

Trinity College

Trinity College Digital Repository

Senior Theses and Projects

Student Scholarship

Spring 2022

L'Autoreprésentation dans les Textes Visuels et Narratifs de Claude Cahun (Self-Representation in the Visual and Narrative Texts of Claude Cahun)

Ruby Schiller
rubysschiller@gmail.com

Ruby Schiller
Trinity College, ruby.schiller@trincoll.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Schiller, Ruby and Schiller, Ruby, "L'Autoreprésentation dans les Textes Visuels et Narratifs de Claude Cahun (Self-Representation in the Visual and Narrative Texts of Claude Cahun)". Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2022.

Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/1062>

L'Autoreprésentation dans les Textes Visuels et Narratifs de Claude Cahun

« *Que voudriez-vous être ? – Plus et mieux. Ma propre perfection.* »

By

Ruby Schiller

Thesis submitted to Karen Humphreys at Trinity College, CT

Spring 2022

Chapitre I :

Dans cette thèse, j'examine la représentation du soi dans certaines photographies et textes de l'artiste, Claude Cahun (1894-1954). Cahun, avec des objets et des figures tels que des masques, des miroirs des déguisements, suggère de nouvelles façons pour voir et se représenter dans l'art. Plus précisément, j'analyse les rôles contradictoires du genre représentés dans ses photographies et ses textes, à l'époque entre-deux-guerres, envers les idéologies du corps féminin que Cahun construit à travers son art. La multiplicité des représentations du soi est un élément central des autoportraits de Cahun dans ses ouvrages photographiques et littéraires. La période de la vie de Cahun évoquée, l'apogée de sa carrière, est entre 1920 et 1940. Cette analyse explore une série d'ouvrages de Cahun, depuis le début de sa carrière, jusqu'à la seconde guerre mondiale. Je remets en question les motifs et les méthodes de l'artiste tout en explorant sa manière de représenter ses sujets et de se représenter elle-même.

Pour mettre en contexte et comprendre certaines de ses motivations, il est important de connaître son parcours biographique. Cahun n'était pas seulement photographe mais elle travaillait avec plusieurs techniques mixtes, y compris l'écriture, le photomontage et la sculpture.¹ En 1894, Cahun est née Lucy Renée Mathilde Schwob dans une famille aisée française.² Elle était entourée par une famille passionnée de la littérature qui aimait explorer de nouvelles idées. Notamment, son oncle, Marcel Schwob, était considéré comme un précurseur du mouvement surréaliste. Ce fut le même mouvement artistique avec lequel Claude avait une certaine affiliation.

Le début de la carrière d'artiste de Claude Cahun fait parallèle à celui du mouvement surréaliste. Ce mouvement était inspiré par des penseurs comme André Breton, Sigmund Freud,

¹ Shaw, Jennifer L. *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*. Reaktion Books, 2017. Pg 11.

² Doy, Gen. *Claude Cahun: A Sensual Politics of Photography*. I.B. Tauris & Co., 2007. Pg XV.

Salvador Dali qui se sont demandé si les rêves des individus révélaiient une plus grande interprétation liée à l'inconscient.³ Au début du mouvement, les artistes de cette époque cherchaient à découvrir le lien entre la réalité, la fantaisie et la manière dont les apparences peuvent être manipulées pour révéler une nouvelle façon de comprendre la vie. Pourtant, les personnes acceptées dans le groupe surréaliste étaient seulement des hommes. Ces hommes, ont décrit leurs idées de l'inconscient et du monde des rêves, tandis qu'ils dépeignaient les femmes comme si elles étaient inférieures.⁴

En 1920, Cahun habitait à Paris avec sa compagne Suzanne Malherbe.⁵ En ce moment-là, Paris était le centre du monde de l'art.⁶ Cahun s'est engagée avec ce milieu. C'était l'époque où le cinéma était en plein essor aussi bien que le théâtre d'avant-garde.⁷ Les médias visuels devenait encore plus important ; à la fois ce qui a accompagné ces plaisirs, c'étaient les séquelles de la première guerre mondiale.⁸ Pendant que les hommes étaient en guerre, les femmes reprenaient des tâches dont elles étaient auparavant exclues.⁹ Ainsi, lorsque les hommes sont revenus et que les femmes ont été supposées reprendre leurs responsabilités à la maison, la réalité était que la guerre avait changé la culture, surtout en ce qui concerne les rôles de genre.¹⁰ Le rôle des femmes dans la culture a profondément évolué à cette époque, et a profité de ces changements et nouvelles idées.

³ Knafo, Danielle. (2001). Claude Cahun: *The Third Sex*. Studies in Gender and Sexuality. 2. 29-61. 10.1080/15240650209349169.

⁴ Ibid. (4)

⁵ Ibid. (XV)

⁶ Shaw, Jennifer L. *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*. Reaktion Books, 2017. Pg 47.

⁷ Ibid. (50)

⁸ Ibid. (50)

⁹ Chadwick, Whitney, and Tirza True Latimer. "Becoming Modern; Gender and Sexual Identity after World War I." *The Modern Woman Revisited: Paris between the Wars*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 2003, pp. 3-4.

¹⁰ Shaw, Jennifer L. *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*. Reaktion Books, 2017. Pg 50.

Au centre de ces changements, et dans l'aspiration de reconstruire la France après la grande guerre, certains Français pensaient que ceci ne pouvait être réalisé que par un, « rappel à l'ordre. »¹¹ C'est à dire que leur idée conservatrice estimait que beaucoup d'art, comme le cubisme,¹² devait reflète la tradition classique.¹³ L'art classique, en général, consiste des ouvrages réalistes qui étaient faciles à comprendre. Pourtant, ceux de l'avant-garde soutenaient qu'il était temps de changer d'approche. Cahun a expérimenté avec ces idées et ses propres innovations à la fois dans sa vie personnelle et à travers son art.

Cahun (qui était lesbienne) trouvait que son identité créatrice personnelle était quelque part entre la tradition classique et une tradition pas tout à fait établie. Dans ce milieu, elle a essayé d'inventer son propre espace. Elle s'est appuyée sur des idées du mouvement surréaliste pour remettre en question la dualité de l'identité et la multiplicité de la représentation du soi. De plus, elle utilise la performance comme moyen d'exprimer comment l'identité n'est pas singulière. Ses textes écrits et ses photographies complexes sont ouverts à l'interprétation des spectateurs d'analyser différemment chaque élément, développer de nouvelles représentations et de la compréhension d'eux-mêmes. A travers son écriture et sa photographie, Cahun dit en ces termes que le soi en nous est inventé par la société, et alors c'est à l'individu de décider comment il souhaite effectuer sa performance.

Dans l'un des premiers autoportraits de Cahun, *Autoportrait* de 1914 (Figure 1), Cahun se présente comme personnage ou sujet principal. Cependant, ce n'est pas aussi simple qu'un autoportrait ; même si elle y figure comme le personnage central. Au contraire, ici, elle est

¹¹ Ibid. (52)

¹² Chadwick, Whitney, and Tirza True Latimer. "Becoming Modern; Gender and Sexual Identity after World War I." *The Modern Woman Revisited: Paris between the Wars*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 2003, pp. XIV

¹³ Ibid. (XVII)

représentée comme si elle jouait un rôle. La femme dans l'image se présente allongée dans un lit. Quelques objets l'entourent (les couvertures et l'oreiller). Elle semble presque décapitée alors que les couvertures cachent le reste de son corps. Elle regarde directement la caméra, comme si elle regardait à travers l'objectif dans l'espace du spectateur. La composition est tranquille est simple, puisque les principales caractéristiques entourent le sujet. Cahun a manipulé la scène ; l'expression de son visage est subtile, comme une page blanche. L'arrière-plan est composé de petits plis du lit qui entoure sa tête mise en juxtaposition avec les flux de cheveux qui semblent de pousser hors de la sujette. Certains historiens affirment que l'image évoque la figure Méduse de la mythologie grecque.

En particulier ses cheveux se déploient en éventail et créent l'image d'une tête qui flotte à côté de son corps. Elle ressemble à des images contemporaines de Méduse.¹⁴ Si Cahun essaie de suggérer le rôle d'une « femme fatale », comme Méduse, le rôle qu'elle adopte suggère un danger imminent.¹⁵ Le personnage allongé semble sans émotion, à part de son regard perçant. A travers l'évocation de Méduse, Cahun montre à ses spectateurs une association avec le personnage fictif qui transforme les gens en pierre s'ils la regardent dans les yeux. Le seul moyen d'échapper la malédiction de Méduse est de la regarder dans les yeux à travers un reflet. Dans la photographie de Cahun, le spectateur voit la femme à travers un appareil photo. Un appareil photo fonctionne en permettant aux rayons lumineux d'entrer dans la machine et de se refléter sur un miroir ; l'image sur le miroir est donc dirigée sur du film est ensuite développée grâce à un processus chimique.¹⁶ Le spectateur n'est laissé pas blessé, car théoriquement, il ne regarde pas directement dans les yeux de Méduse, mais à travers le reflet de la caméra.

¹⁴ Ibid. (16)

¹⁵ Ibid. (18)

¹⁶ Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "*camera*". Encyclopedia Britannica, 26 Mar. 2020, <https://www.britannica.com/technology/camera>.

Selon le mythe, Méduse est regardée dans un reflet, elle est vaincue. Dans la réinterprétation de Méduse, contrairement à la représentation populaire de la figure, Cahun essaie de reconstruire les stéréotypes des femmes dans les contes et les mythes d'autan. Elle donne du pouvoir à ses spectateurs en leur permettant de ne pas être soumis à la malédiction de Méduse parce que l'image est médiatisée. Elle commente également la dualité des rôles de genre en France à l'époque et comment les femmes devraient être perçues différemment qu'auparavant.

Cahun emploie des personnages fictifs comme motifs dans ses ouvrages en partie pour attirer l'attention de ses spectateurs et pour encourager un sens d'autoréflexion à propos de l'identité, du genre et de la sexualité. Cette idée est suggérée dans la réinterprétation du personnage de Cendrillon, que Cahun appelle, *Cendrillon, L'Enfant Humble et Hautaine*.¹⁷ Dans ce conte de fées, réinterprété par Cahun et publié dans *Héroïnes*, Cahun réécrit l'histoire de Cendrillon. Les contes de fées, dont les *Histoires ou Contes du Temps Passé* de Charles Perrault (1697), sont les plus connues, présentent des histoires adaptées d'une tradition orale et destinées à captiver les lecteurs et qui enseignent une leçon morale.¹⁸ Tout comme Perrault a écrit ses contes de fées dans le contexte de sa propre époque, Cahun, dans son récit, reflète le chaos économique, social et culturel de son temps surtout dans ses représentations des femmes à l'époque d'entre-deux guerres en France.

Cendrillon est représentée, dans la version de Cahun, dans le texte comme une séductrice manipulatrice qui « joue [son] rôle près du cher prince ». ¹⁹ Dans le récit de Cahun de nombreuses conventions sociales sont subverties. Cendrillon aime ses « délicieusement cruelles » demi-

¹⁷ Colvile, Georgiana. “*Cendrillon, L'Enfant Humble Et Hautaine*.” *Scandaleusement D'elles: Trente-Quatre Femmes surréalistes*, Jean-Michel Place, Paris, 1999, pp. 55–56.

¹⁸ Schultz, Gretchen, and Lewis Seifert, editors. “Introduction.” *Fairy Tales for the Disillusioned: Enchanted Stories from the French Decadent Tradition*, Princeton University Press, 2016, pp. xvii–xxxiv, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1q1xr3x.5>.

¹⁹ Colvile, Georgiana. “*Cendrillon, L'Enfant Humble Et Hautaine*.” *Scandaleusement D'elles: Trente-Quatre Femmes surréalistes*, Jean-Michel Place, Paris, 1999, pp. 56.

sœurs, elle trouve du plaisir dans la torture, et elle est décrite comme sans espoir en disant, « mais comment le ferais-je, moi d'humeur aimante, et si soumise ? ».²⁰ Cahun fait des commentaires sur le concept de l'inversion des rôles par la voix de Cendrillon, « ... peut être l'aimerais-je sincèrement s'il voulait quelquefois intervertir nos rôles... ». ²¹ L'histoire est ironiquement pleine d'humour des sous-entendus sexuels. Elle semble excentrique puisqu'elle commente l'évolution sociale des femmes dans la culture française. Cahun réinterprète le personnage de Cendrillon, tout en la rendant semblable aux femmes françaises modernes.

La raison pour laquelle Cahun a écrit contre la tradition était probablement pour répondre à la division dans la perception des rôles de genre dans la société après la première guerre mondiale. En réécrivant ces contes de fées, Cahun démontre une progression pour les femmes. Sa réinterprétation de Cendrillon, tout en étant exagérée, provoque un sentiment de réflexion pour ses lecteurs. Dans un sens, Cahun renverse les rôles de Cendrillon et du prince pour remettre en question les rôles de genre conventionnels, leurs interprétations et leur fluidité sans jamais vraiment donner de résolution claire. Son texte est ambigu pour permettre aux lecteurs d'interpréter sa signification différemment pour chaque personne.

Cahun a consciemment incorporé de multiples significations dans sa version de Cendrillon. Elle joue avec l'idée d'un double sens en incorporant le motif du miroir dans plusieurs de ses tableaux et autoportraits par exemple, *sans titre*, ca. 1928, (figure 2) actuellement au Musée des Beaux-Arts, Nantes. La photo présente une femme devant son reflet dans le miroir. Elle regarde le spectateur tandis que ses yeux dans son reflet regardent un espace indéfinissable, ailleurs. En regardant l'ensemble de la photo, la photographie ne représente que les trois quarts de son corps. Le miroir est aussi coupé en haut de la composition avec un peu

²⁰ Ibid. (55)

²¹ Ibid. (55)

d'espace au-dessus du reflet de la femme. La femme tient un côté du col de son manteau à carreaux comme si elle commence à révéler davantage ce qui se cache en dessous. La photographie ne capture que cet instant, comme si la femme était prise par surprise.

En fait, elle n'est pas surprise mais a organisé cette scène spécifiquement pour que ses spectateurs remettent en question chaque élément représenté dans la photo. L'incorporation du miroir suggère plusieurs couches de sens. Tout en étant conscient de l'intérêt de Cahun pour les personnages mythologiques et fictifs dans ses différents médiums de travail, on pourrait dire que le miroir signifie une référence au personnage mythologique, Narcisse. Narcisse, selon Cahun est « ...partout. Il nous hante. Il a sans cesse inspiré ce qui perfectionne la vie, depuis le jour fatal où fut captée l'onde sans ride. Car l'invention du métal poli est d'une claire étymologie narcissienne. »²²

L'histoire de Narcisse, selon les *Métamorphoses* d'Ovide, stipule que, la mère de de Narcisse, Tiresias, a dit que s'il ne se reconnaissait jamais, il vivrait longtemps.²³ Soumis par sa propre beauté qu'il voit dans une rivière un jour, il y tombe et il meurt en regardant son reflet.²⁴ L'analogie du conte est un avertissement envers la société qui explique aux individus qu'il y a des conséquences à l'égoïsme Narcisse est attiré par le reflet de lui-même. Le personnage de Narcisse suggère une mise en garde contre les pièges de l'illusion. L'idée que le soi n'est pas la même chose qu'une image du soi, est réitérée à la fois dans l'autoportrait de Cahun de 1928 et dans le deuxième chapitre de son texte *Aveux Non-Aveux* qui est intitulé 'moi-même'.

²² Cahun, Claude, et al. *Aveux Non Avenus*, Mille Et Une Nuits, Paris, 2011, p. 44.

²³ Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Narcissus". Encyclopedia Britannica, 31 May. 2021, <https://www.britannica.com/topic/Narcissus-Greek-mythology>.

²⁴ Ibid.

Dans le texte, Cahun parle de « néo-narcissisme d'une humanité pratique ».²⁵ C'est-à-dire qu'elle a inventé sa propre version pour s'opposer aux idées établies sur Narcisse. Cette idée de 'néo-narcissisme' est représentée dans son autoportrait de 1928. La femme représentée ne se regarde pas dans le miroir, comme le personnage de Narcisse. Par contraste, elle regarde le spectateur. Si cette femme essayait de représenter Narcisse, elle est maintenant représentée comme un androgyne et non comme un homme par rapport au mythe. Elle est également représentée en contradiction avec les actions de Narcisse, alors qu'elle regarde dans la direction opposée à son reflet. Il y a de l'espace entre la femme et son reflet. Comparé à Narcisse qui tombe dans sa réflexion, en revanche, Cahun s'éloigne d'elle-même peut être pour montrer son indifférence à son physique. Il y a aussi plusieurs dualités représentées dans cet autoportrait, qui représentent les idées centrales des ouvrages de Cahun, selon lesquelles les individus ne jouent pas un rôle singulier ; ils ont plutôt de multiples facettes.

Du point de vue du spectateur, nous examinons cette image, à travers l'optique d'une caméra. La caméra, dans le sens le plus élémentaire, crée un double de ce qui est représenté devant la machine. Le spectateur ne regarde pas directement la femme mais à travers une lentille. Cahun avec ses déguisements crée une autre version d'elle-même ou peut-être d'une personne fictive. La femme est représentée plus qu'une fois ; une fois sur la photo et une autre fois dans son reflet dans le miroir sur la photo. Ces multiples couches, pourrait être sa façon de commenter la distinction entre l'illusion et de la réalité, ignorée par Narcisse.

L'autoportrait de 1928 pourrait être aussi un exemple de comment Cahun décrit à quel point l'identité peut être manipulée. Cahun affirme dans la section sur Narcisse, « depuis le jour fatal où fut captée l'onde sans ride » ;²⁶ c'est-à-dire que ce que recherche Narcisse, l'idéalité ou

²⁵ Cahun, Claude, et al. *Aveux Non Avenus*, Mille Et Une Nuits, Paris, 2011, p. 44.

²⁶ Ibid. (44)

une vague sans ondulation, n'existe pas. Narcisse voit un mirage, fabriqué par son imagination, ce qui mène à sa mort. Cahun suggère qu'il existe plusieurs interprétations de cette histoire surtout en l'attribuant à l'identité. Dans la même citation, Cahun constate, « l'invention du métal poli est d'une claire étymologie narcissienne. »²⁷ Ce 'métal poli', pourrait faire référence au miroir que Cahun inclut dans son autoportrait. Le miroir est une métaphore pour la perception de soi. Alors si le miroir est le 'claire étymologie narcissienne', le miroir est à l'origine de l'admiration pour soi-même. C'est-à-dire si l'on considère l'étymologie, l'étude de l'origine des mots, il s'agit d'une métaphore pour le début des temps ou des origines de la communication. En réécrivant et projetant visuellement des idées sur le mythe de Narcisse dans la photographie, Cahun réinventer des possibilités créatrices afin de donner une nouvelle perspective à intégrer avec l'époque moderne.

²⁷ Ibid.

Chapitre II

De nombreuses photographies et personnages dans l'écriture de Cahun évoquent le thème de l'androgynie. La représentation des images androgynes est l'un des moyens par lequel Cahun représente l'identité pour ses spectateurs et pour elle-même. Cela apparaît clairement dans le quatrième chapitre d'*Aveux non-Aveux* intitulé 'C.M.C. ou Aurige' et dans ses autoportraits *I am in training, don't kiss me* de 1927, *Que me veux-tu* de 1928, et *Théâtre de recherches dramatiques*, 1929.

Le mot 'Androgyne' est défini comme non spécifique par rapport à l'apparence, le comportement, et au genre. L'origine du mythe dans se retrouve dans *Le Banquet* de Platon et même dans certains extraits de la Genèse. Aristophanes dans *Le Banquet* affirme, en se référant à la création de l'homme, « in the first place there were *three sexes* ... two, male and female ; the third partook of the nature of both the others [the hermaphrodite]. »²⁸ Lorsque le dieu mythologique Zeus a vu le troisième sexe comme menace, chaque entité a été coupée en deux moitiés.²⁹ Aristophanes explique qu'ainsi l'homme passerait le reste de sa vie à chercher son autre moitié.³⁰

Cahun, qui a étudié la philosophie en 1922 à la Sorbonne, aurait probablement étudié *Le Banquet* de Platon.³¹ Au début de sa carrière, elle aurait connu les idées philosophiques pendant qu'elle découvrait son intérêt pour l'homosexualité. Ces sujets, à l'époque, étaient controversés, mais sont inclus dans son texte et ses photographies pour encourager le spectateur à avoir l'esprit curieux, inquisiteur. Dans *Aveux non-Aveux*, spécifiquement dans le chapitre 'Aurige', Cahun intègre, à la fois, la philosophie et la figure de l'androgynie. A la première page, elle présente

²⁸ Plato. *The Symposium*, translated by Walter Hamilton, Penguin, London, 2005, pp. 59.

²⁹ Ibid. (61)

³⁰ Ibid. (61)

³¹ Doy, Gen. *Claude Cahun : A Sensual Politics of Photography*. I.B. Tauris & Co., 2007. p. XV.

le personnage d'Aurige comme « féroce, luxueux, d'un égoïsme monstrueux ... ». ³² Cahun décrit la figure masculine comme grotesque.

Aurige est connu en tant que héros de l'antiquité grecque. ³³ Il est connu aussi comme un symbole mythologique que l'on retrouve parmi les constellations. ³⁴ Dans l'antiquité grecque, Aurige est représenté comme un homme, qui tient les rênes d'un char, un signe de puissance et victoire. ³⁵ Dans le texte, même si Cahun décrit les traits monstrueux d'Aurige, elle proclame que cette personne est aussi ou plutôt une femme : « 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. » ³⁶ Claude a changé le sexe d'Aurige, lui s'adressant comme si c'était une femme. Cependant, le fait qu'elle a changé le sexe de l'individu, au lieu de lui présenter d'abord par un genre désigné, suggère qu'Aurige est ce troisième sexe que Aristophanes décrit.

Bien que le genre du personnage principal change, le ton de la voix narratrice qui décrit le personnage change aussi. Cahun décrit cette variation comme « la beauté renaît » et déclare plus tard que ses principaux traits sont « la volonté de changer, de se refaire. » ³⁷ De plus Aurige se caractérise comme « amour de l'abstraction, des symboles. » ³⁸ La figure d'Aurige semble être une représentation de l'androgynie ; Aurige contrôle sa propre identité – 'l'illusion qu'elle crée' – et est capable de se transformer – 'la volonté de changer'. La transformation d'Aurige rappelle les idées de Cahun envers la figure de l'androgynie.

³² Cahun, Claude, et al. *Aveux Non Avenus*, Mille Et Une Nuits, Paris, 2011, p. 61.

³³ Mora, Faustino. "Charioteer of Delphi." Charioteer of Delphi, https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/greekpast/4693.html.

³⁴ Gregersen, Erik. "Auriga". Encyclopedia Britannica, 25 Sep. 2021, <https://www.britannica.com/place/Auriga>.

³⁵ Ibid.

³⁶ Cahun, Claude, et al. *Aveux Non Avenus*, Mille Et Une Nuits, Paris, 2011, p. 61.

³⁷ Ibid. (61, 63)

³⁸ Ibid. (65)

Cahun représente également cette figure dans sa photographie. Dans l'autoportrait, *I am in training, don't kiss me* de 1927 (figure 3), une femme est assise sur un tabouret, avec les jambes croisées et elle regarde directement le spectateur. La femme est présentée avec des attributs féminins et masculins ; cela encourage le spectateur à croire que le personnage est androgyne. L'apparence physique de Cahun est féminine surtout car elle porte du maquillage. Ses lèvres, ornées du rouge à lèvres, sont pincées et font la forme d'un cœur sur ses joues vers l'intérieur, attirant le spectateur dans son espace. Au-dessus de sa poitrine, le titre est évident : 'I am in training, don't kiss me' sous deux cernes proéminents, suggérant des mamelons. L'œil du spectateur est interrompu par un ensemble caleçon noir. Pourtant sous ce short masculin, ses jambes sont couvertes de bas en soie. Au-dessus des blanche bonneterie, est un autre contour d'un cœur cette fois, la forme délimitée au centre reste vide. Cette forme pointe vers le bas de ses jambes et les rend longues et élégantes. Tous ces caractéristiques féminines (le maquillage, les bas, et les formes de cœur dans différentes parties de son corps) sont mises en juxtaposition avec la scène et les accessoires qui entourent le sujet dans le portrait.

L'arrière-plan est ambigu et semble pousser la silhouette blanche du modèle à s'approcher plus près du spectateur. Les motifs sombre, la coupe de cheveux courte, le bracelet en cuir et le short de sport, représente des qualités masculines. Ces accessoires se fondent dans la composition, reflètent l'effet de l'arrière-plan. En revanche, les couleurs blanches dans l'écharpe, la chemise et les bas apparaissent féminins. La scène attire le spectateur aux aspects androgynes du sujet, tout ce dont encercle un haltère. Ce poids horizontal soutenu sur les genoux du sujet. Inscrit d'un côté du poids sont les mots 'Totor et Popol' et de l'autre côté est marqué 'Castor et

Pollux'.³⁹ Totor et Popol sont des personnages d'une bande dessinée, qui précède Tintin.⁴⁰ Castor et Pollux font référence aux figures mythologiques grecques, et parfois sont appelés ensemble par le nom Dioscuri.⁴¹

Ces figures, selon le mythe, étaient des « jeunes de Zeus » qui ont été conçus par un œuf, appartenant à une mère, Leda, et deux pères, Zeus et Tyndareus le roi de Sparte.⁴² Cette association d'un œuf qui possède deux individus suggère la figure de l'androgynie dans *Le Banquet* de Platon. L'être dans l'histoire de Platon, semble l'hermaphrodite ou l'androgynie était un être que Zeus a divisé et coupé en *deux*.⁴³ Cahun suggère alors qu'elle incarne cette idée d'un œuf, parce qu'elle joue un rôle qui est à la fois féminin et masculin.

Dans *Aveux non-Aveux*, Cahun affirme que « deux parallèles se rencontrent à infini »⁴⁴. Normalement cette idée n'est pas logique, car parallèle signifie d'exister l'un à côté de l'autre et de ne jamais se traverser. Cependant, tout en sachant que Cahun a travaillé avec une variété de médiums, elle pourrait suggérer l'application des théories de la géométrie proposées par le mathématicien français Girard Desargues.⁴⁵ Une de ses théories propose que les lignes parallèles puissent converger, lorsqu'un espace tridimensionnel est projeté sur un espace bidimensionnel ;⁴⁶ Cela se voit à travers le processus de la photographie. En géométrie projetée, ces lignes se rejoignent au point de fuite autrement connu par l'infini.

³⁹ Reed Enger, "I am in training, don't kiss me," in Obelisk Art History, Published March 23, 2018; last modified January 04, 2022, <http://arthistoryproject.com/artists/claude-cahun/i-am-in-training-dont-kiss-me/>.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Cartwright, Mark. "Castor Et Pollux." Encyclopédie De L'Histoire Du Monde, World History Encyclopedia, 26 Apr. 2022, <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-12348/castor-et-pollux/>.

⁴² Ibid.

⁴³ Plato. *The Symposium*, translated by Walter Hamilton, Penguin, London, 2005, pp. 61.

⁴⁴ Cahun, Claude, et al. *Aveux Non Avenus*, Mille Et Une Nuits, Paris, 2011, p. 40.

⁴⁵ Andersen, Kirsti. "Girard Desargues". Encyclopedia Britannica, 17 Feb. 2022, <https://www.britannica.com/biography/Girard-Desargues>.

⁴⁶ Artmann, Benno. "projective geometry". Encyclopedia Britannica, 1 Jun. 2018, <https://www.britannica.com/science/projective-geometry>.

A propos de la photo de Cahun, *I am in training don't kiss me*, elle propose la possibilité que dans l'art, on est capable de trouver le point d'origine ou l'infini. Le point d'origine, selon la mythologie comme dans *Le Banquet* de Platon, est un être androgyne. De plus, en regardant l'haltère, Cahun pèse les deux idées de 'Totor et Popol' et 'Castor et Pollux', la fiction moderne et la mythologie ancienne, le présent avec le passé. Elle se trouve au centre de ces deux temporalités, de la même manière qu'elle à l'époque : au milieu - elle ne néglige pas le passé mais elle ne connaît pas encore l'avenir non plus. Elle met en contraste les traits iconographiques les plus identifiables du masculin et du féminin, pour préciser que le sujet présent est androgyne. Elle croyait que pour créer une idée qui est incontestable, il fallait le présenter d'une manière radicale.⁴⁷

Le concept de l'absurdité comme moyen de l'expression de l'identité est également présent dans l'autoportrait *Que me veux-tu ?* de 1929 (figure 4). Dans cet autoportrait, Cahun se représente deux fois dans le rôle de « monstre hermaphrodite ou ... frères siamois ».⁴⁸ Contrairement à son autoportrait de 1928, cet autoportrait n'a pas de miroir. Cependant, elle est présente deux fois alors qu'elle montre au spectateur deux facettes de son visage. Dans le processus du développement de la photo, elle a probablement posé les deux images l'une sur l'autre. Dans cette composition, les femmes ne regardent pas le spectateur, qui semble exclu de leur interaction ; les sujets se regardent. Leur regard léger les engage l'une avec l'autre, mais le spectateur reste loin. Puisque les deux personnages se regardent et parce que on sait que ces deux femmes sont en fait la même femme, Cahun semble évoquer l'idée de l'introspection.

Les deux femmes sont dépouillées de tout accessoire, ce qui est évident par l'absence de vêtements, bijoux, ou cheveux. Elles apparaissent nues et privées de toute sorte de parure. Grace

⁴⁷ Cahun, Claude, et al. *Aveux Non Avenus*, Mille Et Une Nuits, Paris, 2011, p. 42.

⁴⁸ Ibid. (40)

à l'angle de la caméra, le spectateur les voit de près. Les femmes sont assez proches de la caméra, d'où le spectateur peut observer, mais n'arrive pas à entrer dans la scène. Alors que les femmes se regardent, leur cou semble se tordre à des angles étranges. En regardant de plus près le bas de leur cou, les femmes semblent d'avoir un corps et deux têtes. Une figure avec deux têtes et un corps est décrite dans *Le Banquet* de Platon comme androgyne. Pourtant, dans ce texte, cette figure androgyne est décrite comme un « rounded whole ... complete circle, two identically similar faces upon a circular neck, with one head common to both the faces, which were turned in opposite directions. »⁴⁹ Dans la photographie de Cahun, les deux femmes semblent avoir des visages similaires, mais elles ne sont pas rondes. Il se peut que Cahun ait choisi de représenter le moment où le corps d'origine de l'homme est divisé en deux.

« L'inaptitude à saisir les réalités objectives, à m'adapter à ce changement incessant de la vie ... superstition, mais jamais traditionnelles ; je ne crois qu'aux monstres que j'ai fabriqués moi-même, je ne croirai qu'au Messie qui descendra pour moi... Amour de l'abstraction, des symboles. »⁵⁰

Dans cet extrait, Cahun avoue qu'à travers l'abstraction elle est capable de comprendre la réalité, ou plutôt sa propre perception de la vérité. Elle discute de la création des monstres les représentant comme un individus androgynes. Elle les appelle des monstres parce que c'est comment la société perçoit ces idées. Par rapport à sa photographie, *Que me veux-tu ?* ou autrement traduit à *Que voulez-vous de moi*, elle essaie de dire que les individus androgynes ne s'identifient pas à la société, ils le font pour eux-mêmes. Ainsi, la photographie de Cahun pourrait commenter sur les multiples soi d'un individu. Dans cette photographie, Cahun semble demander à ses spectateurs de se regarder et d'examiner eux-mêmes, leurs différentes facettes et

⁴⁹ Plato. *The Symposium*, translated by Walter Hamilton, Penguin, London, 2005, pp. 59.

⁵⁰ Cahun, Claude, et al. *Aveux Non Avenus*, Mille Et Une Nuits, Paris, 2011, p. 51, 52.

comment ils se manifestent et se projettent dans le monde. Ces déclarations sur l'identité, créent à travers des figures androgynes, le noyau de l'œuvre de Cahun.

Ce concept est aussi présent dans la photo de Cahun, *Autoportrait d'Elle en Barbe Bleue*, 1929, (figure 5). Cette image provient de la collaboration de Cahun avec Pierre Albert-Birot, quand elle a joué dans sa pièce *Barbe Bleue*.⁵¹ Sur cette photo, Cahun est maquillée et déguisée, pour la production théâtrale. *Elle* est photographiée, dans cette photo, contre un arrière-plan obscur qui souligne son rôle principal. Cahun a participé à un nombre de productions théâtrales en 1929. Sa participation la plus notable était dans la production de Pierre Albert-Birot dans son théâtre *Plateau*, où elle a joué le rôle 'Elle' en *Barbe Bleue* et le diable pour *Le Mystère d'Adam*.⁵² Au cours de la seule année où Cahun a participé à la production elle incarnait ces deux personnages.

Le rôle l'a enthousiasmée, la mise en scène que je lui ai faite s'est trouvée en parfaite harmonie avec sa nature physique et moral. Pendant deux mois laissant toutes ses occupations personnelles elle a consacré toute son intelligence et toutes ses forces à ce rôle dont elle a fait Une œuvre précise dans ces moindres contours et en sympathie parfaite avec mon drame.⁵³

L'*Autoportrait d'Elle en Barbe Bleue*, 1929, démontre cet engagement. Tout en enchâssant des costumes et des accessoires, elle s'engage avec un personnage fictif, en ajoutant encore à sa collection d'identités.⁵⁴ L'idée d'Albert-Birot pour le Plateau était d'unir le théâtre contemporain au théâtre classique.⁵⁵ La production de *Barbe Bleue*, jouée à l'origine avec des marionnettes, a été modifiée pour être jouée par des individus. Albert-Birot a décidé de conserver ses mises en

⁵¹ Oberhuber, Andrea, and Alexandra Arvisais. "Aesthetic Allegiances : Marcel Moore and Claude Cahun ." Héritages De Claude Cahun Et Marcel Moore, <http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/aesthetic-allegiances-marcel-moore-and-claude-cahun/>.

⁵² Welby-Everard, Miranda. "Imaging the Actor: The Theatre of Claude Cahun." *Oxford Art Journal*, vol. 29, no. 1, 2006, pp. 15, <http://www.jstor.org/stable/3600491>.

⁵³ Ibid. (17)

⁵⁴ Ibid. (15)

⁵⁵ Ibid. (16)

scène originales pour souligner l'artificialité des rôles.⁵⁶ Cahun est représentée ici dans la seule collection documentation visuelle de la production théâtrale Plateau. Elle est photographiée, penchée d'un côté, avec ses bras derrière son dos, sa poitrine haute et sa tête positionnée directement en face au spectateur. Sa longue robe et ses cheveux tressés dénotent le personnage qu'elle de joue, Elle.

L'histoire de *Barbe Bleue*, écrit par Charles Perrault, est un conte de fées à propos d'une jeune femme naïve, Elle, qui épouse un homme riche et puissant, Barbe Bleue.⁵⁷ Quand Barbe Bleue laisse à Elle les clés de la maison à la condition qu'elle n'entre pas dans une pièce interdite elle est envahie par la curiosité, et elle ouvre la porte pour découvrir toutes les anciennes épouses de Barbe Bleue mortes à l'intérieur.⁵⁸ Cette désobéissance qui mène à la punition est similaire à Genèse et à l'histoire d'Adam et Eve. Elle est tentée par sa curiosité, de la même manière qu'Eve est tentée d'essayer le fruit défendu. L'histoire, d'Adam et Eve, révèle Eve tentée par un serpent de goûter une pomme de l'arbre de la connaissance.⁵⁹ Cette histoire peut aussi être interprétée comme un commentaire sur la société, pendant l'entre-deux-guerres en France, où les rôles de genre se transforment. Dans les deux cas, une femme défie un homme et choisit sa propre voie.

Dans la réinterprétation des histoires de *Barbe Bleue* et de Genèse, Cahun puise des objectifs moraux mais elle propose une interprétation contemporaine des légendes largement connues. Sur la photo, parce qu'elle est le seul sujet dans la composition, l'attention du spectateur est concentrée sur elle. Elle est représentée avec ses hanches d'un côté, un genou plié sous sa robe, et ses pieds dans une seule direction, ce qui la fait apparaître comme une marionnette.

⁵⁶ Ibid. (16)

⁵⁷ Perrault, Charles. "Blue Beard." Perrault: Blue Beard, <https://sites.pitt.edu/~dash/perrault03.html>.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ "Eve and the Forbidden Fruit." Alimentaryum, <https://www.alimentaryum.org/en/knowledge/eve-and-forbidden-fruit>.

Même son visage reste sans émotion et statique comme celui d'une marionnette. La mise en œuvre des caractéristiques d'une marionnette est similaire à l'effet d'un masque, ce que l'on voit dans d'autres photographies de Cahun.

Plus d'impossible métaphysiques – qu'on les relègue au magasin des accessoires : costumes de comédie. Mais les impossibles physiques nous restent, hélas ! – ou dieu merci ! – vraiment tragiques ceux-là, sans ficelles théâtrales.⁶⁰

Elle imite également les mouvements d'une marionnette dans *Banlieue*, une autre pièce d'Albert-Birot au Plateau, où Cahun a joué le rôle de Monsieur. Cahun est représentée en train de recréer Monsieur dans la photo *Hélène Duthé as Fanny and Claude Cahun as Le Monsieur in Banlieue, mars-mai 1929* (figure 6). Notamment, le personnage, Monsieur, est masculin. Au théâtre, Cahun avait la liberté de travestir, parce que le théâtre permet aux personnes d'incarner des rôles, créant des illusions sur lesquelles les spectateurs s'émerveillent. Cahun a utilisé le théâtre comme une scène neutre, sur laquelle elle était libre des contraintes de la société en ce qui concerne le genre. Dans cette pièce de théâtre, un drame muet, la femme représentée par, Hélène Duthé, joue le rôle d'une épouse muette, Fanny. Elle est représentée dans cette photo à côté de Cahun. Sous son déguisement, Fanny est en fait un homme.

Cette intersection entre la fluidité des genres et absences de bruit oblige le public à se concentrer sur les individus, leur comportement ainsi que leurs déguisements. Cette capacité à manipuler à la fois, ses actions et ce qu'elle porte, révèle le théâtre un site de transformation.⁶¹ Cahun supprime distinctement toute caractéristique féminine pour jouer le rôle de Monsieur : elle se fait couper les cheveux, elle porte une cravate et du maquillage pour rendre ses traits plus anguleux et rugueux, ce qui évoque des caractéristiques stéréotypées d'un homme. Albert Birot

⁶⁰ Cahun, Claude, et al. *Aveux Non Avenus*, Mille Et Une Nuits, Paris, 2011, p. 162.

⁶¹ Welby-Everard, Miranda. "Imaging the Actor: The Theatre of Claude Cahun." *Oxford Art Journal*, vol. 29, no. 1, 2006, pp. 15, <http://www.jstor.org/stable/3600491>.

exigeait que ses acteurs réagissent d'une certaine manière ... « qu'il y soit donc tout entier, de tête aux pieds, cœur et cerveau ». ⁶² Cahun avait l'opportunité grâce au théâtre d'imiter, de ressembler, et jouer les gens dans la société, comme elle le voulait.

La réincarnation de Cahun dans la pièce de théâtre est perçue d'une manière plus choquante lorsqu'elle joue Le Diable dans, *Le Mystère d'Adam*. Sur la photo, *Sans titre* - Claude Cahun et Solange Roussot en costumes pour *Le Mystère d'Adam* (figure 6), Cahun est vue debout au-dessus de Solange Roussot qui joue Eve. Alors que le diable se tient debout, ses bras sont tournés de chaque côté d'elle comme si elle était en train de convaincre ou d'attaquer la figure d'Eve. Cahun porte une tenue androgyne - elle porte une robe scintillante, des talons et un casque qui cache ses cheveux. Elle porte peu de maquillage, mais ce qu'elle a sur son visage exagère ses qualités masculines : ses pommettes sont exagérées, ses sourcils sont finement dessinés et ses cheveux sont couverts. Pour comprendre certaines des implications de Cahun dans cette photographie, il est important de regarder l'histoire d'Adam et Eve.

L'histoire d'Adam et Eve dans le Jardin d'Eden ou le paradis terrestre, selon la Genèse décrit le péché originel. Dieu déclare que, « tu pourras manger de tous les arbres du jardin ; mais tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. » ⁶³ Et ensuite il crée un compagnon pour Adam, « on l'appellera femme, parce qu'elle a été prise de l'homme » ⁶⁴ Dans cette création, dieu crée un être androgyne : un être qui est à la fois homme et femme. Dans le troisième chapitre de la Genèse, Dieu a créé un serpent, probablement « à l'image de Dieu », tout comme le reste du monde. ⁶⁵ Le serpent se met à tenter Eve de manger le fruit de la connaissance,

⁶² Ibid. (20)

⁶³ "The Bible - Bilingual." The Bible - Bilingual | English - French | Genesis 2 - Genèse 2, <https://www.transcripture.com/english-francais-genesis-2.html>. (2:16;2:17)

⁶⁴ Ibid. (2:23)

⁶⁵ Ibid. (1:27)

en distant « vos yeux s'ouvriront, et que vous serez comme des dieux, connaissant le bien et le mal. »⁶⁶ Sur la photo de la pièce *Le Mystère d'Adam*, Cahun joue, à la fois, le diable et le serpent, représentant visuellement la tentation d'Eve. Elle regarde directement le spectateur à travers la caméra, tout en inclinant son menton vers le bas, elle démontre que ses intentions sont de tromper.

Tout en jouant à la fois serpent et dieu dans la production d'Albert-Birot, Cahun fait aussi référence à l'histoire d'Adam et Eve dans un de ses chapitres intitulé 'La tentation au rabais (grand choix de péchés originaux)'.⁶⁷ Dans ce récit de l'histoire, Eve tente le serpent avec ses atouts sexuels. Elle est en contrôle, mais le serpent n'est pas attiré par le charme d'Eve. Eve l'appelle une « vieille couleuvre qui ne demande plus qu'à rester dans sa peau ! ... »⁶⁸ Le serpent, maintenant en colère, répond en disant « je vais changer de peau. Tu peux mettre la vieille. »⁶⁹ Eve, en d'autres termes, pousse le serpent à se transformer, introduisant la possibilité de se métamorphoser et de se renouveler. Cahun ajoute aussi que « l'histoire a de perpétuels recommencements. » En réécrivant cette histoire bien connue, elle suggère que la transformation mène à la croissance. Son histoire devient une métaphore pour la multiplicité des identités, comme elle l'affirme encore plus tard dans le texte, « je veux changer de peau : arrache-moi la vieille. » Elle suggère que les nouveaux concepts aident à enrichir la connaissance. Malgré leurs efforts, le Plateau ne survécut qu'un an.⁷⁰

Après son début au théâtre, les photos de Cahun ont commencé à apparaître plus performatives en emmenant sa caméra dehors et se servant du monde comme scène au lieu de

⁶⁶ Ibid. (3:5)

⁶⁷ Cahun, Claude, and Leperlier François. *Ecrits*. J.M. Place, 2002, p. 414.

⁶⁸ Ibid. (414)

⁶⁹ Ibid. (415)

⁷⁰ "Sans Nom - Jersey Heritage." Jersey Heritage, <https://www.jerseyheritage.org/media/PDF-Heritage-Mag/sans%20nom%20claud%20cahun%20marcel%20moore.pdf>.

masques. Dans une de ses photographies *Je Tends les Bras* (figure 8) de 1932, Cahun étend ses bras au monde, tout en étant à l'intérieur d'un rocher. L'arrière-plan de cette scène se constitue de nuages et de petites touches de végétation en bas de la composition. L'image est androgyne car la forme du rocher apparaît phallique, mais les bras élancés qui dépassent de la structure sont féminins⁷¹. Les mains de Cahun sont étendues, évidentes par la tension de tendre les mains. Pourtant elle ne montre pas ce qu'elle cherche dans la composition.

Dans cette thèse, j'examine la multiplicité des représentations du soi de Cahun. J'étudie la relation entre les motifs présents dans ses écrits et ses photographies et les relie les uns aux autres, afin d'établir des liens avec la mythologie, la religion et les contes de fées. J'utilise l'expérience de Cahun au théâtre pour démontrer les aspects performatifs de ses ouvrages, et la transition de sa carrière. Cahun taquine souvent ses spectateurs. Elle leur donne juste assez d'informations pour inviter l'interprétation dans la composition tout en niant les réponses rationnelles. De plus, dans l'assemblage de ses déclarations contradictoires, elle pose plus de questions que de réponses.

⁷¹ Tate. "*I Extend My Arms*", Claude Cahun, 1931 or 1932." Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/cahun-i-extend-my-arms-p79319>.

Appendice :

Figure (1) : Autoportrait en tant que jeune fille, c. 1914

Source : <https://artblart.com/tag/self-portrait-as-a-young-girl-1914/>



Figure (2), Sans titre (Autoportrait), 1928

Source : <https://www.artsy.net/artwork/claude-cahun-untitled-self-portrait>



Figure (3) : I am in training, don't kiss me, 1927

Source : <https://www.artsy.net/artwork/claude-cahun-i-am-in-training-dont-kiss-me-1927>



Figure (4) : Que me veux-tu ? 1928

Source : <https://www.nytimes.com/2019/06/19/obituaries/claude-cahun-overlooked.html>



Figure (5) : Autoportrait d'Elle un Barbe Bleu, 1929
Source : <https://queerculturalcenter.org/claude-cahun/>



Figure (6) : Hélène Duthé en Fanny et Claude Cahun en Le Monsieur dans Banlieue, mars-mai 1929
Source :



Figure (7) : Sans titre (Claude Cahun et Solange Roussot en costumes pour Le Mystère d'Adam)
Source : <https://harvardartmuseums.org/art/341563>



Figure (8) : Autoportrait aux orchidées, 1939
Source : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/cahun-i-extend-my-arms-p79319>

Bibliographie :

Cahun, Claude, et al. *Aveux Non Avenus*, Mille Et Une Nuits, Paris, 2011.

Cahun, Claude, and Leperlier François. *Ecrits*. J.M. Place, 2002.

Cartwright, Mark. "Castor Et Pollux." Encyclopédie De L'Histoire Du Monde, World History Encyclopedia, 26 Apr. 2022, <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-12348/castor-et-pollux/>.

Colvile, Georgiana. "Cendrillon, L'Enfant Humble Et Hautaine." Scandaleusement D'elles : Trente-Quatre Femmes surréalistes, Jean-Michel Place, Paris, 1999.

Doy, Gen. *Claude Cahun : A Sensual Politics of Photography*. I.B. Tauris & Co., 2007.

English version : Schultz, Gretchen and Lewis Seifert, editors. "Claude Cahun." *Fairy Tales for the Disillusioned : Enchanted Stories from the French Decadent Tradition*, Princeton University Press, 2016, pp. 243–46, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1q1xr3x.24>.

Oberhuber, Andrea, and Alexandra Arvisais. "Aesthetic Allegiances : Marcel Moore and Claude Cahun ." Héritages De Claude Cahun Et Marcel Moore, <http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/aesthetic-allegiances-marcel-moore-and-claude-cahun/>.

Plato. *The Symposium*, translated by Walter Hamilton, Penguin, London, 2005.

"Sans Nom." Jersey Heritage, <https://www.jerseyheritage.org/media/PDF-Heritage-Mag/sans%20nom%20claudes%20cahun%20marcel%20moore.pdf>.

Shaw, Jennifer L. *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*. Reaktion Books, 2017.

Staff, BibleStudyTools. "Book of Genesis - Read, Study Bible Verses Online." *Biblestudytools.com*, BibleStudyTools, <https://www.biblestudytools.com/genesis/>.

"The Bible - Bilingual." The Bible - Bilingual | English - French | Genesis 2 - Genèse 2, <https://www.transcripture.com/english-francais-genesis-2.html>.

Reed Enger, "I am in training, don't kiss me," in *Obelisk Art History*, Published March 23, 2018; last modified January 04, 2022, <http://arthistoryproject.com/artists/claude-cahun/i-am-in-training-dont-kiss-me/>.

Welby-Everard, Miranda. "Imaging the Actor: The Theatre of Claude Cahun." *Oxford Art Journal*, vol. 29, no. 1, 2006, pp. 1–24, <http://www.jstor.org/stable/3600491>.