

Autoportraits doubles, autoportraits du double : miroir des genres

Anne-Elisabeth Halpern

▶ **To cite this version:**

Anne-Elisabeth Halpern. Autoportraits doubles, autoportraits du double : miroir des genres. Véronique Le Ru et Fabrice Bourlez (dir.). Claude Cahun, entre art et philosophie, 5, Épure, Éditions et presses universitaires de Reims, pp.21-30, 2020, Entre art et philosophie, 978-2-37496-082-1. hal-02867957

HAL Id: hal-02867957
https://hal.univ-reims.fr/hal-02867957

Submitted on 31 Oct 2021

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Autoportraits doubles, autoportraits du double : miroir des genres

Anne-Elisabeth Halpern

Lucy Schwob choisit en 1917 le pseudonyme au prénom androgyne de Claude et au patronyme de Cahun[1] de la lignée des maudits (Caïn). Écrivaine, photographe, plasticienne, elle écrit sur elle-même diffractée en de multiples instances, et réalise nombre de photographies dont une large proportion d'autoportraits qui, à la manière de Duchamp en Rrose Selavy, soumettent à la question les séparations figées entre féminin et masculin. Interrogeant inlassablement sa propre image dans ses textes, ses photos et ses collages, elle scrute son identité, mieux que ne le feraient une ontologie ou un essentialisme de mauvais aloi. Loin des autobiographies factuelles et mensongères, elle donne, en 1930 des *Aveux non avenus* où elle s'éparpille en des personnes, divinités, objets variés. Le volume vient à la suite, phonétiquement et esthétiquement, des *Vues et visions* de 1919, construit en vingt-cinq diptyques poétiques en prose. Sur ses photographies, de même, elle se représente non déguisée ou grimée en princesse orientale, en poupée sortie des *Contes d'Hoffmann* ou de *Barbe-Bleue*, en bouddha ou en amoureux transi, mais métamorphosée en toutes ces créatures, littéralement devenue elles, homme et femme confondues.

En ce sens elle est de plain-pied dans les bouleversements assumés de l'avant-garde qui, autour de 1910-1920, aspire à une sortie des catégories sexuelles comme esthétiques. Quoiqu'elle semble se complaire un temps dans le symbolisme finissant, elle est, comme

1 Claude Cahun, « pour la parenté avec Léon Cahun, frère de ma grand-mère paternelle » (Lettre à Gaston Ferdière, 1946). Cité par François Leperlier, *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992, p. 31.

les véritables avant-gardistes, un génie de la marge : ne s'inféodant durablement à aucun mouvement, même si elle est proche de certains surréalistes, elle traque les limites de la représentation, surtout visuelle, devenue toute-puissante au début du XX^e^ siècle, sans s'y soumettre totalement.

Autoportrait : du double aux doubles

Cahun ne traque pas l'ipséité dans ses autoportraits mais est plutôt en quête de l'altérité en soi, comme elle l'affirme dans un « post-scriptum » ironiquement placé au début des *Aveux non avenus*[2] : « À présent j'existe autrement ». Cette autre façon d'exister est d'accueillir l'autre en soi, de devenir l'autre, en jouant notamment avec la spécularité dans les photos. Ce peut être simplement en recopiant de manière inversée latérale une image, la copie devenant nécessaire pour compléter l'être représenté lacunairement (visage de profil), afin de donner une sorte de Janus bifrons dont la tête est réduite à l'état de masque : un photomontage de 1928 propose ainsi une minuscule tête dédoublée sur un fond pierreux et moussu, archaïque. Ce peut être aussi en ajoutant explicitement aux photos un miroir qui, loin d'être un simple outil commode pour se photographier, approfondit la question identitaire en la cernant par le reflet qui dit autre chose que l'image première en l'inversant. Le sujet de l'autoportrait de 1928 – pris dans la pièce où sont aussi des objets quotidiens – nous regarde et ne se contemple pas narcissiquement, tandis que son double dans le miroir regarde vers un au-delà du cliché qui nous évince du champ, à moins qu'il ne s'adresse à notre double, inconnu de nous, le manteau à damier ajoutant à l'impression d'une partie de dames [*sic*] engagée entre le sujet et son reflet. Celui-ci n'est pas moins réel que celui-là en deçà du miroir. Partant de là, les images, les photos ne sont pas moins la véritable Cahun que son corps physique en trois dimensions. Les

2 Claude Cahun, *Aveux non avenus* (1930), Paris, Mille et une nuits, 2011, p. 21 [désormais abrégé en *Aveux*… suivi du numéro de page].

autoportraits doubles au miroir rendent poreuses les limites entre la vie et l'art.

L'interrogation identitaire est développée, entre autres, dans un texte au titre duchampien : « Fenêtre à guillotine » :

> Une feuille de verre. Où mettrai-je le tain ? En deçà, au delà ; devant ou derrière la vitre ?
>
> Devant. Je m'emprisonne. Je m'aveugle. Que m'importe, Passant, de te tendre un miroir où tu te reconnaisses, fût-ce un miroir déformant et signé de ma main ? […] Derrière. Je m'enferme également. Je ne saurai rien du dehors. Du moins je connaîtrai mon visage – et peut-être me suffira-t-il assez pour me plaire. (*Aveux…*, p. 37)

Autant dire que le miroir peut être remplacé par tout organe du visible, qu'il est un avatar de la loupe, voire de l'œil :

> Frapper en plein visage, en plein centre de l'âme, au cœur de l'œil – du seul qui compte (mon œil droit, de naissance, est un miroir sans tain.) Frapper au plus visible : en plein noir de la pupille dilatée. Et pour ne pas rater son coup, devant la glace grossissante… (*Aveux…*, p. 217)

Le visage photographié dans un autoportrait sombre de 1927 se trouve ainsi redoublé par son image dans une sphère en verre (boule de cristal ?), sorte de globe oculaire enclos dans les deux paupières que forment des bras autour de lui. Seuls le visage impassible et la pupille du reflet dans la boule sont clairs, quand le reste est noyé dans l'obscurité : cheveux teints en noir, vêtements sombres. Dans le photomontage III pour *Aveux non avenus*, le visage – dont le bas est voilé ne laissant apparaître que les yeux fixant le regardeur –, est comme grossi sous une loupe tenue au milieu du montage, dont la courbure vient en vis-à-vis d'un arc de cercle qui contient, dans le tiers inférieur, un œil, dessiné à l'envers, dans la pupille duquel se laisse voir le visage, cette fois entier, de Cahun. Son front au bord bas du photomontage répond à son front dissimulé dans le haut : la femme voilée du haut est dévoilée par la loupe dans le bas qui la fait basculer.

Voiles qui dissimulent partiellement ou masques qui dérobent la face, ils abondent dans les autoportraits de Cahun et assument une fonction similaire de scrutation de l'identité :

> On a beau se couvrir et recouvrir de masques, les farder, les regarder, on ne fait peut-être que grossir la ressemblance, qu'accentuer les imperfections du visage caché… (*Aveux…,* p. 133)

Dans une œuvre de 1929, Cahun au turban et au collier de perles est accompagnée d'un masque aux yeux peints, suspendu à une toile noire par des cordelettes, qui souligne la relation entre l'être et le paraître sans stigmatiser ce dernier : le visage n'a pas plus d'épaisseur existentielle que le masque vide qui n'a, à son tour, pas moins d'existence que le visage photographié. Le corps féminin sert alors indifféremment de support à un visage déguisé de femme et à un masque masculin comme dans les photos de scène du *Barbe-Bleue* de Pierre Albert-Birot auquel a participé Cahun (1929). Qui est derrière le masque expressif du barbu : Cahun ? Solange Roussot avec qui elle a joué la pièce ?

Le mannequin endosse le même type de réflexion sur l'enveloppe et l'intériorité :

> Si l'on osait y regarder de près, ce visage ne serait plus qu'un masque ; ce corps, un corps de paille accommodé au goût le plus général et changeant à son heure ; ces mains nues, des gants couleur de peau, et sur quoi (pour acquit de prudence) les manches font encore des mitaines… (*Aveux*…, p. 99)

Dans un autoportrait double en compagnie d'un mannequin (1939), celui-ci dévoile une intériorité vide, soutenue par sa tige en bois tourné, colonne vertébrale dépourvue de viscères, semi-squelette, à quoi répondent les yeux clos de la personne humaine enveloppée, elle, dans une cape ou un suaire de l'identité.

Actrice de théâtre et donc capable de vivre une pluralité d'identités, Cahun se reconnaît également en des personnages, tels Salomé (Oscar Wilde, ami de son oncle Marcel Schwob, avait déjà fait du personnage son double féminin). La capacité à être, le temps d'une

représentation ou davantage, un autre, est une qualité qui manque à Narcisse, inapte à voir en la nymphe Écho son double idéal.

Narcisse, en effet et à première vue étonnamment, n'est pas l'horizon de Cahun, même s'il apparaît souvent sous sa plume : la duplication à l'identique est statique donc appauvrissante. « Narcisse et Narcisse » est un couple bloqué dans son ipséité, fragile, du reste, pour peu que l'eau se trouble. Pourtant ce mythe est celui de l'époque :

> Le mythe de Narcisse 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.
>
> Le bronze – l'argent – le verre : nos miroirs sont presque parfaits. Nous souffrons encore de leur position verticale ; c'est déjà plus confortable qu'un plat-ventre sur le gazon.
>
> Les paresseux étendus sur leur ombre se mirent dans le ciel. […]
>
> Il faudrait maintenant fixer l'image dans le temps comme dans l'espace, saisir des mouvements accomplis – se surprendre de dos enfin.
>
> « Miroir », « fixer », voilà des mots qui n'ont rien à faire ici. (*Aveux*…, p. 44)

Il faut utiliser Narcisse comme outil préparatoire à d'autres recherches, en ayant conscience de ses limites car il est, explique Cahun, un avatar de Méduse qui, se regardant (dans le bouclier de Persée), se subjugue elle-même au sens premier : s'emprisonne. Passer de la station couchée (Narcisse se mirant dans l'eau) à la position debout (les miroirs modernes) est un signe d'évolution. « Se surprendre de dos » pour dépasser Narcisse-Méduse, c'est l'étape ultérieure que tente Cahun dans un photomontage de 1929 où deux corps du même sont en quinconce, se tournant le dos et avec des positions de bras légèrement différentes. Le regard tourné au dehors sépare les deux instances pourtant liées par un bras mais

aux chevilles attachées qui les empêchent de se mouvoir librement dans leur être. Car la pure circularité de soi à soi constitue un danger de sidération médusante : dans l'autoportrait à doubles crânes glabres titré *Que me veux-tu ?* (1928), le soi enfermé en soi-même risque d'être ce « Héautontimoroumenos » qu'évoque Baudelaire, l'un des premiers modèles poétiques de Cahun :

> […]
> Je suis le sinistre miroir
> Où la mégère se regarde.
>
> Je suis la plaie et le couteau !
> Je suis le soufflet et la joue !
> Je suis les membres et la roue,
> Et la victime et le bourreau[3] !

Aveux non avenus assène cette définition d'existence : « Je suis dans le poing et dans la plaie » (p. 94), bourreau et victime dans un ordre en miroir du vers de Baudelaire. Et peu après, le photomontage du chapitre V (p. 98) contient cette inscription : « Ici le bourreau prend des airs de victime. Mais tu sais à quoi t'en tenir. Claude ». Le narcissisme fait donc bien courir un risque d'auto-destruction. Les autoportraits doubles de Cahun redisent le danger de l'unicité dans l'identité réduite au même, et la nécessité de l'altérité ; ce pourquoi ils fonctionnent en parallèle des autoportraits en compagnie de ses proches.

Autoportrait avec l'autre

Les portraits avec ses amies (Roussot, Malherbe en particulier) qui valent comme affirmation d'une identité multiple, ou de ses amis (Desnos, Michaux, etc.) en couple ou non, sont finalement moins des portraits que des autoportraits de l'altérité. Cahun a trouvé en Suzanne Malherbe dont elle est la demi-sœur (née en 1892), une *alter ego* magnifique. Comme Lucy, Suzanne prend un pseudonyme,

3 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal,* édition de 1857, Paris, Poulet-Malassis, p. 124, v.19-24.

masculin, Marcel Moore, et son œuvre de plasticienne, graveuse, affichiste de génie, illustratrice et éditrice redouble celle de Claude. *Aveux non avenus* est ainsi ponctué des photomontages réalisés à quatre mains avec Moore. Elles ont lié leurs vies jusqu'à la mort de Cahun en 1954 (Moore se suicide en 1972). Un séjour au Croisic, par exemple, donne lieu en 1921 à un autoportrait des deux femmes, dans la même posture et les mêmes vêtements : séparées par un claustra quadrillé sombre, elles appuient toutes deux leur bras gauche sur une balustrade et regardent vers la plage ; seule une moitié de leur visage est aussi lumineuse que le ciel et la mer derrière elles.

Cahun accepte de démultiplier ses « moi », pour ne pas être enfermée dans une identité figée qui serait l'identification à un modèle préconçu. Elle s'invente des « Vies imaginaires » comme le faisait son oncle Marcel Schwob, avec un recueil de contes satiriques sur des femmes célèbres fictives ou non (Ève, Sapho, Dalila, Judith, Cendrillon, Salomé), *Héroïnes*, publié dans la revue du *Mercure de France* en 1925. Elle sait mettre en scène des situations où elle joue à être cet homme, autre, amoureux éconduit, auquel tourne le dos Suzanne qui est son double dans un autoportrait de 1929.

Plus encore, lorsqu'elle se photographie en compagnie d'autres sujets qu'elle-même – personnes, animaux ou objets –, elle interroge inlassablement le couple redoublement-dédoublement comme composante de l'insoluble énigme d'une identité labile. Si les Chinois, selon Baudelaire, « voient l'heure dans l'œil des chats » (*Petits poèmes en prose*), Cahun y distingue quelque chose de son identité : un autoportrait de 1927 place dans une stricte équivalence de lumière les yeux de l'animal et de la femme ; yeux droits illuminés et yeux gauches dans l'ombre, la pupille du chat étant le négatif – car surexposé et paraissant blanc – de celle de la femme, très noire. Cette altérité confine parfois à l'altercation comme dans ces pierres anonymes, sans visages, mais dont les quatre bras humains (ceux de Cahun et de Moore ?) s'agitent sur cet autoportrait à deux personnages titré *Combat de pierres* (1931). Ce combat sans fin est le risque encouru si l'on fige les existences dans une seule acception.

Portraits des autres en doubles

Plus encore que la dualité, c'est ainsi à la multiplicité infinie qu'elle aspire, dans des photomontages où elle repique d'anciennes photos qu'elle associe différemment. Lorsqu'elle photographie des couples de ses amis, elle choisit parfois le photomontage comme celui en corolle de fleur (la nuit du tournesol ?) qui démultiplie les identités d'André Breton et Jacqueline Lamba sa femme en 1935. Deux profils, donc, dont le reflet sur un miroir est dupliqué dans un mouvement tournant, un peu à la manière d'une carte à jouer (façon dont procède souvent Man Ray par exemple) mais animée, sur un fond de tissu dont les plis, non alignés, disent combien l'identité est mouvante et les lignes de la vie sujettes à déformation puisque les ombres, elles-mêmes redoublées, fondent les deux personnages dans une même indécision.

L'unité pourrait se rencontrer au terme de la multiplicité consentie dont la première étape est la dualité. Mais là n'est pas le but : au contraire, il convient d'aller vers toujours plus de multiplicité. Dans les portraits qu'elle donne de son ami Henri Michaux qui lui a dédicacé ses *Fables des origines* à leur première rencontre en 1925 avec l'ironique dédicace « Avec toute mon antipathie », il en est de simples, mais le plus connu est, significativement, un portrait double de la même année. Or Michaux considère que :

> On veut trop être quelqu'un.
>
> Il n'est pas un moi. *Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre.* (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes.) Une moyenne de « moi », un mouvement de foule[4].

Cahun prend plusieurs photographies du poète devenu aussi l'ami de Moore et qui, pourtant, n'aimait guère cela et prétendait ne pas se reconnaître lorsqu'il se voyait par hasard dans le miroir d'une

4 Henri Michaux, « Postface de Plume » (1930), *Œuvres complètes*, Raymond Bellour & Ysé Tran (éds.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I (1998), p. 663. Les italiques sont de Michaux.

vitrine. Cahun offre de ce portrait double de Michaux un écho, par une composition similaire, quatre ans plus tard (1929), dans un autoportrait double aux « tresses repliées » apollinariennes. La différence vient de ce que le double, plus petit, semble naître de derrière l'épaule gauche de la jeune femme, alors que, dans le portrait de Michaux, le double est un siamois parfait, les deux têtes ayant la même taille et le gilet sombre semblant partagé par les deux corps. Siamois, il semble que Michaux l'ait été, cédant à l'invitation répétée de Cahun de se rendre à Jersey. Cahun prend alors plusieurs photographies, comme cet autoportrait à deux en 1939, Michaux et elle jouant chacun, dans des vestiges gothiques, le rôle du double de l'autre ainsi que le montrent la position des corps – Michaux plus haut sur un escalier semble de la même taille que Cahun – et les vêtements similaires. L'ogive au-dessus de Michaux, comme l'encadrement rectangulaire autour de Cahun font se détacher nettement ces silhouettes, photographiées peut-être par Suzanne Malherbe ? Car la question du photographe se pose, pour un certain nombre de clichés : Cahun ou Moore ? Mais l'une étant le double de l'autre, il est loisible de tenir pour autoportraits de simples portraits doubles…

Du reste, le portrait double de Michaux est réutilisé dans un photomontage que les deux amies composent pour *Aveux non avenus*. Michaux y apparaît, toujours secondé de son double, mais déformé et flou, en haut à droite du montage qui reprend d'autres autoportraits antérieurs de Cahun. Le lien entre tous les personnages, Michaux valant comme double de Cahun, est la duplication de radiographies d'une cage thoracique asexuée : qu'y a-t-il au cœur de soi et qui nous compose ? nos doubles, eux-mêmes doubles. Et comme le face à face de deux miroirs ouvre sur une infinité de profondes mises en abyme, Cahun voit dans « La foule noire, l'anonyme : le tain derrière la vitre où s'admire le poète » (*Aveux*…, p. 173). Cahun a manifestement marqué Michaux qui lui doit d'avoir posé ces questions de l'identité multiple avant qu'il ne s'y mette : il sera « La Ralentie », l'habitante qui « vous écri[t]

d'un pays lointain », la morte de *L'Espace aux ombres*, tous textes au féminin et autoportraits assumés qui portent, d'une manière ou d'une autre, l'empreinte de Cahun.

* * *

Dans cette quête du dépassement des identités une bonne fois pour toutes « dégenrées », Cahun, tout en adoptant allègrement et tour à tour des identités masculine et féminine, érigeant « L'Androgyne, [en] héroïne, entre les héroïnes » (*Héroïnes*) puise largement dans la contestation des tabous et construit sa personnalité, adossant son éthique à une pratique double de la littérature et de la photographie qui œuvrent, paradoxalement, contre les évidences comme Michaux lui aussi, peintre et poète, est adepte des autoportraits trans-genres. Au fond, Cahun donne l'impression que « seuls le rêve et ses équivalents, […] l'acte qui vise à la métamorphose de la représentation sont pleinement justifiés en regard de l'imposture de la naissance et de la précarité de l'existence[5] ». C'est en se dédoublant ou se décuplant qu'elle affirme son unicité, sa spécificité : elle est alors « l'unique innombrable » des *Aveux non avenus* (p. 225). Le principe du redoublement et du dédoublement est pour elle l'outil efficace d'une extraordinaire liberté d'expression et d'existence. « J'existe et ça comporte tout. // Pardonne-moi d'exister », écrit-elle en exergue du chapitre V des *Aveux non avenus* (p. 97). Non seulement, on lui pardonne, mais on existe mieux qu'elle ait existé.

5 François Leperlier, *Claude Cahun*, *op. cit.*, p. 21.