imiter visuellement le sens du mot en mesurant l'impossible mesure. En réalisant un lien entre le signe et le référent, Claude Cahun évince l'arbitraire et la convention de la langue pour lier sens et forme comme Paul Claudel avait remarqué que le terme L0c0m0tivE ressemblait à une véritable locomotive grâce aux « o » et au « e » qui représentent les roues⁵⁷³. Ici, l'écriture a la possibilité de s'étendre encore et encore jusqu'à sortir du cadre.

Aveux non avenues, lieu des métamorphoses successives, fait de la page une surface. La page devient un espace de transformation où se côtoient la photographie, le photomontage, l'écriture, le pictogramme et le vide. Ils mettent en relief l'écriture et donnent un aspect ciselé, accidenté au texte. L'auteure-narrateur s'empare de ce pouvoir créateur qui permet d'organiser la

⁵⁷¹ PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilé, 2000 [1974], p. 23.

⁵⁷² *Op. Cit.*, ANA, p. 87.

⁵⁷³ ALMEIDA Pierre, ASKÉNAZI Joël (sous la dir.), *Le Langage*, Paris, Ellipses, 1986, p. 33 : « *Locomotive*. La longueur du mot d'abord est l'image de celle de l'animal. *L* est la fumée, *o* les roues et la chaudière, *m* les pistons, *t* le témoin de la vitesse, comme dans auto à la manière d'un poteau télégraphique, ou encore la bielle, *v* est le levier, *i* le sifflet, *e* la boucle d'accrochage et le souligné est le rail. »

page avec des hors textes comme : « (photo si possible...) »⁵⁷⁴. Le lecteur-spectateur est témoin de la construction paginale. L'œuvre, hybride et composite, est le « labyrinthe d'un véritable théâtre mental »⁵⁷⁵. A. Oberhuber explique que les photomontages fonctionnent comme des frontispices qui ne servent pas uniquement à illustrer. Ils font sens et ne sont pas incorporés dans le texte sans raison :

« le texte et les images témoignent d'une nette tendance à la monstruosité : à l'hétérodoxie d'un récit de soi, à travers lequel le "je" narrateur ne se livre pas (ou seulement par bribes et de manière détournée), fait écho à l'esthétique du difforme des photomontages, basés sur le recyclage de bon nombre des (auto)portraits réalisés dans les années 1920. D'un commun accord, le texte et les photomontages suivent l'appel onirique à transgresser les frontières d'un monde transparent pour pénétrer dans un autre, plus obscur, énigmatique, insondable. Le lecteur-spectateur plonge dans un onirocosme où la parole semble libérée des contraintes, où les images invitent à la dérive »⁵⁷⁶

Avec cette hétérogénéité de montages, collages, écritures, *Aveux non avenues* se classe du côté des dadaïstes et des surréalistes : « l'objet livre devient un lieu de rencontre et un espace de croisement entre le textuel et le pictural, entre l'écrit, le dessin ou la photographie »⁵⁷⁷. Cette intermédialité entre photomontages et textes renvoie à Horace et son : « *Ut pictura poesis* »⁵⁷⁸. Le lecteur est invité à adopter une double temporalité qui est celle de la lecture et de l'observation. La lecture est complexifiée car l'identité de l'œuvre hésite entre donner la part belle à l'écriture ou aux photomontages⁵⁷⁹. Les deux font-ils sens ensemble afin de créer une œuvre hybride ? Les photomontages ne sont-ils pas de l'écriture aussi ?

Les dessins typographiques ou pictogrammes, sorte de « dactylopoésie »⁵⁸⁰, apparaissent sous forme de cœurs, yeux ou de lèvres. Ces dessins accentuent la discontinuité car ils servent à marquer une rupture, une pause ou un changement de registre. *Aveux non avenues* ressemble à un

⁵⁷⁴ *Op. Cit.*, ANA, p. 99.

⁵⁷⁵ *Op. Cit.*, Claude Cahun *l'Exotisme intérieur*, p. 342.

⁵⁷⁶ *Op. Cit.*, Claude Cahun *et ses doubles*, p. 24, propos d'Andrea Oberhuber.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 22, propos d'Andrea Oberhuber.

⁵⁷⁸ Dans *l'Art poétique* d'Horace et signifie que la poésie ressemble à la peinture.

⁵⁷⁹ Ce système a déjà été expérimenté dans son premier ouvrage *Vues et visions* (1914) car son texte est orné d'encadrements dessinés par son amie et compagne Marcel Moore (pseudonyme de Suzanne Malherbe). Sous formes de dyptiques, textes et images se répondent, se complètent ou s'opposent.

⁵⁸⁰ *Op. Cit.*, Claude Cahun *l'Exotisme intérieur*, p. 391.

long récit de rêve où émergent, grâce à l'écriture ou aux blancs typographiques, des moments éveillés qui nous ramènent à la réalité physique de l'être.

Les blancs typographiques⁵⁸¹ occupent l'espace d'*Aveux non avenues*. Ils créent des discontinuités et un rythme saccadé qui happent visuellement le spectateur :

« C'est que le rythme, si on ne l'a pas oublié, pour la poétique, n'est plus de la sphère ORL, n'est plus (seulement), un phénomène sonore. Il y a aussi un rythme visuel. [...] Léonard de Vinci disait que la peinture est "chose mentale", le rythme d'un texte aussi est chose mentale, on sait depuis longtemps le rapport poétique qui existe entre l'oralité et le visuel »⁵⁸²

En effet, Gérard Dessons explique dans le *Traité du rythme* que l'ouïe et la vue s'allient et façonnent un espace des sens, des sensations. Il poursuit en évoquant une certaine théâtralisation des blancs qui s'applique à l'esprit d'*Aveux non avenues* :

« Le silence ne saurait donc être confondu avec une absence de langage, ni même un moment sans langage. La théâtralité du langage fait que le silence a sa place dans le continu même du dire. Il n'est pas entre les phrases, ou les mots. Il est dans ce qui signifie et qui ne s'entend pas en tant que chose dite mais en tant qu'activité de dire »⁵⁸³

D'ailleurs, le personnage cahunien s'exalte du silence : « Souviens-toi : le Silence est si Beau »⁵⁸⁴. Effectivement, l'absence d'écriture a autant d'impact, de signification car les blancs émergent dans le dessein de faire sens. C'est peut-être même entre les lignes que le texte prend le temps de résonner, de s'étendre. L'écriture s'empare de plusieurs espaces et supports pour dire l'intime et retranscrire l'espace psychique de l'être :

« On ne pense pas d'une manière continue, pas d'avantage qu'on ne sent d'une manière continue ou qu'on ne vit d'une manière continue. Il y a des coupures, il y a intervention du néant. La pensée bat comme la cervelle et le cœur. Notre appareil à penser en état de chargement ne débite pas une ligne ininterrompue, il fournit par éclairs, secousses, une masse disjointe d'idées, images, souvenirs, notions, concepts, puis se détend avant que l'esprit se réalise à l'état de conscience dans un nouvel acte »⁵⁸⁵

⁵⁸¹ *Op. Cit., ANA*, p. 80 : les blancs typographiques y sont particulièrement marquants car ils sont très espacés et les aposiopèses assurent les transitions entre l'écriture et la non-écriture.

⁵⁸² DESSONS Gérard, *Traité du rythme*, Paris, Dunod, 1998, p. 194.

⁵⁸³ *Op. Cit., Traité du rythme*, p. 215.

⁵⁸⁴ *Op. Cit., ANA*, p. 82.

⁵⁸⁵ *Op. Cit., Réflexions sur la poésie*, p. 7.

L'espace du blanc désigne l'Ailleurs, il troue le texte pendant que les silences, les apories, les secrets surgissent. Lire entre les lignes fait apparaître différents niveaux de lecture. Ainsi, une certaine tension s'instaure entre dire et ne pas dire, entre l'écriture et son effacement successif. Au-delà de cet aspect, le blanc typographique représente aussi la discontinuité du discours, l'essoufflement de l'écriture, l'effritement, la décomposition progressive des mots. Ce dysfonctionnement de la communication nous interroge : est-ce une censure ou une autocensure ? Entre les blancs typographiques et les nombreuses aposiopèses, l'écriture se dérobe sous nos yeux. Les aveux qui sont non venus semblent parcellaires, toujours manquants. Les blancs typographiques forment un contre-langage, une contre-communication qui nous prive du mot, du Verbe. La création poétique se réalise paradoxalement contre la poésie.

Les paroles, s'éteignant dans les blancs typographiques, représentent l'être en train de s'endormir. Les phases du sommeil sont illustrées visuellement par ce vide entre les lignes. Le sommeil profond est probablement immortalisé dans les blancs. En effet, nous nous rappelons rarement de l'intégralité d'un rêve ou du moins de sa chronologie. La continuité du rêve est sans cesse brisée au réveil par ce manque, cet impossible accès à la totalité. Selon A. Breton, notre mémoire est responsable de ces coupures, elle présente plutôt une série de rêves que le rêve⁵⁸⁶. La page dépeint stylistiquement le rêve : un espace fugace où il faut attraper tout ce que l'on peut. La dislocation de la continuité du monde rend compte d'une réalité insaisissable. Des auteurs comme Guillaume Apollinaire dans *Alcools*, Blaise Cendrars dans *Du monde entier au cœur du monde* n'hésitent pas à utiliser les blancs typographiques et l'aposiopèse pour créer l'espace transitoire. La poésie du rêve se retrouve peut-être encore plus dans l'expérimentation du récit de rêve de Raymond Queneau ou encore Michel Leiris.

L'espace parfois grandissant entre les lignes ou entre les mots s'associe à la forte

⁵⁸⁶ *Op. Cit., Manifeste du surréalisme*, p. 21.

utilisation de la ponctuation⁵⁸⁷. Une sorte de transe verbale accapare l'être qui parlerait tellement vite qu'il en mâcherait les mots. Les blancs typographiques peuvent représenter ce cannibalisme des mots, cette perte de la faculté de parler : « Certains poètes dévorent ou assimilent l'espace ; on dirait qu'ils ont toujours un univers à digérer »⁵⁸⁸.

Les points de suspension sont omniprésents dans l'écriture cahunienne. Certains correspondent à des aposiopèses : « en tout cas vous avez pu penser beaucoup de mal de mon amitié, sinon de moi-même... » qui peuvent laisser transparaître les sentiments du narrateur. Mais les points de suspensions peuvent être parfois un acte de censure ou un trou de mémoire : « J'aurais tant souhaité venir à... sinon guérir votre mal, au moins tâcher de le distraire »⁵⁸⁹, « mettre en scène la pièce de X... »⁵⁹⁰, « beaucoup d'argent au pauvre Z... »⁵⁹¹, « si Mme X... couche avec des hommes »⁵⁹². Ici, les lieux ou noms propres sont dérobés au lecteur comme dans les romans libertins. Les conversations, dialogues et monologues intérieurs sont souvent entrecoupés par les points de suspensions : « La Littérature, je m'en fous, autant que vous des... »⁵⁹³ ou par les contre-interruptions : « ... vous répondez ironiquement »⁵⁹⁴. Les discussions sont toujours sur le point de s'effondrer. L'individu peut aussi bien discuter avec une autre personne et censurer une partie de la discussion ou oublier de tout retranscrire. Il est peut-être en train de rêver, ce qui expliquerait ces ruptures continues où les discussions ne sont pas fondées, passent du coq-à-l'âne. L'individu discute peut-être avec un au-delà auquel nous ne pouvons accéder que par bribes. Enfin, ces phrases corrosives sont sans doute le produit de l'endophasie, c'est à dire de l'individu seul face à lui-même, en train de penser, de faire ses

⁵⁸⁷ *Op. Cit.*, ANA, p. 80 : c'est sans doute l'exemple le plus fort de la prise d'espace par les blancs typographiques qui s'étendent tant sur la page qu'ils font presque disparaître les phrases qui peinent à faire sens ensemble. Elles sont fortement séparées les unes des autres par de larges espaces.

⁵⁸⁸ *Op. Cit.*, *Lautréamont*, p. 8.

⁵⁸⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 75.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 65.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 79.

propres monologues intérieurs. Les pensées, les discussions, l'écriture sont immédiats et frénétiques⁵⁹⁵ à tel point que l'écriture est victime des blancs typographiques et des effacements lexicaux : « création Untel »⁵⁹⁶, « (En voilà des façon de traiter l'absolu ! On voit que... etc...) »⁵⁹⁷. L'écriture lacunaire s'efface et laisse place à la solitude.

L'espace paginal des blancs typographiques nous conduit à la dernière partie qui s'intéresse aux réminiscences baroques dans *Aveux non avendus*. En effet, nous constatons que l'espace du vide participe à l'élaboration de l'oeuvre. Cet espace correspond aussi à l'espace baroque, ce vide qui est toujours à remplir.

⁵⁹⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 70 : « Existe-t-il, celui ? ... non, non ! ». Nous avons un exemple de l'être en train de penser, de se questionner lui-même.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 41.

Troisième chapitre

Réminiscences baroques d'*Aveux non avendus*.

1. Esthétique baroque

La structure baroque est constamment en voie d'éclatement dévoilant une certaine instabilité créatrice. C'est un mouvement des contrastes que l'on retrouve dans *Aveux non avendus* et plus généralement dans la littérature du ^{XX} siècle qui renoue avec l'inspiration baroque. Nous verrons les principaux éléments qui caractérisent cette esthétique et nous étudierons les réminiscences baroque du ^{XVII} siècle dans la poésie avant-gardiste à travers quelques thèmes communs. La poétique des contraires sera la seconde partie afin d'aboutir à la dernière portant sur l'apparition et la disparition.

1.1 Les principaux éléments du baroque

Le baroque est un courant artistique et littéraire qui commence en Italie vers la fin du ^{XVI} siècle et se termine vers le milieu du ^{XVIII} siècle. Le contexte historique révèle une période difficile avec de nombreux affrontements entre catholiques et protestants. Les guerres de religion favorisent un climat hostile. Étymologiquement, *baroque* vient du portugais *barroco* signifiant *perle irrégulière*⁵⁹⁸. Le baroque suit de près le maniérisme qui accorde de l'importance aux thèmes mythologiques, allégoriques, religieux et à l'art du portrait. Le maniérisme⁵⁹⁹ joue sur la confusion de la vue qui entremêle les corps entre eux à tel point qu'il est difficile de les distinguer. Cet entrelacs de corps évoque la ligne serpentine. Les contrastes violents entre

⁵⁹⁸ Il est important de souligner que le terme baroque n'est pas utilisé par les auteurs et artistes de la période, c'est un terme créé à posteriori par la critique d'art (allemande d'abord).

⁵⁹⁹ Le maniérisme est un courant qui s'étend entre 1520 et 1580. La fin est située à la mort de Raphaël qui est aussi un précurseur des formes baroques au niveau pictural. L'étymologie de *maniérisme* est *maniera* et signifie l'artifice qui est devenu nature.

l'ombre, la lumière et les couleurs caractérisent ce mouvement annonciateur du baroque.

L'excès décoratif, le mouvement permanent, les forts contrastes et les traits surjoués (parfois pompeux) désignent le baroque. Les thèmes de prédilection sont la métamorphose, le rêve, le mouvement, l'illusion, la religion, la mort, le laid, le grandiose ou encore la sensation d'un monde instable. L'esthétique de la torture, du corps écartelé, démembré, sanglant associent le corps spectaculaire et la Passion du Christ dans un univers macabre. George Poulet explique que : « la multiplication devient une division, la masse une pluralité de parties »⁶⁰⁰ tandis que le personnage cahunien s'exclame : « Diviser pour mieux régner »⁶⁰¹. L'inconstance, la théâtralité, la duplication participent à ce courant qui n'hésite pas à mélanger les genres, les registres, les tonalités et les niveaux de langue. Ainsi, il est possible de passer de la comédie à la tragédie ou à la tragi-comédie associant la feinte et le déguisement. Le baroque est un monde de l'illusion où apparaissent des chimères, des monstres. Un lyrisme exacerbé surgit parfois derrière les épanchements du *moi* : « Ô sensualités asséchées, sensualités estivales ! »⁶⁰², « Ô regrets mal repentants »⁶⁰³, « Ô Fortune, ô chagrin ! Que faire ? »⁶⁰⁴ s'exclame le narrateur d'*Aveux nonavenus*.

La forme théâtrale, ou sa métaphore, est omniprésente car elle permet d'hybrider les genres en croisant l'art de l'espace, de la parole et du visuel. Le goût du déguisement, du paraître, des identités trompeuses est omniprésent : « un fourmillement de grotesques, un pêle-mêle de masques délirants, une bacchanale bariolée de silhouettes multiformes »⁶⁰⁵. Paroles, chants et danses s'allient afin de diversifier les discours de l'art de la scène. Dans *La Littérature de l'âge baroque*, Jean Rousset convoque, en sous-titre, Circé et le Paon. Il explique que l'étymologie de Circé vient de *cirque*, c'est-à-dire, le lieu du spectacle et de l'artifice. Quant au paon, il

⁶⁰⁰ *Op. Cit., Les Métamorphoses du cercle*, p. 23.

⁶⁰¹ *Op. Cit., ANA*, p. 108.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 18.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁰⁵ *Op. Cit., La littérature de l'âge baroque en France*, p. 14.

représente la parade ostentatoire en déployant son remarquable plumage. Les démultiplications et l'effusion des images rappellent le *cannochiale*⁶⁰⁶ en italien qui est un engin optique servant à créer des métamorphoses à souhait. Et en effet, en histoire de l'art, les peintres et sculpteurs baroques remplissent l'espace par des mouvements excentriques prêts à se briser. La multiplicité des formes meuble l'espace en conférant un véritable besoin d'exister par le remplissage spatial. Empiler des objets, des décors ou des corps n'est qu'une manière de montrer que l'espace est insaisissable : « n'aboutissent qu'à rendre plus saisissant le contraste entre l'immensité vraie de l'espace et l'immensité fausse du volume ou du nombre »⁶⁰⁷. Il est tout de même important de rappeler que le baroque est avant tout un art architectural dont les catholiques s'emparent pour rivaliser avec les églises protestantes. Le baroque enchante par ses façades ondulantes, ses trompe-l'œil, ses mises en scène séduisantes et l'évanescence des formes. La mise en mouvement et la volonté d'échapper à la fixité des lignes géométriques du monde sont probablement les éléments essentiels du baroque.

Dans le baroque, on retrouve la présence charmeuse de la mort associée au printemps, aux fleurs et au sommeil. Claude Cahun tisse tout un univers autour des fleurs et de la mort sous la forme de nouvelle évoquant « La Belle au bois dormant » :

« En taillis profonds les roses d'un blanc pur et dur dardent leurs épines bleues. Derrière, des feuillages pourpres et violets massent leur épaisseur, semble-t-il infinie, contre quoi se pavanent des fleurs qui font la roue, corolles d'une candeur précieuse, d'une candeur provocante : de pâles ancolies à peine nacrées, des lis aux pollens méprisants, des nombrils d'Adonis aux tiges trop soudainement élancées, d'une trop souple et maladroite croissance. De petites digitales éclosent au long de ces tiges, hésitant d'être fleurs ou de paraître feuilles, jeunes feuilles encore chrysalides... »⁶⁰⁸.

Cette riche description, aux adjectifs et compléments du nom proliférants, se rapproche de l'esthétique baroque visant à orner grâce à un décor excessif occupant le plus d'espace possible. Face à cette omniprésence de la mort, les vanités symbolisent l'allégorie de la mort et de la fuite

⁶⁰⁶ Sorte de kaléidoscope.

⁶⁰⁷ *Op. Cit., Les métamorphoses du cercle*, p. 23.

⁶⁰⁸ *Op. Cit., ANA*, p. 39.

du temps. Elles se développent pendant l'époque baroque avec des peintres comme Jacques de Gheyn le jeune, Philippe de Champaigne, Le Caravage ou encore de Barholomaeus Bruyn le vieux. Ceci rappelle le crâne dessiné à l'encre par Andre Masson en 1937 et qui illustre l'oeuvre poétique *Crâne sans lois* de Guy Lévis Mano. Claude Cahun réalise également quelques vanités contemporaines grâce à la technique d'assemblage d'objets hétéroclites comme ses poupées en 1936⁶⁰⁹, ses mises en scène d'un mannequin en bois accoutré de divers objets en 1936⁶¹⁰ ou encore la photographie d'une main en verre surmontée d'un crâne avec une plume sur la tête en 1935⁶¹¹. Autour d'une rêverie des objets, Claude Cahun façonne l'éphémère, elle fige le *sur le point de disparaître* des éléments périssables. La modernité de certains matériaux et l'inspiration baroque de la vanité accentuent l'éclectisme anachronique entre deux périodes qui convergent et divergent simultanément.

Pour Rousset, l'écriture moderne du ^{XX} siècle vient renouveler la connaissance des oeuvres anciennes par un : « exemple d'attraction ou de contagion réciproque entre un ^{XVII} siècle baroqué et un ^{XX} siècle qui s'y cherche des antécédents »⁶¹². Mais comme nous avons pu le voir dès le début, Claude Cahun s'inspire et se détache par son humour mordant, par le goût du bizarre, de l'association impromptue.

1.2 Paganisme et christianisme

1.3.1 Les allégories et les mythologies

Les allégories sont très nombreuses dans *Aveux non avenues*⁶¹³. Ces écrits entrent probablement en résonance avec son oncle Marcel Schwob chez qui l'utilisation de l'allégorie est

⁶⁰⁹ Voir fig n°28.

⁶¹⁰ Voir fig n°29.

⁶¹¹ Voir fig n°30 et 31.

⁶¹² *Op. Cit., Dernier regard sur le baroque*, p. 20.

⁶¹³ Voir en annexes p. 171.

massive dans *Le Livre de Monelle* (1894) où les onze sœurs de Monelle (onze allégories) prennent la parole. Chez Claude Cahun c'est une véritable démultiplication des allégories. Certaines sont assez classiques comme Fortune, l'Amour, le Poète, l'Art, la Vérité, la Vie, le Beau, le Désir, la Chasteté. Ces figures poétiques récurrentes permettent de se remémorer la manière de penser et de moraliser dans la littérature médiévale⁶¹⁴. Les allégories les plus souvent utilisées dans *Aveux non avenues* sont les suivantes : le Prince Charmant, l'Acteur, le pronom personnel *Il* mais aussi *Lui* et *Le*, le Maître, l'Amour, le Poète, le Vrai, l'Autre, le Serpent et le Bien et le Mal. Ces occurrences interviennent à plusieurs reprises et prouvent l'importance de certaines thématiques comme la religion, la poésie, la mascarade, le jeu entre l'artificialité et l'authenticité. À plus forte raison, les allégories ou références religieuses sont bien plus nombreuses, on y trouve : le Saint Esprit, le Créateur, la Sainte Bible, l'Assomption du démon, le Très-Haut, les Saintes Écritures, la Vraie Croix, le Prophète, la Terre Promise, le Messie, le Feu du Ciel et l'Ange du Seigneur. Enfin, certaines occurrences portent des majuscules mais ne sont pas forcément des allégories. Elles semblent se rapprocher de l'écriture anglaise qui consiste à écrire les titres avec plusieurs majuscules, par exemple : « le Jardin des Purs Poisons »⁶¹⁵, « le Tournant Dangereux »⁶¹⁶.

Le mythe de Narcisse, omniprésent, a été traité dans le premier chapitre. Mais *Aveux non avenues* est peuplé d'une effervescence mythologique. Nous retrouvons des références à Icare, Pyrrhe, Diomède, Adonis, Atlas, Cybèle, Éther, Daphnis, Ariane, Méduse, Marsyas, Orphée et Eurydice, Écho mais aussi le Léthé et le « Chien du Passeur » (c'est-à-dire Cerbère) qui participent au décor. À cela s'ajoute la mythologie romaine avec Janus ou nordique avec la Walkyrie. Encore une fois, la mythologie biblique s'immisce à de nombreuses reprises avec

⁶¹⁴ On se souvient des manuscrits comme *Le Roman de la rose* de Guillaume de Lorris (vers 1420-1430) ou encore le *Voir Dit* (vers 1364) de Machaut qui se place directement sous le signe des allégories afin d'affirmer pouvoir de création et d'apprendre au grès des différentes allégories qui représentent des clés initiatiques.

⁶¹⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 39.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 132.

l'apparition de Jean Baptiste, Sodome, Adam et Ève, l'Éden, Judas, Saint Pierre, Gabriel, Saint Thomas, Satan, Salomé, Samson ou encore Saül. Toutefois, la subversion de Claude Cahun ne peut s'empêcher de décaler ces figures mythiques avec des éléments de la modernité :

« Mais la force ivre de Samson est devenue scientifique. [...] Il peut renaître de nos cendres ; il a payé au phénix les intérêts d'or et de sang. Si quelqu'un le menace de contravention : "Je m'en fous", répond-il, "je suis assuré" »⁶¹⁷.

Le décalage temporel est à son comble en mettant à côté Samson et la contravention. Claude Cahun, avant-gardiste, fusionne cette mythologie ancienne au monde moderne, elle la bouleverse tandis qu'Apollinaire s'exclame : « Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine »⁶¹⁸. Ces profusions mythologiques interviennent dans des atmosphères de rêves délirants, elles sont souvent détournées à l'image de ses *Héroïnes*. Dans sa fantasmagorie, elle incarne ces personnages mythiques, se met dans leur peau afin de créer sa propre mythologie personnelle : « Presque désespéré, je fis l'effort d'Atlas, le geste de sa voûte surhumaine (Seulement, moi, c'était sur ma bosse que je portais le monde) / Je me réveillai. / Et tâtant mes membres difformes, hideux et odieux, je me déclarai sain et sauf »⁶¹⁹. Claude Cahun ne ménage pas les figures mythiques : « Daphnis ou le faible d'esprit »⁶²⁰.

La mythologie cahunienne fait également appel à Protée capable de démultiplier ses propres métamorphoses et à Prométhée qui est connu pour avoir créé les hommes à partir de restes de boue. Seulement, le pouvoir de création est vain : « En silence ils pétrissent des boulettes de mie de pain, tantôt se complaisant en leur besogne, et tantôt les jetant à la face de Dieu »⁶²¹. L'auteure désacralise la mythologie de la création humaine en remplaçant la boue par de la mie de pain et surtout en agressant physiquement Dieu. Une certaine lassitude semble peser sur la phrase appuyée par la répétition « tantôt » créant un rythme balancé. La Création

⁶¹⁷ *Op. Cit.*, ANA, p. 185-186.

⁶¹⁸ APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, 2009 [1913], p. 11, « Zone ».

⁶¹⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 93.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 155.

cahunienne est surtout une création narcissique, personnelle :

« car je ne puis, toucher, transformer que moi-même. Si l'univers est en humeur de métamorphose, cela ne peut regarder que chacun pour soi. Nous n'avons pas de temps à perdre pour faire notre salut. Il appartient à l'immuable seul de s'inquiéter d'autrui. L'immuable, c'est-à-dire une âme fossile, cadavre »⁶²².

Les pouvoirs de Prométhée et de Protée s'allient afin de façonner non plus l'espèce humaine mais soi-même dans une volonté de remise en forme constante : « je m'exerce à modifier mon être »⁶²³. La Création est affublée d'un mouvement baroque qui la rend instable, incertaine, toujours en quête de forme : « je composerai moi-même mon visage avec de la farine et du charbon »⁶²⁴. Cette auto-crédation ou auto-engendrement d'un corps-argile renvoie au rejet de la Sainte Famille, ou plus communément de l'enfantement, car l'être choisit lui-même de se moduler à partir de ses propres mains. La planche numéro IX donne des indices sur le chapitre qui se concentre majoritairement sur la religion et la Création du monde. En effet, le photomontage entremêle la Sainte Famille : Ève sort de la côte d'Adam puis un enfant sort de la côte d'Ève. Au-dessus, une poupée russe représente les différentes étapes de l'embryon au fœtus jusqu'au nourrisson. Dans cette même planche, Claude Cahun apparaît derrière une accumulation de masques. Ainsi, dans la partie haute, le photomontage fait la part belle à la maternité et à la religion tandis que la partie basse renvoie à la création de soi. Les accumulations excessives de masques semblent manger l'espace en faisant presque disparaître la Sainte Famille. Une mise en abyme, quoique ironique, s'instaure entre l'être et sa création de lui-même, ouvrant sur une infinité d'équilibres rompus. Ces deux figures nous amènent à étudier l'obsession de la Genèse dans *Aveux non avenues* et particulièrement vers la fin de l'oeuvre :

« Mais j'ai beau me gonfler, m'étirer, me délayer, utiliser mes déchets, toutes mes rognures d'ongles, puis-je rien créer de plus qu'une miniature de monde ? »⁶²⁵.

⁶²² *Op. Cit.*, ANA, p. 221.

⁶²³ *Ibid.*, p. 184.

⁶²⁴ *Op. Cit.*, « La mi-carême » dans *Écrits*, p. 446.

⁶²⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 214.

1.3.2 Obsession et subversion de la Création

La religion et notamment la subversion de la Genèse obsède Claude Cahun. Ses nombreuses réécritures affichent un ton ironique, burlesque qui désacralise, ridiculise et profane totalement le récit biblique. Elle compare, par exemple, la Création de Dieu à un droit intellectuel, ce qui décale complètement l'aspect sacré :

« Le n...ième jour Dieu regretta d'avoir créé le Ciel et la Terre. Il voulut détruire son œuvre. Mais elle était tombée dans le domaine public. Alors Il descendit en Lui-même, se divisa par trois pour atténuer Sa responsabilité, inventa le Serpent – et changea de pseudonyme »⁶²⁶

Ou encore en mettant sur le même plan l'industrialisation et les êtres créés par Dieu :

« Mais Dieu n'en démord point : c'est de la façon que vous savez, c'est ici même qu'il utilise tant bien que mal les sous-produits animaux, végétaux, minéraux, de ses super-productions, de son usine d'absolu ; de tout l'inconnaissable »⁶²⁷

Elle établit une analogie non moins profane entre le Christ et le paganisme en donnant l'image détournée d'un Christ narcissique : « Mais qui dira si Christ ne s'est pas fait crucifier pour expier ses propres fautes, pour son propre compte, pour le seul acquit de sa propre conscience »⁶²⁸. Elle n'hésite pas à jouer avec l'anthropophagie latente et le complexe de castration : « Je n'ai pas faim de la pomme. J'ai faim de ta peau »⁶²⁹, « Moi : Je ne mange pas de ce Dieu-là »⁶³⁰. Ou en démystifiant l'hostie par un dédoublement de Jésus et du Christ : « Dégouté du Christ, Jésus refuse la communion : une hostie faisandée »⁶³¹. Claude Cahun s'amuse à façonner une image peu sacrée de Dieu, le mettant au rang de professionnel comme si *être Dieu* était un métier :

« "[...] Et surtout, méfiez-vous de Dieu, mon enfant : (consultez votre Sainte Bible) Il n'a jamais respecté le secret professionnel." »⁶³². La fin des *Aveux* s'oriente particulièrement autour du

⁶²⁶ *Op. Cit.*, ANA, p. 222.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 221.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 86.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 120.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 198.

⁶³² *Ibid.*, p. 141.

thème de la Création, notamment le chapitre IX intitulé « I.O.U / On a le Dieu qu'on mérite, tant pis pour soi »⁶³³ avec le photomontage reprenant la Sainte Famille. Nous allons nous intéresser à trois passages assez marquants issus de ce dernier chapitre.

Le premier extrait s'intitule « La tentation au rabais (grand choix de péchés originels) » où la Création et la distinction entre la Connaissance du Bien et du Mal est désacralisée car le lecteur a l'impression de voir la pancarte d'un marchand qui fait des promotions. Le langage d'Ève dénote totalement avec celui des Saintes Écritures : « Vraiment ? Tu refuses de t'y tromper ? C'est du snobisme ! Vieille bête assagie ! Vieille couleuvre qui ne demande plus qu'à rester dans sa peau ! »⁶³⁴. Enfin un dialogue à trois s'ouvre entre Ève, le Diable et Dieu :

« "Démon ! Tâte ma gorge... Me voilà grosse de tes œuvres – et tu m'abandonnes !..." / Satan : Quelle vulgarité ! Et maintenant, elles sont toutes comme ça. Camelote viennoise. / Dieu (s'excusant) : Que veut-tu ! Psyché ne plaît qu'à toi. Je ne peux pourtant pas travailler pour toi seul. De peur d'être incompris j'ai du faire de la vulgarisation »⁶³⁵.

Claude Cahun adopte un humour railleur qui dévie les dialogues divins en utilisant des termes péjoratifs comme : « vulgarité », « camelote viennoise », ou encore « vulgarisation ».

Le deuxième extrait est intitulé : « Trois contre une »⁶³⁶. La profanation et le primitivisme de la scène prennent le dessus : « Un dimanche au paradis. Attention ! Ève est en chaleur ; les matous du voisinage accourent, bien entraînés, en nombre et en forme ». La désacralisation est totale dans ce passage où s'affrontent le Serpent, Dieu et Adam pour violer Ève : « Le Serpent [...] préméditant le viol par la ruse », « Dieu [...] le viol par la force » et Adam, moqué : « Adam, pauvre clown, [...] il rêve au viol par accident ». L'élément phallique est clairement sous-entendu chez le Serpent : « une fleur de pommier aux lèvres, – angle aigu – darde sa langue noire bien laquée »⁶³⁷ ou chez Dieu : « Son auréole électrique érige et rengaine ses rayons

⁶³³ *Op. Cit.*, ANA, p. 201.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 209.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 209, 210.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 210.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 210.

bariolés »⁶³⁸ tandis qu'Adam est dévirilisé : « Sa nudité est sa seule fortune. Il n'espère qu'en sa rose laideur, sa faiblesse manifeste et les caprices du désir »⁶³⁹.

Enfin, le dernier passage s'appelle « Genèse d'Eugénie »⁶⁴⁰ et revient sur l'enfantement que Claude Cahun rejette particulièrement :

« Dieu le Père : "Ah ! C'est comme ça ! Tu ne veux pas concevoir ? Tu ne veux pas enfanter ? Mais je suis le plus fort : je vais te faire une fille qui tous les mois avortera dans la douleur. Tu voudrais vivre chaste, tu as l'horreur des hommes ? Vierge folle, ta fille gardera juste assez de raison pour souffrir et pour maudire sa mère !... Les faibles se consolent avec des mots. Femme ! Eugénie sera le nom de notre enfant." ».

Ce passage se termine encore une fois sur l'inattendu et l'anachronisme : « Et son père, le bénira-t-elle ? Il n'y a point songé... Ce n'est pas prédit dans les Saintes Écritures. Après tout, peut-être qu'il s'en fout. Il a fait son devoir de bon Français : il a repeuplé Cayenne »⁶⁴¹. L'ironie est assez forte puisque Cayenne est une colonie française où certains catholiques comme les jésuites ont investi les lieux.

1.3 Un fort syncrétisme : du baroque à l'écriture surréaliste

L'écriture cahunienne a de nombreux points communs avec le style baroque. Une forte bigarrure s'empare d'*Aveux non avenues*. Tout d'abord car l'auteure fait converger toutes ses influences, les auteurs qu'elle a lu, les figures qui la marquent.

Aveux non avenues illustre la démultiplication de son univers et de ses influences. Avec de nombreuses références à des auteurs ou des philosophes ; on reconnaît la lectrice qu'elle a été dans sa jeunesse. Elle n'hésite pas à mélanger Baudelaire, Swinburne, Çakya-Mouni et Bouddha quand on lui demande : « Que voudriez-vous être ? »⁶⁴² :

« Le Bouddha, un grand homme, un auteur dramatique en vue, some great poet like

⁶³⁸ *Op. Cit.*, ANA, p. 210.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 212.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 64.

Swinburne or Baudelaire, une asphodèle ou toute autre fleur car toutes sont belles, un simple gentilhomme fermier de très vieille noblesse retiré du monde ou Çakya-Mouni... Une reine orientale perverse et raffinée à qui nul ne résiste et qui n'a que mépris pour tous ses soupirants »⁶⁴³.

Elle ne cesse de faire des clins d'œil à Rousseau, Mallarmé, Rimbaud, Wilde, aux penseurs antiques, à son oncle Marcel Schwob⁶⁴⁴, à Baudelaire, à Breton, Nietzsche et bien d'autres encore. Si l'on en croit Lautréamont qui dit que : « La poésie doit être faite pas tous. Non par un »⁶⁴⁵, nous remarquons bien souvent que Claude Cahun n'hésite pas à prendre la voix d'autres auteurs. Elle fait du plagiat et tisse une riche transtextualité⁶⁴⁶ en deçà, toujours à chercher derrière les lignes. Parfois les références sont frappantes, non sans ironie, comme :

« Confession. / E – Jeu de mon enfance. Je préférerais être le cheval plutôt que le cocher – surtout quand le camarade qui dirigeait notre attelage avait un bon fouet, et la manière de s'en servir »⁶⁴⁷.

La référence est très claire et renvoie à l'enfance de Rousseau et à sa confession du goût pour la fessée⁶⁴⁸. Après avoir endossé tous les rôles, tous ses personnages imaginaires, après avoir adopté tous ses masques, elle ne se prive pas d'être aussi tous les écrivains qu'elle a lu : « J'ai écrit là-dessus un axiome admirable : "La critique est facile mais l'Art n'est point aisé". Méditez- le »⁶⁴⁹.

Ce passage entre en écho avec la maxime de Philippe Néricault qui est : « La critique est aisée, et l'art est difficile »⁶⁵⁰. Ainsi, le lecteur constate qu'elle dit la même chose en jouant juste sur la permutation des mots. Elle cite, par exemple, les premiers vers de « Moesta et Errabunda » de Baudelaire⁶⁵¹ : « Mais le vert paradis des amours enfantines » que Claude Cahun commence

⁶⁴³ *Op. Cit.*, ANA, p. 64.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, ANA, p. 138 : « Un cœur à double fond pour illusionniste » qui renvoie à *Coeur double*.

⁶⁴⁵ *Op. Cit.*, *Les Chants de Maldoror*, p. 391.

⁶⁴⁶ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 7 : « Je dirais plutôt aujourd'hui la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par "tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes" ». Gérard Genette définit plusieurs types d'intertextualité : la citation qui est la plus explicite et qu'on met entre guillemets. Nous avons aussi le plagiat de Philippe Néricault (*Op. Cit.*, ANA, p. 82) ou l'allusion comme celle à Pierre Morhange : « Terre, crie l'homme de vigie » que Claude Cahun transforme en : « De l'invisible, ma vigie soudain s'exalte et crie : Univers ! » (*Op. Cit.*, ANA, p. 41) ou encore : un poème d'*Une saison en enfer* de Rimbaud : « Un soir, j'ai assis la beauté sur mes genoux. Et je l'ai trouvée amère » (*Op. Cit.*, ANA, p. 78).

⁶⁴⁷ *Op. Cit.*, ANA, p. 123.

⁶⁴⁸ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Le Livre de poche, 2012 [1789] p. 61.

⁶⁴⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 82.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 231, dans les notes réalisées par François Leperlier.

⁶⁵¹ *Op. Cit.*, *Les Fleurs du mal* [1857] *Oeuvres Complètes* (Vol I), p. 63, « Moesta et errabunda ».

mais n'achève pas : « Mais le vert paradis... ». La mise en suspension du vers baudelairien invite peut-être le lecteur averti à poursuivre. Nous ne pourrions citer tous les exemples tant les *Aveux* semblent inépuisables sur les plagiats, les renvois, les références, les détournements de textes antérieurs, sans compter ses propres réécritures et plagiats à de nombreuses reprises. Quoiqu'il en soi, le syncrétisme cahunien est très présent et confirme le goût pour la bigarrure amorcé par le baroque.

Claude Cahun est influencée par la décadence. À l'inspiration baroque s'entremêlent le surréalisme, le symbolisme, mais aussi un peu de romantisme noir et de dadaïsme pour le principe du collage aléatoire ou *Cut up*. Le symbolisme est déjà dans le goût de la révolte, de la provocation contre la société et la religion et nous verrons que ce point est très marqué chez C. Cahun. Le symbolisme s'accommode de la prose insolite, de la métamorphose. D'ailleurs, les surréalistes puisent dans le courant symboliste de quoi assouvir leurs désirs et leurs refus en contractant le goût pour l'image insolite. Le poète doit se faire incompréhensible dans sa beauté convulsive – sans transitions – qui coïncide avec la beauté du mouvement.

1.4 La cinétique

La cinétique est relative à l'étude du mouvement. L'esthétique baroque est constituée en grande partie par le mouvement, l'ondulation. Circé peut être vue comme la figure majeure d'une féerie inquiétante où tout entre en mouvement. La circularité de la perle ou de la bulle est mise à l'honneur dans l'expression du mouvement. Cette rotondité est présente dans *Aveux non avenues* avec la figure de l'œil, de l'orbite largement commenté précédemment : « l'orbite »⁶⁵², « le globe de l'oeil se mettrait à tourner »⁶⁵³. Nous retrouvons l'image baroque de la balle : « bondira la

⁶⁵² *Op. Cit.*, ANA, p. 217.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 217.

balle – et le but, la proie, la peur, le cercle d'ombre s'élargissant... »⁶⁵⁴ ou encore de la Terre :

« La Terre tourne, bille folle »⁶⁵⁵. Les asyndètes traduisent stylistiquement les mouvements en cercles. La forme serpentine est récurrente dans *Aveux non avenues*. L'animal est signe de motricité et d'ondulation : « Ô nocturne sans issue qui se joue dans les cercles de la nuit musicale, infernal serpent qui s'est décapité en avalant sa queue, bracelet aux sept chaînes hermétiques... »⁶⁵⁶. Ici, l'image de l'Ouroboros favorise la circularité éternelle. En tentant d'appriivoiser le serpent, l'auteure cherche à appriivoiser le mouvement :

« J'appriivoise le chiffre sept. /

P – Quand Satan sera l'animal familier, le tentateur de luxe, – chien d'agrément, chien de poche – non plus Ève, mais de l'Homme : – À bas, Serpent ! À bas ! chaste, chaste...
C'est bien. Et maintenant, fais le beau.

Lent dressage.

Péché privé, démon domestique, viens : je ne te crains plus »⁶⁵⁷.

Mais peut-on réellement écrire le mouvement ? N'est-ce pas l'ultime paradoxe ? Le mouvement est fait pour les yeux et il représente la tension entre deux états, entre deux poses :
« Or, tout mouvement a pour résultat la création ou le maintient d'un état d'équilibre »⁶⁵⁸. Le mouvement s'investit dans le transitoire, l'éphémère. Il entre en concordance avec le temps car ce sont des ruptures consécutives d'équilibre qui font progresser l'être dans l'espace-temps. Le noter revient à tenter de saisir l'insaisissable car :

« Tout est mouvement, ou, ce qui revient au même, tout est exprimé par lui. Or, le mouvement est, je l'ai dit ailleurs, l'impossibilité pour le mobile de *subsister*, de garder la place qu'il occupait ; il tend de *nature* à s'en éloigner, il fait l'effort pour fuir »⁶⁵⁹ explique Paul Claudel dans son *Art Poétique*.

Représenter ou écrire le mouvement pose problème à la représentation pictural et à la poésie.

Quand bien même le baroque essaie d'en faire l'allégorie, la chronophotographie⁶⁶⁰, inventée en

⁶⁵⁴ *Op. Cit.*, ANA, p. 217.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 187.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁵⁸ CLAUDEL Paul, *Art Poétique*, Paris, Gallimard, 1984 [1907], p. 72.

⁶⁵⁹ *Op. Cit.*, *Art Poétique*, p. 70.

⁶⁶⁰ La chronophotographie du grec *kronos* le temps, *photos* la lumière et *graphein* enregistrer consiste à photographier l'évolution du mouvement par une succession de photographies. Cette technique sert à découper le

1878, ouvre de nouvelles perspectives aux artistes. Cette technique permet de décomposer le mouvement. Le futurisme s'inspire de cette nouveauté et caractérise l'émergence d'un *XX^e* en plein bouleversement⁶⁶¹. Marcel Duchamp, par exemple, réalise, en 1912, *Nu descendant un escalier* et s'applique à représenter non pas un homme descendant les escaliers mais le mouvement d'un homme descendant les escaliers. Mais cela revient tout de même à noter le mouvement comme une trajectoire, comme un arrêté, un non-mouvant.

Le vers libre permet d'écrire la dynamique et la frénésie du mouvement. Les verbes de mouvement traduisent le déplacement du corps dans l'espace paginal : « suit », « suivre », « je suivrai »⁶⁶², « me cogner », « me traquer, me débattre », « exerce », « voyager »⁶⁶³, « courir »⁶⁶⁴, « je m'approche »⁶⁶⁵. Le rythme circulaire est très présent dans les *Aveux* : « n'importe où, quand, comment, se saisir »⁶⁶⁶, « Tournoiement, valse, vertige, ils ont perdu le sens de leur direction »⁶⁶⁷. Ici l'accumulation d'asyndètes exprime une nouvelle fois l'emportement du mouvement. Le rythme se veut parfois violent et saccadé traduisant un certain dysfonctionnement du rythme par la répétition frénétique de mots ou de vers : « Je m'arrête, un pied levé pour fuir. Pour fuir en cercle. Que puis-je d'autre dans cette cage où tourne l'écureuil furieusement. Furieusement... et pourtant il tourne. Il et elle. Lune, cage. – [...] Peut-on trouver au fond de soi la vertu d'échapper à cet horrible anneau ? ». La répétition ou anadiplose « furieusement » accentue l'essoufflement du poète. Le poème intitulé « Prisonnier du verbe »⁶⁶⁸ joue volontairement des mouvements par des excès de répétitions : « Choisir ! Choisir ! » à trois reprises puis « Souffrir, mourir », « Ou fuir ? Où fuir ? ». L'alternance de ces vers renforce l'aspect litanique du poème. D'autres termes

mouvement afin de pouvoir l'étudier, le voir dans sa fixité même. La chronophotographie est inventée par Eadweard Muybridge en 1878.

⁶⁶¹ Notamment les transports qui se développent avec fulgurance et font entrer la mobilité corporelle dans un nouvel état : l'homme de la rapidité.

⁶⁶² *Op. Cit.*, ANA, p. 13 pour les trois premières occurrences.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 14 pour ces quatre occurrences.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 216.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 86-87.

ou thèmes renvoient au mouvement et à l'instabilité de l'univers cahunien : « sable mouvant »⁶⁶⁹, « un point blanc mouvant »⁶⁷⁰, « s'il se baigne dans le fleuve – qui l'empêchera d'y couler ? »⁶⁷¹ ou « The dance of life »⁶⁷². Tous ces mouvements et ces ruptures de mouvement se rapportent à l'être instable : « La matière et l'esprit ont ceci de semblable que ces deux réalités sont soumises au mouvement. Il y a mouvement partout où il y a variation de l'existence »⁶⁷³.

2. Poétique des contraires

L'antithèse, l'oxymore, la poésie des contrastes sont des éléments caractéristiques de la littérature baroque. Ainsi, nous verrons que ces réminiscences entrent en concordance avec le titre d'*Aveux non avenues* de prime abord ambigu et contraire. L'absurde et le *nonsense*, plus récents que le baroque, se rapprochent de cette esthétique de l'instabilité. Enfin, la dernière partie fera état d'un petit conte, baroque et annonciateur de l'existentialisme, car il remet en doute de tout ce qui nous entoure. Ces parties permettent de comprendre la relation complexe qu'entretient l'écriture de Claude Cahun avec ses prédécesseurs et s'en vouloir créer d'anachronisme les écrivains à venir. C'est une écriture érudite, singulière et en proie au mélange des styles anciens et modernes.

2.1 Étude du titre : *Aveux non avenues*.

La présentation du titre d'*Aveux non avenues*, sous forme de croix, est soutenue par l'adverbe *non* qui implique un renversement entre l'*aveu* et son contraire. L'O du *non*, en plein centre, semble être la clé de voûte de l'édifice cahunien. C'est l'œil central, l'œil-cible, le cyclope

⁶⁶⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 128.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 206.

⁶⁷³ *Op. Cit.*, *Art Poétique*, Paris, Gallimard, p. 65.

qui détient la clé des (dés)aveux ou en tout cas, la clé des mouvements contraires. Il est le point de scission des permutations. Ce titre, mystérieux et multiple, impose la contradiction. Tout d'abord, l'*aveu* contient une dimension religieuse : avouer ses péchés, ses fautes. C'est l'acte de dire quelque chose de difficile à prononcer, quelque chose d'enfoui en soi que l'on livre à l'autre. Mais c'est aussi avouer qu'on est l'auteur d'une action : « - Oui, c'est moi qui l'ai envoyé à la mort ! / Cette parole fut comptée pour un aveu »⁶⁷⁴. L'*aveu* peut-être de l'ordre du domaine judiciaire et du droit en avouant un crime, une dette impliquant le fait de porter un jugement face à soi-même : « Je ne convoite même plus l'aveu de ma défaite et souhaite vivre désormais parmi l'incertitude hérissée »⁶⁷⁵, « Parmi tant d'aveux, quel aveu ridicule. »⁶⁷⁶ ou « L'aveu de honte »⁶⁷⁷ proclame le narrateur cahunien. On le retrouve dans le domaine religieux ce qui nous fait penser aux *Confessions* de st Augustin puis plus tard, de Rousseau. L'utilisation d'*aveu* est sans doute un clin d'oeil à ces derniers et notamment Rousseau. D'ailleurs, d'autres titres de Claude Cahun tournent autour de l'*aveu*, qu'ils soient connotés ou non par la religion : *Confidences aux miroir* et « Délectations moroses »⁶⁷⁸. Les *aveux*, avant d'être *non avendus*, gravitent autour de la faute, du péché, de l'inavouable. Plus récemment l'*aveu* se retrouve dans le judiciaire signifiant lui aussi l'action d'*avouer*. *Aveux* est au pluriel car la démultiplication est omniprésente. La présence de l'autre est essentielle pour recevoir l'*aveu*, qu'il soit : le confident, le juge, le double gémellaire ou encore le lecteur qui reçoit (ou ne reçoit pas) les *aveux*. La démarche de l'*aveu* implique automatiquement le dialogue avec un lecteur pris à parti par les malentendus et les différentes strates du discours : « Le lecteur doit être complice, bien que rien ne soit fait pour lui faciliter la tâche. Pas de confessions directes, pas de situations clairement établies, pas d'évènements bien définis »⁶⁷⁹. Le lecteur doit-il trier, partir en quête de clés,

⁶⁷⁴ *Op. Cit.*, ANA, p. 30.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 49, titre d'un poème.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 238 (postface réalisée par François Leperlier).

d'indices ? Doit-il lire entre les lignes ou prendre toutes ces contradictions comme telles ?

Par ailleurs, *avenu* signifie quelque chose qui est *arrivé*, qui s'est *produit*. Mais l'adverbe *non* contrebalance ce possible surgissement car *non avvenu* est une expression qu'on retrouve dans les jugements : *nul et non avvenu* ou *tenir pour non avvenu* afin d'annuler un acte, comme s'il n'avait jamais existé. Ainsi, Claude Cahun opérerait un double mouvement antithétique qui serait simultanément d'avouer et de retirer ce qu'elle vient de dire. Elle annulerait sans cesse ses *aveux* : « ton aveu, ton désaveu »⁶⁸⁰, « Conseil non avvenu »⁶⁸¹. Claude Cahun joue sur la confusion homophonique entre *avvenu* et *avenue* et l'aphasie peut prendre le lecteur qui prononce à haute voix le titre. Il est difficile à articuler car ses similarités auditives complexifient la compréhension avec une redondance du *a*, du *v*, du *e* et du *n*. Si l'on ne possède pas le titre sous les yeux, on pourrait assimiler *avvenu* à *avenue*, même si le sens deviendrait encore plus étrange, ou encore *aveux non aveux nus* qui impliquerait la nudité, le dénudé ; les *aveux* et les *non-aveux* ou les *contre-aveux*, l'*aveu* et le mensonge, le leurre, le masque.

Par un cheminement inverse, l'*aveu* ne nous parvient pas : « Il n'est pas la "confession" »⁶⁸² attendue car : « ce sera une confession contrariée, une confession rebelle, qui résiste – même à son auteur ! »⁶⁸³. Ceci soutient la thèse de l'anti-autobiographie et de la contre-écriture. Et effectivement, l'article « Pour qui écrivez-vous ? » de Claude Cahun, publié en 1933 dans la revue *Commune*, affirme : « Mais la question de 1933 (*Pour qui écrivez-vous?*), ne leur faudrait-il pas la modifier ainsi : *Contre qui écrivez-vous ?* »⁶⁸⁴ et elle poursuit par : « C'est assez dire que j'écris, que je souhaite écrire avant tout contre moi »⁶⁸⁵. Dans la postface d'*Aveux non avvenus*, François Leperlier, qui tente de cerner les « Clés des aveux »⁶⁸⁶, commente cette possible

⁶⁸⁰ *Op. Cit.*, ANA, p. 107.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 235 (postface réalisée par François Leperlier).

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 235 (postface réalisée par François Leperlier).

⁶⁸⁴ *Op. Cit.*, « Pour qui écrivez-vous ? » dans *Écrits*, p. 538.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 538.

⁶⁸⁶ *Op. Cit.*, ANA, p. 235, titre de la postface.

contre-écriture :

« Écrire *contre soi* peut s'entendre de deux manières : par opposition à soi-même, à son passé, à son enfance, à sa propre image, à tout ce qui pèse et dont on veut se délester. Ou bien, *au plus près* de soi-même, de sa révolte, de sa volonté intérieure, *bien en face* de son "miroir magique", de cet idéal du moi qu'on veut étreindre »⁶⁸⁷.

L'ambivalence de l'écriture cahunienne est influencée par cette poétique des contrastes. *Aveux non avenus* tend à faire l'expérience du *moi* dans l'inavouable. Car si les *aveux* ne nous parviennent pas, c'est peut-être aussi parce que l'être ne peut pas nous les faire partager intégralement. Ils sont probablement parcellaires comme l'être en train d'écrire ses pensées. L'on a parlé des blancs typographiques et de leur importance dans l'écriture de l'effacement, or, ces blancs ne sont-ils pas les *aveux* qui n'arrivent pas jusqu'à nous ? Qui tombent dans la discontinuité psychique de l'être pensant ? Pire encore, les *aveux* qui ne nous parviennent pas n'ont peut-être jamais été formulés, n'ont jamais existé :

« L'aveu ne vise ni à décrire ni à connaître mais, comme le veut l'étymologie, à « appeler auprès de soi », à ressaisir ce qui procède de soi, du plus que soi. (...). On sera sensible à l'amphibologie de l'intitulé : un aveu non avvenu, qui n'advient pas, est-il mal venu parce qu'il n'a pas trouvé sa forme ou parce qu'il peut déplaire ? Ou plutôt, l'aveu n'a-t-il pas de bonnes raisons, des raisons intrinsèques, de se dérober, parce qu'il n'en finit pas de jeter ses masques et, si l'on peut risquer la formule, de les jeter à la figure du lecteur, au *bon entendeur, salut*, parce qu'il a toujours quelque chose d'inadmissible et qu'il doit demeurer, dans tous les sens, impertinent ? Claude Cahun veut en tirer les conséquences. Ses aveux ne seront ni réels ni fictifs, ni vrais ni faux, ils seront proprement imaginaires. Des masques et encore des masques. Au lecteur de s'y retrouver ou non. "Si l'aventurière a supprimé ici tout "l'attirail des faits", s'est faite homme et femme invisibles, c'est que la collaboration du lecteur est indispensable." Si le lecteur y met du sien, tout deviendra beaucoup plus clair. L'expérience intérieure, pour reprendre l'expression de Georges Bataille, est d'un même mouvement, invention de soi »⁶⁸⁸ commente F. Leperlier.

Ces effets de retournement nous amènent à étudier la poétique de l'inattendu dans les *Aveux*.

2.2 Convocation de l'inattendu

L'absurde et le *nonsense* se rapprochent du goût du bizarre déjà évoqué dans l'écriture

⁶⁸⁷ *Op. Cit.*, ANA, p. 238 (postface réalisée par François Leperlier).

⁶⁸⁸ *Op. Cit.*, Claude Cahun *l'Exotisme intérieur*, p. 184.

baroque. Pour cela, nous verrons un exemple de l'absurde avec une nouvelle qui associe le rire et la mort.

2.2.1 L'absurde, le *nonsense* ou le goût du bizarre

L'absurde et le *nonsense* inspirés de Lewis Carroll participent à favoriser les effets de retournement : « Ne va pas te pencher sur autrui, prends garde à l'appel du gouffre... Je risque de tomber en écrasant quelqu'un »⁶⁸⁹. Ici, Claude Cahun imite le système d'inversion puisque l'individu écrase d'abord quelqu'un puis tombe tandis que normalement c'est en tombant qu'il devrait écraser la personne. L'absurde tend à créer une tension entre l'attente et l'expérience faite du monde. L'étymologie même du mot *absurde* est issue du latin *absurdus* qui signifie « dissonant ». Il est quand même important de rappeler que la notion d'absurde en littérature n'apparaît qu'après la seconde guerre mondiale avec des romans célèbres comme *L'Étranger* de Camus (1942) ou avec le théâtre absurde d'Eugène Ionesco dans les années 1950⁶⁹⁰. Mais ce courant est tout de même amorcé en amont, dès l'entre-deux guerre. Les *Aveux* sont parsemés de nombreuses phrases qui se terminent de manière inattendues et participent à l'élaboration de l'absurde : « Un puissant chien de garde aux sept gueules de flammes, si bien appris qu'il mordra jusqu'à la mort plutôt que d'aboyer. N'éveillez pas le chat du voisin ! »⁶⁹¹, « Vérifier l'addition. / Saint Thomas veut que Jésus recommence le miracle, car il est de ceux qui ne sont jamais assez sûrs d'avoir fermé le robinet du gaz »⁶⁹², « Vous me refusez de la soupe, je me priverai de dessert »⁶⁹³. Le goût du bizarre se retrouve dans des phrases décalées qui mettent en résonance des éléments au magnétisme contraire : « À force de retenir mes passions, j'ai contracté une dilatation du cœur. Je réclame des urinoirs sur la voie publique »⁶⁹⁴. On retrouve des éléments

⁶⁸⁹ *Op. Cit.*, ANA, p. 221.

⁶⁹⁰ Notamment avec *La Cantatrice chauve* en 1950.

⁶⁹¹ *Op. Cit.*, ANA, p. 99.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 182.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 163.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 124.

contraires séparés par la ponctuation : « Je sais mentir, nom de Dieu ! et ne sais pas dissimuler »⁶⁹⁵ où l'être, au revers d'un point d'exclamation, se contredit. Les deux points participent aussi à ce retournement de situation qui empreigne déjà l'existence désabusée de l'homme : « Les enfants d'aujourd'hui n'ont qu'une peur : qu'on réalise leurs rêves »⁶⁹⁶. Les exemples sont multiples : « Lui : Tu me payeras ça. / L'autre : Je suis insolvable »⁶⁹⁷ où ici un jeu s'instaure entre la dette mentale et l'argent. Cependant, ces échos anachroniques à l'absurde ne semblent pas portés par la quête profonde de l'existence et de la condition humaine mais plutôt par l'aspect, ludique, automatique, imprévisible des changements de sens que peut opérer l'écriture spéculaire. *Aveux non avenues* se rapproche plutôt du *nonsense* : « il s'agit de présenter des personnages ou des situations incongrues avec gaieté. [...] Dans le *nonsense*, le monde à l'envers n'est jamais remis à l'endroit »⁶⁹⁸ même si : « le *nonsense* peut-être rapproché de l'absurde : en effet le *nonsense* présente des situations absurdes ou incongrues, qui semblent défier les lois de la logique »⁶⁹⁹. Claude Cahun possède cette : « Tendance à tout pousser à l'absolu, donc : à l'absurde »⁷⁰⁰ nous conduisant à étudier un petit conte qui remet tout en question : l'existence, le monde, la vie et la mort.

2.2.2 Rire à en mourir

La nouvelle fait intervenir l'absurdité de la fatalité. C'est l'histoire d'un enfant qui doute de tout, de la vie, de la mort, de lui-même. L'association du rire et la mort est un topos baroque :

« C'était un enfant révolté qui ne croyait plus au sommeil. D'abord il avait douté de Dieu, de la liberté humaine ; puis du monde matériel et de sa propre existence. Dieu s'était embrumé, avait disparu de son ciel ; sa volonté débilitée laissant le champ libre au hasard de l'instinct ; les objets n'avaient plus qu'une forme, une couleur et un

⁶⁹⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 90.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁶⁹⁸ CREMONA Nicolas, « Le nonsense », article en ligne : <http://www.fabula.org/atelier.php?Nonsense>. Consulté le 06/04/2017.

⁶⁹⁹ CREMONA Nicolas, « Le nonsense », article en ligne : <http://www.fabula.org/atelier.php?Nonsense>. Consulté le 06/04/2017.

⁷⁰⁰ *Op. Cit.*, ANA, p. 42.

toucher de rêve ; ils avaient perdu leur empire ; ils n'étaient plus stables, solides ni réels. Et l'enfant commença de se confondre parmi leur trouble et de s'indéfinir. Il avait douté de l'amour, et l'amour avait pris d'autres cœurs pour cibles, des cœurs plus fervents. Il en vint à douter du rêve même, éveillé ou endormi ; du sommeil bariolé de souvenirs, blanc de fantômes, ou noir de néant ; du sommeil peuplé, du sommeil désert ; tantôt imitation de la vie, et tantôt de la mort. Il doutait déjà de la vie, il douta de la mort même. Et ce fut le sommeil qui se vengea pour tous : Il vint traîtreusement, mince et nu, sa peau crépusculaire à peine éclairée par des cheveux couleur de lune. De sa droite crispée saillait l'éclair d'un court poignard. L'enfant révolté, sous l'averse des coups dont pas un ne l'atteignait, secoua son torse et rit, la gorge offerte. Sans se l'avouer il s'était instinctivement dérobé jusqu'alors, évitant la fascination d'une lame funeste. Mais le rire lui ferma les yeux. Le sommeil frappa net, sans méchanceté – comme par farce. Et la mort vint attirée par l'odeur des pavots. Elle toucha le corps sans précaution, et sans l'éveiller elle en fit un cadavre »⁷⁰¹.

Ce petit conte renvoie à la notion d'instabilité. Tout devient fantomatique, évanescent dans la sensation de contre-existence de tout l'en-dedans et l'en-dehors du personnage : « Et l'enfant commença de se confondre parmi leur trouble et de s'indéfinir ». Le préfixe *in* dans « s'indéfinir » marque ce contre-mouvement. Le personnage est sur le point de basculer dans un ailleurs, dans une zone dématérialisée. Les objets : « avaient perdu leur empire » car ils n'existent que parce qu'ils sont visibles, que l'on peut les toucher, les prendre. Ils règnent dans le monde du concret grâce à la vue et au sens du toucher. Au fur et à mesure que l'enfant doute des choses : tout commence à vaciller. Le monde est *réalité* que parce que nous y croyons, parce que nous le regardons comme telle mais si l'on n'en décide le contraire, l'imperceptible émerge. L'abîme s'élargit car l'enfant ne se contente pas de douter du perceptible mais aussi de l'imperceptible : le rêve, la vie, la mort. Les accumulations excessives d'asyndètes traduisent les doutes qui se multiplient. De plus, le verbe *douter* est répété à cinq reprises ce qui martèle fortement le sens. Cette poésie de l'antithèse est fortement contrastée dans l'extrait : l'éveillé/l'endormi, le blanc/le noir, le peuplé/le désert/, la vie/la mort. La rupture entre la vie et la mort est amorcée stylistiquement par les deux points : « Et ce fut le sommeil qui se vengea pour tous : Il vint traîtreusement ». La torsion de l'individu donne des indications sur le corps

⁷⁰¹ *Op. Cit.*, ANA, p. 28.

mort : « secoua son torse » qui quelque part rend la scène très violente, la mort douloureuse. Le rire peut souvent être lié au dernier souffle de vie. La *tête sur tige* (1947) de Giacometti montre cette oscillation, ce doute permanent entre la bouche ouverte qui semble rire, mais aussi hurler, souffrir, sur le point de mourir. La bouffonnerie de la mort instaure une tension entre le rire clownesque et le rire de la mort. Si l'on pense à tous les masques de la commedia dell'arte, l'on constate que l'orifice buccal semble rire et hurler simultanément. Ces personnages qui rient sont proche de la mort puisque le masque renvoie au masque mortuaire, à la dernière faciès. Enfin, le dernier retournement de situation est caractérisé par la conjonction de coordination *mais* : « mais le rire lui ferma les yeux ». La ponctuation de la phrase suivante traduit le dernier souffle de l'enfant : « Le sommeil frappa net, sans méchanceté – comme par farce ». Ainsi, ce petit conte ou plutôt cette fable semble donner, non pas une leçon de morale, mais une leçon d'existence, de méditation. Le choix d'un personnage enfant est peut-être une métaphore car : est-ce vraiment un enfant ? L'enfant est souvent celui qui pose les premières questions existentielles : ceci existe-t-il ? Ces questions apparaissent dans la volonté de comprendre sa place dans le monde qui nous entoure. L'enfant, offert à ses propres abîmes internes, est victime de ses propres doutes, de ses propres évanescences.

3. Désapparaître plus qu'apparaître

Cette dernière partie cherche à saisir les nuances qu'opèrent l'esthétique baroque et l'esthétique de la disparition. Tandis que les deux termes semblent antithétiques, nous verrons qu'ils se complètent et s'associent autour du mouvement contraire des pluralités et de la suppression du sujet, mais aussi autour du topos de la tonte et de la disparition totale : « Or, pouvons-nous penser l'expérience que nous avons en la profilant sur la possibilité du néant ? »⁷⁰².

⁷⁰² MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979 [1964], p. 215.

La disparition ou la néantisation de l'individu montre que les actes vont au-delà des réminiscences baroques. Ils se tournent même vers la question de l'existence et de la cruauté d'une métamorphose qui n'est plus forcément rêvée mais assumée.

3.1 Les démultiplications et l'annulation du sujet

Le morcelé, la pluralité et la diversité conduisent l'oeuvre cahunienne à la quête d'un art total : « *c'est avec des objets éclatés qu'on doit écrire un roman de l'unité* »⁷⁰³ explique Dethurens qui étudie la littérature européenne du *xx^e* siècle dans la période de l'entre-deux guerres. Le fugitif, l'indiscernable ne peuvent que s'emparer de l'insaisissable. *Aveux non avenus* laisse libre cours à l'évanescence des formes, à l'instabilité des équilibres dans un art qui se veut paradoxalement total. L'effusion baroque s'associe étroitement à un apparaître qui se dérobe sans cesse. Ce mouvement perpétuel symbolise l'éphémère et l'incohérence des états : « Reprise. Raccords, ravaudages, réitérations, incohérences, qu'importe ! Pourvu qu'autre chose incessamment devienne »⁷⁰⁴.

Appétit de soi et dépossession fusionnent afin de questionner l'identité baroque : « le doute sur sa propre identité mène à une nouvelle illusion : la perte de soi par le dédoublement ; à la fois soi et un autre »⁷⁰⁵. Mais la dépossession n'est pas uniquement liée à la mystique des hallucinations nervaliennes, elle peut toutefois agir sur l'apparence même de l'être : « Mais dans ce théâtre où tout est décors, perdre son apparence c'est se perdre soi-même puisqu'on ne s'y soucie pas d'être, mais de paraître »⁷⁰⁶ car au final : « le combat contre l'artifice se livre à grands coups d'artifice »⁷⁰⁷. Le masque est un travestissement superficiel qui voile l'horreur du rien, du vide : « Le masque exalte cette intime étrangeté, cette part maudite – divine ou monstrueuse –,

⁷⁰³ DETHURENS Pascal, *De l'Europe en littérature*, Genève, Droz, 2002, p. 251.

⁷⁰⁴ *Op. Cit.*, ANA, p. 223.

⁷⁰⁵ *Op. Cit.*, *La Littérature de l'âge baroque en France*, p. 62.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 33.

en même temps qu'il prend le risque ultime du dessaisissement et de la perte »⁷⁰⁸. Jean Rousset conforte l'opposition entre deux figures de l'esthétique baroque à savoir Circé et Protée :

« Protée opère sur lui-même ce que Circé opère autour d'elle ; il est sa propre Circé, comme Circé fait du monde un immense Protée. Le magicien de soi-même et la magicienne d'autrui étaient destinés à s'associer pour donner figure à l'un des mythes de l'époque : l'homme multiforme dans un monde en métamorphose. Protée, c'est l'homme qui ne vit que dans la mesure où il se transforme ; toujours mobile, et voué à se fuir pour exister, il s'arrache continuellement à lui-même ; son occupation est de se quitter pour signifier qu'il est fait d'une succession d'apparences »⁷⁰⁹

Ainsi, Claude Cahun détient le pouvoir de se figer et de se métamorphoser à travers la photographie et l'écriture. C'est Circé-Cahun contre Cahun-Circé, un face à face déloyal avec soi-même, faute de mieux⁷¹⁰. Cahun-Circé est victime et bourreau d'elle-même. L'appareil photographique, complice de sa mort, est attaché à une main ; et dans l'autre, la crayon-scapel s'occupe du reste. Circé-Cahun, d'un coup d'oeil, fait perdre à toute chose sa stabilité : être, écriture, image, espace, temps, ... Tout se décompose, il ne manque plus qu'à tout recomposer à nouveau, cruellement, méthodiquement, une paire de ciseaux et un tube de colle entre les doigts, pour recréer des corps, des situations, des espaces, des surgissements. Mais Cahun, fascinée par le mysticisme et le féérique subversive, se rapproche peut-être un peu plus de la figure de Protée. Comme le souligne J. Rousset, l'être cahunien incarne « l'homme multiforme » en proie à ses propres métamorphoses internes et psychiques. Car si les métamorphoses extérieures se déploient dans l'univers de la mascarade, ce sont surtout des mutations imaginaires, rêvées, expérimentées par l'écriture.

Plus contradictoire encore, c'est ce *moi* qui joue un double jeu entre l'apparition et la disparition : « le *moi* baroque est une intimité qui se montre »⁷¹¹. Les abîmes et les démultiplications imprègnent l'oeuvre de Claude Cahun mais la volonté de transparence, d'invisibilité, d'effacements, violents ou imaginaires, permettent de clôturer ce mémoire. Car

⁷⁰⁸ *Op. Cit., Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 168-169.

⁷⁰⁹ *Op. Cit., La Littérature de l'âge baroque en France*, p. 22-23.

⁷¹⁰ *Op. Cit., ANA*, p. 33, titre du chapitre II.

⁷¹¹ *Op. Cit., La Littérature de l'âge baroque en France*, p. 251.

chaque tentative entraîne son contraire par l'omniprésence du miroir inversé.

3.2 La tonte : acte violent et dépossession

La tonte est un thème récurrent dans la mythologie notamment avec Samson et Dalila dans la Bible hébraïque. Dalila cherche à connaître le point faible de Samson. En jouant de ses charmes elle le convainc de lui dire son secret. Samson finit par accepter et lui avoue que sa force vient de sa chevelure. Dalila le trahit et lui rase la tête pendant son sommeil. Dans sa nouvelle « Dalila, femme entre les femmes », Claude Cahun cite *Les Juges* : « ayant fait venir un barbier, elle lui fit raser les sept touffes de cheveux de sa chevelure »⁷¹². La nouvelliste établit un rapport entre le crâne rasé de Samson et la circoncision : « Ce soir, je te le jure, par le Grand Prêtre lui-même, devant nos peuples réunis, moi, Dalila l'infidèle, je me ferai CIRCONCIRE »⁷¹³. *Circoncire* est le dernier mot de la nouvelle. Le fait qu'il soit en lettres capitales accentue son importance. Claude Cahun détourne l'instrument phallique en dévirilisant Samson. Ainsi, chevelure et complexe de castration s'orientent autour de l'analogie sexuelle également présente dans *Aveux non avendus* : « Nos cheveux se sont emmêlés tant et tant cette nuit, qu'au matin – pour en finir – nous avons dû nous faire tondre »⁷¹⁴.

La tonte est connotée par de nombreuses significations. Ce geste était souvent utilisé en guise de châtiment, en signe de deuil ou d'appartenance religieuse. Il peut aussi s'associer aux fous et aux condamnés. Au Moyen-Âge, la tonte est signe d'infamie. Agnès Sorel, peinte en *Vierge à l'enfant* par Jean Fouquet entre 1452 et 1455, témoigne d'une étrange représentation picturale car la vierge semble rasée.

L'acte est initiatique car il passe du deuil⁷¹⁵ à l'engagement religieux jusqu'à la mythique

⁷¹² *Op. Cit., Héroïnes dans Écrits*, p. 130, tiré de *Les Juges*, XVI dans la nouvelle « Dalila ».

⁷¹³ *Ibid.*, p. 130, nouvelle « Dalila ».

⁷¹⁴ *Op. Cit., ANA*, p. 141.

⁷¹⁵ Par exemple, dans *Électre*, Euripide se rase le crâne en signe de deuil.

tonte littéraire de Baudelaire mais aussi : « Rimbaud, à dix-sept ans, Max Jacob, André Gide (portraiture par Suzanne Malherbe) ou Marcel Duchamp tonsuré en 1921... »⁷¹⁶. Ce geste cathartique se retrouve chez Lautréamont : « Éloignez, éloignez donc cette tête chauve, polie comme la carapace de la tortue »⁷¹⁷. Au contraire, il accorde une grande importance à la chevelure car durant ses années universitaires, il devait se raser le crâne. La tonte renoue chez lui avec le complexe du scalp qui métaphorise le complexe de castration.

Dans un tout autre contexte, ceci se retrouve des siècles plus tard avec les humiliations faites aux femmes tondues dès les années 1920. En effet, certaines allemandes sont accusées de sympathiser avec l'ennemi français et sont tondues. En Espagne, dans les années 1930, certaines femmes sont accusées d'être républicaines et sont rasées⁷¹⁸. Enfin, les plus connues sont les tondues après la seconde guerre mondiale dans plusieurs pays et notamment la France. L'humiliation est souvent réalisée sur une place publique et s'accompagne d'insultes. Les femmes sont parfois dénudées pour en accroître la punition. Enfin, le crâne rasé réfère aux camps de concentration et d'extermination qui ôtent toute identité et toute singularité. Cet acte collectif uniformise et déshumanise les individus.

Mais quand Claude Cahun se rase en 1920, ce contexte historique est encore éloigné. Ainsi, elle se distingue très nettement de l'image de la femme car elle se rase la tête et les sourcils. Elle se teint en rose, en vert, en or ; ce qui est assez détonnant pour l'époque car la tonsure est plutôt masculine. Elle réitère son geste une seconde fois en 1930 pendant une période douloureuse car elle perd son père en 1928. Elle se réapproprie l'acte familial de la tonte car son père et son oncle détestaient les cheveux⁷¹⁹. La présence de la pilosité ou non est culturelle, Lévi-

⁷¹⁶ *Op. Cit., Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 171.

⁷¹⁷ *Op. Cit., Les Chants de Maldoror*, p. 263.

⁷¹⁸ Maria, personnage de *Pour qui sonne le glas* d'Ernest Hemingway (1940), a été tondu et violée car elle était accusée d'être républicaine.

⁷¹⁹ *Op. Cit., Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 170 : « on est d'abord frappé par une espèce de parti pris partagé par Claude Cahun, son père et son oncle, sur le caractère superflu et déplaisant des cheveux qui peut aller jusqu'à la phobie. On apprend dans le Journal de Jules Renard que Marcel Schwob "se rasait la tête jusqu'au sang" et qu'il avait "le mépris des cheveux" »

Strauss témoigne dans *Tristes tropiques* des Caduveos qui s'épilent tout sur le visage car ils ont horreur du poil : « Ils s'épilaient complètement le visage, y compris les sourcils et les cils, et traitaient avec dégoût de "frères d'autruche" les Européens aux yeux embroussaillés »⁷²⁰. Se raser les cheveux est obsessionnel chez Claude Cahun et atteste d'un acte ambivalent :

« À différentes périodes, elle radicalisera son geste et se rasera entièrement le crâne et les sourcils. Un certain nombre d'autoportraits témoignent de ces métamorphoses successives avec une intensité, une force d'impact exceptionnelles. Elle se réapproprie ainsi un acte familial [...], qu'elle mêlait certainement de réminiscences symbolistes (la tonsure verte de Baudelaire) et orientalistes (bouddhisme zen). Mais l'enjeu est extrême. Par-delà la "beauté monstrueuse", il s'agit d'agir sur l'identité en traversant, en brouillant les assignations sexuelles, pour atteindre à cette "neutralité délibérée" en laquelle elle voyait un troisième genre, un genre singulier et ultime »⁷²¹.

Nombre de ses autoportraits attestent de ses métamorphoses d'une forte intensité figurative.

La photographie de Claude Cahun publiée dans le *Bifur* en avril 1930⁷²² est poignante par la puissance de son acte et par la déformation de son crâne étiré : « Je m'exerce à modifier mon être »⁷²³ dit le personnage cahunien. D'ailleurs, cette photographie illustre le roman *Frontières humaines* de Georges Ribemont-Dessaignes (1929). Le titre n'est pas anodin et indique que l'oeuvre photographique oscille entre figure humaine et monstruosité : « Le beau est toujours bizarre »⁷²⁴ dit Baudelaire. L'esthétique baroque et l'écriture cahunienne se croisent dans le topos de la forme et de l'informe : « je ne crois qu'au monstre que j'ai fabriqués moi-même »⁷²⁵ dit le personnage et Jean Rousset explique que le *moi* baroque : « engendre des monstres, de formes incertaines qui se décomposent et se recomposent dans un délire burlesque »⁷²⁶. L'artiste fait de son autoportrait une représentation de l'inhumain :

« De toute évidence, cette dimension rituelle, sacrificielle et cathartique, intervient dans la fascination pour un enlaidissement électif, éminemment concerté, qui

⁷²⁰ LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 206.

⁷²¹ *Op. Cit.*, *Claude Cahun*, p. 56, propos de Leperlier.

⁷²² Annexes, figure n° 13.

⁷²³ *Op. Cit.*, ANA, p. 84.

⁷²⁴ *Op. Cit.*, *Exposition universelle (1955)* dans *Oeuvres complètes* (t.II), p. 578.

⁷²⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 65.

⁷²⁶ *Op. Cit.*, *La Littérature de l'âge baroque en France*, p. 24.

s'impose sous les espèces de la beauté monstrueuse, intempesive, scandaleuse »⁷²⁷.

Car quoi de plus horrible qu'un visage sans cheveux ni sourcils ? Cet acte de mutilation, qui semble maintenant ritualisé et itératif chez Claude Cahun, convoque la mise à nu totale de l'individu. Renoncer à ses cheveux marque la volonté de renoncer à sa sexualité et peut-être de renoncer à *soi*. Quelque part, ce geste devient une transgression face à la société. L'individu est vu et singularisé dans sa perte de singularité et fait face à sa propre disparition identitaire. Disparition identitaire qui est une manière d'en créer une nouvelle et qui va permettre la démultiplication de ses personnages photographiés. Le crâne rasé, le visage nu comme un ver, l'artiste peut enfin s'atteler à la construction du *moi* instable. La surface vierge permet de changer d'identité, de rôle, de peau à souhait. La déformation du crâne renvoie aux pratiques rituelles et culturelles des civilisations aztèques, africaines et notamment égyptiennes avec l'art amarnien que nous avons vu dans le premier chapitre et qui consiste à modifier et allonger la forme du crâne. François Dagognet explique justement, sous couvert du darwinisme :

« Il nous montre, et avec quelle verve ! Comment l'homme, dans sa société, a travaillé à se sculpter lui-même : [...] ici ou là, est réduit le volume du crâne, ou bien il est allongé, ailleurs les oreilles sont prolongées, ainsi que les lèvres ; les pieds seront entièrement réorganisés ou diminués, etc »⁷²⁸.

Cet acte presque chirurgical révèle un individu en constante redéfinition et donc en constant effacement de sa personne ou de sa personnalité : « Or il est temps de faire disparaître la figure, cette gêneuse »⁷²⁹ dit Michaux dans *Écuador*. La tonsure répétée est intimement liée à l'« aventure invisible »⁷³⁰ derrière laquelle s'engage *Aveux non avenues*.

« Elle a décidé que le passage du rasoir ne laissera rien. Le crâne et les sourcils sont entièrement rasés, et tout laisse à penser que c'est le système pileux, dans son ensemble, qui doit disparaître. Quelques autoportraits stupéfiants, d'une force incomparable, témoignent de cette passion sacrificielle qui va jusqu'aux limites de la peau, qui prétend même aller au-delà, jusqu'à la cruauté de la nudité nue. Le "complexe de Marsyas" ! Le degré zéro du masque est ici son degré ultime »⁷³¹.

⁷²⁷ *Op. Cit., Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 171.

⁷²⁸ DAGOGNET François, *La Peau découverte*, Paris, Synthélabo, 1993, p. 102.

⁷²⁹ *Op. Cit., Écuador* de Michaux dans *Bifur* (Vol. I), p. 30.

⁷³⁰ *Op. Cit., ANA*, p. 13.

⁷³¹ *Op. Cit., Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 170.

Claude Cahun rend poreuse les frontières entre la présence-absence, l'apparition et la disparition successive de l'être dans un baroque non plus excessif mais de l'effacement.

3.3 Disparition

Pierre Mac Orlan, préfacier d'*Aveux non avenues*, dit à propos de l'auteure : « Claude Cahun est un écrivain errant. Elle progresse irrésistiblement dans la nuit, une nuit pleine de lumières »⁷³² tandis qu' « À l'aube, tout cela disparaîtra »⁷³³. La disparition est marquée par une volonté de s'indéfinir, de s'absenter de se dissoudre⁷³⁴. Ses nombreux pseudonymes révèlent la perte progressive d'une identité unique et fixée. L'être est absorbé dans la foule de ses *moi* démultipliés qui poussent à l'anonymat : « En fin de compte on est bien forcé de s'en remettre à l'inconnu, avec un grand X algébrique »⁷³⁵. Son effacement se traduit par le choix de certains termes comme *la ferme sans nom*⁷³⁶, *le soldat sans nom*⁷³⁷ ou encore l' « aventure invisible »⁷³⁸ :

« confondu parmi l'invisible, vous tous – les incrédules – vous me passerez à travers la poitrine, sans nous blesser, sans le savoir »⁷³⁹. Son obsession de l'innommable se retrouve dans *Confidences au miroir* : « Ailleurs la modification ou suppression du nom propre m'est dicté par le sentiment profond du caractère *sacré* d'un être »⁷⁴⁰. Seulement, une ambiguïté s'instaure entre le désir de se renommer ou de se surnommer et la suppression du nom car *nommer* est une manière de sauver du néant. Si l'on ne nomme pas, ceci implique une volonté d'effacement. Or, le fait d'être *sans nom* revendique l'oubli. Quelque part, c'est une manière de s'affirmer dans le rejet du nom et donc de se singulariser : « disparaître, s'escamoter soi-même, pour la

⁷³² *Op. Cit.*, ANA, p. 9, préface.

⁷³³ *Ibid.*, p. 9, préface.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 147 : « Dissolvons » et « Dissolvez, messieurs, dissolvez ! ».

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁷³⁶ Elle remplace le nom de sa maison à Jersey qui s'appelle *La Rocquaise* par la *Ferme sans nom*.

⁷³⁷ *Le Soldat sans nom* est le pseudonyme que Claude Cahun choisit avec Suzanne Malherbe pour réaliser leur résistance contre les nazis.

⁷³⁸ *Op. Cit.*, ANA, p. 13.

⁷³⁹ *Op. Cit.*, *Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 7 : propos de Claude Cahun dans l'article « L'Insensé » publié dans *Le Plateau* n°1 en 1929.

⁷⁴⁰ *Op. Cit.*, *Confidences au miroir* dans *Écrits*, p. 586.

circonstance, c'est réapparaître à soi-même, se retrouver – autant dire le contraire exactement de la disparition »⁷⁴¹ explique Paul Ardenne. La tonte ou les cessations du nom propre sont des actes qui montrent ce qui est en train de disparaître. C'est paradoxalement une pratique qui marque l'oubli, le vide, le rien ; et en dessine les contours comme la statue vide du *Poète assassiné* d'Apollinaire⁷⁴² ou *L'objet invisible* de Giacometti⁷⁴³. Face au héros adulé, Claude Cahun choisit un héros incertain, indistinguable, sans nom, par deux nouvelles d'*Héroïnes* : « Celui qui n'est pas un héros » et « L'épouse essentielle ou la Princesse Inconnue ». En connivence avec la statue d'air de Croniamantal, la fin de « L'épouse essentielle ou la Princesse Inconnue » est la suivante :

« Et le peuple entier des femmes, se reconnaissant en cette sœur morte, consacra la pierre plate d'une tombe, symboliquement vide, et des fêtes solennelles à la mémoire de l'Héroïne Inconnue »⁷⁴⁴.

L'Héroïne Inconnue, allégorie de l'Actrice chez C. Cahun, devient invisible et ce sont ses personnages qui prennent le dessus, laissant planer un lien intangible entre apparaître et disparaître.

Apparaître signifie le fait de commencer à exister, c'est-à-dire, s'exercer à vivre : « Mais qui donc espéré-je punir à présent ? Est-ce Dieu ?... Et contre moi-même à quoi bon cette vaine discipline ? Il est bien temps, par la mort, de s'exercer à vivre ! »⁷⁴⁵. L'opposition oxymorique vie/mort enclenche le phénomène inverse – disparaître – qui consiste à commencer à mourir. Au final, le même phénomène accumule ces termes antithétiques car apparaître c'est déjà avoir la consistance de la mort. Le verbe *s'exercer* revient à plusieurs reprises et semble important dans les *Aveux* car il dénote une mise en action donc une mise en mouvement : « à chaque instant la forme précédente cède la place à la forme suivante. Un nouvel instant naît dans

⁷⁴¹ ARDENNE Paul, *L'Image corps*, Paris, Éd. du regard, 2001, p. 449.

⁷⁴² *Op. Cit.*, *Le Poète assassiné*, p. 127 : « il faut que je lui sculpte une profonde statue en rien, comme la poésie et comme la gloire » puis p. 128 : « L'après-midi fut consacré par l'oiseau du Bénin à sculpter l'intérieur du monument à la semblance de Croniamantal. [...] si bien que le vide avait la forme de Croniamantal, que le trou était plein de son fantôme ».

⁷⁴³ Sculpture de Giacometti réalisée en 1934 et qui montre une femme soulignant le vide par le creux que forme ses mains comme si elle tenait un objet.

⁷⁴⁴ *Op. Cit.*, *Héroïnes* dans *Écrits*, p. 152.

⁷⁴⁵ *Op. Cit.*, ANA, p. 163.

l'évanouissement de l'instant antérieur »⁷⁴⁶. À juste titre, l'esthétique baroque est caractérisée par la profusion des corps en exercice du mouvement. Le jeu des thèmes récurrents gravitent souvent autour du macabre, du corps souffrant liant le mouvement et la mort par l'arrêt, la fixité du mouvement ou du non-mouvement. L'individu cahunien ne cesse de s'exercer à voir, à vivre, à mourir, à disparaître.

Cependant, cesser d'être permet d'exister. Le début de *Nadja* d'André Breton le souligne :

« Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je "hante" ? Je dois avouer que ce dernier mot m'égaré, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. Il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire, il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme, évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être qui je suis »⁷⁴⁷.

À cette question profondément identitaire, le narrateur d'*Aveux non avenues* se questionne sur ce passage de l'être au non-être : « En voudrais-je, si l'on pouvait de par la loi se léguer à soi-même, mourir pour s'appartenir ? »⁷⁴⁸. Narcisse-Cahun, par cette dernière volonté, engage la mort comme ultime chance d'être à soi. S'abandonner à soi, s'offrir à soi pour soi dénote qu'au fond, la seule manière d'être réellement soi-même c'est dans la disparition. Les existences cahuniennes semblent construites selon différentes strates que l'être peut parcourir sous couvert de masques :

« Parce qu'il indéfini et singularise tout à la fois, parce qu'il cache et qu'il révèle encore plus qu'il ne cache, le masque mêle intimement l'autoscopie et la métamorphose, il ne laisse rien en l'état, il donne sur un monde qui n'est plus seulement le monde intérieur mais, comme le miroir d'Alice, si cher à Claude Cahun, il emporte de l'autre côté où l'être se veut tout entier »⁷⁴⁹

La disparition cahunienne est liée à l'une des figures principales du mouvement baroque : Circé. Par ses pouvoirs métamorphosants, elle ne cesse de jouer avec la stabilité du monde, plongeant les êtres dans un état vibratoire entre l'apparaître et le désapparaître :

« Il semble qu'en sa présence l'univers perde son unité, le sol sa stabilité, les êtres

⁷⁴⁶ *Op. Cit., Les Métamorphoses du cercle*, p. 23.

⁷⁴⁷ *Op. Cit., Nadja*, p. 9.

⁷⁴⁸ *Op. Cit., ANA*, p. 20.

⁷⁴⁹ *Op. Cit., Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 169.

leur identité ; tout se décompose pour se recomposer, entraîné dans le flux d'une incessante mutation, dans un jeu d'apparences toujours en fuite devant d'autres apparences »⁷⁵⁰.

Aveux non avenues s'orientent aussi vers cette perte simultanée d'exubérance et d'effacement par l'exercice de la métamorphose fardée : « Le masque exalte cette intime étrangeté, cette part maudite – divine ou monstrueuse –, en même temps qu'il prend le risque ultime du dessaisissement et de la perte »⁷⁵¹. Ceci conduit l'être au stade de la dépossession de soi inspirée des doctrines bouddhistes qui consistent à faire le vide et ne pas rester bloquer dans une seule incarnation. Le stade de maîtrise est tel que l'être est capable de sortir de lui-même quand le narrateur fait l'expérience de : « l'après-mort »⁷⁵². La désintégration du corps et la perte de la corporalité, s'exercent depuis le début : « Le reste du corps, la suite, quelle perte de temps ! »⁷⁵³. Ce que souhaite l'individu ce n'est pas savoir *qui il est* mais s'exercer à être : « "Avoir" n'est pas assez. Préférons "être" »⁷⁵⁴ ou ne pas être car : « Qu'est-ce qu'une aventure qu'on ne voit pas d'emblée, qui ne se satisfait pas d'un premier coup d'oeil ? »⁷⁵⁵. L'invisible – ce qui est en-deçà du visible – invite le lecteur dans l'imaginaire de la disparition : « Je décalque / l'invisible (invisible à vous) »⁷⁵⁶ s'exclame Cocteau. Car en effet, une poésie de la disparition surgit entre les lignes d'*Aveux non avenues* par les blancs typographiques qui favorisent les ellipses, le dénuement, l'exténuation, le dépouillement du décors baroque. L'effacement de l'écriture entre en concordance avec l'effacement de l'être : « Je persiste plus que je n'existe »⁷⁵⁷ ou : « Coup de ciseau maladroit. Bah ! de l'autre côté, en retouchant un peu, nous retrouverons une ligne parallèle (tant pis pour le droit fil!) Une tache ? On va la supprimer. Rognons encore... Je n'existe plus ? C'est parfait : plus rien ne nous sépare. »⁷⁵⁸. La vérité du *moi* se dévoile dans son

⁷⁵⁰ *Op. Cit.*, *La Littérature de l'âge baroque en France*, p. 16.

⁷⁵¹ *Op. Cit.*, *Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, p. 168-169.

⁷⁵² *Op. Cit.*, ANA, p. 40.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁵⁵ *Op. Cit.*, *Claude Cahun*, p. 52, propos de Leperlier.

⁷⁵⁶ COCTEAU Jean, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999, p. 517.

⁷⁵⁷ *Op. Cit.*, ANA, p. 73.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 105.

propre anéantissement⁷⁵⁹ – imaginaire ou réel, qu'importe – car il engendre un complet dépassement du *sujet*.

⁷⁵⁹ *Op. Cit., ANA*, p. 137 : « Servez-vous, dépouillez-moi : je ne m'en porte pas plus mal ».

– Conclusion –
Kaléidoscopiquement vôtre

De nouvelles idées émergent à chaque relecture. Ce que l'on retient d'*Aveux non avenues* ne sera jamais identique, comme si la métamorphose opérait constamment. La quasi- impossibilité d'affirmer la composition de l'oeuvre instaure ce pluriel des lectures, des *aveux* qui nous parviennent pour disparaître aussitôt. L'écriture d'*Aveux non avenues* est une écriture de l'accidenté. Les métamorphoses et les discontinuités s'apparentent à l'existence phénoménologique. Au final, le plus important n'est pas forcément de se chercher ou de se fuir dans les métamorphoses successives mais plutôt de faire *expérience*. Au-delà de l'aspect onirique ou aléatoire de son écriture, il y a un véritable désir d'endosser tel ou tel rôle, un choix d'être ou de ne plus être certains personnages, un choix d'écrire ou de ne pas écrire, de photographier ou pas, de remplir l'espace ou de le laisser vide. *Aveux non avenues* correspond à des avenues ménagées, un grand musée baroque, un cabinet de curiosité à ciel ouvert où chaque mise en scène paraît autonome et naturelle alors que tout est prémédité. Claude Cahun ne s'amorce plus uniquement par le double mais par la démultiplication kaléidoscopique des angles de vue. L'image n'est pas fixée, toujours changeante, un peu comme la sculpture que l'on ne peut jamais saisir entièrement. Chaque angle perçu est le désaveu de son pendant contraire. Alors qui saisir ? Lucy ou Lucie Schwob ? Claude Cahun ? Claude Courlis ? Sous quel pseudonyme ? Sous quel personnage ? Sous quel aspect ? Sous quel éclairage ? La quête demeure vaine et plutôt contre- indiquée. Tentons plutôt de saisir les fausses manipulations, les faux-semblants, les artifices et l'envers des artifices même. Un escalier sans fin ou une illusion à la *Escher* parvient à faire comprendre au lecteur qu'à chaque lecture, le pendant contraire avance de l'autre côté.

Tous les genres lui conviennent car aucun n'est réellement elle, tous la représentent mais aucun ne lui ressemble. La tension entre l'aveu et son désaveu opère par ces champs

magnétiques, ces parapluies et ces machines à coudre qui se rencontrent pour mieux s'opposer, et au milieu : le vide. Claude Cahun se retrouve face à l'impossibilité d'incarner son propre rôle, son propre *moi*. Cocteau l'a bien fait plus tard, mais qu'est-ce que Cocteau qui joue Cocteau⁷⁶⁰ ? Lequel des deux est-il plus vrai que l'autre ? Cependant, C. Cahun cherche peut-être plus à explorer des états, des mises en état : en passant de l'être rationnel à irrationnel, de l'état de veille, endormi, à la phase transitoire jusqu'en passant par l'éveil. *Aveux non avenues* joue de l'interchangeabilité de l'espace fictionnel et réel. Néanmoins, il ne faut pas confondre le rêve et l'imaginaire du rêve qui correspondent à deux niveaux de réalités différentes. L'imaginaire du rêve permet finalement de mieux révéler la première : soit le rêve.

Cahun propose une aventure qui ne se voit pas, alors à quoi bon⁷⁶¹ ? À quoi bon poursuivre une aventure dans ce qui n'est pas visible ? Prendre une loupe ? Un microscope ? Traverser les miroirs ? Être devant ou derrière le tain, devant ou derrière le rideau, derrière ou devant la vie et la mort – peu importe – à partir du moment où l'être est sur sa propre scène. Afin de mieux déceler Claude Cahun : lui tourner le dos car le personnage cahunien sera toujours l'anti-héros, celui qui propose une aventure du vide de l'(in)visible, une aventure contraire. L'évanoui, l'évanescent, le surgissement témoignent de l'individu imperceptible, dans l'entre- deux des permutations éternelles. Les trajectoires de ses (dés)aveux sont inattendues, contraires car ce n'est plus seulement l'écriture qui est spéculaire mais c'est l'être lui-même. Par conséquent, laissons les derniers mots à Claude Cahun qui nous suggérerait sans doute de retourner, à défaut de miroir, tout ce qui vient d'être écrit, avant de disparaître – encore et toujours – car l'on n'en finira pas de soulever ses visages : « Post-scriptum : À présent j'existe autrement »⁷⁶².

⁷⁶⁰ Dans son film *Le Testament d'Orphée* sorti en 1960. Il joue le rôle du poète Cocteau/Orphée.

⁷⁶¹ *Op. Cit.*, ANA, p. 173.

⁷⁶² *Op. Cit.*, ANA, p. 24.

Bibliographie

—

Les métamorphoses et les discontinuités dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun

Le corpus

CAHUN Claude, *Aveux non avenues*, Paris, Mille et une nuits, 2011 [1930].

CAHUN Claude [éd. établie par François LEPELIER], *Écrits*, Paris, Jean Michel Place, 2002.

CAHUN Claude, *Claude Cahun photopoche*, Paris, Nathan, 1999.

Ouvrages critiques

ALMEIDA Pierre, ASKÉNAZI Joël (sous la dir.), *Le Langage*, Paris, Ellipses, 1986.

ANZIEU Didier, *L'Auto-analyse de Freud*, Paris, PUF, 1975 [1959].

- *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, 2009 [1913].

- *Le Poète assassiné*, Paris, Gallimard, 1979 [1916].

ARDENNE Paul, *L'Image corps*, Paris, Éd. du regard, 2001.

BACHELARD Gaston, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1956 [1939].

- *L'Eau et les Rêves*, Paris, Le livre de Poche, 2015 [1942].

BANCQUART Marie-Claire, *La Poésie en France du surréalisme à nos jours*, Paris, Ellipses, 1996.

BAQUÉ Dominique, *Visages*, Paris, Éd. du regard, 2007.

BARTHES Roland, *Oeuvres complètes* (vol. II), Paris, Seuil, 2002.

- *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

- *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éd. de minuit, 1957.

- *Madame Edwarda, La Mort, Histoire de l'oeil*, Paris, 10/18, 1973.

BAUDELAIRE Charles, *Oeuvres complètes* (Vol. I), Paris, Gallimard, 1975.

- *Oeuvres complètes* (Vol. II), Paris, Gallimard, 1976.

- Bifur [1929], Édition complète (Vol I), Paris, Jean Michel Place, 1976.
- BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985 [1924-1929].
- *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964 [1928].
- CHASSAY Jean-François, TREMBLAY-CLÉROUX Marie-Ève (sous la dir.), *Les frontières de l'humain et le posthumain*, Montréal, Cahier Figura, 2014, [<http://oic.uqam.ca/fr/publications/les-frontieres-de-lhumain-et-le-posthumain>].
- CHEMAMA Roland, VANDERMERSCH Bernard, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1998
- CLAUDEL Paul, *Art Poétique*, Paris, Gallimard, 1984 [1907].
- *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1993.
- COCTEAU Jean, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953.
- *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999.
- *Orphée*, Paris, Librio, 1950.
- DAGOGNET François, *Le Corps multiple et un*, Paris, Synthélabo, 1992.
- *La Peau découverte*, Paris, Synthélabo, 1993.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 [1981].
- *Mille plateaux*, Paris, Éd. de minuit, 1985 [1980].
- DENIS Paul, *Le Narcissisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015,
[<http://www.cairn.info/le-narcissisme—9782130731221.htm>].
- DESSONS Gérard, MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme*, Paris, Dunod, 1998.
- DETHURENS Pascal, *De l'Europe en littérature*, Genève, Droz, 2002.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. De minuit, 1992.
- *L'Image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007.
- DUPLESSIS Yvonne, *Le Surréalisme*, Paris, PUF, 1983.
- DUPRIEZ Bernard, *Gradus : Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Saint-Amand-Montrond, 10/18, 2014.
- FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1975 [1933].
- *L'Inquiétante étrangeté*, Gallimard, Paris, 1985 [1919].
- *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971 [1930].
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.
- GODIN Christian, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard, 2004.
- KAUFMANN Pierre, *L'Apport freudien*, Paris, Bordas, 1993.

- KRAUSS Rosalind, *La Photographie*, Paris, Macula, 1990.
- KUON Peter, PEYLET Gérard (sous la dir.), *Les métamorphoses du corps du romantisme à nos jours*, Allemagne, Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2006.
- LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Livre de Poche, 2001 [1869].
- LEPERLIER François, *Claude Cahun l'Exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006.
- LEPERLIER François, OBERHUBER Andrea, TRUE LATIMER Tirza (sous la dir. de), *Claude Cahun et ses doubles*, Nantes, MeMo, 2015.
- LEPERLIER François, TRUE LATIMER Tirza (sous la dir. de), *Claude Cahun*, Paris, Hazan, 2011.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil, 1996 [1975].
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.
- LEVY Silvano (sous la dir.), *Surrealism, surrealist visuality*, Édimbourg, University of Keel Press, 1996.
- MARZANO Michela (sous la dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
 - *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979 [1964].
 - *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MICHAUX Henri, *L'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966 [1944].
 - *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1992 [1954].
 - *Qui je fus* précédé de *Les Rêves et la jambe*, Paris, Gallimard, 2000.
- NIETZSCHE Friedrich, *Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1989 [1891].
- NOUGÉ Paul, *L'Expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981 [1966].
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier Flammarion, 1966 [trad. J. Chamonard].
- PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1977 [1669].
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilé, 2000 [1974].
 - *La Vie mode d'emploi*, Paris, Fayard, 2010 [1978].
- PLATON, *Oeuvres complètes (Vol. II)*, Paris, Gallimard, 1950.
- PONGE Francis, *Proèmes* [1948] dans *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1967.
- PONTALIS Jean-Bertrand, *Perdre de Vue*, Paris, Gallimard, 1988.
- POULET Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961.

REY Alain, REY-DEBOVE Josette (sous la dir.), *Dictionnaire Le Petit Robert*, Paris, 1985.

RIMBAUD Arthur, *Une saison en enfer*, Paris, Gallimard, 1999 [1873].

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Le Livre de poche, 2012 [1789].

ROUSSET Jean, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998.

- *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1954.

SCHWOB Marcel, *Le Roi au masque d'or*, Toulouse, Éd. Ombres, 1991.

- *Vies imaginaires*, Paris, Gallimard, 1993 [1896].

STAROBINSKI Jean, *L'oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1999 [1961].

VALÉRY Paul, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1962.

– Annexe n°1 –

Quelques publications chronologiques d'après le classement de François Leperlier
dans *Claude Cahun Écrits* publié en 2002⁷⁶³

– Ouvrages –

- *Amor Amicitiae* (1913)
- *Vues et visions* (1914)
- *Héroïnes* (1925)
- *Aveux non avenues* (1930)
- *Les Paris sont ouverts* (1934)
- *Confidences au miroir* (1945-1946)
- *Le Muet dans la mêlée* (1948)
- *Scrapbook* (1948-1951)

– Publications principales en revue –

- *Le Phare de la Loire*
 - « Sans entraves » (1913)
 - « Les négligés » (1913)
 - « Le nouvel an et l'an passé » (1914)
 - « L'étymologie des modes » (1914)
 - « Concours de grimaces » (1914)
 - « La mi-carême » (1914)
 - « La mode enfantine » (1914)
 - « La mode en couleurs » (1914)
 - « Article de voyage » (1914)

- *Mercur de France*
 - « La "Salomé" D'Oscar Wilde, le procès Billing et les 47 000 pervertis du livre noir » (1914)
 - « Chanson sauvage » (1921)
 - « Éphéméride » (1927)

- *La Gerbe*

⁷⁶³ CAHUN Claude [éd. établie par François LEPELIER], *Écrits*, Paris, Jean Michel Place, 2002, p. 785-787.

- « Marcel Schwob » (1920)
- « Méditation à la faveur d'un Jazz-Band » (1921)

- *Philosophie*
- « Méditations de Mlle Lucie Schwob » (1925)

- *L'Amitié*
- « Réponse à la revue *Inversions* » (1925)

- *Le Disque vert*
- « Récits de rêve » (1925)

- *La Ligne de cœur*
- « Carnaval en chambre » (1926)

- *Minotaure*
- « "Quelle a été la rencontre capitale de votre vie ?" » (1933)

- *Commune*
- « "Pour qui écrivez-vous ?" » (1933)

- *Cahiers d'art*
- « Prenez garde aux objets domestiques » (1936)

Listes des noms propres, des allégories ou majuscules et des apparitions de l'anglicisme dans *Aveux non avendus*

Noms propres / prénoms	Pages	Allégories/ majuscules	Pages
→ Bob	p. 17, 18, 104, 120	→ Toi / Te	p. 19,119,
→ Icare	p. 17	→ Fortune	p. 19
→ Saccard	p. 18	→ Prophète (prophète de Soi seul)	p. 23
→ Ledunois	p. 18	→ Inévitable	p. 24
→ Pyrrhe	p. 18	→ Carnaval	p. 25
→ Arcadio	p. 18	→ Folie	p. 27
→ Diomède	p. 18	→ vieil Anglais	p. 29
→ Jean-Baptiste doigt levé	p. 19	→ Terre Promise	p. 30
→ Dieu	p. 28, 38, 41, 45, 46, 54, 81, 103, 117, 120, 121, 130, 141, 143, 145 154, 155, 157, 160, 163 165, 166, 168, 175, 179 180, 184, 185, 187, 189 195, 198, 204, 206, 207 208, 210, 214, 215, 221 222, 224	→ Amour	p. 38
		→ Prince	p. 39, 56
		→ Prince Charmant	p. 39, 104, 116
		→ Jardin des Purs Poisons	p. 39
		→ Acteur	p. 49, 50
		→ Feu du Ciel	p. 54
		→ Ange du Seigneur	p. 54
		→ l'Impossible	p. 64
→ Steel	p. 29	→ X... + Mme X...	p. 64, 115, 65, 99
→ Guérande	p. 30	→ Z...	p. 64
→ Yves Claudanec	p. 30	→ Messie	p. 64
→ Cendrillon	p. 31	→ Français	p. 66, 165
→ Adonis	p. 39	→ Américains	p. 66
→ Parsifal	p. 39	→ Juifs	p. 66
→ Seigneur	p. 41, 45, 119, 157, 185 187, 209	→ Il	p. 67, 117, 118, 119, 120, 204
→ Narcisse	p. 42, 43, 44, 45, 72, 82, 141, 205	→ Nature	p. 68
		→ l'Art du Poète	p. 68
→ Tantale	p. 45	→ Maître	p. 70, 72, 74, 75, 76, 83, 96
→ Pénélope	p. 46		
→ Lucien de Samosate	p. 53	→ l'Art	p. 70, 82
→ Vénus de Praxilète	p. 53	→ le Rêve	p. 70
→ Sodome	p. 54	→ l'Amour	p. 70, 82, 108, 137
→ Aurige	p. 61, 63, 64, 69, 70,71, 81, 83	→ la Bêtise absolue	p. 72
		→ Erreur	p. 72
→ Bouddha	p. 64	→ Poète	p. 72, 73, 77, 79, 80, 81, 83, 94
→ Swinburne	p. 64		
→ Baudelaire	p. 64	→ Je	p. 77, 130

→ Çakya-Mouni	p. 64, 68	→ Beau	p. 78, 79, 82
→ Jack	p. 64, 81	→ Vrai	p. 78, 79, 80, 82
→ Socrate	p. 64	→ Vérité	p. 78, 126
→ Plato (en anglais)	p. 71	→ Nouvel An	p. 81
→ Jove (en anglais)	p. 75	→ l'Original	p. 82
→ God	p. 76	→ la Vie	p. 82
→ Paris	p. 81, 83, 122, 158, 185	→ le Génie	p. 82
→ Grèce Antique	p. 83	→ la Sublime Initiation	p. 82
→ Ève	p. 86, 131, 140, 159, 160, 180, 198, 209, 210 211	→ Beauté	p. 82
→ Atlas	p. 93	→ le Silence	p. 82
→ Don Juan	p. 103	→ Saint X	p. 100
→ Cybèle	p. 105	→ Chien du Passeur	p. 105
→ Éther	p. 108	→ Désir	p. 108
→ Noël	p. 110, 194	→ Chasteté	p. 108
→ Paul	p. 117, 119	→ Purification	p. 109
→ Egon	p. 117	→ L'avoir vu	p. 117
→ Henri	p. 117	→ S'être dérangé	p. 117
→ Genica	p. 118	→ Monsieur	p. 118
→ Jacques	p. 118	→ Le / L'	p. 118, 119, 120
→ Edouard	p. 118	→ Lui	p. 118, 119, 120
→ Georges	p. 118, 119	→ Him	p. 118, 119, 120
→ Éric	p. 118	→ Beauty	p. 119
→ Reutler	p. 118	→ Inconnu / Inconnus	p. 119, 224, 225
→ Charles	p. 118	→ Le R.P.B	p. 120
→ Erich	p. 118	→ L'élève R.M	p. 120
→ Oscar	p. 118	→ l'Autre	p. 120, 154, 157, 180
→ Bruce	p. 119	→ Moi	p. 120
→ Jim	p. 119	→ Toi	p. 120
→ Alan	p. 119	→ Saint Esprit	p. 121
→ Jack	p. 119, 120	→ P / (P.)	p. 121
→ Arthur	p. 119		p. 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 123, 129
→ André	p. 119, 120	→ E / (E.)	p. 121, 122, 123, 124,
→ Robert (Bob?)	p. 119, 120		125, 126, 127, 128, 129
→ Swann	p. 119	→ Passion	130, 132, 156, 130
→ Mitchelle	p. 119	→ la Patrie	p. 121
→ Rupretch	p. 120	→ l'Aryen/ l'Aryenne	p. 122, 125, 130
→ Fernand	p. 120	→ Serpent	p. 122
→ Donald	p. 120		p. 130, 131, 198, 209
→ Jean	p. 120	→ Homme	210
→ Claude	p. 121	→ Tournant	p. 131, 159
→ Judas	p. 122, 208	→ Dangereux	p. 132
→ France	p. 126, 145, 158	→ Sultan	
→ Navarre	p. 126	→ Grand Déflorateur	
→ EUROPE / Europe	p. 128, 132	→ l'Ange	
→ CONCORDE	p. 128	→ le Bien et le Mal	
→ Messine	p. 128		p. 136
→ Saül	p. 131	→ DANGER PUBLIC	p. 136
→ Éden	p. 131		

→ Madame Putiphar	p. 137	→ ENFANTS	p. 137
→ Daphnis	p. 138	→ SERRURE	p. 140, 147, 159, 160
→ Sapho	p. 142	→ Créateur	213, 214
→ Valentin	p. 145	→ Sainte Bible	p. 140
→ Méphistophélès	p. 145	→ mon Père	p. 140
→ Faust	p. 145	→ Femmes	p. 140
→ New York	p. 145	→ Qui	p. 140
→ Moscou	p. 145	→ rayon X	p. 141, 198
→ Traité de Versailles	p. 147	→ le Secret	p. 141
→ Prusse	p. 147, 208	→ Feu	p. 141
→ Pussy	p. 152	→ Nos louanges	p. 145
→ Chirico	p. 153	→ ICI REPOSENT	p. 147
→ Freud	p. 153	NUES LES JAMBES	p. 151
→ Monsieur Jourdain	p. 153	D'UN DANSEUR QUI	p. 154
→ Saint Pierre	p. 154	ONT DANSÉ	p. 154
→ Gabriel	p. 155	MORTES.	p. 154
→ saint Thomas	p. 155, 182	→ le Jour et la Nuit	p. 156
→ Satan	p. 158, 178, 208, 210 214	→ l'Assomption du Démon	
→ Allemands	p. 158	→ Esprits	
→ Allemagne	p. 158	→ l'Arbre du Bien et du Mal	p. 157
→ Berlin	p. 158	→ POUR L'USAGE	p. 157
→ la Lorraine	p. 158	EXTERNE	
→ la Rhur	p. 158	→ la Terre Frontière	p. 158
→ Jéhovah	p. 158	→ arbre de la	p. 159
→ Newton	p. 158	Connaissance	
→ Adam	p. 159, 210, 211	→ Monsieur le	p. 159
→ Salomé	p. 160	Commissaire de Police	
→ Iokanaan	p. 160	→ MM.	p. 159
→ Pilate	p. 162	→ AVEC	p. 159
→ Néron	p. 164	PRÉMÉDITATION	
→ mer Morte	p. 164	→ Triomphateur	p. 163
→ Ariane	p. 175	→ création Untel	
→ Mallarmé	p. 176	→ Mécène (Nietzsche)	p. 163
→ Citroën	p. 177	→ côte en Bourse	p. 163
→ État	p. 178	→ EUX	
→ Léthé	p. 179	→ MOI	p. 164
→ Diable	p. 180	→ Invisible	p. 165
→ Méduse	p. 182	→ Très-Haut	p. 176
→ Jésus	p. 182, 198, 208, 209 221	→ Terre	p. 177
→ Christ	p. 182, 198, 221	→ Création	p. 179
→ Occident	p. 185	→ l'Éternel	p. 180
→ Orient	p. 185	→ Horizon	p. 184
→ Samson	p. 185	→ SIGNE	p. 184
→ Charlot	p. 185	PARTICULIER	p. 187
→ Charlemagne	p. 187	→ Saintes Écritures	p. 187
→ Luther	p. 189	→ Dieu le Père	p. 188
→ Calvin	p. 189	→ l'Hétéroclite	p. 203
→ Plutarque	p. 191	→ Vraie Croix	p. 209

→ Banque de France	p. 191	→ Ciel	
→ Marsyas	p. 193	→ P.S	p. 212
→ le Romain	p. 194	→ MOI	p. 212
→ au Russe	p. 194	→ OE	p. 214
→ Marguerite	p. 196	→ l'O	p. 214
→ Titine	p. 196	→ J.H	p. 222
→ Démon	p. 196, 209		p. 223
→ Eurydice	p. 197		p. 223
→ Orphée	p. 197		p. 223
→ Béatrice	p. 197		p. 224
→ Mahomet	p. 198		p. 224
→ Bible	p. 198		
→ Écho	p. 205		
→ Sigurd	p. 206		
→ Walkyrie	p. 206		
→ Toto	p. 207		
→ Stroheim	p. 208		
→ Eugénie	p. 212		
→ Cayenne	p. 212		
→ Français	p. 212		
→ l'Antéchrist	p. 213		
→ Janus	p. 214		
→ vierge Marie	p. 214		
→ Juif	p. 215		

Expressions en anglais (ou autres)	Pages
→ Whisky (mais mot entré dans la langue française)	p 17, 18
→ (Till we meet again)	p. 22
→ Self-love	p. 42, 43, 72
→ self-consciousness	p. 65
→ It's a mistake, but do make it still.	p. 71
→ « Who must lay heavy hands upon life »	p. 71
→ despite the appeal to my Beloved Plato	p. 71
→ « It occurs to you that perhaps (!) I may be troubled to know you ill » ?... By Jove !	p. 75

→ My one and only.	p. 75
→ the golden cage	p. 76
→ my one and only God	p. 76
→ (avec du « Coaxing »)	p. 79
→ Verboden toegang	p. 99
→ No thoroughfare	p. 99
→ « One smoking in the house is plenty »	p. 104
→ Oscar : His place is not in life but in art. Will you tell that person I am expecting Him in my next book.	p. 118
→ Jim : Never felt that. It's queer ! Alan : I never !... (laughing)	p. 119
→ I have knocked Him out many a time. I am afraid.	p. 119
→ Swann : Hand me my gloves, will you ? Now let Him in. Mitchelle : I am busy. He can wait.	p. 119
→ Donald : He never wants to see me. It's just one of his tricks. Jack : He cannot be with you all of the time in the state you are in. He's never all there with us. But we must be thankful for small mercies.	p. 120
→ Bob : I don't need him. He'd better mind his own business as I do mine.	p. 120
→ Gott mit uns	p. 123
→ Gott mit mir	p. 123
→ goal-keeper	p. 127
→ Greed.	p. 129
→ Don't fidget !	p. 129
→ Magic-city.	p. 141
→ Mea culpa.	p. 142

→ NO MAN'S LAND	p. 157
→ With care	p. 173
→ Pro domo	p. 175
→ Über alles	p. 184
→ ab ovo	p. 189
→ I'm training, don't kiss me.	p. 204
→ Self-development.	p. 204
→ The dance of life	p. 206