

Le Livre surréaliste au féminin



Aveux non avenus, un monstrueux collage de textes et d'images photographiques

Andrea Oberhuber

La facture fragmentaire de l'œuvre

Œuvre synchrétique issue d'une démarche collaborative entre Claude Cahun (pseudonyme de Lucy Schwob ; 1894-1954) et Marcel Moore (pseudonyme de Suzanne Malherbe ; 1892-1972), sa fidèle collaboratrice (Fig. 1) depuis la publication des premières chroniques de mode dans *Le Phare de la Loire* (1913-14)¹, *Aveux non avenus*² se partage entre deux modes d'expression : l'écriture et la photographie, plus précisément le photomontage. Si les fragments textuels, qui fracturent le récit à outrance, relèvent pour la plupart des écritures de l'intime, les images sont inspirées du collage dadaïste, d'une part, et des pratiques photographiques surréalistes, d'autre part, ce que révèlent le dédoublement, la distorsion et la double exposition comme techniques visuelles de « *Verfremdungseffekt* » bien connues.

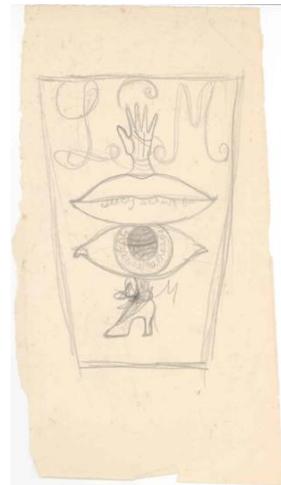


Figure 1 : Claude Cahun et Marcel Moore, Sans titre (« Duogramme »),

¹ Voir, à ce sujet, Alexandra Arvisais, « Détournement du savoir féminin dans les écrits journalistiques de Claude Cahun alias "M" », *@naleses*, vol. 10, n° 1, 2015, p. 178-195.

² Claude Cahun, *Aveux non avenus*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930. Je cite d'après l'édition originale de l'œuvre rééditée par François Leperlier dans *Écrits*, Paris, Jean-Michel Place, 2002. L'indication de la page suit celle de la publication d'origine. Désormais, les références à l'ouvrage seront indiquées par le sigle *ANA* placé entre parenthèses dans le corps du texte, suivi de la page.

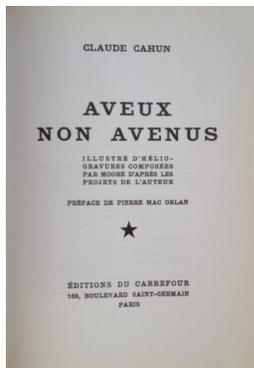


Figure 2

Le lecteur découvre un assemblage de textes appartenant à divers genres littéraires (récit autographique, journal, correspondance, récit de rêve, réflexion métaphysique, aphorisme, dialogue, correspondance, poème) entrecoupés, à la manière du *manifeste dada 1918* de Tzara et, à une moindre échelle, des *Manifestes du surréalisme* de Breton, par des symboles typographiques : des

étoiles, des cœurs, des bouches et des yeux morcellent à tour de rôle le texte, scandant à intervalles irréguliers notre rythme de lecture.

Dix héliogravures « composées par Moore d'après les projets de l'auteur », comme l'indique la page de titre (Fig. 2), sont insérées entre les neuf parties textuelles qui semblent faire fi d'une thématique commune si ce n'est qu'il s'agit de prétendus aveux. La configuration du dispositif texte/images fait apparaître plus de fissures que de jointures entre le *littéral* et le *figural*. Forme matricielle d'*Aveux non Avenus*, la fragmentation qui régit les deux moyens d'expression selon l'esthétique du collage – le sujet narratif recourt à la métaphore du vitrail pour évoquer le caractère composite de l'ensemble³ – récuse les conventions du récit de soi cohérent et linéaire pour privilégier la confusion des genres (littéraires, sexuels et d'autoreprésentation), certes, mais surtout l'illisible et l'opaque⁴.

Avec le concours de Moore⁵ (Fig. 3), Cahun se lance sur 242 pages dans une (en)quête sur soi qui mobilise diverses formes d'écritures et de genres littéraires, tout en recyclant

³ « Vue trouble, lignes brisées... Vous ne voulez pas vous arrêter, comprendre. Et moi-même le puis-je ? Alors, casser les vitres. [...] Avec les morceaux, composer un vitrail. Travail de Byzance. Transparence, opacité. Quel aveu d'artifice ! » (*ANA*, 29-30).

⁴ Voir Alexandra Bourse, « Claude Cahun : la subversion des genres comme arme politique », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Genres et avant-gardes*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 137-145 ; Andrea Oberhuber, « "J'ai la manie de l'exception" : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non Avenus* de Claude Cahun », dans Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 75-87.

⁵ L'apport de Moore est essentiel à l'œuvre de Cahun selon l'historienne de l'art Tirza True Latimer : « Entre Claude Cahun et Marcel Moore », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun. Contexte, posture et filiation : pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2007, p. 31-42 ; « Acting out : Claude Cahun and Marcel Moore », dans Louise Downie (dir.), *don't kiss me : The Art of Claude Cahun*, Londres et Jersey, Tate Publishing et Jersey Heritage Trust, 2006, p. 56-71. Depuis, l'idée de faire œuvre à deux a fait son chemin, comme le montre la réflexion de Mireille Calle-Gruber, « Elles le livre », dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIX^e au XXI^e siècles*.

des photographies (le plus souvent des portraits ou des autoportraits de l'auteure-artiste) afin de consigner ce qu'il y a lieu d'appeler une confession *trahie*.

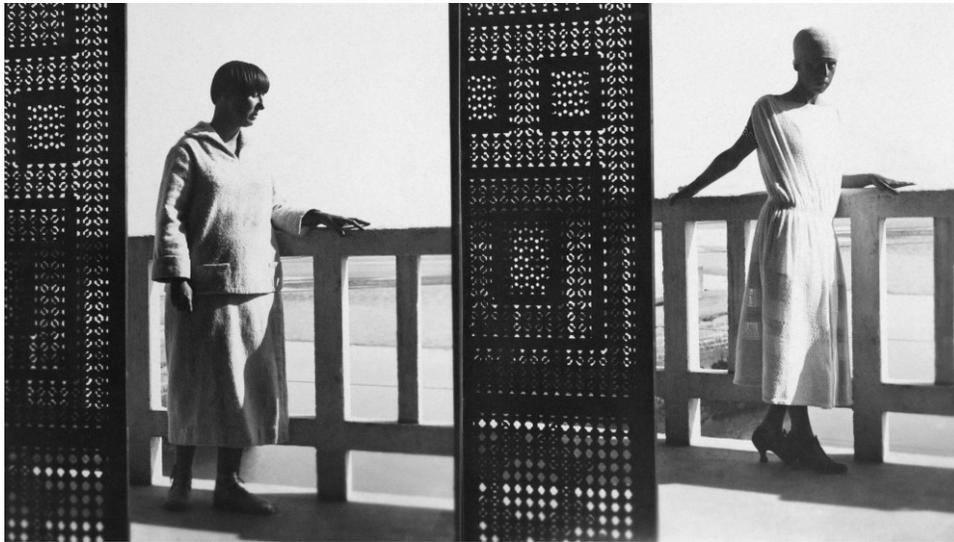


Figure 3 : Claude Cahun et Marcel Moore, *Le Croisic*, 1921, coll. privée.

Comment faire des aveux sans les nier aussitôt, telle est la question cruciale que le sujet de l'énonciation se pose d'entrée de jeu et qu'il compare, dès la première page, à une « aventure invisible⁶ ». Se dire, se donner à voir, faire face au passé et à une mémoire défaillante s'avère une entreprise complexe aux yeux d'une voix narrative qui doute de tout, même de son genre sexuel. Ainsi, l'ensemble « texte-image » est régi par le principe de l'obscur propice à entraîner le lecteur-spectateur vers des zones grises, là où polyloquent le « je », le « tu », le « il », le « elle » et le « nous » (Fig. 4). Les pronoms renvoient à différentes *personae* entre lesquelles on perçoit des liens, notamment en ce qui concerne l'idée d'une identité aux frontières poreuses qui caractériserait le sujet mû par le fantasme du Neutre⁷.

Symbolisme, modernisme, surréalisme, postérité contemporaine, <http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/elles-le-livre/>, page consultée le 29 novembre 2018.

⁶ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930, p. 1. Je cite d'après l'édition originale de l'œuvre qui a été rééditée par François Leperlier dans *Écrits*, Paris, Jean-Michel Place, 2002.

⁷ Voir Andrea Oberhuber, « Vers le Neutre : l'haltérophile et le Minotaure », *Mélusine*, n° 36, 2016, p. 113-122. Sur la question du Neutre et la hantise du « Troisième sexe » dans le discours entre la fin du XIX^e siècle et l'entre-deux-guerres, voir Laure Murat, « The Invention of the Neuter », *Diogenes*, n° 208, 2004, p. 72-84.

Un ensemble monstrueux

S'il est évident parce qu'après tout, nous sommes face à un livre surréaliste, que la configuration des photomontages et des innombrables fragments textuels dépasse largement le rapport illustratif du texte par l'image, il est moins aisé de comprendre le lien qui unit les fragments textuels et les éléments visuels. Si chaque partie des *Aveux* est préfigurée par un photomontage suivi d'un acronyme qui prétend « nommer » la portion textuelle⁸, ces indices s'avèrent trompeurs parce qu'ils brouillent plus souvent les pistes plutôt que de baliser la lecture. Autrement dit, les photomontages n'ont pas pour fonction première de paraphraser visuellement les idées énoncées par l'une des voix narratives qui se disputent la parole.

La mention de Moore sur la page de titre (mais tout de même pas sur la couverture) récuse l'idée du génie créateur solitaire au profit de la collaboration interartistique. Suivant cette mention en ouverture du livre, la préface de Pierre Mac Orlan tente de circonscrire les *Aveux* en parlant d'une littérature qui « sert à se libérer » (*ANA*, 7). Le préfacier hésite néanmoins lorsqu'il s'agit de trouver un terme générique pour catégoriser l'œuvre hybride entre les dénominations « poèmes-essais » et « essais-poèmes ». Le lecteur est donc confronté à l'indétermination générique des *Aveux*. Comment lire alors, se demande-t-il, cet objet *livre* qui préfère à l'écriture de soi traditionnelle le secret d'un texte qui ne se livre pas, qui maintient d'un commun accord avec les images l'indétermination jusqu'aux derniers passages du texte, jusqu'au cliché ultime, inséré dans la table des matières et qui n'est d'ailleurs pas un photomontage ?

⁸ Citons les acronymes dans l'ordre : « R. C. S », « E. D. M. », « C. M. C. », M. R. M. », « X. Y. Z », « H. U. M. », « N. O. N. », I. O. U ». Il n'y a que la partie II qui est dépourvue d'un acronyme remplacé par le terme « Moi-même » et sa traduction anglaise entre parenthèses : « self-love ».

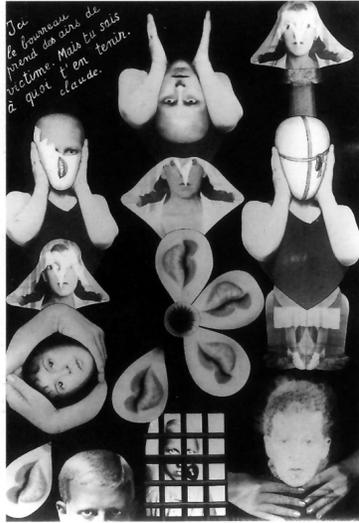


Figure 4 : Planche VI insérée dans *Aveux non avenus*, 1930 ; coll. Helen Kornblum.

L'œuvre du couple Cahun-Moore interroge non seulement notre manière de lire et de voir, mais surtout notre perception de la frontière. La propension à transgresser sans jamais se situer ni de l'un ni de l'autre côté de la frontière caractérise le sujet moderniste que figurent, chacune à leur manière, Cahun et Moore à travers leur démarche intermédiaire. La figure d'Alice chère aux surréalistes grâce à son désir de passer de l'autre côté du miroir permet de penser les *Aveux* comme l'envers d'un récit rétrospectif dans lequel le sujet narrateur revient sur certains jalons significatifs de son passé⁹. Le pacte de sincérité n'est-il pas rompu lorsqu'on lit que la tentative d'écrire sur soi est qualifiée de « manège ridicule » (*ANA*, 13). Plutôt que de se laisser tenter par la réminiscence d'histoires, de figures et de fantômes d'autrefois, Cahun reconfigure les stratégies d'écriture autobiographique et la pratique de l'autoportrait, son pendant pictural, en annonçant la couleur de ses cartes ainsi : « Vais-je donc m'embarrasser de tout l'attirail des faits, de pierres, de cordes tendrement coupées, de précipices... Ce n'est pas intéressant. Devinez, rétablissez. Le vertige est sous-entendu, l'ascension ou la chute » (*ANA*, 13). Naviguant toujours à contre-courant, la voix narrative cherche à engendrer un sujet polymorphe, en métamorphose permanente¹⁰. Cahun et Moore prennent le parti de traverser le miroir à l'instar d'Alice, certes, mais elles le font voler en éclats – tant dans le texte que dans les photomontages – une fois qu'il aura été usé. Car, au fond, explique la voix narrative initiale, il ne faut surtout pas fixer son image : « "Miroir", "fixer", voilà des mots qui n'ont rien à faire ici » (*ANA*, 44).

⁹ Je paraphrase ici la définition primordiale du récit autobiographique proposé par Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975) et qui paraît peu appropriée aux récits de soi avant-gardistes.

¹⁰ La métamorphose, la polymorphie, l'enfant (ou l'enfance) et la figure de l'acteur sont trois lignes conductrices qui permettent d'identifier des préoccupations thématiques de Cahun. Pour plus de détails, voir Catherine Baron, *Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avenus de Claude Cahun*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2004.

Les fragments textuels se succèdent, ils semblent juxtaposés comme si toute la colle avait été utilisée pour agencer les divers morceaux photographiques. En l'absence d'un récit principal, les portions textuelles peuvent être lues de manière aléatoire, sans obligation aucune de suivre la chronologie propre au support livresque. Chacune des neuf parties hétéroclites peut se suffire à elle-même, tout comme nombre de fragments s'apparentent à des réflexions isolées, à des aphorismes, à des digressions philosophiques, comme s'il s'agissait de notes éparses confiées à un carnet, à un journal ou – pourquoi pas – à un livre d'heures. Les ruptures d'idées sont tantôt signalées par des icônes (faisant office de culs-de-lampe), tantôt par des intertitres (tels « Lettre d'Aurige au poète », « Portraits psychologiques », « En marge », « Compliment de Noël »). La mise en évidence de tant de parts disparates soulignent explicitement le caractère fragmentaire d'*Aveux non avenues*. Montrer les fissures de l'œuvre d'art, n'était-ce pas l'un des paris esthétiques des dadaïstes puis des surréalistes en favorisant l'hétérogène du collage et du photomontage, en congédiant une conception cohérente, homogène de l'œuvre¹¹ ?

Esthétique du collage

Le choix du collage comme principe créateur tant pour le texte que pour les photomontages répond chez le couple Cahun-Moore à la volonté de se libérer des contraintes liées à un seul médium : l'une écrit et réécrit ses thèmes de prédilection (les rêves, les rencontres, les questions métaphysiques, les mythes comme sources d'inspiration, tel Narcisse) ; ensemble, elles coupent et découpent divers éléments iconiques, puis elles les montent en images oniriques. Le collage vise, comme le souligne Elza Adamowicz la déstabilisation du producteur d'images et celle du spectateur¹². La juxtaposition d'éléments disparates crée un écart qui fait obstruction à une lecture d'ensemble de l'œuvre. Dans le cas des dix photomontages d'*Aveux non avenues*, le lecteur-spectateur se heurte à l'idée de pouvoir remplir de significations les failles laissées béantes entre les fragments de tête, de torse, de jambes, de thorax, de portraits,

¹¹ On se rappelle que pour Breton et ses amis surréalistes, de la rencontre d'éléments hétérogènes doit naître une étincelle, le jaillissement du surréel : André Breton, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, p. 337-338.

¹² Voir Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 4.

d'autoportraits, de mots ou de phrases privés de leur contexte. Le détournement est à l'œuvre à plus d'un égard.



Figure 5 : Planche III, *Aveux non avendus*, 1929-30 ; coll. privée.

Prenons l'exemple de la troisième planche (Fig. 5) servant d'interstice entre l'acronyme « Moi-même (faute de mieux) » de la partie II et les fragments de texte qui s'échelonnent de la page 27 à la page 41. Un œil immense occupe la partie inférieure de l'image, telle la lune montant dans un ciel sombre évoqué par un fond noir uniforme. Sur cette toile de fond nocturne se superposent trois fragments textuels et des synecdoques corporelles (des mains, des jambes, des bras, des têtes)

méticuleusement découpées d'autoportraits ou d'autres sources iconiques. Au centre de l'image, un miroir à main révèle le reflet du visage de Cahun, à moitié couvert, mais dont le regard saisit inmanquablement celui du spectateur. Le sujet fasciné par son propre reflet, tant dans le miroir que dans l'œil agrandi (Narcisse n'est jamais très loin) nous rappelle la notion de « self-love » qui parcourt cette section des *Aveux*. On peut se demander qui tient le miroir dans lequel le sujet se mire et interpelle l'Autre ? Est-ce Cahun elle-même ou son alter ego, celle qui signe Moore ? Est-ce l'œil de Moore sur la rétine duquel est greffé le portrait de Cahun ? Pourquoi voiler une partie du visage lorsqu'il s'agit de s'explorer comme l'indique le sous-titre de la section ? Les collaboratrices s'amuse à reprendre les jeux de voilement et de dévoilement, bref le travestissement pratiqué dans les (auto)portraits des années 1910-20.

Le photomontage fait cohabiter les deux modes d'expression sur la même page : Cahun et Moore proposent ici une autre stratégie de faire cohabiter l'écrit et le photographique en incorporant au photomontage des bribes textuelles découpées en forme de main ou pliées en forme d'oiseaux. Parmi ces fragments textuels, deux peuvent être identifiés comme

provenant du corps du texte des *Aveux*. Sur la main gauche qui pointe vers le miroir, on reconnaît un fragment de l'extrait suivant :

Je suis (le « je » est) un résultat de Dieu multiplié par Dieu divisé par Dieu :
Dieux x Dieu = moi = Dieu

DIEU

(En voilà des façons de traiter l'absolu ! On voit que... etc...) (*ANA*, 34)

Le « je » se présente comme le résultat d'une opération mathématique de multiplication et de division. L'écart entre le « moi » et « Dieu » est réduit à zéro ce qui frôle le blasphème. Outre ce détail, le passage textuel montre clairement un sujet fragmenté en train de se poser la question identitaire en employant à la fin de la démonstration le verbe « voir » nous incitant à retourner dans la planche III. À la lumière de cette plongée dans le texte, les éléments visuels qui pouvaient auparavant sembler sans lien évident commencent désormais à faire sens grâce à une lecture croisée entre le textuel et le pictural.

Disparates, troublants, illogiques : les épithètes qui traduisent l'hétérogénéité ou ses conséquences aux yeux de celui qui regarde pourraient être multipliés. Tout concourt à nous faire croire que les fragments visuels mettent en forme un univers de rêve (diurne ou nocturne, telle est la question) privilégiant le *pars pro toto* par rapport à l'unité. Si, de manière générale, il est possible de jeter des passerelles entre un photomontage donné et la portion textuelle qui lui est adjointe, le jumelage de deux moyens d'expression différents fait surgir des ruptures dans l'œuvre, comparables à des lignes de faille.

Lecture-spectature ou comment faire advenir le *spectateur*¹³

On se rappelle que le collage comporte trois étapes : la collecte, le collage et la configuration des fragments¹⁴. Elza Adamowicz souligne qu'au cours de la troisième étape, le lecteur est activement engagé dans la transformation des mots et des images et

¹³ Issu d'une faute de frappe, le terme a rapidement commencé à faire sens si l'on part du principe que le spectateur a un rôle actif à jouer face à une œuvre d'art avant-gardiste dont le livre surréaliste fait partie. Voir Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007, p. 15.

¹⁴ Voir Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image, op. cit.*, p. 32.

dans l'élaboration des nouvelles significations qui en émergent. Il s'engage dans une relation dialogique avec le texte et l'image afin de trouver des analogies entre les deux médias, ou pour constater qu'il existe un certain nombre de fissures. De plus, Adamowicz insiste sur l'effet de dépaysement provoqué par le collage surréaliste (Fig. 6). Au moment de la parution des *Aveux non avendus*, les repères du lecteur étaient sans doute bousculés face à ce type de livre insolite qui ouvre des chantiers en enfilade sans jamais les fermer¹⁵. Mais n'était-ce pas l'une des visées principales de tout livre avant-gardiste : changer de paradigme de création grâce à l'écriture à quatre mains et, selon la même logique, provoquer un changement dans la posture de lecture afin de rendre justice à un ensemble texte/image régi par des rapports de collusion et, surtout, de collision ?

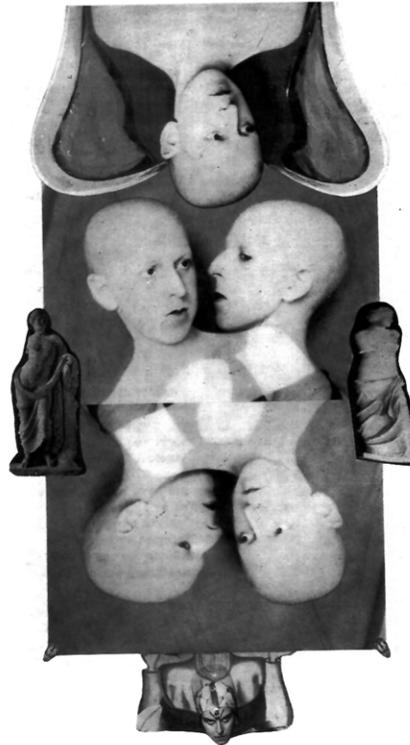


Figure 6

¹⁵ Rappelons qu'Adrienne Monnier, libraire de la Maison des amis des livres, rendez-vous incontournable du Paris littéraire de l'entre-deux-guerres, refusa par ailleurs de publier l'ouvrage, le trouvant trop disparate. Voir Charlotte Maria, *Correspondances de Claude Cahun : la lettre et l'œuvre*, thèse de doctorat, Université de Caen Basse Normandie, 2013, p. 316.

Dû notamment à ces effets de collision, *Aveux non Avenus* instaure une tension entre lecture et spectature. L'action de lire et de voir doit se faire dans un mouvement de va-et-vient du texte à l'image, et *vice versa*. À cette seule condition, un lecteur alerte des enjeux intermédiatiques d'une œuvre hybride parvient à construire du sens là où le lecteur traditionnel ne le soupçonne pas. Autrement dit, la *texture* double des *Aveux* en appelle à un acte de lecture croisée qui ne cesse de rebrousser chemin, de se méfier d'une traversée linéaire des fragments, du photomontage au récit et ainsi de suite. Seule une lecture intermédiaire peut permettre de créer de nouveaux repères. Liliane Louvel plaide avec raison en faveur d'une posture où le lecteur calque son appréhension de l'œuvre sur son objet d'étude : « Hybridité, mélange, percolation, porosité des approches et des moyens mis en œuvre qui se calquent sur leur objet d'étude, lui-même entre deux arts, entre deux médias, à proprement parler inter-médial. C'est là où tout se joue, dans le mouvement entre-deux, mouvement dialectique d'apparition/disparition¹⁶ ».

*



TABLE

En marge de « Aveux non Avenus »	I
L'aventure invisible	1
I R. G. S. (fear)	3
II Moi-même (self-love)	25
III E. D. M. (sex)	43
IV C. M. C. (vanity, sex)	55
V M. R. M. (sex)	97
VI X. Y. Z. (lying)	115
VII H. U. M. (fear)	153
VIII N. O. N. (greed, fear, self-pride)	179
IX I. O. U. (self-pride)	211

Figure 7

¹⁶ Liliane Louvel, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 93.

Cela ne fait aucun doute, les lignes de faille sont nombreuses dans *Aveux non avenues* : elles s'ouvrent entre les courants (symbolisme, modernisme, surréalisme)¹⁷ et les genres littéraires, entre les arts et les médias, entre le réel et l'onirique, entre le passé, le présent et l'à-venir. L'œuvre déplace sans cesse les frontières du déjà-lu et du déjà-vu : grâce à une composition à quatre mains, le couple Cahun-Moore valorise une éthique du partage et de la collaboration¹⁸. Livre surréaliste tant sur le plan du refus du roman et de la mise en mots de nombreuses valeurs avant-gardistes qu'au niveau de la macrostructure de l'œuvre, *Aveux non avenues* incite le « spectateur » à une lecture participative qui peut se faire aussi fragmentée que la composition de l'ouvrage lui-même. La quête de sens vers lequel devait tendre traditionnellement un récit de soi s'avère ici un leurre, un mirage, brouillant les frontières entre un « je » stable, univoque, et ses nombreux avatars équivoques. Est-ce la confusion de diverses subjectivités ou bien la fin d'une photographie comme représentation du réel, qui peuvent expliquer le choix de l'ultime image – surprenante dans sa simplicité, floue et peu « surréaliste », contrairement aux photomontages –, indiquant, en fin de parcours, la route à suivre (Fig. 7) ? Après avoir erré en lui/elle-même tel un voyageur découvrant une *terra incognita*, le temps serait-il venu pour le « je » narrant d'emprunter définitivement une voie toute tracée d'avance même si l'on ignore où elle mènera ? La fin des *Aveux* serait-elle synonyme de fin de partie ? Cahun souhaite se détourner de l'écriture pour explorer d'autres médias, ou du moins des formes de collaboration (dans le cadre du *Cœur de Pic*, avec Lise Deharme) et d'écriture autres tels l'essai (*Les paris sont ouverts*), le tract et la déclaration collective.

Références bibliographiques

Corpus primaire

Cahun, Claude, *Aveux non avenues*, illustrations de Marcel Moore, Paris, Éditions du Carrefour, 1930.

Cahun, Claude, *Écrits*, édition François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002.

¹⁷ Voir la première partie de la thèse d'Alexandra Arvisais, *L'esthétique du partage dans l'œuvre littéraire et photographique de Cahun-Moore*, Université de Montréal, 2017, p. 40-157 qui met en évidence les trois influences sur la poétique et l'esthétique cahuniennes.

¹⁸ C'est le postulat d'Alexandra Arvisais, *op. cit.*

Corpus critique

- Adamowicz, Elza, *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2005.
- Arvisais, Alexandra, « Détournement du savoir féminin dans les écrits journalistiques de Claude Cahun alias "M" », *@analyses*, vol. 10, n° 1, 2015, p. 178-195.
- Arvisais, Alexandra, *L'esthétique du partage dans l'œuvre littéraire et photographique de Cahun-Moore*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2017.
- Baron, Catherine, *Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avendus de Claude Cahun*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2004
- Bourse, Alexandra, « Claude Cahun : la subversion des genres comme arme politique », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Genres et avant-gardes*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 137-145.
- Breton, André, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988.
- Calle-Gruber, Mireille, « Elles le livre », dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIX^e au XXI^e siècles. Symbolisme, modernisme, surréalisme, postérité contemporaine*, <http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/elles-le-livre/>, page consultée le 29 novembre 2018.
- Latimer, Tirza True, « Entre Claude Cahun et Marcel Moore », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun. Contexte, posture et filiation : pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2007, p. 31-42.
- , « Acting out : Claude Cahun and Marcel Moore », dans Louise Downie (dir.), *don't kiss me : The Art of Claude Cahun*, Londres et Jersey, Tate Publishing et Jersey Heritage Trust, 2006, p. 56-71.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Louvel, Liliane, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Maria, Charlotte, *Correspondances de Claude Cahun : la lettre et l'œuvre*, thèse de doctorat, Université de Caen Basse Normandie, 2013.
- Murat, Laure, « The Invention of the Neuter », *Diogenes*, n° 208, 2004, p. 72-84.
- Oberhuber, Andrea, « "J'ai la manie de l'exception" : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avendus* de Claude Cahun », dans Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 75-87.
- Oberhuber, Andrea (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007.
- Oberhuber, Andrea, « Vers le Neutre : l'haltérophile et le Minotaure », *Mélusine*, n° 36, 2016, p. 113-122.