

## Autoportraits de femme : résurgence du mythe méduséen ?

Professeure agrégée, dr. Delphine Colin

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France

**Résumé :** *Les autoportraits contemporains d'artistes femmes semblent souvent se caractériser par une mise en doute de ce qui communément définissait ce genre : la ressemblance, l'idéalisation, l'unicité de l'être... Les recours aux miroirs et aux doubles, aux travestissements et à la mise en scène, ou encore aux hybridations et aux transformations du corps, abondent dans les pratiques autoportraitiques européennes et participent de cette déconstruction identitaire. Pourtant, c'est bien en tant que femme, à la fois sujet et objet de l'œuvre, que ces artistes créent, jouant précisément des stéréotypes et des fantasmagories liées aux représentations féminines pour mieux les détourner. Partant de ces différents constats, nous proposons d'étudier ces autoportraits à travers la figure de Méduse. Ambiguë et paradoxale, cette dernière incarne différentes représentations de la femme : celle séductrice dans la littérature, celle castratrice en psychanalyse, et celle de l'indistinction, de la mort et de l'Extrême autre dans la mythologie. Cette conception mythique nous semble particulièrement intéressante car elle place l'altérité au cœur même de l'autoportrait. Or, les artistes femmes n'interrogent-elles pas précisément cette altérité comme l'autre de soi qui nous regarde, nous juge, nous désire ? Et plus encore, ne révèlent-elles pas cet autre en soi qui nous constitue et nous hante ? En utilisant les paradigmes méduséens (pouvoir du regard, visage-masque, prolifération, hybridation, monstration), nous étudierons de manière croisée les autoportraits photographiques de Claude Cahun, d'Annette Messenger et d'Orlan, pour mettre en évidence la façon dont ces artistes déconstruisent les modèles féminins et réinventent leur identité et plus généralement l'image de la femme.*

**Mots-clés :** *autoportraits féminins, quête identitaire, altérité, image médusée et médusante, auto-médusation, monstration*

La Gorgone a de nombreuses récurrences dans l'histoire de l'art, comme s'attache à le montrer Michel Ribon<sup>1</sup>. Une des plus célèbres est l'autoportrait du Caravage en *Tête de Méduse* de 1598<sup>2</sup> où s'associent, de manière assez littérale, représentation de soi et figure mythologique de Méduse. Rompant avec la tradition autoportraitique, Le Caravage choisit de réfracter dans ses propres traits la face de Méduse : tête sans corps, face monstrueuse tendue au spectateur et auréolée de serpents, regard perçant et mortifère, telles sont les caractéristiques méduséennes que Le Caravage mêle à son propre visage. En même temps, l'artiste se positionne tel Persée s'avançant vers Méduse, la piégeant par son propre reflet dans le bouclier-miroir, le support même de cette œuvre renvoyant explicitement à l'exploit du héros. Ainsi, en se confrontant à son propre regard, Le Caravage se représente dans la double posture de Méduse et de Persée, et met en scène l'acte créateur comme une mise à mort : « la clarté du miroir où se reflète le Je est aveuglante : elle frappe de cécité ou de folie, elle rend aveugle, elle mortifie. Là où on croit se saisir dans la plus parfaite transparence, là aussi apparaît la sombre puissance de ténèbres et d'horreur. »<sup>3</sup> Chez Le Caravage, c'est le visage entier qui est investi par cette puissance monstrueuse : alors même que le visage est censé être le lieu le plus connu, incarnation de l'identité, l'artiste n'hésite pas à en faire une image médusée et médusante où surgit le tout autre de soi. Par cette auto-médusation, il nous montre que chercher à se représenter ne peut passer que par un dessaisissement de soi et une ouverture à l'altérité, aux ténèbres, au monstrueux.

Ce détour par Le Caravage nous permet de poser les jalons de notre questionnement sur la résurgence méduséenne dans les autoportraits contemporains : nous n'y cherchons pas une représentation aussi littérale du mythe de Méduse, mais cet artiste nous permet d'envisager l'autoportrait à travers les notions de monstration, d'altérité et de mort tout en les associant à leur contraire, cette tension même qu'incarne Méduse et que nous pensons à l'œuvre dans les autoportraits d'artistes femmes. La ressemblance, l'idéalisation ou l'unicité de l'être semblent en effet rejeter au profit d'une déconstruction identitaire qui passe tout autant par le recours aux miroirs et aux doubles, aux travestissements et à la mise en scène, ou aux hybridations et aux transformations du corps. Les femmes ne se représentent pas telles les Vénus au miroir si souvent peintes par les artistes des XVIème et XVIIème siècles : contemplation et séduction sont délaissées, détournées ou questionnées, et l'autoportrait

apparaît bien plus comme une quête identitaire et une expérience de l'altérité. Les artistes femmes n'interrogent-elles pas en effet cette altérité comme l'autre *de* soi qui nous regarde, nous juge, nous désire ? Et plus encore, ne révèlent-elles pas cet autre *en* soi qui nous constitue et nous hante ? Plus que d'une mise en reflet de soi, l'autoportrait n'est-il pas à envisager comme une traversée du miroir, passage de l'autre côté, comme déformation et altération ? Une lecture méduséenne de l'autoportrait ne met-elle pas précisément en exergue cette tension entre formation et défiguration, entre même et autre, entre sidération et monstration ?

Méduse, dans la mythologie, possède dans ses propres traits « des aspects marqués d'insolite et d'étrangeté. Les cadres ordinaires, les classifications usuelles apparaissent brouillés et syncopés »<sup>4</sup> dans une interférence de l'humain et de l'animal, du masculin et du féminin, du beau et du laid. Nous utiliserons ces paradigmes méduséens en limitant notre champ de recherche à trois artistes françaises : Claude Cahun, Annette Messager et Orlan. Nous étudierons de manière croisée leurs autoportraits pour mettre en évidence la façon dont ces artistes déconstruisent les modèles féminins français, jouant des stéréotypes et des fantasmagories liées aux représentations féminines pour mieux les détourner et réinventer leur identité.

### **Inquiétante étrangeté**

A la question « qui suis-je ? », André Breton répond dans *Nadja* : « cela reviendrait à savoir ce qui me hante »<sup>5</sup>. Ce n'est pas l'essence ou la vérité intérieure qui se révèle dans l'image autoportraitique mais cet autre qui nous constitue, acte même de saisissement et de dessaisissement à l'œuvre dans le processus créateur et dont les artistes ont plus ou moins conscience, l'amplifiant ou au contraire cherchant à le conjurer. C'est dans ce même ordre d'idée que l'on peut comprendre cette phrase de Baudrillard : « on dit qu'il y a toujours un instant à saisir, où l'être le plus banal, ou le plus masqué, donne à voir son identité secrète. Mais ce qui est intéressant, c'est son altérité secrète. Et plutôt que de chercher l'identité derrière le masque, il faut chercher le masque derrière l'identité – la figure qui nous hante et nous détourne de notre identité –, la divinité masquée qui hante chacun de nous en effet, pour un instant, un jour ou l'autre »<sup>6</sup>. Dans un renversement, le masque n'est plus ce qui cache mais ce qui révèle, « il est moins posé par-dessus qu'il ne surgit d'en dessous »<sup>7</sup>, de même que ce qui est à chercher dans l'autoportrait n'est pas l'identité ou le connu, mais ce qui échappe, ce qui dérange, ce qui trouble, cette inquiétante étrangeté qui vrille l'image de l'intérieur et qui surgit dans le visage familier. La référence à Méduse dans l'autoportrait nous paraît mettre en effet pleinement à jour le concept d'*inquiétante étrangeté*<sup>8</sup> de Freud : désignant « l'ambiguïté du *Heimlich* lorsqu'il s'appréhende sous la forme de l'*Unheimliche* », l'inquiétante étrangeté naît, en art, « précisément de cette double lecture, de cette ambiguïté cachée au cœur de la représentation qui nous la fait appréhender simultanément comme familière et comme étrangère, comme désirable et comme repoussante »<sup>9</sup>, double mouvement qu'est le paradigme même de la Gorgone.

C'est à partir de cet univers familier, domestiqué, assigné à la femme qu'Annette Messager travaille, pour mieux y introduire un élément dérangeant, perturbateur de cette vision réglée et ordonnée. En effet, reprenant des pratiques traditionnellement féminines, comme la couture, elle utilise ces modes opératoires pour les détourner, de même que ces œuvres, au premier abord ludiques ou reflétant un certain bonheur, laissent vite place à un malaise. Les gentils pensionnaires des années 70 ne sont par exemple pas des jouets de l'enfance mais des oiseaux naturalisés que l'artiste soigne, habille, observe et réprimande comme s'il s'agissait de ses enfants, dans une imbrication macabre du jouet, de l'enfant, du rôle de la mère et de la mort. Partant donc d'un univers apparemment rassurant, elle opère un glissement par lequel l'image de la condition féminine, celle de l'enfance et du rapport homme-femme sont ironiquement mis à mal. Il ne s'agit pas ici à proprement parler

d'autoportrait, Annette Messenger ne cherchant nullement à s'auto-représenter, mais son œuvre se fonde sur les liens étroits entre art et vie, entre Annette Messenger femme, « artiste » et « collectionneuse », telle qu'elle définit elle-même sa pratique.

A partir d'éléments dérisoires du quotidien, collectionnés et accumulés, ou de photographies, Annette Messenger fait donc intervenir un élément de doute, d'étrangeté ou de transgression macabre qui introduit un désordre dans cet univers féminin apparemment bien réglé. Jean Clair pense, quant à lui, le retour du refoulé freudien à travers Méduse, comme « retour inopiné du bestial au sein d'un univers domestiqué », ce bestial qui évoque l'animalité, la monstruosité, le caractère infernal de Méduse, irruption de « la figure de l'inimaginable là où nous nous attendions à trouver l'image de ce qui nous a été connu et cher depuis toujours »<sup>10</sup>. C'est alors, dans le cas de l'autoportrait, dans le visage que l'on peut chercher ce surgissement de l'occulte et du caché. Les recours aux masques, aux miroirs, aux effets de surimpression ou de solarisation, viennent ainsi créer un dédoublement dans l'espace de représentation et troubler par là même l'unité du visage, le transformer, le déshumaniser, dans un passage de soi à l'autre, du vif à l'inanimé, du visage à un double superposé, incorporé, adhérent à sa propre face. La superposition de deux images amplifie l'effet de différence et de différé de l'image photographique et provoque une véritable convulsion à l'intérieur de l'image. De tels procédés sont particulièrement à l'œuvre dans les photographies de Claude Cahun. Le dédoublement est un élément récurrent de son œuvre, celui-ci permettant le surgissement de l'étrangeté au sein de l'image. En effet, le double est la figure même de l'ambivalence et du paradoxe où même et autre sont unis et son irruption dans l'image introduit un trouble de la reconnaissance.

Un tel trouble est à l'œuvre dans son *Autoportrait* de 1928<sup>11</sup> : appuyée contre un miroir, l'artiste a le visage en partie tourné vers le spectateur, semblant l'observer plutôt que de chercher à se voir dans la glace. Cette photographie repose en fait sur un impossible reflet : les effets d'ombre et de lumière non inversés sur les deux visages ainsi que leur absence de symétrie dénoncent cette illusion de l'image. Non seulement le miroir vient créer un dédoublement dans l'image mais ce reflet même est une construction liée à une intervention sur l'image lors de son développement. Cette œuvre questionne donc également la photographie elle-même, montrant que toute image, toute représentation, est élaboration, mise en scène, faux-semblant. En se tournant vers l'extérieur de l'image, le regard de Claude Cahun (et même le double regard) interpelle le spectateur : il ouvre sur un hors-champ de l'image et met en évidence ce regard comme « quelque chose qui sort » ou plus précisément comme « la chose en soi d'une sortie de soi »<sup>12</sup>, ouverture et débordement du regard lui-même que Jean-Luc Nancy observe dans les portraits. Ainsi, un échange semble avoir un lieu entre l'image et le réel, comme si, dans un retournement, l'image se saisissait à son tour du pouvoir du regard méduséen<sup>13</sup>, tel Persée qui, en tuant la Gorgone, s'empare de sa tête et de son pouvoir pour pétrifier ses ennemis. L'objet dardé est, cette fois-ci, le spectateur. Et, tout en appelant au regard de l'autre, Claude Cahun s'interroge également sur le propre regard qu'elle porte sur elle : l'altérité n'est plus seulement extérieure, elle est cela même qui la constitue, cette figure qui la hante et qui ne demande qu'à être dévoilée. Ainsi, à travers ce miroir détourné mais aussi à travers sa pose et son vêtement, Claude Cahun met en scène une image d'elle-même qui repose sur une ambiguïté tant spatiale, identitaire que sexuelle. Un effet d'étrangeté envahit cet autoportrait par les jeux entre l'endroit et l'envers, entre les inversions et entre les niveaux fictionnels : ce qu'elle appelle les « trois genres du moi » (féminin, masculin et neutre) se mêlent à leur simulacre dans une multiplicité qui déjoue les principes de ressemblance et même de vraisemblance.

## **Monstration**

A travers les œuvres d'Annette Messenger et de Claude Cahun, nous avons observé que les questions du regard et de l'altérité sont posées, mettant en jeu l'identité elle-même dans

ses doutes et ses paradoxes. Or Méduse semble précisément incarner cette expérience troublante de l'image de soi, envahissement d'une inquiétante étrangeté où le moi est irrémédiablement autre et s'ouvre à un double monstrueux : « la face de Gorgô est l'Autre, le double de vous-même, l'Étrange, en réciprocité avec votre figure comme une image dans le miroir [...] mais une image qui serait à la fois moins et plus que vous-même, simple reflet et réalité de l'au-delà »<sup>14</sup>. Dans la mythologie, Méduse se situe en effet à la lisière entre le monde des vivants et celui des morts, entre le monde des choses qui se voit et celui qui ne se voit pas. Elle est sur cette ligne de fracture, cette faille, ce qui par nature la rend ambiguë. C'est également cette notion de seuil qui semble caractériser l'autoportrait, comme le remarque Pascal Bonafoux : « il est à la lisière d'un monde matériel et d'un autre incorporel. Il est entre une réalité où tout est mesurable et l'espace d'un songe où aucune aberration n'est plus irréfutable »<sup>15</sup>. Envisagée ainsi, la structure même de l'autoportrait peut faire écho à Méduse, non pas simple reflet dans le miroir mais au contraire lieu même de toutes les transformations, aberrations et monstrations possibles.

La monstration est liée à la fois à la monstruosité et à la question de la vision, de ce que l'on dévoile, de ce que l'on exhibe même. La « monstration » trouve en effet son origine dans le verbe *monstrare* qui a donné « monstre », « monstruosité », mais aussi « montrer » : en latin, le *monstrum* est le prodige, ce qui sort de l'ordinaire et qui mérite qu'on en parle ou qu'on le représente parce qu'incroyable; c'est un être ou un événement digne d'être montré (beau ou laid, bon ou mauvais). Or Méduse incarne cette double nature de la monstration : elle tend sa face monstrueuse à l'homme et elle a besoin de son regard pour le piéger; elle se montre pour être vue et pour pouvoir foudroyer celui qui la regarde. Cette question du regard est centrale dans l'autoportrait, qu'on l'envisage comme le regard que l'on porte sur soi ou comme le regard des autres sur soi. L'étymologie même du mot « portrait » signifie « tirer en avant », « rendre présent », « exposer », dans un rapport étroit entre le regard et à la nécessité d'être vu. Plus encore, « dans le regard je suis mis en jeu »<sup>16</sup>, car regarder c'est toujours à la fois « prendre en garde et prendre garde »<sup>17</sup>, double relation qui implique tout autant soi que l'autre dans une réversibilité du regard où voir, c'est toujours être vu. Voyant-visible, sujet-objet, c'est cette angoisse même du regard que Méduse incarne, ce regard de l'autre qui nous fixe, nous juge, nous observe, nous désire.

Cette idée d'exhibition et de provocation du regard associée à l'effroi est ce que l'on retrouve dans la conception psychanalytique de Méduse développée par Freud. Dans un court texte de 1922, « La tête de Méduse »<sup>18</sup>, Freud interroge en effet à travers Méduse la question du féminin, sous l'angle de l'angoisse de castration et de la pulsion de mort. La tête de Méduse représente « l'organe maternel adulte entouré d'une chevelure de poils », vision de ce sexe isolé qui épouvante l'enfant. La mère, d'objet d'amour devient objet de désir, ce qui crée chez l'enfant une angoisse d'inceste et de castration. Une telle interférence du visage et du sexe féminin, qui associe désir et effroi, se retrouve dans la *Série la femme et...* de Annette Messager. En effet, dans certaines images de cette série photographique, elle peint sur son corps, autour de son sexe, des sortes de visages stylisés, aux yeux ouverts ou fermés : prises en gros plan, ces figures s'animent autour des poils pubiens devenus non pas chevelure mais barbe, maquillage corporel teinté d'humour où le sexe féminin devient bien appartenances à un visage...masculin. Parfois, ce sont les seins qui deviennent des yeux, appelant le regard désirant de l'homme tout en le regardant à leur tour, jeu de séduction et de sidération qui appartient également à la figure de Méduse. Ainsi, l'artiste provoque le regard, l'attire sur ce qui est habituellement caché, en-visageant son corps et ses attributs féminins dans un jeu entre le corps-objet, le corps-sujet, le corps désiré, le corps exhibé, le corps détourné...

De façon ironique et en reprenant d'une certaine manière à son compte la conception freudienne de Méduse, Annette Messager interroge cette question du regard : regard conventionnel porté sur la femme, regard véhiculé par les médias, regard de l'homme sur la femme... Or, il est intéressant de remarquer que s'associe souvent, dans les œuvres de ces artistes réfléchissant sur les stéréotypes féminins véhiculés par la société, le double sens de

monstration, où montrer et monstrier viennent à la vue dans un même mouvement. Ainsi, Annette Messager joue dans cette œuvre sur le déplacement des fonctions et sur les interférences du masculin et du féminin, sexe et poitrine devenant étranges, ambigus voire effrayants par le maquillage corporel. La monstration méduséenne, dans son acception mythique, appelle justement à cette permutation des ordres, des sexes, des mondes : la face de la Gorgone « comporte dans la composition de ses traits des aspects marqués d'insolite et d'étrangeté »<sup>19</sup>, cette étrangeté et cette interférence des propriétés que l'on retrouve, au-delà de l'œuvre d'Annette Messager, dans de nombreux autoportraits féminins, traitées de manières très différentes.

Cette altérité est au cœur de l'œuvre de Claude Cahun, où la question du double s'articule à la question du couple, sous-jacente, et au redoublement de l'identité masculine et/ou féminine : c'est à travers l'image qu'agissent ces différents niveaux de sens, union, confusion et confrontation se mêlant à travers les procédés de surimpression, de mise en reflet et de travestissement. A travers ces multiples images, elle met en scène ses propres masques, crâne rasé, de face, de dos, de profil, travestie en homme, en femme, en déesse hindoue, réduite à un visage sous cloche, allant jusqu'à cette indistinction méduséenne des ordres, des sexes, des genres : masque et visage se confondent dans un passage du vif à l'inanimé, du connu à l'étrange, du féminin au masculin, de la poupée au monstre... Ce qu'elle met en œuvre est une véritable quête de soi, où « l'incertitude sur sa propre option sexuelle (son androgynie), sur son identité corporelle (son angélisme), le dégoût de la féminité standard »<sup>20</sup> est le fondement même de sa pratique autoportraitique. Elle questionne sans cesse l'autre moi, cet autre en soi mais peut-être aussi cet autre de soi : Marcel Moore, sa compagne et artiste avec qui elle travaille et qui adopte elle aussi l'ambiguïté masculin/féminin jusque dans son nom<sup>21</sup>. Claude Cahun cherche à travers ses autoportraits à échapper aux genres et à l'identité sexuée : « Brouiller les cartes. Masculin ? Féminin ? mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours »<sup>22</sup>. Elle met ainsi en œuvre, à travers ces multiples textes et images, une identité qui sort des clivages sociaux et sexuels, rejoignant d'une certaine manière cette indistinction méduséenne. Nous pensons en effet l'irruption de Méduse dans l'autoportrait comme défaisant ce visage individualisé, catégorisé, normalisé, « système mur blanc-trou noir » défini par Deleuze et Guattari<sup>23</sup> : hors de toute catégorie assignable, Méduse est la figure même de l'entre-deux, cette tête sous le visage, qui rompt avec toute dimension psychologisante pour se faire de l'identité le lieu de toutes les transformations et de tous les devenir possibles. Être double et incertain<sup>24</sup>, Méduse incarne cette source d'étrangeté et de chaos qui fait glisser du connu vers l'inconnu : ce que l'on voit dans l'image tout autant que ce que l'on sait est mis en doute. C'est cette réversibilité du réel qu'il nous semble que Claude Cahun met précisément en œuvre, créant une image de soi tout autant troublée que troublante.

### **Appropriation et invention de soi**

Tel le face-à-face avec le regard méduséen, la réciprocité du regard de soi à soi, d'un je sujet/objet, introduit un véritable basculement du visible. Pour apparaître à l'image, l'artiste n'a d'autres moyens que ceux détournés du miroir, du reflet, ou de la vision fragmentaire du gros plan, en tournant l'appareil photographique vers lui-même, dans une vision souvent labyrinthique de soi au moment même de l'acte créateur. « La quête autoportraitique, par laquelle une identité cherche à s'exhiber, laisse surgir un champ différentiel, fait de renvois, d'effets de miroir, plus ou moins saisissants, dans lequel le sujet contemple sa propre perte. Car le parcours érige une unité diffractée qui bute sur la nécessité de l'autre pour se formaliser, unité diffractée appréhendée dans un processus différé d'échange.»<sup>25</sup> Comme l'a dépeint Le Caravage, l'artiste est alors tout autant Persée que Méduse : à la fois piégé par son propre regard et le tournant à son tour vers les spectateurs, saisi et dessaisi de lui-même, montré et monstrier. Or c'est paradoxalement dans ce jeu même

de dessaisissement de soi que les artistes femmes vont se réapproprier leur corps, en en faisant le lieu même d'une invention de soi.

Ainsi, l'œuvre de Claude Cahun, avec ses photographies travaillées par divers photomontages, jeux de miroirs ou de masques, repose sur un effet de déréalisation, image de soi plurielle où son identité se fait inclassable et sans cesse changeante : l'intégrité du corps et du visage comme la réalité à laquelle l'image est censée renvoyer sont défaites. Ses photographies ne sont plus témoins du réel mais bien interprétations et transformations de celui-ci. François Leperlier explique que le portrait, comme mise en scène, « concrétise une vision [...] et témoigne bien plus d'une appropriation que d'une projection. »<sup>26</sup> On retrouve ici cette notion d'appropriation, particulièrement importante pour notre réflexion : l'artiste interroge sa propre image en agissant sur elle, défiant la représentation et surtout l'idée de l'autoportrait comme témoignage d'une présence réelle. Par le travestissement, le masque ou le maquillage, l'autoportrait devient « invention de soi » et « le corps est traité comme une métaphore »<sup>27</sup>.

Or, cette réappropriation du corps est ce qui concentre les principales luttes féministes, enjeu symbolique où est en particulier dénoncée la chosification du corps féminin. L'artiste qui a sans doute travaillé le plus radicalement sur cette question est Orlan. En effet, la mise en scène du corps, de sa configuration et de sa reconfiguration, est l'enjeu même de sa pratique. Abolissant la distance photographique ou filmique, le corps de l'artiste et le corps de la femme se rejoignent dans son œuvre, dans une intervention (chirurgicale) à même le réel : opération, incision, ouverture du corps, son art n'est pas « une chair faite représentation mais l'inverse, une représentation faite chair »<sup>28</sup>. La singularité du visage est non seulement montré mais monstre, jouant sur ce double registre de l'exhibition/monstration méduséenne: gonflement des joues, création de bosses sur le front, teinture des cheveux, maquillage des lèvres, autant de transformations dans le réel comme « échappée plastique à partir du visage normal, aboutissant à cette forme-là, unique entre toutes, sans nul équivalent possible, le visage d'Orlan »<sup>29</sup>. Sa démarche reprend donc à son compte des questions liées à l'autoportrait – la ressemblance, la singularité, l'unicité – pour les détourner et rompre avec toute volonté de dévoiler sa personnalité ou son intériorité. Ce qui est en jeu, c'est le corps physique, à la fois objet et sujet de l'œuvre : l'autoportrait se fait alors « autosculpture », aussi bien dans la réappropriation du corps que dans l'expérience et l'action, métamorphose en acte qui importe tout autant que le résultat final. Cet « Art charnel », où l'autoportrait oscille entre défiguration et refiguration, laisse ses marques visibles dans le réel mais donne aussi lieu à des photographies et des vidéos<sup>30</sup> : les opérations chirurgicales sont conçues comme des performances où Orlan, déguisée, lit des textes dans une ambiance musicale et orchestre sa propre opération dans un bloc opératoire transformé. Orlan collabore avec d'autres créateurs pour les décors, les costumes des chirurgiens, les accessoires et son autoportrait s'affirme comme un spectacle, que ce soit dans cette mise en scène de la salle d'hôpital, dans l'acte de transformation filmé, ou dans l'exhibition du résultat, un visage devenu œuvre unique ou « prodige », être hors du commun, comme l'analyse Paul Ardenne<sup>31</sup>. On retrouve donc avec Orlan ce double sens de la monstration, passage de la volonté d'être vu au monstrueux, ce monstrueux qui paradoxalement met en échec l'identité tout en affirmant la singularité d'Orlan.

Méduse est force de rupture et dans sa fulgurance, elle provoque un véritable bouleversement dans l'image : elle ouvre un abîme, ce chaos comme béance chez Nietzsche, qui vient désorganiser l'image de l'intérieur et par la même rompre avec les visagités du visage, le déclasser, l'ouvrir à divers devenir. C'est cette désorganisation du visage et son placement hors de toute catégorie assignable qui nous semble être à l'œuvre dans l'autoportrait, action auto-médusante comme ouverture à l'altérité où tout s'interfère, se recoupe et se confond ... Cette expérience de l'altérité dans l'image est amplifiée à l'extrême chez Orlan, l'altérité devenant altération et monstration à travers les hybridations et les transformations du corps. Mais elle est également très présente, comme on l'a vu, dans les

œuvres de Claude Cahun, qui joue sur le travestissement et les fictions du moi, ou dans l'éclatement et la multiplicité des images d'Annette Messenger. C'est à travers l'altérité que ces artistes femmes interrogent leur identité sociale, culturelle et sexuelle, dans ses contradictions et ses paradoxes. C'est d'ailleurs une telle idée qu'Annette Messenger exprime, à propos de ses *Tortures volontaires*<sup>32</sup>: «tout se mélange dans mes collections : mon attachement aux hommes, mon mépris pour eux, mes désirs de féminité conformiste (les *Bijoux*, les *Recettes de cuisine*), mes jalousies des autres femmes mais aussi ma solidarité. On est en pleine contradiction, non ? Ce que je tente, c'est une mise en signes de cette contradiction.»<sup>33</sup> Ainsi, cette série photographique met en scène, ironiquement sous le terme de « torture », les actions entreprises régulièrement par les femmes pour correspondre aux stéréotypes de beauté édictés par la société tout en instaurant une certaine distanciation. Annette Messenger ne cherche pas à figer son œuvre dans un certain type de discours mais au contraire à mettre en jeu plusieurs mouvements contradictoires qui permettent de sans cesse réinventer un nouveau langage et une nouvelle identité.

## **Prolifération**

A travers Méduse, le rapport au réel se fait réversibilité, ouverture à l'altérité : le regard de l'artiste sur lui-même et sur le monde est, comme cette figure mythologique, active, transformatrice et mortifère. L'irruption méduséenne dans l'autoportrait est alors à chercher dans les bouleversements, les retournements, les transformations au sein de la représentation, dans ces processus qui opposent à la ressemblance et à l'identité stable et achevée l'interférence et l'association d'éléments habituellement séparés. C'est un tel devenir-autre du visage que l'on trouve dans la série photographique des *Refigurations / Self-hybridations* de 1998<sup>34</sup>, où Orlan travaille l'image numérique pour mêler, par morphing, une image ordinaire de son visage avec des photographies de masques ou de statuettes africaines et précolombiennes : «les visages y sont en perpétuelle expansion, en perpétuel excès, et transgressent une nouvelle fois les catégories du Beau et du Laid, du Normal et du Pathologique».<sup>35</sup> Orlan interroge en effet les critères de beauté dans les civilisations non occidentales, n'hésitant pas à hybrider numériquement son visage avec diverses représentations de divinités. Ces « refigurations », mais on pourrait dire aussi ces dévisagifications, donnent naissance à un autoportrait étrange et monstrueux tout en étant attirant par ses couleurs vives. On retrouve ici ce paradigme de la face de Méduse : la monstration dans la beauté, ou plus précisément, comme Orlan le dit elle-même, « la beauté est là pour cacher l'horreur, l'horreur fait écran à la beauté. Mais l'horreur est une part de la beauté. C'est l'histoire de Gorgone... »<sup>36</sup>. Il est vrai que « sa magie démoniaque, c'est celle aussi qu'on attribue, dans le langage populaire, aux sentiments amoureux », à la fascination de cette femme « à la beauté médusante. »<sup>37</sup> Ainsi, à travers Méduse, se trouvent associées peur et fascination, horreur et beauté, répulsion et attirance.

Et de manière plus générale, comme le remarque Michel Ribon, si Méduse traverse toute l'histoire de l'art, c'est parce qu'elle incarne « une sorte de métaphore de la relation ambiguë qui se noue entre la laideur et la beauté, plus précisément une métaphore de l'appel de la laideur à se transformer en beauté »<sup>38</sup>. Certains récits attribuent d'ailleurs à Méduse une origine très différente : jeune mortelle d'une beauté terrifiante, Gorgô prétendait qu'elle était plus belle qu'Athéna, notamment à cause de sa longue chevelure. Cette arrogance sera punie par la déesse, qui transformera sa chevelure en serpents, son corps en une sorte de globe d'airain visqueux, sa bouche en gueule monstrueuse avec des défenses de sanglier et ses yeux, aveugles mais avec un pouvoir pétrifiant... Dans les différents mythes, la Gorgone est donc porteuse de cette transformation de la beauté en terreur, de la monstruosité en désir. Son caractère terrifiant est lié à sa laideur et à cette fascination qu'elle exerce et qui est en quelque sorte la façon dont l'art transcende la réalité. Il ne s'agit pas là de l'idée d'une évolution ou d'un progrès, mais bien plutôt d'une mutation des formes prises dans ce double mouvement

vertical, autant descendant qu'ascendant, où l'artiste n'hésite pas à plonger dans les ténèbres, les affres du doute et de l'effroi pour mieux remonter à la surface. Méduse incarne parfaitement cette figure de l'entre-deux où il y a association, mélange, échange de deux choses habituellement contraires : à la fois humaine et bestiale, monstrueuse et séductrice, mortifère et provoquant une possible renaissance...

C'est ce double mouvement qui, pour Michel Beaujour, caractérise l'autoportrait : cette pratique « implique un passage par les enfers, une noyade, une résurrection après laquelle toute écriture – celle de l'autoportrait infini – se poursuivra en clé de mort. »<sup>39</sup> Un passage dans les ténèbres, ces ténèbres précisément incarnées par la Gorgone : c'est Méduse qui se tient dans les enfers de la mythologie grecque et symbolise le passage de la vie à la mort, c'est bien elle, cette figure de seuil, cette figure de l'entre/antre, face terrifiante qui est « déjà la figure de l'Autre », à laquelle l'artiste qui tente de se figurer se confronte ! Mais le travail de l'autoportrait est aussi « résurrection », remontée des ténèbres, « retour », nous dit Michel Beaujour. La figure de la Gorgone n'incarne pas seulement la face mortuaire de l'autoportrait : elle est aussi la possibilité même du retournement de la mort en la vie. Cela est particulièrement présent dans sa chevelure, cheveux-serpents de la Gorgone dont la prolifération caractérise « ce pouvoir du sectionnement, du tronçonnement qui, au lieu d'entraîner la mort, entraîne une survie de l'organe sectionné »<sup>40</sup>. En effet, dans sa monstruosité où interfèrent l'animal et l'humain, sa chevelure est traitée en crinière animale ou hérissée de serpents, capacité même de ces invertébrés à continuer à vivre lorsque leur corps est tranché. Et plus encore, c'est à l'endroit même de cette coupure que se produit leur prolifération, la chevelure de la Gorgone continuant sans cesse à se développer et même à se démultiplier lorsqu'on la coupe : « tout nous porte à revenir à cette coupure invisible, cette naturelle absence de corps, inséparable des serpents, qui rend Méduse elle-même vivipare à leur façon. C'est à partir d'elle que tout repousse »<sup>41</sup>, dans une coupure qui n'est pas arrêt définitif mais le lieu même de la repousse, de la multiplication et de la prolifération.

Ainsi, par l'intermédiaire de l'objectif photographique, l'artiste capte, cadre, fixe le réel dans une image où le temps évolutif se fait temps figé, l'instante perpétuation, le mouvement immobilité, le monde des vivants royaumes des morts... Telle méduse qui incarne cette coupure absolue où tout vivant se plaçant sous son regard se trouve irrémédiablement transformé, pétrifié, la médusation photographique marque ce passage infernal et spectaculaire, dans « un arrêt qui dure »<sup>42</sup>. L'œil mortifère méduséen est en effet souvent associé à la photographie : dès ses origines, elle est rapprochée des croyances en un troisième œil magique et maléfique, qui capte et ravit le réel. L'instantanéité de l'acte photographique, l'immédiateté du saisissement de celui qui se trouve dans le champ de visée/vision de l'objectif, amplifie encore ce lien avec le foudroiement du regard méduséen : éclair du déclic, éclair du flash, éclair de la pétrification... Comme Méduse transforme en pierre celui qui ose se confronter à son regard, la photographie immortalise son sujet en même temps qu'elle l'immobilise, « double fixe, qui, lui, échappe à la vie »<sup>43</sup> et se fait image figée dans une apparence immuable et inaccessible, fragment d'espace et de temps isolé du monde et du flux temporel. C'est d'ailleurs ce lien paradoxal entre mort et immortalisation qu'Annette Messenger questionne, en particulier en rapprochant la photographie et la taxidermie, l'une et l'autre cherchant de façon dérisoire à échapper au temps et à la mort en figeant artificiellement une posture du vivant.

Mais en même temps, la photographie, que ce soit chez Orlan, Annette Messenger ou Claude Cahun, n'est pas traitée dans sa seule fonction de fixation. Au contraire, elle ouvre à des mutations dans l'image et à une accumulation et une prolifération des images qui engendrent une multiplicité d'identités qui s'oppose à toute image généralisante. Annette Messenger se forge ainsi, à travers ses multiples séries photographiques et ses installations, des identités successives, comme autant de facettes d'une existence féminine : « femme pratique », « amoureuse », « collectionneuse », « truqueuse », « bricoleuse »... Et à cette multiplicité des pratiques et des identités, s'ajoute une prolifération à l'intérieur même de chaque œuvre, que



ce soit dans les carnets ou dans les myriades de photographies assemblées telles qu'on peut les voir dans *Mes vœux* : fragmenté, isolé, figé, décontextualisé par l'acte photographique, le gros plan et l'encadrement, le corps n'en reconquiert pas moins une force et un déploiement où la coupe photographique n'engendre qu'un débordement sans fin. L'œuvre de Claude Cahun se fait elle aussi prolifique, associant tout autant texte et image, et dédoublement à l'intérieur de la photographie, pour sans cesse réactiver cette question identitaire. Dans *l'Autoportrait* de 1928, c'est à l'endroit même de la coupe, dans cette scission de l'image provoquée par le miroir, que l'œuvre fait sens. Comme on l'a vu, c'est ce contact altérant des deux visages, des deux régimes d'images, qui nous intrigue et interpelle notre regard, césure par le milieu qui nous interroge sur la réversibilité même du visible. On pourrait alors dire, en reprenant les termes de Deleuze sur l'art, que l'autoportrait est « expérimentation en prise avec le réel »<sup>44</sup> : il « n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu par lequel il pousse et déborde »<sup>45</sup>, ce « milieu » de la coupure méduséenne, où la section engendre la prolifération ; ce « milieu » d'une image toujours « entre », jamais achevée, toujours entre formation et déformation ; ce « milieu » enfin par lequel l'artiste crée, ne commençant pas son œuvre par le vide mais bien par le milieu où se mêlent des images déjà existantes, des souvenirs, des expériences sensibles, des émotions...

Ambiguë et paradoxale, Méduse renvoie à différentes représentations de la femme : celle séductrice dans la littérature, celle castratrice en psychanalyse, et celle de l'indistinction, de la mort et de l'Extrême autre dans la mythologie. C'est sur cette conception mythique, telle que Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux l'analysent, que nous nous sommes surtout appuyé pour tenter de cerner les autoportraits féminins du XX<sup>ème</sup> siècle dans l'espace francophone, à travers les œuvres de Claude Cahun, Annette Messager et Orlan. Le recours au mythe de Méduse, et à travers lui aux différents archétypes, nous a permis de montrer comment l'autoportrait féminin bouscule les normes et les catégories usuelles en France. Nous voyons l'importance que ces artistes femmes ont dans la création d'une nouvelle approche et d'une nouvelle définition de l'autoportrait. Elles ont notamment su déconstruire des modèles identitaires pour ouvrir le corps à toutes les métamorphoses, les hybridations et les devenir possibles. En utilisant les paradigmes méduséens, nous avons pu étudier l'autoportrait à travers les notions plastiques de monstration, de prolifération, d'altération et d'hybridation et montrer comment elles sont mises en œuvre dans les pratiques artistiques féminines contemporaines. L'autoportrait puise à la fois dans le réel et dans l'imaginaire et laisse jouer à l'infini les résonances entre des images et des mémoires multiples, intimes et personnelles mais aussi culturelles, sociales, historiques, et mythiques, dans un entrecroisement au sein du présent. Il serait alors intéressant d'interroger la résurgence méduséenne dans les pratiques autoportraitiques d'artistes femmes d'autres pays de l'espace francophone. L'autoportrait, envisagé comme traversée, passage et mutation, ne cherche nullement à exposer la totalité de l'être, et, en poussant toujours plus loin la ligne de déterritorialisation, ignore sans doute les frontières géographiques et temporelles.

## Notes

[1] Ribon, M., *A la Recherche du temps vertical, essai d'esthétique*, Paris, éd. Kimé, 2002

[2] *Le Caravage, Autoportrait en tête de méduse, huile sur cuir marouflé sur un bouclier en bois de peuplier, 55cm de diamètre, 1598, Galerie des Offices, Florence.*

[3] Clair, J., *Méduse*, NRF, éd. Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1989, p.169

[4] Vernant, J-P., *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette littératures, coll. « pluriel », 1998, p.79

[5] Breton, A., Nadja, cité par Bajac, Q., in *Masques, de Carpeaux à Picasso*, Papet, E. (dir.), catalogue d'exposition, éd. Musée d'Orsay, 2008, p.216

[6] Baudrillard, J., (1998), cité par Ewing, W. A., in *Faire faces, le nouveau portrait photographique*, Actes Sud, 2006, p.209

[7] Nancy, J-L., « Masqué, démasqué », in *Masques, de Carpeaux à Picasso*, op.cit, p.13

[8] Sigmund Freud développe la notion d'inquiétante étrangeté en 1919. Cette notion d'Unheimliche (littéralement « ce qui n'appartient pas à la maison et pourtant y demeure ») désigne le retour du refoulé, c'est-à-

- dire la reconnaissance d'un sentiment familier rendu étranger par le refoulement (des terreurs enfantines par exemple ou de tout ce qui appartient à des croyances archaïques, pensées magiques, fantômes...).
- [9] Clair, J., Méduse, op.cit, p.39
- [10] Ibidem
- [11] Cahun, C., Sans titre, 1928, photographie, tirage argentique, Frye Art Museum, Seattle.
- [12] Nancy, J-L., Le regard du portrait (2000), Paris, éd. Galilée, 2006, p.81
- [13] Il est intéressant de noter que ce regard actif, projectif, dont Méduse est sans doute l'incarnation la plus effroyable, est lié à la conception de la vision dans la Grèce antique : l'œil est pensé comme composé de feu et projetant un faisceau lumineux sur les objets qu'il éclaire. Ce regard actif est conçu comme sortie de soi et projection et il met en jeu un véritable pouvoir du regard dont la figure mythologique de Méduse est porteuse. Lire à ce propos Vernant, J.P. - Françoise Frontisi-Ducroux, F., Dans l'œil du miroir, éd. Odile Jacob, 1997.
- [14] Vernant, J.P., La mort dans les yeux, Figures de l'Autre en Grèce ancienne, op.cit, p.81
- [15] Bonafoux, P., Moi ! Autoportraits du XXème siècle, Milan, éd. Skira, 2004, p.41
- [16] Nancy, J-L., Le regard du portrait, op.cit, p.75
- [17] Ibidem.
- [18] Freud, S., « La tête de Méduse » (1922), in *Résultats, idées, problèmes*, t II, 1921-1938, Paris, PUF, 1985.
- [19] Vernant, J-P., La mort dans les yeux, Figures de l'Autre en Grèce ancienne, op.cit, p.79
- [20] Leperlier, F., Claude Cahun, l'écart et la métamorphose, Jeanmichelplace, 1992. p.55.
- [21] Claude Cahun s'appelle en réalité Lucie Schowb, de même que Suzanne Malherbe adopte le pseudonyme de Marcel Moore, les deux artistes jouant sur cette confusion des sexes entre leur vie intime de couple de femmes et leur vie artistique de couple masculin. Lire à ce propos Bonnet, M-J., Les Deux Amies, Essai sur le couple de femmes dans l'art, Ed. Blanche, 2000, où l'auteure s'interroge sur ce passage masculin/féminin dans l'œuvre artistique et littéraire de Marcel Moore et Claude Cahun.
- [22] Cahun, C., Aveux non avendus, Illustré de onze héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur, Ed. du Carrefour, 1930, p.13.
- [23] Le « système mur blanc – trou noir » fait écho à cette interprétation psychologique du visage, « traits de visagété » où se produisent le mur blanc du signifiant et le trou noir de la subjectivité (comme conscience, passion...), surface trouée du visage qui n'est que surcodage de la tête et même visagétification de tout le corps. La machine abstraite de visagété catégorise en effet les individus dans sa relation avec un autre, dans un rapport bi-univoque (du côté du signifiant : homme ou femme, adulte ou enfant...) mais aussi dans un rapport binaire d'acquiescement ou de refus selon les notions de conformité et de normalité (du côté de la subjectivité). Ces agencements sont de l'ordre du pouvoir, un pouvoir despotique et autoritaire qui déclenche ces visagétés pour instaurer une production sociale qui discipline les corps et impose ses normes. Cf. Deleuze, G. - Guattari, F., « Année zéro – visagété », in Mille plateaux, Paris, éd. De Minuit, coll. « Critique », 1980.
- [24] Comme le remarque Eliane Chiron, cette même association du féminin/masculin se retrouve dans une autre figure mythologique : Dionysos, « appelé parfois « l'homme-femme », apporte la part d'inquiétante féminité, de forces sauvages et de sacré, personnifiées par les ménades, tout autant destructrices que sources de fécondité. Etrangeté de Dionysos, aussi incertain qu'on puisse l'être, à la fois homme et dieu parmi les Olympiens, qui fait surgir, là où il va, la figure de l'altérité ». Chiron, E., « L'artiste, La gloire du nom. Entre deux mondes à partir du Dessinateur du modèle féminin d'Albrecht Dürer », in Epreuve de composition d'esthétique et sciences de l'art, CNED, « Agrégation externe d'arts plastiques », 2005, p.63.
- On retrouve à travers Dionysos plusieurs aspects que nous avons vus chez Méduse : altérité, incertitude, hybridation, destruction et renaissance. Dionysos incarne plus encore que Méduse l'étrangeté et l'ambivalence, et il symbolise aussi pour Nietzsche les forces créatrices, la folie poétique et l'excès dans l'art par opposition à la mesure apollinienne.
- [25] Grange, M-F., « Autoportrait et cinéma », in Cinéma / arts plastiques, Taminioux, P. - Murcia, C. (dir.), Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2004, p.153
- [26] Leperlier, F., « La manie de l'exception ou la déclinaison des genres chez Claude Cahun », in La confusion des genres en photographie, ouvrage collectif, BNF, 2001, p.185
- [27] Ibidem, p.184
- [28] Ardenne, P., L'image corps, Figures de l'humain dans l'art du XXème siècle, Paris, éd. du Regard, 2001, p.420
- [29] Ibidem
- [30] Orlan, La Ré-Incarnation de Sainte Orlan, 1990, photographies issues des diverses opérations chirurgicales. La première a lieu le 30 mai 1990 à New Castle, Angleterre.
- [31] Ardenne, P., « L'ère des monstres », in L'image-corps, op.cit, p.419 à 425
- [32] Messenger, A., Tortures involontaires, 1972, ensemble de 80 photographies
- [33] Messenger, A., Les Cahiers du Grif, n°13, oct.1976, pp.44-45
- [34] Orlan, série des Refigurations / Self-Hybridations précolombiennes, Cibachrome, chaque photographie 100 x 150 cm, 1998.
- [35] Orlan, Re-figuration Self-hybridations, série précolombienne, ouvrage collectif, Paris, éd. Al Dante, 2001, p.92
- [36] Ibidem, p.12

- [37] Clair, J., *Méduse*, op.cit, p.11  
 [38] Ribon, M., *A la recherche du temps vertical dans l'art, essai d'esthétique*, op.cit, p.201  
 [39] Beaujour, M., *Miroirs d'encre*, Paris, éd. Du Seuil, coll. « Poétique », 1980, p.137  
 [40] Clair, J., *Méduse*, op.cit, p.53  
 [41] Chiron, E., « La mort dans les yeux » du paysage », in *Paysages croisés, La part du corps*, Publications de la Sorbonne, coll. « arts plastiques », 2009, p.35  
 [42] Ibidem, p.33  
 [43] Blanchot, M., *L'amitié* (1985), cité par Anne Biroleau, in *Portraits/visages, 1853-2003*, catalogue d'exposition, éd. BNF/Gallimard, coll. « Galerie de photographie », 2003, p.31  
 [44] Deleuze, G. - Guattari, F., *Mille plateaux*, Paris, éd. De minuit, coll. « Critique », 1980, p.20  
 [45] Ibidem, p.31

### Bibliographie

- Ardenne, P., *L'Image corps, Figures de l'humain dans l'art du XXème siècle*, Paris, éd. du Regard, 2001  
 Baque, D. - Bartelik, M. - Orlan, *Orlan : Refiguration Self-hybridations- Série précolombienne*, ouvrage collectif, éd. Al Dante, 2001  
 Beaujour, M., *Miroirs d'encre*, Paris, éd. Du Seuil, coll. « Poétique », 1980  
 Bonafoux, P., *Moi ! Autoportraits du XXème siècle*, Milan, éd. Skira, 2004  
 Clair, J., *Méduse*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1989  
 Deleuze, G. – Guattari, F., *Mille plateaux*, Paris, éd. De minuit, coll. « Critique », 1980  
 Freud, S., « La tête de Méduse » (1922), in *Résultats, idées, problèmes*, t II, 1921-1938, Paris, PUF, 1985  
*Elle@centrepompidou Accrochage*, Paris, édition du Centre Pompidou, 2009  
 Leperlier, F., *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, Jeanmichelplace, 1992  
*Annette Messenger, Les messagers*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, éd. Xavier Barral, 2007  
 Nancy, J-L., *Le regard du portrait* (2000), Paris, éd. Galilée, 2006  
 Papet, E. (dir.), *Masques, de Carpeaux à Picasso*, catalogue d'exposition, éd. Musée d'Orsay, 2008  
 Picaudé, V. - Arbaïzar, P. (dir.), *La confusion des genres en photographie*, ouvrage collectif, BNF, 2001  
 Ribon, M., *A la recherche du temps vertical dans l'art, essai d'esthétique*, Paris, éd. Kimé, 2002  
 Vernant, J-P. - Frontisi-Ducroux, F., *Dans l'œil du miroir*, éd. Odile Jacob, 1997  
 Vernant, J-P., *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, éd. Hachette littératures, coll. « pluriel », 1998