



**HAL**  
open science

## Scénographies de la relation forte : de quelques objets photographiques surréalistes sous cloche

Anne Reynes-Delobel

► **To cite this version:**

Anne Reynes-Delobel. Scénographies de la relation forte : de quelques objets photographiques surréalistes sous cloche. Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais. Fictions modernistes du masculin-féminin 1900-1940, Presses universitaires de Rennes; Presses Universitaires de Rennes, pp.227-49, 2016, 978-2-7535-4884-8. 10.4000/books.pur.55982 . hal-01429222

**HAL Id: hal-01429222**

**<https://amu.hal.science/hal-01429222>**

Submitted on 22 Feb 2024

**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.



Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas (dir.)

## Fictions modernistes du masculin-féminin 1900-1940

Presses universitaires de Rennes

---

# Scénographies de la relation forte : de quelques objets photographiques surréalistes sous cloche

Anne Reynes-Delobel

---

DOI : 10.4000/books.pur.55982  
Éditeur : Presses universitaires de Rennes  
Lieu d'édition : Rennes  
Année d'édition : 2016  
Date de mise en ligne : 25 septembre 2018  
Collection : Interférences  
EAN électronique : 978-2-7535-5735-2



<http://books.openedition.org>

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



### Référence électronique

REYNES-DELOBEL, Anne. *Scénographies de la relation forte : de quelques objets photographiques surréalistes sous cloche* In : *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016 (généralisé le 22 février 2024). Disponible sur Internet : <<https://books.openedition.org/pur/55982>>. ISBN : 978-2-7535-5735-2. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.55982>.

---

Le texte seul est utilisable sous licence . Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

# SCÉNOGRAPHIES DE LA RELATION FORTE: DE QUELQUES OBJETS PHOTOGRAPHIQUES SURREALISTES SOUS CLOCHE

Anne REYNES-DELOBEL

Tout au long d'*Aveux non avenues*<sup>1</sup>, ce livre inclassable dont son biographe, François Leperlier, a déclaré qu'il visait « à la totalisation d'une pensée, tout en rendant sensible son processus d'élaboration même<sup>2</sup> », Claude Cahun mime pour son propre bénéfice et celui de son lecteur la perplexité d'un esprit taraudé par la conscience aiguë qu'il lui faut, s'il veut tâcher de se convenir tant au plan individuel que collectif, s'imaginer *autre* qu'il n'est. L'une des séquences qui composent la section ironiquement intitulée « MOI-MÊME (faute de mieux) » est ainsi placée sous le signe d'une intrigante « fenêtre à guillotine ». Un simple objet, « une feuille de verre », donne le départ à un questionnement sur la représentation de soi qui n'hésite pas à se porter jusqu'aux parages du leurre et du simulacre afin d'en éprouver les limites :

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 [...]

Derrière. Je m'enferme également. Je ne saurai rien du dehors. [...]

Laisser la vitre claire, et selon les hasards et les heures voir confusément, partiellement, tantôt les fugitifs et tantôt mon regard... Vue trouble, lignes brisées. (*Aveux*, p. 29)

- 
1. CAHUN C., *Aveux non avenues*, illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur, Paris, Éditions du Carrefour, 1930. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le titre *Aveux* suivi du numéro de page, placées entre parenthèses dans le corps du texte.
  2. LEPELIER F., *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006, p. 177.

Dans l'impossibilité d'échapper à la question « où se situer pour pouvoir (se) voir ? », il n'est guère possible de compter sur le recours à une quelconque alternative, car toujours le même constat s'impose : « Alors casser les vitres. Avec les morceaux, composer un vitrail. Travail de Byzance. Transparence. Opacité. Quel aveu d'artifice ! Toujours je finirai par prononcer ma propre condamnation » (*Aveux*, p. 29). Cette sentence qui le voue à chercher sans relâche à s'autogénérer en s'altérant par le biais de la création imaginaire laisse le sujet cahunien aux prises avec lui-même, (tout) contre lui-même, dans une promiscuité dont les pages d'*Aveux non avenues*, ainsi que les dix héliogravures qui l'illustrent (réalisées en 1929-1930 selon le principe du photomontage par Cahun et Moore, sa compagne) donnent à percevoir tout autant la revigorante énergie que les aspérités irritantes.

Au premier plan de cette f(r)iction intime, la question du sexe et du genre occupe une place de premier plan : elle se décline selon des variations (du narcissisme à l'auto-érotisme, de l'homosexualité à l'hétérosexualité et à l'androgynie) qui montrent combien ce que l'époque considère comme des pratiques marginales ou « aberrantes » se trouve au cœur des préoccupations littéraires et artistiques de Cahun. Dans l'étude qu'elle consacre aux planches photographiques d'*Aveux non avenues*, Andrea Oberhuber souligne que l'oscillation entre masculin et féminin qui caractérise l'identité labile de la figure centrale de l'ouvrage file tout « le paradoxe d'une exploration de soi qui se voudrait genèse de soi<sup>3</sup> ». Oberhuber a également soin de rappeler l'influence de l'esthétique surréaliste sur les images composées par Cahun et Moore, notamment le recours au montage et au collage pour créer une « dynamique de l'écart » susceptible de pousser l'invention poétique le plus avant possible.

Une autre série d'images photographiques réalisées par Cahun quelques années plus tôt proposait déjà une interprétation visuelle du dilemme lancinant de la représentation de soi : obtenues grâce à une sorte de « collage interne » (faisant appel au procédé de la double exposition traditionnellement réservé à la juxtaposition et à la superposition de l'organique et de l'inanimé), elles font voir la tête de l'artiste, comme guillotinée, à l'intérieur d'un globe de verre.

---

3. « *At the core, the conception of the "autobiographical" trompe-l'oeil is meant to recognize a mobile identity, an "I" which is sometimes "feminine" and sometimes "masculine", grappling with the paradox of self-investigation which wished it were self-genesis.* » OBERHUBER A., « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *History of Photography*, vol. 31, n° 1, printemps 2007, p. 40-56.



Figure 1 : Claude Cahun, *Studies for a Keepsake*, vers 1926.

Depuis ce poste d'observation privilégié, cette figure se présente face au spectateur, comme le ferait un acteur du théâtre muet, en jouant de l'expressivité de son regard et de son visage. Le recours à un dispositif qui utilise la matière vitrée pour établir une étroite relation avec le spectateur, tout en plaçant l'objet de la représentation hors de sa portée, semble d'emblée poser qu'une forme de résistance est à l'œuvre au cœur du processus d'invention de soi, ce qui engage à penser que l'acte même de résister aux clivages normés (et en premier lieu celui du féminin/masculin) dépend de mouvements ou de frottements, au sens mécanique du terme, opérant à l'intérieur de l'image. Partant, se dessinent les potentialités de ce que l'on pourrait

appeler, en empruntant une dynamique critique chère à Georges Didi-Huberman, une « connaissance par les montages » qui s'intéresse à la manière dont formes et matières s'ajointent et s'éprouvent entre elles, déstabilisent les équivalences convenues pour proposer de nouvelles équations et précipiter un nouveau régime de transformations permettant de repenser les conditions de la réalité sociale.

Une telle approche suppose de considérer ce qui est perçu comme une surface de verre au cœur de la série de 1925 (le globe de verre) comme un « espace transactionnel » où se joue, sous l'action de paramètres parfaitement contrôlés par l'artiste, la tension entre la discipline optique qu'impose le dispositif visuel au regard du spectateur et la pulsion haptique que ce dernier peut être amené à éprouver envers l'objet de la représentation. Or, si cette tension est mise en œuvre par le procédé photographique, elle donne à son tour à lire un discours sur la photographie qui confirme l'importance de ce médium au sein des expérimentations mises en œuvre par les artistes de l'avant-garde moderniste, et en particulier ceux engagés dans la démarche surréaliste, pour repenser le monde, à la fin des années vingt et au début des années trente.

À cet égard, il est intéressant de comparer la tête sous cloche de verre photographiée par Cahun en 1925 à des objets d'apparence similaire assemblés et photographiés quelques années plus tard par d'autres artistes gravitant dans la constellation surréaliste, soit le portrait de Tanja Ramm, une amie de Lee Miller, produit par Man Ray et intitulé *Hommage à D. A. F. de Sade* (1930) et sa variante, *Tanja Ramm and Bell Jar. Variant on Hommage à D. A. F. de Sade* (1930), signée de Miller, tous deux photographiés le même jour dans le studio parisien de Man Ray. Derrière une apparente analogie thématique et formelle, ces œuvres mettent en tension le signifiant féminin pour le déjouer et dépasser les figures imposées dans de nouvelles fictions du féminin/masculin. On s'intéressera également au troublant *Object by Joseph Cornell*, construit par l'artiste américain et photographié par Miller dans son studio new-yorkais en 1932, pour observer de quelle manière, en traversant l'Atlantique, l'imaginaire de l'ambivalence féminin/masculin s'enrichit de significations inédites<sup>4</sup>. Il ne sera pas question, en revanche, de revenir sur la question de l'inspiration ou des influences, déjà abordée par plusieurs spécialistes. En retenant l'idée, notamment abordée par Lynda Roscoe Hartigan et François Leperlier, d'une coïncidence résultant d'une volonté d'exacerber les potentialités plastiques et visuelles d'un même dispositif, on cherchera plutôt à comprendre comment chacune de ces images fait de la « friction », décrite plus haut en termes

---

4. Seule la photographie de Man Ray connaîtra une publication contemporaine dans la première livraison du *Surréalisme au service de la révolution* (1930).

de « résistance », le moyen de remettre en question la façon dont on fabule le féminin et le masculin. On s'apercevra que cette remise en cause relève tout d'abord de plusieurs procédés participant de l'écart, qui travaillent conjointement à placer le spectateur dans un état de « suspension » où il lui est possible de consentir à une certaine idée de la perte de soi rendant possible la traversée vers une altérité féconde. L'analyse de cette séparation symbolique s'efforcera de mettre au jour le projet de connaissance et de transformation de la réalité qui sous-tend chaque œuvre et, ce faisant, de discerner comment chacune articule le projet moderniste de révolutionner la représentation du monde à certains enjeux liés à la modernité.

### Dessaisissements intimes

L'image inventée par Cahun en 1925 est remarquable non pas tant par l'originalité de son sujet que par la communauté d'esprit qu'elle manifeste avec la pensée d'André Breton et notamment avec l'importance que ce dernier accorde à l'objet dans le développement de la pensée surréaliste. Dès 1924, en effet, on pouvait lire dans la préface de la première livraison de *La Révolution surréaliste*, la définition suivante du « fait surréaliste » : « toute découverte changeant la nature, la destination, d'un objet ou d'un phénomène<sup>5</sup> ». À quelque temps de là, Breton déclarait de l'œuvre plastique qu'elle « se référera donc à un modèle intérieur ou ne sera pas<sup>6</sup> ». En enfermant sa tête sous une cloche de verre<sup>7</sup>, Cahun, comme en défi à la causalité absolue, démontrait comment l'objet, affranchi de sa servitude utilitaire, pouvait retrouver une « conscience poétique » et établir, comme l'écrira René Crevel quelques années plus tard, « un pont de mouvantes images [qui] fait la navette du sujet à l'objet [et] permet au premier de transformer le second et *vice-versa*<sup>8</sup> ». Avec cet assemblage, Cahun, qui ne rejoindra le groupe surréaliste qu'en mai 1932, faisait donc preuve d'une remarquable précocité dans son appréhension de « l'objet surréaliste à fonctionnement symbolique » (véritablement théorisé à partir du printemps 1931), opérateur de cette « crise fondamentale » dont l'enjeu sera de réinterpréter le monde en vue de le transformer.

5. BOIFFARD J.-A., ÉLUARD P., VITRAC R., « Préface », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1<sup>er</sup> décembre 1924, p. 2.

6. BRETON A., « Le Surréalisme et la Peinture », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 27-28.

7. Il s'agit sans doute de l'un de ces « globes de mariage » destiné à recueillir le bouquet ou la couronne de la mariée, dont la vogue atteint son apogée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui formait encore la pièce maîtresse de la décoration d'un foyer, toutes catégories sociales confondues, dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle.

8. CREVEL R., « Surréalisme », *VU*, n° 275, 21 juin 1933.

En télescopant deux éléments parfaitement hétérogènes dans une scène impossible, ce photomontage ne permettait pas seulement à l'artiste de faire coïncider des antinomies (animé/inanimé, mobile/statique, sensible/insensible), mais aussi et surtout de créer un « champ de force » au sein duquel le sujet est libre de vivre une vie intérieure : dans l'espace anaérobie qui le protège et l'isole, le voici qui se met à flotter, songeur, grave et de toute évidence moins intéressé par ce qui se passe à l'extérieur que par quelque nécessité intérieure qui l'habite tout entier. En ce sens, le choix d'un objet quotidien (la cloche de verre) issu de la sphère domestique semble répondre à la volonté de se dégager par la voie la plus intime.

Cette intimité a-t-elle un sexe ? Le spectateur habitué aux autoportraits où Cahun s'est représentée, tout au long des années vingt, tantôt masquée, tantôt travestie, ou encore le crâne rasé, déplaçant sans cesse les signifiants masculins et féminins, sera peut-être surpris d'observer à quel point l'artiste insiste ici sur sa féminité. Sourcils finement dessinés, œil et bouche maquillés, cheveux soigneusement lissés en arrière, c'est bien une femme qui occupe cet habitacle vitré, mais plus encore une « tête » douée de pensée et de la capacité d'affirmer son autonomie, de sorte que toute question relative à l'attirance ou au désir, si elle se pose, se trouve transférée du côté du spectateur. Se tisse ainsi un étrange réseau de relations : tandis que le sujet représenté semble s'abîmer dans une intimité proprement insondable, le spectateur est confronté à ce qui en lui est le plus indéterminé, « cette zone occulte où le féminin et le masculin, le moi et l'autre, l'être et l'image ne font qu'un<sup>9</sup> », comme le souligne François Leperlier. En d'autres termes, le signifiant féminin est le point de départ d'un parcours psychique qui conduit la pensée « au-delà de la nuance du genre<sup>10</sup> ».

Il semble intéressant de remarquer que dans les assemblages imaginés par Man Ray, Lee Miller et Joseph Cornell, le globe de verre (auquel s'associent ici un livre, là d'autres objets quotidiens dégagés de leur « ustensilité ») fonctionne également comme un lieu incorporant la figure humaine (ici celle du modèle Tanja Ramm, là une petite tête de chérubin androgyne ou asexué qui lui sert d'avatar) dans une situation spatiale autonome où les transactions se trament vers l'intérieur. Chez ces trois artistes, le choix de représenter une tête humaine gardant les yeux fermés accentue encore davantage cet effet. L'adjectif « occulte » prend ici une résonance

9. LEPELIER F., *Claude Cahun, op. cit.*, p. 355.

10. J'emprunte cette formule à Katharine Conley qui livre dans un ouvrage récent une analyse très intéressante des objets de Cahun, Man Ray et Miller au prisme de la « fantomaticité » surréaliste et de la psychanalyse freudienne. Tout en partageant les grandes lignes de cette analyse, cet article s'efforcera d'approfondir certains aspects ou de proposer d'autres pistes. Voir CONLEY K., *Surrealist Ghostliness*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 2013, p. 45-67.



particulière et l'on ne peut s'empêcher de faire l'analogie avec les expérimentations spiritiques liées à l'histoire du médium photographique au tournant du siècle dernier. Yeux clos, lèvres entrouvertes, perdues dans une extase érotique ou une béatitude supraterrrestre, ces figures semblent fascinées par quelque fantôme intime. Cette dimension fantomale, que Katharine Conley associe en propre à un paradigme surréaliste, est produite par l'impression visuelle de la coexistence de deux réalités antagonistes. Chez Lee Miller et Man Ray, l'expression du visage suggère une sorte d'état limite, à la frontière de la vie et de la mort. On remarquera aussi le jeu des reflets et la texture vaporeuse obtenus par l'exposition du négatif pour créer une sorte de nimbe autour de la tête du modèle. Plus travaillé que chez Cahun, le décor de cette scénographie de la vie dans la mort, ou de la mort dans la vie, comporte un meuble (un buffet, peut-être, ou une commode) dont la poignée n'est pas sans rappeler celle d'un cercueil. Le pouvoir de cette mise en scène est de saisir le spectateur grâce à la force d'une énigme qui est posée mais non résolue. L'objet construit par Cornell poursuit la même visée : en substituant à la tête humaine celle d'un angelot de porcelaine (prélevé sur une de ces statuettes traditionnellement mises sous globe pour annoncer la naissance ou le décès d'un enfant), l'artiste recourt à l'idée d'une « trace » célébrant le mystère de la vie, au-delà de la finitude charnelle.

En dépit de la différence de leur propos, ces trois images s'inscrivent directement dans le mécanisme du médium photographique, dans la mesure où elles rendent visible la présence de la mortalité au cœur même de l'expression de la vie. Ce processus déclenche chez le spectateur des forces psychiques qui l'amènent à considérer l'humanité du sujet, par-delà la question du sexe et du genre, et à la confronter à celle qui est en lui. À l'instar de Cahun, Miller, Man Ray et Cornell nous invitent, en dépassant les normes et les figures imposées, à une expérience visuelle participant d'une connaissance profonde du « continent intérieur ». Or, cette expérience n'est pas sans rappeler celle du jeu.

## **Les quatre sans cou**

Conformément à l'esprit du surréalisme, les objets photographiés par Cahun et Man Ray, et dans une moindre mesure par Miller et Cornell, n'obéissent pas à une « méthode », mais à la dynamique du jeu qui suspend la réalité, sublime le jugement, et favorise le flottement des images et le sursaut de l'imagination. Prendre en compte cette dimension ludique dans la construction et le fonctionnement de ces œuvres permet dès lors de comprendre de quelle manière une autre sorte de déplacement contribue à l'invention de l'énigme du féminin/masculin.

Notons au préalable que s'il revient bien à Claude Cahun d'avoir la première proposé un traitement surréaliste du thème de la « tête coupée sous cloche », ce dernier est, déjà en 1925, un poncif de la photographie d'amateur. Comme le rappelle en effet Clément Chéroux, créatures hybrides, têtes ou corps dans des flacons ou des bocaux, photographies spirites et autres anamorphoses grotesques obtenues par superposition ou surimposition, forment l'iconographie de « récréations photographiques » et constituent un registre de formes largement diffusées, au tournant du siècle dernier, auprès d'un public de photographes amateurs qui en apprécie le potentiel comique<sup>11</sup>. On imagine sans peine que pour des artistes situés au cœur de l'avant-garde parisienne tels que Man Ray et Claude Cahun, ces images aient représenté une source d'inspiration, tant au plan de l'humour qu'au plan de la technique et du « métier<sup>12</sup> », ainsi que par sa dimension collective, présumé des jeux surréalistes (cadavres exquis, glossaires, Tarot de Marseille, etc.)<sup>13</sup>.

En jouant à faire « comme si » elle avait placé sa tête sous cloche, selon la formule utilisée par les enfants pour initier un jeu, Cahun fait partie des artistes d'avant-garde qui s'emparent de ces formes et procédés dans leur parcours vers la modernité afin d'interroger le médium et la manière dont il permet de représenter le monde. Dans cet esprit, elle revisite l'abondant répertoire de têtes coupées auquel sa culture biblique, classique et symboliste l'a familiarisée dès l'enfance (d'Hésiode à Ovide, de Baudelaire à Flaubert, Mallarmé, Huysmans ou Wilde) pour faire jouer les concepts d'identité et d'expérience. Car, si jouer signifie avant tout pour elle jouer *avec* soi-même, mais en ayant grand soin de ne jamais se pétrifier dans une identité donnée, il s'agit aussi de jouer *contre* soi-même ou, pour le dire comme avec Francis Picabia, « de faire connaissance avec tout le monde, sauf avec soi-même [...] ignorer à quel sexe on appartient, gommer au fur et à mesure

11. Voir CHÉROUX C., « Les récréations photographiques », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, [En ligne], mis en ligne le 5 février 2005. L'historien de la photographie s'intéresse aussi aux cartes postales illustrées dont l'iconographie comprenait également décapitations, boules et bulles transparentes.

12. À l'époque, où la photographie n'est pas considérée comme un art, les artistes qui pratiquent ce médium se voient essentiellement comme des amateurs, y compris Man Ray. Ceci est encore plus vrai de Cahun, dont la pratique photographique demeura confidentielle et qui ne manifestait pas d'intérêt particulier pour son aspect technique. Voir à ce propos, l'article de STEVENSON J., « Claude Cahun, an Analysis of her Photographic Technique », L. DOWNIE (dir.), *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, New York, Aperture, 2006, p. 46-55.

13. Signalons au passage que, s'il n'est pas possible de dire avec certitude si Man Ray connaissait la « tête sous cloche » de Claude Cahun, il se peut qu'il ait eu vent de ses expérimentations par leur ami commun, Robert Desnos, auteur du recueil de poèmes *Les Sans Cou* (1934). Les deux artistes habitaient non loin l'un de l'autre, dans le quartier de Montparnasse.

les règles et les souvenirs<sup>14</sup> ». À ce jeu, on l'aura compris, tous les coups sont permis. Judith, Hérodiade, Méduse, Orphée sont autant de rôles à reprendre, sans craindre de les métamorphoser sur un mode que Cahun expérimente sur le plan littéraire avec *Héroïnes* (1925), une série de nouvelles publiées dans le *Mercur de France* et *Le Journal littéraire*, qui brossent à nouveaux frais le portrait de grandes figures féminines légendaires, parmi lesquelles une Judith, qualifiée de « sadique », qui s'éprend de son ennemi, Holopherne, au moment de le tuer<sup>15</sup>. L'autoportrait à la cloche de verre propose un pendant visuel à cette symbolique sacrificielle en intensifiant son côté provocateur par le biais de l'humour : comme par un tour de passe-passe, le trophée du « plus proche ennemi » réapparaît bien vivant sous le verre pour continuer d'y incarner la scénographie d'une ambivalence que l'on serait tenté de qualifier « d'originelle », celle de l'abyssalité intime.

Si le principe du jeu est peut-être moins évident à discerner dans l'image photographiée par Man Ray, c'est pourtant également à travers lui que se construit de manière subtile l'interaction du féminin/masculin.

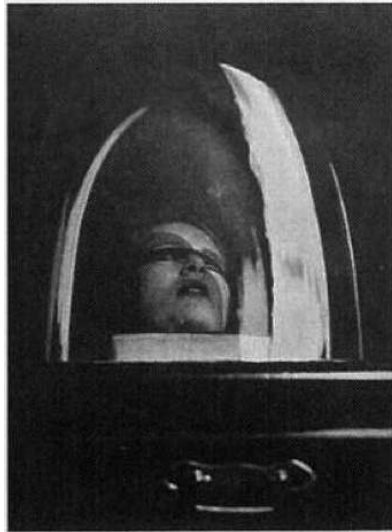


Figure 2: Man Ray, *Hommage à D. A. F. de Sade*, 1930.

14. PICABIA F, « Francis Merci », *Littérature*, 2<sup>e</sup> série, n° 8, 1<sup>er</sup> janvier 1923, p. 16-17.

15. Comme le rapporte F. Leperlier, Cahun avait, au printemps 1926, tenu un rôle dans la distribution de *Judith*, une pièce de Constant Lounsbery interprétée par le Théâtre ésotérique, dont le propos était très proche de celui d'*Héroïnes* (Judith s'éprend de son ennemi au moment de le mettre à mort). Voir LEPELIER F., *Claude Cahun*, *op. cit.*, p. 142-149.

On pourra remarquer avec Katharine Conley, que le sujet de cette image est beaucoup plus nettement érotisé et « généré » que celui photographié par Cahun et Miller. Les yeux du modèle sont masqués par un bandeau et une ombre découpe diagonalement son visage. Toutefois, ce qui pourrait s'interpréter trop littéralement comme une scène érotique tirée des écrits de Sade ou reprenant les topos de l'expérience extatique<sup>16</sup>, tend à se densifier si l'on met en rapport le goût de Man Ray pour le jeu, en particulier le jeu d'échecs, et sa connaissance approfondie de l'œuvre du divin marquis. Joueur d'échecs passionné, comme son ami Marcel Duchamp, Man Ray voyait dans ce jeu un microcosme des relations humaines dans leur stratégie de domination d'autrui. En 1926, il avait conçu un jeu d'échecs en argent dont les pions s'inspiraient de formes géométriques mathématiques simples : la Reine y était représentée par un cône, le Roi par une pyramide et le Fou par une sphère. Dans la photographie de 1930, l'analogie formelle entre la cloche de verre et la sphère-Fou, pièce maîtresse des diagonales qui peut « manger » la Reine et « faire échec » au Roi (autrement dit aux signifiants normés du féminin et du masculin dans leur dimension « souveraine », donc *a priori* indiscutable, sauf à penser un renversement radical) peut vouloir suggérer la puissance transgressive du désir féminin et son impact social. Cette pensée « déviante » se trouve par ailleurs au cœur du « roman philosophique » *Aline et Valcour* (1793), dans lequel Sade fait du désir libertin et transgressif de la femme le degré de liberté de toute une communauté en opposant deux sociétés patriarcales, où la femme est maintenue à l'état passif ou de victime, à une troisième, la « société bohémienne », caractérisée par son nomadisme. Man Ray, qui avait son studio, rue Campagne-Première, dans l'immeuble où habitait Maurice Heine, le grand spécialiste de Sade et son passeur auprès des surréalistes, connaissait ce roman qu'il tenait comme le plus important de Sade, de par la place qu'y occupent les questions politiques<sup>17</sup>. Dans sa photographie, la tête décapitée rappelle bien entendu que Sade, à l'époque où il présidait la « section des Piques », s'était opposé à la peine de mort. Elle évoque également la proximité de la guillotine que lui faisaient courir ses écrits. Mais elle souligne surtout la portée « d'expérience » qu'ont le pouvoir et le désir lorsqu'ils sont employés pour mettre la liberté à l'épreuve de la mort. Plus qu'elle

16. La rhétorique scientifique, du « phénomène de l'extase », notamment inspirée des travaux de Charcot sur l'hystérie, fascinait les surréalistes. C'est d'ailleurs sous ce titre que Dalí publiera, quelques années plus tard, son célèbre photomontage dans *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933.

17. C'est là ce que déclare Man Ray dans un entretien à Pierre Bourgeade repris dans *Bonsoir M. Man Ray*, Paris, Belfond, 1990, p. 90-101 : « [*Aline et Valcour*] est le [roman de Sade] le plus important d'après moi parce que ce sont toutes les questions politiques qui y sont traitées et très peu la pornographie ».

ne livre une « femme portable » en pâture à la toute-puissance de la jouissance du regard masculin<sup>18</sup>, l'image de Man Ray inverse donc les rapports d'autorité tout en proposant un commentaire social et moral. Le signifiant féminin n'y est pas seulement manipulé, mais manipule les fantasmes de l'artiste (consentant) et du spectateur. Quant au processus photographique, il s'y fait jeu, au sens où il précipite un nouveau régime de contiguïtés jusque-là inaperçues et laisse entrevoir un possible dérèglement du cours « normal » des choses.

Par contraste, l'image attribuée à Lee Miller semble bien moins impliquée dans une dimension ludique. Ceci s'explique peut-être par le choix de la photographe de privilégier un angle frontal et d'accentuer légèrement la contre-plongée, de sorte que le sujet se trouve « monumentalisé » et sa présence affirmée avec une force qui laisse moins de champ à l'interprétation « déviante » à laquelle invite l'image de Man Ray. Reste que le choc des contrastes heurte l'esprit fidèle aux distinctions logiques. Quant à l'image de Cornell, la dimension enfantine, bien que très prégnante, ne se réclame pas de la force disjonctive associée au jeu surréaliste. Ceci n'est pas tellement pour surprendre si l'on se rappelle que l'artiste américain refusait de partager la tendance « au noir » de l'humour surréaliste, à laquelle il s'était fixé pour projet d'opposer sa propre « magie blanche », riche à son sens de possibilités jusque-là inexplorées. Chez lui, comme chez Miller, l'irruption du surréel vise à déclencher d'autres associations qui ont partie liée à la corporéité et à la dimension matérielle de l'existence humaine.

## À corps perdu

En repartant de *Tanja Ramm and Bell Jar. Variant on Hommage à D. A. F. de Sade* signé par Lee Miller, il s'agira à présent d'explorer de quelle manière le processus photographique s'identifie à une réaction psychique participant du sentiment de la perte, en vue pour l'artiste d'affirmer son identité à travers l'acte créateur, tout en conviant le spectateur à retrouver ce qui fonde l'humain.

On a déjà remarqué l'intensité affirmative de cette image dont le titre reprend celui de Man Ray seulement après avoir posé la coexistence paradoxale du modèle humain (féminin) et de l'objet inanimé. À y regarder de plus près, cette image se révèle véritablement terrifiante : une fois ôté le bandeau qui chez Man Ray évoquait un jeu érotique susceptible de titiller les fantasmes du spectateur, on

---

18. Au nombre desquels se trouve K. Conley, pour qui « *Ray's photograph shows a woman in the throes of a sexualized limit experience captured from a distinctly masculine experience* » (CONLEY K., *Surrealist Ghostliness*, op. cit., p. 92).



Figure 3 : Lee Miller, *Tanja Ramm and Bell Jar*.  
*Variant on Hommage à D. A. F. de Sade*, vers 1930.

découvre un regard évoquant un état au-delà de la conscience, voire de l'existence corporelle. L'œil droit entrouvert et les traits du visage parfaitement relâchés nous placent devant l'image d'une rupture fondamentale (extase orgasmique et/ou mort). Peut-être faut-il y voir une illustration de la « beauté convulsive », métaphore chez Breton de l'objet considéré « dans son mouvement et dans son repos », au moment de « l'expiration exacte [du] mouvement même<sup>19</sup> », et signe de l'automatisme psychique pur ? Ou encore l'exhibition d'une décapitation rituelle dont la vue nous transporte vers le sentiment du sacré ? La mutilation ou le sacrifice, en remettant en cause l'intégrité du sujet féminin, ouvrent à la conscience de son « tout autre ». On ne serait pas loin ici du projet bataillien de réveiller en l'homme le sens de « l'élevé » pour le placer « à hauteur d'impossible » ou, comme l'écrit Bataille d'atteindre à ce point qu'il décrit comme :

La volonté soudaine, intervenant comme un coup de vent ouvre une fenêtre, de vivre, même seulement une ou deux petites minutes, en soulevant tout à coup les tentures qui le cachent, ce qu'il faudrait à tout prix ne pas voir, c'est une volonté d'homme qui perd la tête, qui peut seule permettre d'affronter brusquement ce que les autres fuient<sup>20</sup>.

19. BRETON A., « La beauté sera convulsive », *Minotaure*, n° 5, 1934, p. 12.

20. BATAILLE G., « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *Documents*, 1930, n° 8, p. 489-492.

En citant l'auteur de *L'Anus solaire* (1927) et le futur éditeur d'*Acéphale*, il n'est bien entendu pas question de tirer Miller vers une pensée violemment anti-réaliste de l'hétérogène, mais de suggérer qu'en suspendant notre regard au point « impossible » où le réel est exacerbé jusqu'à l'excès, en décapitant son modèle pour nous conférer en retour « une volonté qui perd la tête », l'artiste américaine nous conduit à éprouver la rupture comme le moyen paradoxal de toucher à une communication intime du radicalement autre.

Les procédés visuels employés pour parvenir à une densification de la conscience et de l'instant telle qu'elle puisse produire ce choc doivent sans doute beaucoup aux années passées auprès de Man Ray à l'assister dans son travail de photographe de mode, plus encore que dans ses expérimentations autour du rayographe ou du film surréaliste. Comme l'ont fait remarquer certains commentateurs, c'est en effet la pratique de la photographie « commerciale » qui a souvent permis à Man Ray de perfectionner son esthétique artistique, et non l'inverse. L'image produite par Lee Miller est remarquable par son utilisation sophistiquée de l'éclairage, la subtilité des échos formels et le jeu des contrastes entre courbes et droites. De façon un peu paradoxale, ce sont donc les leçons de la photographie de mode qui lui permettent avec *Tanja Ramm and Bell Jar* de créer une image où le signifiant féminin se libère en fabulant au sujet de sa propre mort. Il est tentant de souscrire à l'idée que cette mise en scène de l'expérience intérieure de la perte ait permis à la photographe de s'affirmer pleinement en tant qu'artiste et de se dégager du rôle de modèle et de muse auquel l'avaient consignée les poses sous l'objectif paternel, puis son travail comme mannequin de mode au sein de l'empire Condé Nast, à New York, en 1926, et enfin sa vie avec Man Ray, à Paris, de 1929 à 1932. En refusant de se laisser davantage objectifier par l'appareil photographique et en s'emparant du médium pour, à son tour, objectiver sa subjectivité et favoriser son passage dans la réalité, Miller éprouvait son autonomie individuelle à l'aune de sa liberté créatrice.

Si on en juge par un fusain également produit vers 1930, *Untitled (Under the Bell Jar)*, l'enjeu de cette objectivation était de taille. L'artiste y reprend le thème du globe de mariée posé sur une table ou une commode, mais en lieu et place de la couronne ou du bouquet rituels, on y découvre la tête d'une jeune épousée, ployant sur son long cou telle une plante céphalophore, les yeux clos, les cheveux soigneusement apprêtés sous ce que l'on devine être un voile. Si cette image peut être interprétée comme un jugement sur l'institution du mariage, sa portée ironique réside également dans le fait que l'objet de la « consommation » qui confirmera la validité de l'union aux yeux de la société, autrement dit le corps de la « promise », a disparu. Ce qui en reste, sa tête, est retranché à l'écart de tout

commerce charnel et transformé en un objet proprement intouchable. La fétichisation du signifiant féminin et sa mise sous cloche, en refusant toute intrusion physique et en exacerbant du même coup la pulsion haptique chez le spectateur, permettent de le remettre en question en termes de transparence, de consommation et de valeur (s'agit-il d'un spécimen rare conservé dans les rayonnages d'un muséum d'histoire naturelle ou d'une simple marchandise produite en série?). Ce propos se retrouve dans *Tanja Ramm and Bell Jar*, mais cette fois soumis, par le recours au processus photographique, à une telle exacerbation qu'il se porte au-delà de la dichotomie féminin/masculin.

L'impératif sacrificiel est également très présent chez Cahun, mais sur le tempo fiévreux d'une poursuite impatiente, d'un combat livré sur le mode du « qui perd gagne » et donc sans cesse à reconduire. Réinterprétant le célèbre premier message automatique énoncé par Breton, « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre<sup>21</sup> », l'artiste tend à se débarrasser du fardeau corporel qui l'encombre dans sa traque de soi : « Vite, à la guillotine ou chez le photographe ! » s'exclame l'une des voix narratives d'*Aveux non avenues* (*Aveux*, p. 228). La fiction de soi étant essentiellement affaire de friction cérébrale, le corps sexué ne peut y trouver sa place : il est d'emblée assimilé et dépassé dans une dynamique imaginaire qui n'a pas de sexe ou alors, comme l'écrit Leperlier, qui les a tous<sup>22</sup>. Ainsi, cette femme qui nous regarde derrière son hublot de verre pourrait tout aussi bien être autre chose, quelque chose dont la langue doit encore inventer le nom : « mon multiple est humain » (*Écrits*, p. 586). Nous passerons très rapidement sur le cas de Man Ray, ayant observé plus haut la manière dont son *Hommage à D. A. F. de Sade* incite le spectateur à se placer sous la coupe du désir féminin pour atteindre à l'extase. Tendre vers le corps perdu du modèle de cette photographie, Tanja Ramm, c'est ainsi désirer la force transgressive et libératoire de ces héroïnes sadiennes, Juliette, Justine ou Éléonore, figures utopiques d'une société en marche, déliées des oukases patriarcaux.

C'est un tout autre projet qui anime Joseph Cornell lorsqu'il se tourne en 1932 vers Lee Miller, tout juste de retour de Paris<sup>23</sup>, pour lui demander de

21. BRETON A., « Manifeste du Surréalisme », *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1966, p. 31-33.

22. Voir F. LEPELIER, *Claude Cahun, op. cit.*, p. 85-89.

23. Les deux artistes avaient fait connaissance par l'intermédiaire du galeriste Julien Levy qui permit à Cornell de faire ses débuts à New York en janvier 1932, lors de l'exposition *Surréalisme* qui introduisit le surréalisme européen auprès du public américain. En décembre 1931, Cornell avait poussé la porte de la galerie pour montrer ses collages à Levy. Surpris par leur étonnante affinité avec ceux de Max Ernst, Levy va favoriser les échanges avec les Surréalistes. En décembre 1932,



photographier ce qui semble composer deux séries d'images qui se recourent partiellement : la première, intitulée *Twelve Needles Dancing on the Point of an Angel*, en référence malicieuse à la controverse scholastique sur la nature angélique, met Cornell en scène dans un portrait hybride où sa tête forme la figure de proue d'une maquette de goélette (au mât de laquelle sont attachées une longue mèche blonde, une petite sphère coupée en deux et une grosse fleur de papier).

Cette image autoréférentielle fait à la fois allusion à l'un des premiers collages de l'artiste *Untitled (Schooner)* (1931), mais aussi à son premier montage à trois dimensions connu, inclus par Julien Levy parmi les œuvres présentées lors de l'exposition *Surréalisme* de janvier 1932<sup>24</sup>. Il s'agit donc d'une image importante à travers laquelle Cornell affirme son identité de créateur et tisse un lien avec le surréalisme européen tout en conservant une certaine distance. En s'y objectifiant, littéralement, le jeune artiste américain démontre sa volonté de s'inscrire dans le processus d'objectivation surréaliste, fruit de l'intervention du merveilleux dans la réalité, mais indique aussi ce que sa quête aura d'individuel et de singulier : il sera l'ange de sa propre révélation, guidé par l'aiguille (signifiée par le mât du navire) du compas d'un *Wanderlust* solitaire. Aussi, si on peut voir dans cette image la représentation d'un « éros transgenre, nomade et pluriel » suggérant « qu'il n'est d'identité que jouée, de personnalité que consentie, de genre que passer et réversible », comme l'écrit Bernard Lafargue au sujet de Rose Sélavy<sup>25</sup>, cet éros n'a pas grand-chose à voir avec celui, volontiers moqueur et « mauvais genre », du travestissement duchampien. Comme on le découvre dans la seconde série d'images réalisée par Lee Miller, probablement quelques semaines plus tard, l'autoportrait ambivalent a laissé place à une composition qui tend vers une épiphanie intérieure et spirituelle.

---

il organisera la première exposition en solo de Cornell à New York. C'est également grâce à Levy que le travail de Lee Miller sera introduit à New York, en février-mars 1932, lors de l'exposition *Modern American Photographers*.

24. Comme le prouve ce commentaire de Levy : « *He came into my gallery while I was arranging the first Surrealist exhibition in America. Wrapped in mussed paper under his arm he carried a toy boat, and I included this in the exhibition because he had tied the North Star to his mast and spun the wind like hair for the sails of his boat* », extrait de l'essai rédigé par le galeriste à l'occasion de la publication du portfolio *Joseph Cornell: Catalogue of the Exhibition*, New York, Leo Castelli, 1976. Ce portfolio contient six tirages de la série *Twelve Needles* réalisée par Miller.
25. LAFARGUE B., « Les toilettes photographiques de l'intime », D. MÉAUX, *Traces photographiques. Traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004, p. 156.



Figure 4 : Lee Miller, *Untitled. Object by Joseph Cornell*, 1933.

Une tête de chérubin androgyne (ou asexué) a été déposée dans une sorte de coupelle (en réalité la demi-sphère déjà utilisée dans *Twelve Needles*), elle-même placée dans un verre à liqueur. Le visage de l'ange est percé de trois aiguilles à coudre dans le chas desquelles passent trois fils à repriser de couleur blanche dont l'extrémité pend au pied du verre. Ce dernier se reflète sur le socle brillant du globe de mariée enfermant le tout. Cet assemblage complexe détonne parmi les objets sous cloche construits par Joseph Cornell, à la même période ou par la suite. D'une part, sa composition semble beaucoup moins assujettie à l'iconographie surréaliste « convenue » qui se retrouve souvent, à l'époque, dans ce type de construction (comme le métronome, la main, l'œil ou l'insecte). D'autre part, le recours à la photographie suggère que l'artiste souhaitait conserver une trace de son travail, voire le préserver hors d'atteinte du temps<sup>26</sup>.

26. À preuve, ces commentaires entrés dans son journal entre le 11 et le 14 février 1969 : « Consider: Raymond Roussel – his star-shaped étui for the cookie he wanted preserved. Consider: the periodical XX consacré à l'objet. Since then in current context the nauseous flood tide, the desecration of the OBJECT. WHAT ABOUT a plea for the "object proper" harking back to first unconscious origins. » Cité dans CAWS M. A., *Joseph Cornell. Theater of the Mind. Selected Diaries, Letters and Files*, New York and London, Thames and Hudson, 1993, p. 417.

Partant de la réflexion amorcée avec *Twelve Needles*, cet objet conduit beaucoup plus loin la méditation sur la nature humaine, par-delà les signifiants du féminin et du masculin. En choisissant de remplacer sa tête par celle d'une créature au sexe indéterminé (ou plutôt indéterminable), traditionnellement assignée à un rôle de messager entre monde terrestre et monde divin, et en associant cette dernière à des ustensiles en verre sélectionnés parmi des objets domestiques témoignant du culte que vouait l'époque victorienne à la production et à l'accumulation d'objets domestiques de toutes sortes, l'artiste provoque une collision visuelle qui déclenche le processus de l'automatisme mental. La présence inquiétante d'aiguilles fichées dans le visage innocent de l'angelot, dont la tête a été au préalable séparée du corps, suscite un sentiment d'inquiétante étrangeté par où s'immisce le surréal.

Ces aiguilles participent en effet à la fois de la réalité et d'une dimension supraréelle. Il n'est pas inutile de savoir que Cornell se passionnait pour les phénomènes physiques illustrés dans les manuels ou ouvrages anciens dont il tirait le matériau de ses constructions. De fait, la composition photographiée par Miller possède les caractéristiques d'une expérience réalisée par quelque physicien en herbe. Par ailleurs, féru d'astronomie et fasciné par les phénomènes liés à la gravitation, Cornell ne cessera de convoquer dans son œuvre les planètes, galaxies et autres nébuleuses qui forment l'univers<sup>27</sup>. Ces indications donnent à penser que l'objet photographié par Miller illustre une tentative de l'esprit pour se confronter au cosmos. On remarquera à cet égard l'extrême soin porté par la photographe aux conditions d'éclairage et d'exposition lui permettant d'obtenir différentes « révélations », ainsi que sa capacité à créer des courbes, des flaques lumineuses et de minuscules reflets faisant penser à quelque lointain éclat stellaire. Même si rien ne permet aujourd'hui de mesurer son intérêt pour l'inspiration de son compatriote, l'interprétation visuelle qu'elle a laissée de cet objet témoigne d'une véritable empathie entre les deux artistes<sup>28</sup>.

---

27. En 1936, certains des éléments (l'ange et le verre à pied) qui composent l'assemblage de 1932 seront ainsi recyclés dans la première des boîtes intitulées *Soap Bubble Set*, construite sur le thème de la « science des bulles ». Voir à ce propos HOVING K., « Joseph Cornell's First *Soap Bubble Set* », *American Art*, vol. 20, n° 1, 2006, p. 14-35.

28. Ni Cornell ni Miller n'ont laissé de trace écrite de leur collaboration. Il semble que Cornell se rendait assez fréquemment au studio de Miller. Si l'on en croit Antony Penrose, les assemblages énigmatiques de Cornell ne laissaient pas de surprendre l'entourage de Miller : « *Joseph Cornell would appear in the studio every three-four weeks with his latest creation, often some sinister arrangements of parts from broken dolls beautifully mounted under a glass dome.* » (PENROSE A., *The Lives of Lee Miller*, New York, Holt, Rinehart, Winston, 1985, p. 54.)

Grâce aux travaux de Kirsten Hoving, Lynda Roscoe Hartigan et Richard Vine, on connaît, en outre, l'interaction de la pensée scientifique et de la foi religieuse chez Cornell. Ce dernier était en effet un fervent adepte de la Science chrétienne, une secte évangélique fondée et théorisée par Mary Baker Eddy en 1879, qui prône la prééminence de l'esprit sur la matière. Pour cette dernière, l'esprit manifeste la nature infinie de Dieu<sup>29</sup>. Telle la nébuleuse qui indique l'immensité de l'espace (c'est la métaphore employée par Eddy), l'esprit doit sans cesse chercher à s'élever et à s'étendre pour atteindre à la révélation<sup>30</sup>. Or, ce travail sur soi implique le déni de la matière (péché, maladie et mort). Parmi les phénomènes physiques qui contrefont l'énergie divine, Eddy fait figurer l'électricité. Comme le magnétisme (mesmérisme, hypnotisme, occultisme), l'électricité est associée à une forme particulièrement pernicieuse d'illusion, comparée à une « friction sexuelle ». Cet élément jette un autre éclairage sur la présence d'aiguilles et de fils dans l'assemblage de 1932 : tout en favorisant la survenue du surréel, ces objets réfutent le besoin d'un « conducteur » entre l'esprit et le principe créateur (l'idée que Dieu n'a besoin d'aucun médium pour s'exprimer est l'un des principaux tenants de la Science chrétienne). La couleur blanche du fil (symbole de la « magie blanche » de Cornell?) suggère un accès immédiat à la réalité suprasensible. Dans cette mesure, sublimer l'ambivalence ou la friction du féminin/masculin est un moyen pour Cornell d'inventer une fiction lui permettant d'allier sa passion pour la manipulation et le montage d'objets (activité éminemment tactile et matérielle), sa fascination pour la mystique romantique et symboliste, son intérêt pour la « philosophie naturelle » et sa foi évangélique<sup>31</sup>. Grâce au talent de Miller, la construction sous globe imaginée en 1932 propose une méditation abstraite sur le thème de l'*homo bulla* qui, si elle relève d'une inspiration singulière, n'en conserve pas moins intact tout son mystère. À ce stade, on pourra toutefois se demander à quelle condition une telle fiction du féminin/masculin, de même que celle inventée par Cahun, Man Ray ou Miller, peut se survivre dans le contexte élargi de l'œuvre.

---

29. Dans son livre, *Science and Health, The Key to the Scriptures*, Mary Baker Eddy décrit Dieu comme : « *The all-knowing, all-seeing, all-acting, all-wise, all-loving, and eternal; Principle, Mind; Soul; Spirit; Life; Truth; Love.* »

30. On mesure, à ce propos, l'effet produit sur l'imagination populaire en général et sur les adeptes de la Science chrétienne en particulier par l'annonce, en 1929, de la confirmation par les observations réalisées par Hubble de l'hypothèse mathématique relative à l'expansion rapide de l'univers en une sorte de gigantesque bulle de savon.

31. Ces exigences et ces contraintes laissent percevoir les affres auxquelles l'artiste était journalièrement confronté et dont son journal conserve la trace. Voir CAWS M. A., *Joseph Cornell. Theater of the Mind*, op. cit., p. 21-55.

Est-il possible de déceler derrière la destinée individuelle de chaque œuvre un horizon symbolique commun ?

### Faire éclater la bulle

Il s'agira à présent de resituer brièvement l'objet de notre analyse dans le parcours de chaque artiste afin de dessiner l'évolution, tissée de transformations et de nouvelles frictions, de l'expérience fictionnelle du féminin/masculin. L'objectif est de vérifier de quelle manière, une fois parvenu à mettre en évidence la « relation forte » qui unit le moi à son « tout autre », la fabulation doit consentir à se faire séparation symbolique si elle veut pouvoir s'inscrire dans l'espace extérieur de « l'avec ». En suivant la voie tracée par le philosophe Peter Sloterdijk dans son analyse magistrale de ce qu'il appelle « l'être-en-forme arrondi », dans le premier volume de la trilogie *Sphères*<sup>32</sup>, on tâchera de mesurer l'importance de cette coupure constitutive de l'identité créatrice.

Cette exigence de la séparation est particulièrement perceptible chez Claude Cahun. Si toute l'œuvre photographique et littéraire des années vingt se love dans l'espace intérieur, dans une traque contre soi-même qui est aussi repli vers un centre imaginaire, l'orée des années trente pousse l'artiste à se porter hors de soi. Le célèbre autoportrait intitulé *Frontières humaines* et publié dans la revue *Bifur*, en 1930, la montre le crâne rasé, recouvert d'un très fin duvet et étiré de manière grotesque grâce au procédé anamorphique, ce qui le fait ressembler à un gros œuf ou au réceptacle conique d'un globe de verre.

Katharine Conley a raison de souligner que cette distorsion amène la représentation à la limite de l'humain et du monstrueux en soulignant sa vulnérabilité, mais on peut également y voir l'image d'une monade (bi-unité constituée d'un contenu et d'un contenant) parvenue à l'extrême point où le fantasme de la quête de soi menace de faire éclater la perception identitaire. Il sera alors temps de briser la bulle, pour se réinscrire dans la vie collective, comme le prouve, en 1932, l'engagement de l'artiste auprès des Surréalistes et du groupe Contre-Attaque, du côté du débat idéologique et de l'action politique. Continuant d'utiliser la photographie pour poursuivre ses expérimentations personnelles (et toujours largement confidentielles) autour de l'objet surréaliste, Cahun revient alors à la composition

---

32. SLOTERDIJK P., *Bulles. Sphères I* (traduit de l'allemand par O. Mannoni), Paris, Fayard, 2002, p. 70. Dans cet ouvrage, Sloterdijk se sert l'objet le plus fluide de la physique pour explorer les relations intersujets d'un point de vue spatial. En émerge un sujet indissociable de son environnement, mouvant et ouvert sur le Dehors.

sous globe de verre pour agencer, non plus la scénographie du moi intime, mais des mises en scène complexes ordonnées autour du thème du petit pantin de bois articulé, déjà aperçu chez Man Ray ou Chirico. Cet objet d'une « méditation électorale<sup>33</sup> » apparaît sous verre, comme sur une scène, entouré des signes d'une époque confuse : faucille et marteau, clé en celluloïd, fausses pièces en or, dominos traçant les mots « histoire » et « poésie », entre autres objets usagés et babioles mises au rebut. Pour les surréalistes, c'est l'apogée de la « crise fondamentale de l'objet » dont l'enjeu est de faire exploser les « forces libératrices<sup>34</sup> ». Le petit pantin de bois asexué se fait l'avatar de cette nouvelle fiction dans laquelle l'artiste s'engage, mais sans militantisme, désireuse avant tout de trouver les moyens de défendre la liberté d'expression et les droits de l'être humain. Le coup que porta l'annonce de la guerre à cet esprit foncièrement libertaire se donne à voir dans une dernière image sous globe, datée de 1939, où un sinistre assemblage disposé en équilibre précaire présente un crâne humain entouré d'éclats de verre, de plumes et de bois mort.

Cette bulle éclatée signale l'échec d'une fiction, mais aussi la nécessité de se métamorphoser pour opérer une nouvelle traversée vers l'autre (qui prendra, au cours du conflit mondial, la forme d'une action de résistance très personnelle contre l'occupant allemand, sur l'île de Jersey). De l'autoportrait de 1925 à la tête de mort de 1939, l'objet sous globe de verre se lit avant tout, d'éclatements en reconstitutions élargies, comme une « histoire psychique de la catastrophe<sup>35</sup> ».

Dans le cas de l'assemblage photographié par Lee Miller et Man Ray, la coupure symbolique avec le moi intime semble avoir pris deux directions différentes, voire opposées. En ce qui concerne le second, si le travail de collaboration avec Miller avait permis en 1930 d'inscrire une fabulation du signifiant féminin dans la quête d'une fusion extatique du féminin/masculin permettant d'interroger les valeurs sociales et morales, la rupture avec la jeune photographe, et son départ pour les États-Unis ont été vécus comme l'échec de la dynamique paroxystique. Comme chez Cahun, un petit patin de bois articulé, dépourvu d'identité propre,

33. L'expression est de François Leperlier (LEPERLIER F., *Claude Cahun, op. cit.*, p. 363).

34. La « crise fondamentale de l'objet » désigne pour Breton le tournant de la démarche surréaliste, au début des années trente, marqué par la reconnaissance de la réalité du monde extérieur. Dans la préface du catalogue de l'exposition surréaliste d'objets organisée à la Galerie Charles Ratton, fin mai 1936, Breton écrit de l'objet qu'il doit être considéré « comme un précipité de notre désir ». Cette idée est également reprise par Cahun dans « Prenez garde aux objets domestiques », un texte salué par Breton comme la parfaite illustration des nouvelles orientations surréalistes. Voir BRETON A., « Crise de l'objet » et CAHUN C., « Prenez garde aux objets domestiques », *L'objet. Cahiers d'art*, vol. 1, n° 2, 1936, p. 45-48.

35. Voir SLOTERDIJK P., *Bulles, op. cit.*, p. 351-359.

déjà convoqué en 1926 dans la photographie *Mannequin avec cône et sphère*, vient se substituer à la figure humaine : une première fois en 1932, dans un collage photographique intitulé *Lydia et les mannequins*, puis en 1950, dans un tableau, *Aline et Valcour*, qui tous deux reprennent le thème de la femme décapitée et/ou du jeu d'échecs, et font référence plus ou moins directement à *Hommage à D. A. F. de Sade*.



Figure 5 : Man Ray, *Aline et Valcour*, 1950.

Dans le premier, la femme aux yeux clos semble rêver les jeux érotiques mimés par les deux pantins au premier plan. Dans le second, en revanche, l'attitude du mannequin trahit un profond sentiment de mélancolie et de désenchantement. De toute évidence, il était très difficile pour Man Ray de prendre congé de celle qu'il considérait comme son Eurydice. On conçoit à cet égard la jalousie qu'il avait conçue envers Jean Cocteau lorsque celui-ci avait, en 1930, confié le rôle de la compagne d'Orphée à Miller dans *Le Sang d'un poète*. En rejouant, parfois

jusqu'à l'insoutenable<sup>36</sup>, l'impossibilité de « se délivrer de la scène originelle de la Muse », (pour le dire avec les mots de Sloterdijk<sup>37</sup>), Man Ray ne pouvait continuer à créer qu'en s'inscrivant dans une veine pessimiste, proche du nihilisme dadaïste.

Par contraste avec cette fiction frisant parfois l'obsession, l'objet sous cloche devient chez Miller le thème d'une libération. En témoigne la métamorphose féconde qu'elle lui fait subir, dès 1932, en collaborant avec Joseph Cornell, mais plus encore, en 1937, avec le célèbre *Portrait of Space*, réalisé dans le désert égyptien, où une moustiquaire déchirée comme sur le passage d'un corps fuyant éperdument vers l'espace infini du dehors semble donner à lire l'expression d'une fabulation intime parvenue à l'autonomie et à une certaine plénitude. En un sens, cette sortie exutoire dans un nouvel « hors de soi chez soi<sup>38</sup> » était déjà en germe dans *Tanja Ramm and Bell Jar*, où le sens de l'excès était exaspéré jusqu'à l'expérience limite. Comme Cahun, Miller se rendait, à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, disponible à une nouvelle fiction du féminin/masculin qui allait, comme on le sait, la conduire au plus près de l'Histoire, dans le rôle de photographe de guerre.

On aura sans doute plus de peine à déceler chez Cornell une pareille volonté d'exacerber les intensités intimes jusqu'à l'éclatement hors de soi car une telle démarche ne s'accordait pas avec ses croyances profondes. On pourra plutôt voir dans l'objet sous globe imaginé avec Miller l'étape d'une recherche guidée par le désir d'harmonie, qui cherche à concilier, à travers divers médiums (collages, boîtes et images photographiques), expérience sensorielle et expérience spirituelle, abstraction intellectuelle et besoin de se connecter directement au monde concret. Aussi, son œuvre ne trahit aucune pulsion destructrice, mais se livre dans la reprise et la réinvention, toujours intensément poétiques, de mêmes éléments dans de nouvelles constructions. L'imaginaire du féminin/masculin y aspire à dépasser les frictions terrestres pour se sublimer en objets éthérés, comme dans ce collage de 1932 recyclant un portrait commercial, réalisé par Lee Miller dans son studio, dans une composition empreinte de rêverie, où la tête de l'actrice Mary Taylor est subsumée en corps céleste flottant dans la nuit du cosmos.

Retracer l'histoire de ces quatre objets surréalistes sous cloche de verre n'aurait pas été possible sans la photographie. Pour des raisons évidentes, trois d'entre eux n'auraient pas pu être conçus sans le processus photographique qui a participé

36. Comme en témoigne le célèbre *Objet à détruire* (1932).

37. SLOTERDIJK P., *Bulles*, op. cit., p. 415-428.

38. *Idem*, p. 559.



à leur élaboration. Quant au dernier, celui de Cornell, on ne doit de connaître son existence qu'à l'archive photographique réalisée par Miller. Toutefois, plus fondamentalement, c'est en tant « qu'objets photographiques » que ces assemblages élaborent un pan de la f(r)iction surréaliste du féminin/masculin et en déploient toutes les intensités, ainsi que la volonté d'*ek-stase* au-delà des signifiants normés et des restrictions conventionnelles. En redoublant les procédés de montage qui président à la construction de chaque objet (sélection, assemblage, isolement et exhibition), le processus photographique met en marche une mécanique psychique qui stimule chez le spectateur l'ensemble du sensorium. Médium artistique de la rigueur la plus mesurée, il devient, entre les mains de Cahun, Miller, Man Ray et Cornell, le moyen d'opérer des révélations sur le sujet, d'ouvrir comme l'écrit Breton, « toutes grandes les écluses<sup>39</sup> » et par là, de revenir à la réalité pour en mettre en question les conditions sociales ou morales. Refusant les oppositions binaires (femme-homme, réel-fantasme, concret-abstrait), il postule un être humain réunifié qui se définit par sa capacité d'invention et de création permanente.

---

39. BRETON A., « Le message automatique » (1933), *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1934, p. 171.