

Journée d'étude – Paris IV-La Sorbonne
« Le genre des signatures. Partages et passages genrés d'autorité »
(22 janvier 2015)

**« Nom de plume et de guerre : stratégies auctoriales dans la démarche collaborative de
Claude Cahun et Marcel Moore »**

(Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais, Université de Montréal)

S'indéfinir

« M », « S. M. », « Claude Courlis », « Daniel Douglas », « Claude Cahun », « Der Soldat ohne Namen » : tant de pseudonymes différents qui renvoient tous, à des moments précis, à l'auteure-artiste Lucy Schwob, fille de Maurice Schwob, directeur du *Phare de la Loire*, et nièce de l'écrivain symboliste Marcel Schwob. C'est ainsi que depuis l'essai biographique de François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose* (1992), la critique a pris l'habitude de référer à celle qui souhaitait, en changeant de nom, se débarrasser du prénom contenant « l'y [choisi] par [s]a mère mais choisi à contrecœur [sic] car elle avait d'abord souhaité "Fanette"¹ » ; cette même Lucy Schwob qui avouait également, à travers des noms de plume singuliers, marqués au masculin (Daniel ; Soldat) ou au « neutre » (Claude Courlis et Claude Cahun), « [s]a manie de l'exception » (*ANA*, 55). Que Lucy veuille se débarrasser de son prénom anglicisant, est un acte que l'on peut expliquer facilement, sans entrer dans des détails psychanalytiques, par la difficile relation avec la mère, Marie² Antoinette Courbebaisse ; qu'en revanche, la jeune femme remplace à plusieurs reprises le patronyme nous incite à nous interroger sur les choix pseudonymiques opérés, les raisons du changement de nom, ainsi que les avantages procurés par chaque nouveau nom de plume. Dans les deux cas, soit ceux du prénom et du nom de famille, l'appartenance familiale est sacrifiée sur l'autel d'une identité onomastique jugée plus propice à rendre justice à une conception du sujet qui prône la métamorphose permanente, qui change de peau comme un serpent s'adonne à la mue³.

Formes littéraires du travestissement, les pseudonymes marquent chez Claude Cahun le passage de la généalogie familiale immédiate à une posture d'auteur construite sur l'indétermination genrée quant au prénom épïcène, d'une part, et sur l'hommage référentiel plus ou moins dissimulé, d'autre part, pour ce qui est du pseudonyme adopté définitivement en 1917. Le changement se fait dans le but d'afficher une « identité alternative » et de rendre hommage à une figure d'identification symbolique⁴ (*nous y reviendrons*). Le choix du pseudonyme – unique dans ce cas-ci –, de Suzanne Malherbe, compagne de vie (1909-) et fidèle collaboratrice de

¹ Claude Cahun dans une lettre à Charles-Henri Barbier du 21 janvier 1951.

² Dans la lettre adressée à Charles-Henri Barbier du 21 janvier 1951, Cahun écrit le premier prénom de sa mère à l'anglaise, soit « Mary » : « Ma mère Mary Antoinette [...] ».

³ L'exergue de la dernière partie d'*ANA*, datée de 1928, convoque le spectaculaire imaginaire de la mue : Je veux changer de peau : arrache-moi la vieille » (p. 232).

⁴ Voir Michèle Touret, « Où sont-elles ? Que font-elles ? La place des femmes dans l'histoire littéraire. Un point de vue de vingtiémiste », *LHT*, n° 7, avril 2010 : <<http://www.fabula.org/lht/7/index.php?id=185>>, page consultée le 1^{er} janvier 2015.

Cahun dès les années 1912, est plus énigmatique : quel désir a pu amener Suzanne Malherbe à signer son œuvre graphique « Marcel Moore », ou simplement « Moore » ? Nous ignorons tout pour l'instant du jeu de références, de la filiation, traduits par le pseudonyme masculin auquel elle a eu recours tout au long de sa carrière de peintre-graphiste. Contrairement à son *alter ego*, Malherbe signe « Moore » ses dessins, cartes postales, affiches et photomontages, mais elle ne semblait pas avoir adopté le pseudonyme au quotidien.

Dans le domaine de la création, que l'on change de nom avant d'adopter son pseudonyme définitif (nous pensons à Claude Cahun) ou que l'on trouve immédiatement celui qui correspond à l'identité nouvelle à endosser (= cas de Moore), la pseudonymie est à penser en termes de *masque* et de *mascarade*. Si le masque permet autant de dissimuler le visage, de voiler l'apparence habituelle, que d'en dévoiler certains traits, la mascarade correspond à une stratégie de mise en scène de soi, à une série de performances, publiques ou privées (nous y reviendrons à propos des (auto)portraits), par le biais desquelles l'identité genrée du sujet se construit et se déconstruit sans jamais atteindre une position stable (Butler, *Gender Trouble*). Dans un texte bref intitulé « Carnaval en chambre », Cahun s'exprime de manière lucide et sur le ton ironique qu'on lui connaît dans les années 1920, sur les avantages des deux types de masque auxquels elle aura souvent recours, le « masque charnel » et le « masque verbal » :

Les masques sont d'étoffe aux qualités diverses : carton, velours, chair, Verbe. Le masque charnel et le masque verbal se portent en toute saison. J'appris bientôt à préférer aux autres ces deux stratagèmes hors commerce. On étudie son personnage ; on ajoute une ride, un pli à la bouche, un regard, une intonation, un geste, un muscle même. On se forme plusieurs vocabulaires, plusieurs syntaxes, plusieurs manières d'être, de penser et même de sentir, nettement délimitées, parmi lesquelles on se choisira une peau couleur du temps.

(« Carnaval en chambre », *Ligne de cœur*, 4^e cahier, 15 mars 1926, p. 48)

Le masque double semble convenir à la perfection à la jeune Lucy Schwob [alias M. alias Claude Courlis alias Daniel Douglas alias Claude Cahun] qui fera du brouillage des genres – littéraires, sexuels et artistiques – son image de marque, à un point tel que, pendant une quarantaine d'années, la postérité ne pourra lui attribuer son œuvre littéraire et photographique. Signer de différents pseudonymes n'est pas propice à priori, on le sait, à l'identification d'un-e auteur-e avec son œuvre et donc, à court voire à long terme, à son inscription dans la mémoire culturelle.

1. D'un pseudonyme l'autre

L'usage du masque a permis à plusieurs femmes auteurs de faciliter leur entrée longtemps limitée dans le champ littéraire en façonnant leur *ethos* discursif pour le rendre conforme aux normes de la société dans laquelle elles évoluent. Or, si Cahun et Moore cherchent bien à s'inscrire dans l'histoire littéraire et artistique de leur époque, le recours au masque pseudonymique n'a rien d'une tentative de conformité. De tous ces noms de plume et de guerre, sur lesquels il s'agira maintenant de faire le point, se dégage une stratégie auctoriale prônant

l'indéfinition et la métamorphose du sujet et participant chez Cahun et Moore à une poétique de l'obscur se donnant à déchiffrer au lecteur qui en connaît les secrets.

En 1913 et 1924, Cahun et Moore tiennent la rubrique de mode du journal républicain *Le Phare de la Loire* qui appartient alors à Maurice Schwob. La simple lettre « M » avec laquelle la jeune journaliste signe les chroniques dissimule la filiation avec les Schwob, tout en faisant référence à plusieurs figures importantes de son entourage : Suzanne Malherbe alias Marcel Moore, Marcel Schwob, Maurice Schwob ou encore Mathilde Cahun, sa grand-mère paternelle.

PPP – article S.M. Le texte de leur première chronique de mode pour *Le Phare de la Loire* porte toutefois à croire que la longue série de pseudonymes de Lucy Schwob devrait plutôt débiter avec « S.M. ». En effet, la première chronique présente une double signature, « S.M. » pour le texte et « S.M. Moore » pour l'illustration. Si on reconnaît les initiales de Suzanne Malherbe, il est peu probable que la signature du texte lui soit attribuable, car Malherbe n'écrivait pas pour le journal. Cette signature partagée suggérerait alors d'« uni[r] sans [...] confondre » (VV, p. 6-7) l'auteure et l'artiste, d'y lire une entité créatrice bicéphale, pour reprendre les mots de Cahun.

Le prénom au genre ambigu, Claude, pour lequel l'auteure opte dès 1914, fait un clin d'œil à celui qui, possédant les clés de son œuvre, y reconnaît la manie de brouiller les genres sexuels. Les poèmes en prose de *Vues et visions* paraissent d'abord sous le pseudonyme de Claude Courlis, dont le patronyme fait écho aux paysages maritimes qui peuplent le recueil.

Avant de prendre définitivement le nom Claude Cahun, l'auteure signe quelques articles dans le journal *La Gerbe* du pseudonyme Daniel Douglas, choisi à la mémoire de l'amant d'Oscar Wilde, Alfred Douglas. Ce renvoi au couple homosexuel n'est pas anodin lorsqu'on sait que Cahun se porte à la défense de la représentation de *Salomé* de Wilde, objet d'un procès en 1914, et qu'elle consacre l'une des nouvelles d'*Héroïnes* à cette figure féminine popularisée à la fin du XIX^e siècle. Le pseudonyme représente un hommage littéraire, dont l'énigme se révèle à celui qui sait identifier le nom, par lequel l'auteur s'inscrit dans la tradition littéraire.

Adopté en 1919 tant au quotidien que pour signer la majorité de ses publications, le pseudonyme final, Claude Cahun, rend hommage à son grand-oncle, l'écrivain Léon Cahun et à sa grand-mère paternelle, Mathilde Cahun.

Le cas du Soldat ohne Namen diffère des autres pseudonymes en ce qu'il s'accompagne d'une fausse identité servant à endosser les actes de résistance commis par Cahun et Malherbe durant l'occupation de l'Île de Jersey. Dans sa correspondance, Cahun explique qu'elle souhaitait conférer à ce soldat sans nom « non seulement une existence fictive, [elle] voulai[t] lui en fournir une réelle, le susciter – et alors [s]e supprimer, lui passer la main. » (lettre à Gaston Ferdière, mars 1946, dans *Écrits*, p. 663-705) Elles créent ainsi un énième double, véritable hétéronyme, pour, du fond de l'Île de Jersey, faire entendre une voix dissidente.

La signature apposée par Suzanne Malherbe à son œuvre graphique, Marcel Moore ou Moore, connaît une plus grande stabilité dès 1913. Le recours à un nom d'artiste, dont le prénom est masculin et le patronyme, anglophone, révèle une volonté commune au couple d'introduire de l'altérité dans la construction de l'identité par la multiplication des doubles de papier. Le nom d'artiste de Malherbe, par le dédoublement entre la personne civile et l'artiste, façonne la *persona*

artistique de la peintre-graphiste par laquelle est assumée l'auctorialité de l'œuvre plastique. L'auto-engendrement d'une identité créatrice va de pair avec celle de son *alter ego* Claude Cahun, selon le principe du double qui leur est cher.

Le dédoublement est au cœur de la posture d'auteure et d'artiste des collaboratrices, tel que le rappellent les initiales allitératives CC (DD) et MM renvoyant à l'autre comme à un double non-identique. Pour Jérôme Meizoz, la posture équivaut à la *persona*, terme latin désignant le masque de théâtre que l'on endosse pour incarner un rôle (Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009). Ayant consacré leur œuvre à brouiller les pistes d'une catégorisation (générique, littéraire, artistique) trop facile, Cahun et Moore privilégient la multiplication des *persona* pour rendre floue la frontière entre Soi et Autre.

2. Faire œuvre à deux : signer Cahun, inscrire Moore

Nous venons de voir que dans leur œuvre respective, Cahun et Moore témoignent d'une nette propension à vouloir effacer les traces d'une signature associée à leur identité de sujet féminin. Leur posture d'auteure/créatrice n'est pas facilement saisissable quant à la « présentation de soi » dans et par le discours, ni dans les « conduites littéraires [ou artistiques] publiques » (Meizoz, 1), comme s'il n'y avait pas de « scénographie auctoriale » d'ensemble (Maingueneau, 1). Et pourtant, le couple d'artistes a élevé la démarche collaborative au rang d'une esthétique symbiotique, [PPP-dessin] comme en témoigne éloquentement cet ex-libris dessiné par Lucy Schwob⁵. Qu'en est-il de ces exemples d'écritures à quatre mains où préside l'idée d'une signature double, ou du moins d'une signature partagée telle que mise en application dans *Vues et visions*, *Aveux non avenues* et les tracts signés *Der Soldat ohne Namen* ? La marque d'une auctorialité partagée met-elle en cause l'image romantique de l'artiste créateur solitaire ? Ou faut-il voir derrière la le travail collaboratif un mode de création cher aux avant-gardes historiques qui traduit également l'idéal d'un mode de vie prônant la complémentarité, notamment au sein de l'objet *livre* ? Regardons les deux cas de figure les plus emblématiques à cet égard (*VV* et *ANA*).

[PPP- *MdeF* de Suzanne] Dans la livraison du 16 mai 1914 du *Mercure de France*, paraît une série de poèmes en prose intitulée *Vues et visions* et signée **Claude Courlis**. La jeune auteure, âgée alors d'à peine vingt ans, se trouve en compagnie de poètes célèbres (Émile Verhaeren, Henry Derieux) et d'artistes pluriels comme l'écrivain, journaliste et caricaturiste André Rouveyre. Dans les vingt-cinq paires de poèmes qui se succèdent en faisant alterner des vues du Croisic, lieu de villégiature où la famille Schwob possédait une maison près du port, et des visions de l'Antiquité grecque et latine, l'auteur affiche ses couleurs en matière de thèmes et de stratégies scripturaires (la variation, la réécriture) à explorer dans les œuvres à venir : la polymorphie du sujet d'énonciation, l'onirisme, le jeu de références savantes, la hantise du double, l'original et la copie, l'entre-deux comme figure de pensée. Si, dans cette première publication à vocation ouvertement littéraire, Lucy Schwob délaisse le pseudonyme « M » du *Phare de la Loire* pour signer « Claude Courlis », on n'y trouve encore nulle trace d'une

⁵ Cit. Leperlier, dans *Place Publique*, n° 16, p. 34 : « Initiée par Suzanne Malherbe à la photographie... »

collaboration. [PPP-couv] Il en est tout autrement dans la version de *Vues et visions* publiée cinq ans plus tard, en 1919, chez Georges Crès, qui fait office de « artistic coming out » (Latimer, 80). L'édition précieuse présente les mêmes vingt-cinq poèmes en prose assemblés cette fois en diptyque sur la double page – le poème de départ et sa variation se font désormais face – et encadrés par des dessins de Moore qui font valoir l'influence d'Aubrey Beardsley ainsi que l'esthétique japonisante très à la mode à l'époque dans les arts graphiques. Mettons de côté les considérations sur la métamorphose du « je » d'un poème à l'autre, entre la page de gauche et la page de droite, passons rapidement par dessus les réflexions sur les dessins joliment réussis de Moore, pour nous intéresser à la présentation du recueil à la page de titre : [PPP]. Cette page annonçant en haut le nom de l'auteure et le titre de l'œuvre suivi d'un exergue en latin⁶, nous informe que les « [d]essins [sont] de Marcel Moore ». Mais c'est la page suivante qui contient une information encore plus importante sur le rôle important qu'attribue Cahun à la créatrice des dessins : **PPP** : dédicace

A Marcel Moore

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

Dans cette dédicace, tout en faisant preuve d'une candeur exemplaire, C. C. (initiales en miroir pouvant renvoyer à « Claude Courlis » et à « Claude Cahun ») souligne l'idée de faire œuvre à deux, du travail collaboratif qui préside à la conception double de *Vues et visions* et qui prolonge, au sein de l'espace livresque, la collaboration testée dans les chroniques de mode. Ce qui étonne toutefois dans la formulation de la dédicace à Moore sont le ton et la posture de suppliante à travers lesquels l'auteure se soumet à la créatrice des dessins pour plaider le pardon auprès du lecteur quant à la qualité littéraire de « [s]on texte ». Par-delà les parades de modestie et de la posture d'une dédicataire consciente des failles de ces « proses puérides », ce qu'il faut retenir des quelques lignes liminaires est l'idée du livre à penser en tant qu'« ensemble » hybride, composé de mots *et* d'images. Ainsi, d'entrée de jeu, l'auteure annonce-t-elle une conception de l'objet *livre* comme espace de collaboration et de dialogue intermédial, c'est-à-dire entre deux moyens d'expression, l'un littéraire et l'autre, pictural. Cahun et Moore feront leur cette esthétique de l'entre-deux dans l'œuvre réalisée de 1919 à 1928 en mettant en place une chorégraphie du dispositif texte/image susceptible de faire coexister l'écrit et le photographique au sein d'un même espace, mais sous forme d'un dialogue décalé.

⁶ « Du beau, du moins beau, beaucoup de laid : voici ce que tu lis ici. Un livre, Avitus, s'écrit ainsi. » [Je traduis] Il s'agit de l'épigramme 15 du livre I de Martial (y attaque les débauchés et femmes âgées).

[PPP : couv] Publié en 1930 aux Éditions du Carrefour, le récit autographique *Aveux non avenues* est sans aucun doute l'*opus magnum* signé Cahun et Moore. Comme pour *Vues et visions*, la collaboration ne nous est révélée qu'à la page de titre : [PPP-ANA] On y lit qu'« Aveux non avenues [est] illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur »⁷. Livre surréaliste par excellence, les *Aveux* sont le fruit de presque dix ans d'écriture fragmentaire complexe, ponctuée de dix photomontages dont chacun précède et introduit l'une des neuf parties hétéroclites d'un ensemble qui demeure difficile à déchiffrer. [PPP : pl. VI et X] Issus d'un recyclage de photographies préexistantes, les héliogravures ouvrent l'espace à une enfilade de fragments textuels appartenant à différents genres (récit, dialogue, correspondance, journal intime, aphorisme, maxime, entre autres) qui, à leur tour, renvoient aux images photographiques. [PPP : double page écriture] L'écriture et les photomontages dialoguent non sur la double page, comme dans *Vues et visions*, mais instaurent un jeu de références qui lance un véritable défi au regardant-lisant qui se voit confronté à un dispositif texte-image proche du cryptogramme. Sans entretenir donc un évident rapport de collusion, chaque mode d'expression garde son caractère propre tout en affichant, aux yeux de celui qui sait s'attarder et faire de fréquents allers-retours entre les portions textuelles et les éléments picturaux, ses affinités électives.

Contrairement à la première œuvre réalisée à quatre mains, la formulation indiquant la collaboration paraît ici plus sophistiquée. Le partage des médiums ne s'est pas fait selon les compétences respectives de l'auteure Cahun et de l'artiste visuelle Moore. Cahun semble vouloir revendiquer en 1930 le double statut, celui d'écrivain *et* celui de co-conceptrice des dix photomontages : « ... héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur ». Notons au passage que le pseudonyme de Moore est tronqué du prénom Marcel. C'est d'ailleurs ainsi qu'est signé un seul photomontage, [PPP] la planche I qui, à l'instar d'un frontispice, ouvre l'œuvre pour mener le lecteur vers « [l]'aventure invisible » (*ANA*, 177 ; 1) au fil de laquelle le sujet d'énonciation dit ne vouloir « voyager qu'à la proue de [s]oi-même » (*ANA*, 178 ; 2).

Il nous est impossible de désigner la part réelle de Cahun en ce qui concerne la composition des héliogravures. Elle-même n'évoque pas la question dans sa correspondance avec les amis écrivains et artistes de l'époque. Mais à regarder les quelques dessins de Cahun archivés à la Bibliothèque municipale de Nantes, et en accord avec Tirza T. Latimer qui lui reconnaît un talent limité⁸, tout concourt à nous faire croire que la part esthétique du travail d'assemblage des morceaux composites de chaque photomontage relèvent, en grande partie, du savoir-faire de Moore qui avait par ailleurs initié son amie à la photographie. Cahun a pu avoir l'idée générale d'imaginer les dix photomontages tels des onirocosmes où le rêve diurne côtoie de près le cauchemar nocturne. La volonté de faire œuvre à deux est bien présente dans *ANA* qui révèle, sur le plan visuel, des heures passées en tête-à-tête, pour sélectionner les images puis fabriquer les héliogravures, dans la chambre noire de leur appartement au 70 bis, Notre-Dame-des-Champs (à partir de 1922). Un passage des *Aveux* indique la complicité du couple : « Douce [...] la minute où nos deux têtes (ah ! que nos cheveux s'emmêlent indébrouillablement) se penchèrent sur une

⁷ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930. L'œuvre est reprise telle quelle dans *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 163-463.

⁸ « Narcissus and Narcissus », p. 69 : « Cahuns limitations as a visual artist ».

photographie. Portrait de l'un ou de l'autre, nos deux narcissismes s'y noyant, c'était l'impossible réalisé en un miroir magique » (p. 13) [suite : L'échange, la superstition, la fusion des désirs. L'unité de l'image obtenue par l'amitié étroite des deux corps...].

Le paradoxe similaire d'une œuvre co-signée, sous double pseudonyme, puis attribuée la plupart du temps à l'auteure (CC) en passant sous silence l'apport essentiel de l'autre collaboratrice, préside à la réception des très nombreux (auto)portraits photographiques – nous insistons sur la mise entre parenthèse du préfixe « auto » – que le couple d'artistes réalise durant de longues années.

3. Absence de signature

La question de l'auctorialité est d'autant plus épineuse pour l'œuvre photographique que la plupart des photographies ne sont pas signées. La réception de l'œuvre de Cahun depuis les années 1990 a été partielle, en ce sens que les nombreux portraits photographiques ont d'emblée été considérés comme des autoportraits alors que, de manière générale, aucun indice ne nous permet de l'affirmer. Dans le cadre d'une démarche collaborative attestée par deux œuvres et une rubrique de journal signées à deux, on ne peut faire l'impasse sur la question de l'auctorialité pour ce qui est des photographies. Exclure Moore du processus artistique ne permet pas de témoigner justement d'une démarche collaborative entre une auteure et une artiste qui se disaient « sœurs » ou « fausse[s] jumelle[s] » (*Aveux*, p. 14). Selon Renée Riese Hubert, l'un des objectifs de la collaboration est la fusion des artistes : bien que la création se fasse à plusieurs, les artistes doivent ne former qu'un, sans établir de distinction précise entre la part de chacun pour que la collaboration soit totale, bref devenir un « monstre à deux têtes » (*ANA*, p. 125) pour reprendre l'expression utilisée par Cahun pour illustrer la symbiose entre les artistes et amantes. Dans sa correspondance, Cahun évoque les clichés pris avant la guerre par le syntagme « nos essais d'amateurs » (Lettre à Charles-Henri Barbier, 6-21 septembre 1952) qui signale à la fois leur collaboration, par le pronom à la première personne du pluriel, et la dimension intime de leur travail par l'adjectif « amateurs ».

Remarquons d'abord que, pour des raisons techniques, plusieurs (auto)portraits ont certainement demandé le concours d'une personne pour déclencher l'appareil. Plus encore que la simple participation technique d'une deuxième personne, la dimension collaborative du travail est soulignée par différentes métaphores visuelles sur le thème du double. **PPP Bilder, p. 104 (balcon)** Ainsi, le double portrait pris au Croisic en 1921, par sa construction symétrique et dédoublée, montre que l'autre n'est jamais bien loin dans les photographies. Cette composition suggère que les rôles de sujet et de photographe auraient chacun été exercé tour à tour par Moore et Cahun, Cahun photographiant Moore et vice-versa avant de travailler en chambre noire pour associer les deux images. Dans la tradition du *Doppelgänger*, le double prend à partir du XIX^e siècle différentes formes, dont celles du reflet dans le miroir et de l'ombre, récurrentes dans l'œuvre du couple. **PPP Don't Kiss Me, p. 101 (ombre)** Dans l'un des premiers portraits de Cahun, on la voit assise sur les roches, fixant l'objectif, là où le photographe se tient. Dans l'ensemble des portraits, le regard du sujet se dirige fréquemment vers le hors cadre, vers l'Autre

tenant l'appareil, comme pour mieux rappeler au spectateur sa participation. La présence de Moore – ou du moins du photographe dont l'identité demeure inconnue, mais que les initiés identifieront – est attestée par son ombre qui se reflète sur les roches dans le coin en bas à gauche. Tirza True Latimer remarque d'ailleurs que l'ombre du photographe se trouve là où sa signature apparaît habituellement (True Latimer, « Acting Out : Claude Cahun and Marcel Moore »).

Ainsi, le double, tout en indiquant une conception non-univoque de l'identité, métaphorise la démarche artistique partagée et la projette de manière spectrale sur la surface intermédiaire. Si l'absence de signature rend problématique l'assignation auctoriale des photographies, le thème du double dévoile par l'image le travail collaboratif de Cahun et Moore.

PPP Bilder, p. 124 (Entre nous) Cette photographie d'objets datant de 1926 ne nous rappelle-t-elle pas que l'œuvre photographique a été conçue « entre nous » ? Le partage trouble de l'auctorialité dans le cas des photographies maintient l'ambiguïté sur une œuvre qui cherche à brouiller les frontières en tous genres.

Conclusion

Chez Claude Cahun, « le choix du pseudonyme ratifie l'avènement d'un écrivain dans l'espace littéraire », pour reprendre les termes de David Martens (communication journée d'étude I, nov. 2014), c'est son acte de naissance en tant qu'auteur. Il y va de la même motivation pour ce qui est de la pseudonymie chez Moore, moins équivoque que chez son amie : le nom d'artiste à consonance anglophone permet à Suzanne Malherbe de poser son sceau dans la partie inférieure droite réservée traditionnellement à la signature du peintre, comme nous l'avons vu dans le dessin de mode, le frontispice d'*ANA* ou tel qu'il apparaît également sur cette carte postale [PPP-Max]. Pour les deux créatrices, dès lors qu'elles décident de publier des textes, des dessins, des gravures ou, sous forme d'une écriture à quatre mains, des dispositifs texte-image, il s'agit de faire acte de présence dans le champ culturel de leur temps en imposant des signatures singulières, *marquées* (pour se faire remarquer ?), en même temps que celles-ci troublent les signes d'une identification univoque.

À la lumière des choix pseudonymiques opérés, [qui ponctuent différents moments clés dans la carrière de Cahun et demeurent stables dans celle de Moore,] force est de constater que c'est la part du masculin qui semble l'emporter sur le sexe biologique des deux artistes ; elle semble l'emporter même sur l'ambivalence sexuelle du prénom faisant partie du pseudonyme définitif : Claude Cahun, bien que ce soit celui qui convienne le mieux à Lucy (Renée Mathilde) Schwob, fait davantage résonner le masculin que le féminin, la valeur épïcène du prénom n'étant que rarement perçue dans son ambiguïté genrée. N'y a-t-il pas lieu de se demander – c'est ainsi que nous souhaitons ouvrir vers la discussion – si le caractère « masculin » qui résonne en sourdine à travers les différents pseudonymes (M, Daniel Douglas, Claude Courlis, Claude Cahun, Der Soldat...) ne peut ultimement paraître surdéterminé par les éléments familiaux, généalogiques et symboliques menant à leur adoption successive ? [PPP : Entre nous] L'objectif véritable de toute stratégie pseudonymique – voiler l'identité originelle, mais pas devant tous,

seulement aux yeux des « adversaires »⁹ –, n'est-il pas avant tout d'envoyer un signe de « reconnaissance » pour être *reconnu* des initiés ? Puisque le « pseudonyme cache et expose¹⁰ », comme le note Michèle Touret à propos des femmes auteurs dans l'histoire littéraire, il serait le nom qu'ignorent les relations de la vie ordinaire tout étant celui qui distinguerait la *persona* du sujet « réel » auprès des initiés. Toute l'ambiguïté des formes onomastiques, littéraires et photographiques du couple Cahun/Moore ne ferait que ressortir encore plus clairement cette double postulation, entre désir de dissimulation et volonté de re-connaissance.

⁹ Cette stratégie est particulièrement de mise dans le cas du « Soldat sans nom ».

¹⁰ Michèle Touret, *loc. cit.* (LHT, no 7, « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? »)