



Clio. Femmes, Genre, Histoire

22 | 2005
Utopies sexuelles

Visions émancipatrices. Portraiture et identité sexuelle dans le Paris des années 20

Tirza True Latimer



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clio/1791>
DOI : 10.4000/clio.1791
ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2005
ISBN : 2-85816-821-0
ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Tirza True Latimer, « Visions émancipatrices. Portraiture et identité sexuelle dans le Paris des années 20 », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 22 | 2005, mis en ligne le 23 août 2013, consulté le 22 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/clio/1791> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.1791>

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2022.

Tous droits réservés

Visions émancipatrices. Portraiture et identité sexuelle dans le Paris des années 20

Tirza True Latimer

NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduction par Françoise Flamant d'une version en anglais publiée dans Chadwick and Latimer 2003.

- 1 Si le portrait peint à l'huile est le médium privilégié par Romaine Brooks, la portraitiste du monde lesbien, à cause de ses qualités de distinction et pour sa pérennité, il en va tout autrement du médium choisi par Claude Cahun et sa collaboratrice Marcel Moore, la photographie. La comparaison des portraits réalisés par ces trois femmes met en lumière les positions idéologiques et les modèles de représentation que ces *women of vision* adoptèrent et défendirent alors qu'elles travaillaient à Paris, pendant l'entre-deux guerres. Oser de tels portraits, c'était non seulement participer aux discussions propres au monde artistique de l'époque mais aussi amorcer un dialogue entre les images qu'elles réalisaient et celles que l'imagination populaire, au même moment, se faisait de la femme moderne.
- 2 Dans les années vingt, la galerie de portraits d'amazones célèbres immortalisées par Brooks, tout comme les travaux de Cahun et Moore, tournaient autour d'une même problématique : la relation entre identité artistique et identité sexuelle. Pourtant l'observation du projet intime du couple de Cahun et Moore, tel qu'il se dévoile cliché après cliché, séries après séries, dans les centaines de photographies qui furent prises au cours de leur longue vie ensemble, donne à penser que leur vision d'un partenariat créatif s'oppose à la conception de Brooks.
- 3 Ainsi le portrait réalisé en 1928 par Cahun et Moore en raccordant deux photographies (l'une représentant Cahun et l'autre Moore), diffère radicalement de l'autoportrait à

l'huile que Brooks a peint en 1923 et dont je parlerai plus bas. L'image de Cahun et Moore [# 1], en adoptant le format de la stéréographie, ne prétend ni à l'originalité ni à la réputation du portrait héroïque de Brooks. Le stéréoscope est un instrument qui utilise la binocularité de l'œil humain pour fusionner deux perspectives et créer ainsi un effet de profondeur. En adoptant la même pose lors de la photographie, Cahun et Moore convergent jusqu'à former une figure unique. En dehors de ce phénomène optique, l'image pourrait paraître banale, si l'on ne tenait pas compte de l'anachronisme de la manière en 1928. Les stéréoscopes étaient des objets très répandus au milieu du XIX^E SIÈCLE. « PAS DE MAISON SANS UN STÉRÉOSCOPE », DISAIT LA PUBLICITÉ. MAIS LORSQUE CAHUN ET MOORE SIMULENT CETTE TECHNIQUE, ELLE ÉTAIT DEPUIS LONGTEMPS ABANDONNÉE. À LA FIN DU SIÈCLE, L'USAGE TRÈS RÉPANDU DU STÉRÉOSCOPE ET DES PHOTOS QUI L'ACCOMPAGNAIENT DANS LE BUT D'OBTENIR DES IMAGES PORNOGRAPHIQUES A PRÉCIPITÉ LEUR DISPARITION DES SALONS RESPECTABLES. LA STÉRÉOGRAPHIE QUE NOUS REGARDONS ICI N'A RIEN DE PORNOGRAPHIQUE. CE MONTAGE PHOTOGRAPHIQUE D'UNE JEUNE FEMME ET DE SON DOUBLE, HABILLÉES DE BLANC, DEBOUT SUR UN BALCON BAINÉ DE SOLEIL NOUS RAPPELLE PLUTÔT LES INNOMBRABLES CLICHÉS PRODUITS PAR LES PHOTOGRAPHES AMATEURS OU PROFESSIONNELS DU SIÈCLE PRÉCÉDENT, COMME PAR EXEMPLE LES PORTRAITS STÉRÉOGRAPHIQUES DE LADY CLEMENTINA HAWARDEN REPRÉSENTANT SES FILLES. LA POSE DE LA FEMME, LA MAIN GAUCHE POSÉE À PLAT SUR LA BALUSTRADE, COMME POUR MONTRER LA MATÉRIALITÉ DE LA FRONTIÈRE ENTRE LE DEDANS ET LE DEHORS, AINSI QUE LE DÉCOR QUI L'ENTOURE, ÉVOQUENT LA FEMME AU FOYER DU XIX^E SIÈCLE.

- 4 Cependant, un second regard porté à ce cliché des temps modernes, dont la réalisation évoque une technique passée de mode et une conception ancienne de la féminité, nous révèle que les deux images rapprochées ici se ressemblent moins que la stéréographie le laisserait penser. Cahun se tient debout dans la partie droite, le buste tourné vers le spectateur, le bras droit tendu trouvant appui sur la balustrade, perchée sur des hauts talons, sa robe serrée à la taille ; elle montre son crâne rasé, comme pour provoquer autant que pour vérifier que le regard de l'appareil se porte bien sur elle. Du côté gauche, placée au même endroit du même balcon, se tient Moore, la femme à laquelle Cahun se réfère comme « l'autre moi »¹. Une ample blouse de marin cache les contours de son corps ; ses cheveux sont coupés au carré comme le veut la mode garçonne. Elle pose de profil, le bras droit pendant, les pieds plantés fermement sur le sol. Moore, plus à l'aise dans le rôle de celle qui regarde que dans le rôle de celle qui est vue, semble tolérer l'objectif plutôt que l'inviter.
- 5 Cette image composite moitié-Cahun-moitié-Moore est un témoignage de leur mode de relation, autant que l'exposition d'un modèle de créativité, qui contraste radicalement avec la conception du génie lesbien unique proposée par Brooks. Ce double portrait collé qui semble utiliser un format démodé et populaire, conduit à penser qu'il s'agit là d'une vision critique du portrait traditionnel. Ce travail offre quelque chose de plus qu'une simple mise en question des structures sociales dominantes. Il modifie la pratique de la portraiture (par la réversibilité de l'artiste et de son modèle et par l'effet déstabilisant du collage), affirmant ainsi d'importants changements dans les modes de représentation. Cette stéréographie, image co-produite, parodie humoristique d'un portrait, peut être considérée comme une sorte de manifeste visuel récusant les valeurs hiérarchiques traditionnellement attachées au genre lui-même. Cette photographie, et d'autres produites par Cahun et Moore dans les années vingt et trente, n'ont cessé de gagner en prestige et de plus en plus d'attention se porte sur ces images lors d'expositions et dans les publications contemporaines. L'attribution à Cahun, artiste

unique, et l'insistance sur l'appellation d'autoportraiture montrent bien que les opérations idéologiques de la portraiture traditionnelle que Cahun et Moore s'efforçaient de casser résistent encore.

- 6 C'est sur la base d'un partenariat entre égales que Cahun et Moore envisagent une alternative leur permettant d'échapper à la hiérarchie des systèmes sociaux et artistiques. Brooks résiste aux normes de l'autorité patriarcale d'une toute autre façon. Elle s'affiche comme hors du monde assujetti des autres femmes. Son autoportrait la représente habillée dans un costume noir de cavalier, comme une amazone de haute lignée ; la façon monumentale qu'elle adopte pour se représenter et être vue correspond à sa vision élitiste d'une subjectivité artistique, sociale, et sexuelle.
- 7 Brooks, comme Cahun et Moore, a choisi de poser sur un balcon, espace de transition entre intérieur et extérieur [#2]. À l'opposé d'une œuvre réalisée en 1911 figurant aussi un balcon, intitulée *La Vie passe sans moi* [# 3], qu'un critique décrivait comme « une fille qui s'interroge mélancoliquement sur la vie »², la femme représentée dans l'autoportrait de 1923 ne regarde pas mélancoliquement ce monde auquel elle a si peu accès. Au contraire, elle semble dominer le paysage urbain placé derrière elle. Sa silhouette noire se détache sur l'horizon, dans un ciel tourmenté. Au second plan, la façade d'un immeuble en ruines fait écho à cette figure humaine, comme un leitmotiv lancinant, associant l'artiste à la ville. Les portraits au balcon réalisés par Brooks vers 1910, dans l'esprit des tableaux impressionnistes (comme ceux de Berthe Morisot par exemple), évoquaient les contraintes par rapport à l'espace, architectural ou géographique, auxquelles étaient soumises les femmes de la bourgeoisie. Le sujet féminin représenté dans son autoportrait a des allures de flâneur, bien intégré dans la ville plutôt que protégé d'elle. L'autoportrait de Brooks transforme le balcon, ce discret et privilégié point d'observation, en une métaphore architecturale du regard dominateur du flâneur.
- 8 À l'opposé du portrait du jeune dandy parisien au balcon intitulé *Jean Cocteau à l'époque de la grande roue* que Brooks a peint en 1912, et dans lequel la ville de Paris est distinctivement représentée, lorsque qu'il s'agit de son autoportrait, Brooks pose devant un espace géographique indéterminé, une sorte de terrain vague, surplombant non pas le Champ de Mars comme dans le portrait de Cocteau, mais les zones périphériques de n'importe quelle métropole européenne, où la terre et l'eau s'interpénètrent dans une demi-lumière. Ce pourrait aussi bien être le Londres de Whistler. Devant nos yeux, comme devant ceux du flâneur dont parle Walter Benjamin, « la ville se dilate et devient un paysage »³. Les éléments topographiques et architecturaux de part et d'autre du modèle forment une ligne discontinue qui contribue à la troublante ambiguïté de la scène. Indéfinissable mais évocateur, l'arrière plan du portrait formalise le statut de Brooks : expatriée cosmopolite, femme artiste, et représentante du soi-disant "sexe intermédiaire". Les fenêtres du bâtiment évidé derrière elle, comme son propre regard introverti mais pénétrant, invitent à voir sans rien révéler.
- 9 L'artiste s'inscrit pleinement dans l'environnement urbain si cher à Charles Baudelaire, pour lequel le regard distancié du flâneur est le signe même de la modernité. Elle se représente comme quelqu'un qui commande l'espace derrière et devant elle. Bien plus, elle est ce sujet féminin qui maîtrise sa propre image et donc sa propre destinée. Le tableau est travaillé de façon à accentuer le contraste entre la tonalité en demi teinte du paysage et les couleurs saturées du vêtement ou l'extrême pâleur du visage. Ainsi

s'affirme la primauté du sujet, tandis que les vigoureux coups de brosse rappellent la main de l'artiste. Les larges cernes de ses yeux soulignent le regard critique du peintre, tout en le dissimulant dans l'ombre formée par le bord de son chapeau haut de forme. « Madame Brooks ne peint pas les yeux, » a dit un critique contemporain, « mais le regard »⁴. Dans cet exemple, le regard de l'artiste sur elle même, le regard qu'elle adresse aux autres et le regard des autres sur elle convergent dans un échange visuel animé par le désir. Qui regarde ? Qui est regardé ? Qui est l'objet ou l'auteur de ce désir ou de cette séduction esthétique ? Le spectateur, dominé par ce regard, ne parvient pas à fixer ce portrait dans les yeux. L'ombre du chapeau détourne son attention vers la ligne verticale du nez. Le col blanc de sa chemise, comme une flèche, dirige notre regard vers sa veste noire boutonnée à la manière des vêtements masculins (de gauche à droite). Chaque pièce du vêtement, chaque accessoire – la coupe sévère de la veste, le chapeau haut de forme, le ruban rouge de la Légion d'Honneur, le rouge à lèvres, les gants – sont autant de signes indiquant la classe sociale, le genre, l'identité sexuelle et l'héritage culturel. Bien que le sujet du portrait adresse au spectateur de son époque une image parfaitement définie, il lui laisse néanmoins une certaine liberté d'interprétation.

- 10 Ce qui se joue là, avec ce chapeau haut de forme et la veste de cavalier, ce sont les codes vestimentaires du masculin et du féminin. L'adoption de ces deux emblèmes – celui de la cavalière virile, l'amazone, et celui du “dandy efféminé” – évoque aussi le succès de la mode qui vient d'être lancée dans les années vingt, la mode garçonne. En feuilletant le magazine parisien *Fémina*, publié à cette époque, on peut voir, sous le qualificatif « chapeau haut de forme Brummell », un chapeau ressemblant à celui de Brooks⁵. Comme la tenue vestimentaire de l'artiste, cet objet suit la mode tout en jouant sur l'image du légendaire dandy.
- 11 Quand Brooks adopte ce style et le représente sur la toile dans les tonalités sombres de sa palette, il ne fait aucun doute qu'elle nous invite à un rapprochement avec l'un des plus célèbres esthètes-dandys du siècle précédent : James Abbott McNeill Whistler. Dans les écrits d'auteurs du XIX^e siècle, comme Honoré de Balzac et Charles Baudelaire, le dandy était le symbole de la modernité, un symbole qui perturbait la conception traditionnelle de la masculinité. Au XX^e siècle, le dandy va jouer le même rôle perturbateur, mais cette fois par rapport à l'identité sexuelle. Au tournant du siècle, la condamnation d'Oscar Wilde pour « actes indécents » (c'est-à-dire la sodomie) a contribué à ce que toute forme de déviance – sexuelle, sociale, et artistique – soit confondue dans une même catégorie, une catégorie représentée par le dandy-esthète. La condamnation de Wilde a altéré pour toujours l'image sociale du dandy, synonyme d'élégance masculine et de raffinement. Tantôt revendiquée par les homosexuels, tantôt diffamée par les homophobes, la figure du dandy a joué un rôle de premier plan dans la dramatisation de l'identité homosexuelle. Dans les années dix et vingt, le culte de Wilde s'est développé au rythme des poursuites judiciaires posthumes, largement diffusées dans la presse internationale, concernant le caractère déviant de son œuvre. L'exemple le plus marquant fut celui du procès Billing, à Londres en 1918, dont la jeune Claude Cahun se fit l'écho dans le *Mercure de France*. Ce procès concernait une nouvelle interprétation de *Salomé*. Jugée pornographique, la pièce fut interdite et sa vedette, la danseuse américaine Maud Allan, fut accusée de promouvoir « le culte du clitoris »⁶. Brooks n'est pas la seule lesbienne à embrasser l'esthétisme du dandy ; elle s'identifie avec Wilde et son amant Alfred Douglas, et aussi avec des esthètes hétérosexuels

comme Whistler, qu'elle considérait comme des âmes sœurs, des « lapidés », des exclus⁷. Elle rend clairement hommage par ses choix vestimentaires et artistiques à tout un panthéon de décadents et de dandys célèbres. Comme d'autres historiens de l'art l'ont déjà observé, l'autoportrait de Brooks de 1923 peut être considéré comme une revendication lesbienne de cet esthétisme décadent⁸.

- 12 En même temps, le style que Brooks adopte dans son autoportrait évoque un modèle de déviance plus ordinaire, celui de la lesbienne masculine. Havelock Ellis qui publie *Sexual Inversion* au tournant du siècle, contribue largement à la codification de ce stéréotype dans le discours scientifique. Le livre d'Ellis, accueilli comme progressiste à l'époque, soutient l'idée qu'une femme habillée dans des vêtements d'homme est en fait un homme prisonnier d'un corps féminin⁹. Ellis considère cela comme le symptôme d'une condition congénitale – une tragique erreur d'accouplement entre le corps et l'esprit. Dans les années vingt, on trouve de nombreux ouvrages d'Ellis traduits en français que les intellectuels européens et américains utilisent comme références. Ces livres sont aussi connus des homosexuels influents dans la vie culturelle. Radclyffe Hall, par exemple, reprend cette vision du lesbianisme dans son roman controversé *Le Puits de solitude*, paru dans les années 20 et préfacé par Ellis lui-même.
- 13 Mais Brooks ne représente pas le tragique héros (héroïne) du roman de Hall : un homme piégé dans un corps de femme. Au contraire, elle nous montre une figure androgyne au visage maquillé, dans un costume à la coupe masculine qui, loin de dramatiser une douloureuse ambivalence, présente une synthèse idéale des attributs féminins et masculins, une race à part, exceptionnelle. Le maquillage et le costume sont les signes culturels de cette perfection affirmée par l'artiste ; ils contrarient les explications biologiques sur l'identité sexuelle et le genre, avancées par les sexologues comme Ellis.
- 14 Quand Ellis prétend que le lesbianisme apparaît plus fréquemment chez les femmes d'une grande intelligence¹⁰, Brooks, me semble-t-il, fait une déclaration encore plus hardie. Elle expose un prototype de lesbienne (elle-même) qu'elle place au sommet d'une hiérarchie élitiste, culturelle, et sociale, une sorte d'aristocratie du bon goût. Au dos de sa monographie, sous le titre *Personnages d'une époque*, l'artiste Romaine Brooks se situe en haut d'une liste sélective de noms illustres, principalement des lesbiennes¹¹.
- 15 Comme Brooks, qui édite pour la postérité cette monographie ainsi que ses mémoires, avec l'aide de sa compagne Natalie Barney, Cahun, en collaboration avec Moore, se lance dans l'autobiographie¹². *Aveux non avenues* est le simulacre d'une autobiographie d'artiste, qui participe de cette vaste campagne menée par les militants surréalistes à la suite de la première guerre mondiale, visant à discréditer les postulats de l'Âge des Lumières, y compris les monolithiques constructions du 'moi'. À l'inverse des leaders du mouvement surréaliste qui étaient des hommes, issus de la bourgeoisie et majoritairement hétérosexuels, Cahun et Moore montent à l'assaut du sujet cartésien à partir d'une position singulière, consciente d'elle-même, et marginale : celle d'une femme, d'une lesbienne, d'un non-sujet, qui ne dispose d'aucun statut civil, d'aucun vocabulaire symbolique, et qui n'a, par conséquent, aucun intérêt à maintenir l'intégrité des catégories sociales qui la définissent.
- 16 Il existe une photographie de la vitrine de l'éditeur d'*Aveux non avenues* lors du lancement du livre en 1930. On y voit les collages créés par Moore pour le livre, qui est lui-même un collage littéraire, ainsi qu'un portrait d'auteur représentant Cahun et son reflet dans un miroir [# 4]. Puisque l'autobiographie, analogie littéraire de

l'autoportrait, permet de se réfléchir en présentant une image de soi à contempler, y a-t-il quelque chose de plus approprié pour un portrait d'artiste qu'une image dans le miroir ? Dans cet exemple, cependant, Cahun et Moore retournent la logique mimétique de l'image dans le miroir afin de servir des objectifs opposés. L'auteur se détourne de son reflet dans le miroir et établit une distance critique par rapport aux discours sur la sexualité féminine du début du XX^e siècle, généralement caractérisée de narcissique. Pour citer une source de l'époque, si la femme « vit toujours devant sa glace et fait de son existence un miroir »¹³, la femme que nous voyons là semble plutôt vouloir en sortir. La tension entre Cahun, sujet reflété dans le miroir, et Cahun, sujet de la photographie, est apparente dans le mouvement que créent les deux images en semblant s'éloigner l'une de l'autre.

- 17 Journalistes, écrivains, illustrateurs, et peintres de salon du début du XX^e SIÈCLE RÉITÉRÈRENT CES CLICHÉS SUR LE NARCISSISME FÉMININ QUE CAHUN INTERROGE. QU'UNE TOILE AUSSI MÉDIOCRE QUE LE TABLEAU D'ANTOINE MAGAUD DE 1885 INTITULÉ *BAISER DANS LA GLACE* [# 5] PUISSE FIGURER, AVEC PLUSIEURS AUTRES DU MÊME GENRE, DANS LE RECUEIL ÉDITÉ EN 1917 *FAMOUS PICTURES REPRODUCED FROM RENOWNED PAINTINGS BY THE WORLD'S GREATEST ARTISTS* ET SE PLACER AU RANG D'UNE ŒUVRE QUASI-CANONIQUE, MONTRE LA PRÉÉMINENCE DE CE THÈME. MAGAUD S'APPUIE SUR DES CONVENTIONS ICONOGRAPHIQUES ANCIENNES POUR DÉMONTRER L'ÉQUIVALENCE ENTRE REFLET ET REPRÉSENTATION, FEMME ET IMAGE, EN ALIGNANT LES QUATRE COINS DU MIROIR AVEC CEUX DU TABLEAU. LE TROMPE-L'ŒIL SI RÉALISTE DU TABLEAU, AVEC SON CADRE DANS LE CADRE SOIGNEUSEMENT SCULPTÉ ET DÉCORÉ, REND LA FRONTIÈRE ENTRE ILLUSION ET RÉALITÉ INCERTAINE ET INVITE LE TÉMOIN À S'APPROCHER. DE MÊME, LE STYLE PHOTORÉALISTE DU TABLEAU REND CRÉDIBLE LA NOTION D'UNE SEXUALITÉ FÉMININE NARCISSIQUE. TANDIS QUE CAHUN, SE REPRÉSENTANT EN TANT QU'AUTEUR DANS SON AUTO- PORTRAIT D'AUTEUR, MAINTIENNE UNE DISTANCE RÉELLE ET SYMBOLIQUE PAR RAPPORT À SON PROPRE REFLET, LE MODÈLE DE MAGAUD A LES LÈVRES COLLÉES À SA PROPRE IMAGE ET SE DONNE « UN BAISSER DANS LA GLACE ».
- 18 Sous couvert d'illustrer le narcissisme féminin, les images de ce type posent la question du désir lesbien. En effet, le thème de la femme scrutant son miroir, si souvent exploité à la fin du siècle pour évoquer l'autoérotisme et satisfaire le plaisir du voyeur, va jouer un rôle central dans la construction de l'homosexuelle aussi bien que de la subjectivité féminine. Ellis, par exemple, alterne des études de cas réels vécus par des homosexuelles avec des extraits d'œuvres de fiction "proches du réel", comme le livre intitulé *Genio y Figura* de Juan Valera, paru en 1897, dans lequel l'héroïne imite Narcisse en appliquant passionnément ses lèvres sur la glace, dans un geste qui rappelle le tableau de Magaud. C'est Ellis qui introduit la figure de Narcisse dans le discours psychanalytique en 1898. Dans son article *Auto-erotism, a Psychological Study*, Ellis réinvente le genre de ce personnage mythologique, transformant cet être absorbé par lui-même en une femme (ou en homme efféminé). Dans sa description de la sexualité féminine, il note « la tendance que l'on trouve, parfois peut-être plus chez les femmes, à détourner les émotions sexuelles dans l'admiration de soi-même. Cette tendance au narcissisme, symbolisée chez la femme par son rapport au miroir, se retrouve à un moindre degré chez les hommes efféminés »¹⁴. Les œuvres de cette époque, comme celles de Magaud et d'Ellis rejoignent le point de vue de l'auteur d'*Aveux non avenues* pour qui « l'invention du métal poli est d'une claire étymologie narcissienne »¹⁵.
- 19 Mais le concept de narcissisme, comme son emblème le miroir, est sujet à des renversements de sens qui rendent son étymologie (et donc la question de son origine) douteuse. Le court extrait du texte d'Ellis que nous avons cité apporte plus de confusion

que d'éclaircissement ; la figure mythique de Narcisse, un être masculin, devient ici une femme devant son miroir, susceptible aussi de se transformer en un homme censé être homosexuel. C'est ce glissement de l'auto-érotisme vers l'homo-érotisme qui rend l'image du miroir si émoustillante.

- 20 Dans le portrait d'auteur, comme dans le texte et les collages d'*Aveux non_avenus*, Cahun et Moore exploitent le potentiel subversif que recèle le miroir. Dans les pages de son anti-autobiographie, par exemple, Cahun fait allusion à sa collaboration avec Moore en termes narcissiques qui impliquent à la fois le miroir et la photographie ('miroir avec mémoire') en tant que médiateurs du désir entre deux personnes de même sexe : « Nos deux têtes (ah ! que nos cheveux s'emmêlent indébrouillablement) se penchèrent sur une photographie. Portrait de l'un ou de l'autre nos deux narcissismes s'y noyant, c'était l'impossible réalisé en un miroir magique. L'échange, la superposition, la fusion des désirs. L'unité de l'image obtenue par l'amitié étroite des deux corps – au besoin qu'ils envoient leurs âmes au diable ! »¹⁶.
- 21 Dans le miroir magique que Cahun décrit, le narcissisme féminin reconnaît le narcissisme homo-érotique comme son jumeau. De la même façon, le cadre du miroir surgissant dans le portrait de l'auteur, qui dénature le cadre de la photographie elle-même et fonctionne comme un signe de la représentation dans la représentation, présente le thème narcissique, non pas comme la vérité sous-jacente de la subjectivité féminine et lesbienne, mais comme une fiction au service de l'autorité patriarcale. Le miroir, parce qu'il double et renvoie une image inversée du sujet, devient une métaphore ironique pour l'inversion sexuelle en général, et du même coup, pour la relation de Cahun avec Moore. Le miroir, grâce à son pouvoir magique, fait apparaître un sujet-couple, mettant en lumière un travail en collaboration. L'auteur figurée ici n'est-elle pas en train de prendre ses distances avec le culte de l'artiste individuel et souverain célébré par Brooks et son cercle d'amis ?
- 22 Pourtant comme Brooks, Cahun et Moore sont attirées par la quintessence en image du dandy esthète, ainsi que l'atteste leur travail. Au début des années vingt, Moore prend une photographie de Cahun dans un costume de dandy [# 6]. Cette photographie montre une personne affichant une ambiguïté sexuelle qui défie les modèles dominants de la masculinité et de la féminité. On peut dire la même chose de l'autoportrait de Brooks de 1923. Mais, à l'inverse de la peinture de Brooks, dans laquelle on trouve de si nombreuses marques de distinction, la photographie de Cahun, à l'aspect rudimentaire, fait plutôt penser à des clichés médicaux ou ethnologiques qu'à des œuvres de studio, et ne prétend à aucun statut héroïque. En fait, en attirant notre attention sur les artifices de production de l'image (la pose exagérée, le costume mal ajusté, la toile de fond posée à la va-vite, les choix techniques comme l'éclairage violent du sujet), Cahun et Moore tracent les contours de ce que nous appelons aujourd'hui le statut "représentationnel" du sujet : un sujet créé, formé, et, parfois pris au piège dans les conventions de la représentation sociale ou artistique.
- 23 Le portrait produit par Cahun et Moore, contrairement à l'autoportrait de Brooks, n'est pas un monument à la gloire de soi-même ni de la souveraineté lesbienne ; il ne propose pas une révision homophile du génie artistique. Le travail de Cahun et Moore oppose une résistance radicale à ce que les portraits et les premières photographies ont toujours cherché à établir : une hiérarchie sociale. Ces trois artistes, Cahun, Moore, et Brooks ont parfaitement compris l'enjeu idéologique (pour les femmes) de la fabrication de l'image. Brooks s'en saisit pour construire une image de lesbienne

privilegiée, pleine d'autorité et d'affirmation d'elle-même, tandis que Cahun et Moore tentent de déconstruire, précisément, tous les signes sexuels et sociaux hérités du patriarcat (rêve impossible). Ces deux projets, si contrastés, modèles concurrents de la subjectivité moderne, montrent les options en matière d'identités nouvelles, imaginées et représentées par des femmes, lors du passage vers un nouvel ordre social et politique.

- 24 Ironiquement, le projet de récupération qui a livré à notre propre connaissance tant de photographies saisissantes attribuées à Cahun, y compris celles figurant dans cet article, les a re-contextualisées de telle sorte que l'écart méthodologique et idéologique entre le travail de Cahun-Moore et celui de Brooks paraît singulièrement réduit. L'image que je décris comme le "portrait d'auteur" de Cahun illustre parfaitement ce phénomène. Alors que de nombreuses versions de ce portrait de Cahun et son miroir ont circulé dans des expositions et figuré dans plusieurs catalogues, un cliché de la même série où Moore prend la place de Cahun comme sujet devant le miroir n'a jamais été présenté comme son pendant [# 7 & # 8]. Pourquoi ? Peut-être parce que la juxtaposition de ces deux photographies concomitantes remet en question la notion d'autoportrait (qui n'est évidemment pas un terme neutre). Presque toutes les recherches entreprises jusqu'ici pour faire sortir de l'obscurité historique les restes de l'œuvre photographique du couple ont qualifié ces photos d'autoportrait, ce qui efface Moore du processus créatif et nous laisse avec Cahun, une artiste géniale ainsi ressuscitée.
- 25 Repositionnées ainsi, les initiatives de Cahun-Moore et Brooks paraissent proches. Les critiques contemporains ont ainsi réduit l'ampleur des 'challenges' que ces artistes, à un des moments-clés de l'histoire culturelle moderne, ont opposés aux conventions de la représentation picturale et sociale.

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN Walter, 1978, « Paris, Capital of the Nineteenth Century », *Reflections : Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. Peter Demetz, trans. Edmund Jephcott, New York, Schocken Books.
- BROOKS Romaine, 1952, *Portraits, Tableaux, Dessins*, Paris, Braun et Cie.
- , « No Pleasant Memories », manuscrit conservé aux Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., n.d. (c.1936)
- CAHUN Claude, 1918, « La 'Salomé' d'Oscar Wilde. Le Procès Billing et les 47 000 pervers du Livre noir », *Le Mercure de France*, 481, 1^{er} Juillet.
- , 1930, avec illustrations par Marcel Moore, *Aveux non avenues*, Paris, Éditions Carrefour.
- CHADWICK Whitney and LATIMER Tirza True, 2003, *The Modern Woman Revisited : Paris Between the Wars*, eds. New Brunswick, Rutgers University Press.

DIJKSTRA Bram, 1986, *Idols of Perversity : Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York and Oxford, Oxford University Press.

ELLIOTT Bridget, 1998, « Performing the Picture or Painting the Other : Romaine Brooks, Gluck and the Question of Decadence in 1923 », *Women Artists and Modernism*, ed, Katy Deepwell, Manchester and New York, Manchester University Press : 70-82.

ELLIS Havelock avec SYMONDS John Addington, 1975,, *Sexual Inversion*, New York, Arno Press, 1^{ère} édition 1897

ELLIS Havelock, 1895, « Sexual Inversion in Women », *Alienist and Neurologist*, 16.

ELLIS Havelock, 1898, « Auto-Erotism, a Psychological Study », *Alienist and Neurologist*, 19.

FAMOUS *Pictures Reproduced from Renowned Paintings by the World's Greatest Artists, Selected from the Best and Most Noted Art Galleries of France, England, Italy, the United States and Many Other Countries*, Chicago, Stanton and Van Vliet Co., 1917.

LEPERLIER François, 1995, « L'Exotisme intérieur », *Claude Cahun, Photographe*, Paris, Jean Michel Place.

LINTON Lynn E, 1889, *Modern Women and What is Said of Them*, New York, Redfield.

LUCCHESI Joe, 2001, « The Dandy in Me : Romaine Brooks's 1923 Portraits », *Dandies : Fashion and Finesse in Art and Culture*, Susan Fillin-Yeh, New York and London, New York University Press : 153-184.

USHER John, 1926, *International Studio*, February.

VALERA, y Alcalà Juan, 1897, *Genio y Figura*, Madrid, Catedral.

NOTES

1. Leperlier 1995 : 10.

2. Usher 1926 : 49.

3. Benjamin 1978 : 150.

4. Louis Vauxcelles cité dans Brooks 1952 : 49.

5. M.R., dans « À L'Instar... » remarque « Ce que la mode féminine a pris à la mode masculine... Ou les progrès du féminisme », *Fémina*, July 1924 : 31-32.

6. Cahun 1918 :69-80.

7. Brooks, « No Pleasant Memories », manuscrit conservé aux Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

8. Voir, par exemple, Elliott 1998 : 70-82 et Lucchesi 2001 : 153-184.

9. Ellis et Symonds 1975 : 95-96.

10. Ellis 1895 : 153.

11. Brooks 1952.

12. Claude Cahun avec illustrations par Marcel Moore, 1930.

13. Lynn E. Linton 1889, *Modern Women*, cité par Dijkstra 1986 : 135.

14. Ellis cité par Dijkstra 1986 : 145.

15. Cahun 1930 : 38.

16. Cahun 1930 :13.

RÉSUMÉS

La comparaison des portraits à l'huile réalisés par Romaine Brooks dans les années 20 et les photographies de Claude Cahun et sa partenaire Marcel Moore de la même époque rend visible les positions idéologiques conflictuelles que ces *women of vision* défendirent dans les milieux artistique et politique où les débats sur la femme moderne se sont élaborés.

A comparison of the easel portraiture produced by Romaine Brooks during the 1920s and the photographs realized contemporaneously by Claude Cahun and her partner Marcel Moore highlights the competing ideological positions that these women of vision defended within artistic and political contexts where debates about the “woman question” raged.

INDEX

Index chronologique : années 1920

Index géographique : Paris

Mots-clés : Cahun Claude, Brooks Romaine, Moore Marcel

AUTEUR

TIRZA TRUE LATIMER

Tirza True LATIMER, auteur de *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris* Rutgers University Press, 2005 et co-auteur avec Whitney Chadwick de *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*, Rutgers UP, 2003, enseigne l'histoire de l'art et les gender studies à California College of the Arts, San Francisco. Elle est commissaire de l'exposition *Acting Out: Claude Cahun et Marcel Moore* qui circule actuellement aux Etats-Unis et ailleurs.