



## **La théâtralité de la comtesse de Castiglione comme préfiguration des mascarades de Claude Cahun. Entre vanité et désir d'immortalité<sup>1</sup>**

La photographie, que l'on a voulu à tout prix assimiler à la peinture, révèle dans ce contexte tout ce qu'elle doit aux arts de la mise en scène et du spectacle.

Michel Frizot, 2001

### **Affinités électives**

Le « roman familial » de Claude Cahun n'a pas encore été écrit, bien que nous disposions aujourd'hui de diverses études abordant la question de ses parentés esthétiques<sup>2</sup> et celle des liens entre les membres de sa famille biologique, notamment entre mère et fille et, à une moindre échelle, entre père et fille, oncle et nièce<sup>3</sup>. Pour Cahun elle-même, la notion de *famille* semble toujours associée à la négativité, voire à la souffrance. En témoignent la représentation de « La Sainte Famille » dans le photomontage *Tableau X* inséré dans *Aveux non avenues*, de même que les nombreux passages – souvent des récits de rêve, d'ailleurs – consacrés à des considérations dépréciatives sur la famille<sup>4</sup>. Très tôt dans sa carrière d'écrivaine-photographe-actrice-de-théâtre-

<sup>1</sup> Paru initialement dans Oberhuber, Andrea (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007, p. 161-183.

<sup>2</sup> Dans la plupart de ces études, notamment en histoire de l'art et en études culturelles, sont convoqués les héritiers – filles et fils spirituels – de Cahun (Unica Zürn, Pierre Molinier, Cindy Sherman, Maya Deren, Orlan ou Sophie Calle, par exemple) et rarement, pour ne pas dire jamais, les prédécesseurs (la comtesse de Castiglione, Robert de Montesquiou, Elsa von Freytag-Loringhoven). En font foi les ouvrages suivants : Jennifer Blessing *et al.*, *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, New York, Guggenheim Museum Publications, 1997 ; Whitney Chadwick (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-representation*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1998 ; Shelley Rice (dir.), *Inverted Odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Cambridge, MIT Press, 2000. Pour ce qui est des auteures-artistes contemporaines de Cahun (Leonora Carrington, Hannah Höch, Frida Kahlo ou Gisèle Prassinis, par exemple), citons deux ouvrages devenus des références incontournables dans les études sur les soi-disants « femmes surréalistes » : Georgiana M. M. Colvile et Katherine Conley (dir.), *La Femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998 ; Georgiana M. M. Colvile, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.

<sup>3</sup> Mentionnons l'essai biographique de François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992, remanié récemment et publié sous le titre *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006 – qui étudie la trajectoire de Cahun sous l'angle des influences littéraires et artistiques, historiques et contemporaines –, et son article, dans lequel le biographe précise certaines données du roman familial cahunien : « Claude Cahun : la gravité des apparences », dans *Le rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme, catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Nantes (17 déc. 1994 – 2 avril 1995)*, Paris, Réunion des Musées nationaux et Nantes, Musée des beaux arts de Nantes, 1994, p. 261-289. C'est dans une perspective psychanalytique que le problème de l'anorexie, comme conséquence d'une relation mère-fille conflictuelle et déficiente, est traité par Florence Brauer, *Speculum de la même femme*, thèse de doctorat, Université du Colorado à Boulder, 1996, de même que par Georgiana M.M. Colvile, « Je est un(e) autre : structures de l'anorexie dans les autoportraits de Claude Cahun », *Mélusine*, n° 18, 1998, p. 252-259.

<sup>4</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur, Paris, Éditions du Carrefour, 1930, p. 212 pour le *Tableau X* ; pour ce qui est des réflexions sur la famille, l'amour parental et le couple hétérosexuel destiné à la procréation, se reporter par exemple aux pages 20, 33-34, 125, 199 ou 223. Pour plus de détails, voir



essayiste, elle se dota d'une nouvelle famille constituée sur la base d'affinités électives, toutes trois renvoyant à la lignée paternelle. Il s'agit d'abord de Marcel Schwob, auteur des *Vies imaginaires*<sup>5</sup>, cofondateur du *Mercure de France* et frère de l'éditeur Maurice Schwob, le père de Cahun ; puis de Léon Cahun, conservateur de la bibliothèque Mazarine et orientaliste réputé, frère de la grand-mère paternelle de Lucy Schwob, Mathilde, à qui elle emprunta son pseudonyme définitif « pour effacer l'insupportable Y du prénom choisi par [s]a mère<sup>6</sup> » ; finalement de Suzanne Malherbe, la graphiste-peintre Marcel Moore, en qui Cahun trouve son âme-sœur *ad vitam aeternam*, avec qui elle collabora étroitement pour *Vues et visions* et *Aveux non avenues*, et avec qui elle s'engagea comme « *Soldat ohne Namen* » dans la Résistance durant leur exil à Jersey. Au-delà de ces affinités plus ou moins explicitement *avouées*, qui correspondent à ce que Freud analysa en 1909 dans « Le roman familial des névrosés<sup>7</sup> » comme le processus de substitution des parents « réels » par des figures plus héroïques, mieux nanties, facilement glorifiables par l'enfant en quête de ses origines, il m'importe d'ajouter à cette première filiation à la fois biologique et spirituelle de Cahun une sorte de généalogie purement *imaginaire*, puisque Cahun n'y fait aucunement référence. Je vois se dessiner, entre Claude Cahun et deux figures féminines du passé, une parenté esthétique fondée sur leur démarche et sur l'usage créatif qu'elles faisaient des arts et des médias dans leur construction d'une image de soi plurielle et mobile, par le biais de *personae* plus spectaculaires les unes que les autres. Dans la perspective d'une nouvelle lignée historique, intellectuelle et artistique à établir, on pourrait ainsi considérer la *Baroness Elsa* (Freytag von Loringhoven) comme la mère spirituelle de Claude Cahun et la *Contessa di Castiglione* (née Virginia Oldoini) comme sa grand-mère spirituelle<sup>8</sup>. L'inscription de ces ancêtres aristocratiques dans le livret de famille cahunien, mais surtout l'excentricité des deux personnages, leur démarche intermédiaire et leur propension à la

---

Andrea Oberhuber et Joëlle Papillon, « L'autobiographie rêvée de Claude Cahun : de l'"aventure invisible" à l'autogenèse », dans Christian Vandendorpe (sous la direction de), *Le Récit de rêve. Fonctions, thèmes et symboles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2005, p. 203-222.

<sup>5</sup> Dans *Œuvres*, édition établie et présentée par Sylvain Goudemare, Paris, Phébus, 2002. L'influence de ces *Vies imaginaires* se reflète incontestablement dans les nouvelles *Héroïnes* publiées par Cahun dans *Le Journal littéraire* et *Le Mercure de France*, mais également dans *Aveux non avenues*.

<sup>6</sup> Claude Cahun dans une lettre à Jean Schuster du 19 février 1953, citée par François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op. cit., p. 32.

<sup>7</sup> Dans *Névrose, psychose et perversion*, introduction de Jean Laplanche, traduit de l'allemand sous la direction de Jean Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 157-160.

<sup>8</sup> Je ne reviens pas sur les convergences et les différences entre la démarche intermédiaire de Cahun et le projet de construction de soi de la Castiglione, pour avoir établi ce tableau de comparaison dans l'article suivant : « Mise en scène et autoreprésentation chez la Contessa di Castiglione et Claude Cahun », dans Cerstin Bauer-Funke et Gisela Febel (dir.), *Der automatisierte Körper. Literarische Visionen des künstlichen Menschen vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert*, Berlin, Weidler Buchverlag, 2005, p. 109-129.



théâtralité, n'auraient rien pour déplaire à la fille ni à la petite-fille que serait Cahun dans cette nouvelle répartition des rôles familiaux.

Dans une optique historique, ma réflexion se focalisera ici sur la comtesse de Castiglione comme parente lointaine de Cahun ; je laisserai le privilège d'établir l'autre fil(i)iation, avec Elsa von Freytag-Loringhoven, à la spécialiste de cette œuvre et de cette carrière si singulières, Irene Gammel<sup>9</sup>. Dans le cas de la Castiglione, ce qui m'intéresse, dans la mesure où cela préfigure une esthétique que Cahun illustrera dans ses pratiques scripturaires et photographiques, c'est le rapport ambigu, spéculaire et donc forcément narcissique qu'elle entretenait avec son propre corps comme *Libido-Objekt*, pour renvoyer à la conception freudienne du narcissisme<sup>10</sup>. Ce corps-objet, berceau et tombeau d'une nette tendance à l'auto-érotisme métaphorique, ne semble jamais lui appartenir entièrement, n'être jamais tout à fait sien. C'est un corps chorégraphié dans le confinement et la dimension scénique du studio, un corps ausculté, mis en abyme devant l'appareil photographique agissant comme un dispositif réflexif dont la Castiglione redouble souvent les effets par des miroirs et des cadres, avant de se retrouver face à l'ultime abyme, la disparition. Support matériel, ce corps féminin lui sert d'écran de projection à toutes sortes d'images de soi et de fantasmes. C'est dans un permanent jeu des apparences, enclin à une théâtralité grandiose, que le corps de la Castiglione est pris dans le miroir social de son époque, tout comme il lui sert de scène dans ses mises en théâtre de soi. L'enjeu entre le public et le privé, le social et l'individuel, se répète dans la perception du corps féminin comme double instrument, soit de séduction (d'autrui) et de narcissisme (face à son *alter ego* intériorisé)<sup>11</sup>. Le corps médiatisé, décliné dans une riche variation de poses et de postures, s'avère le lieu où se déroule le processus moderne d'invention de soi. Est-il besoin de faire remarquer que, un demi-siècle plus tard, Claude Cahun sera prise dans des rouages similaires en matière de corporéité et d'autoreprésentation, de spectacle et de specularité ? Mais à ce rapport complexe au corps et à la psyché féminins s'ajoute chez elle la question du désir lesbien, dans une société qui considérait

<sup>9</sup> Voir l'article d'Irene Gammel dans ce même collectif.

<sup>10</sup> Freud développe ses idées sur le narcissisme dans « Zur Einführung des Narzißmus » : Sigmund Freud, *Studienausgabe : Psychologie des Unbewußten*, t. 3, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, p. 41-65. Voir aussi l'article de Tirza True Latimer dans ce même collectif, notamment ses explications dans les notes 14, 15 et 16.

<sup>11</sup> Depuis les travaux de Baudrillard, on sait que la séduction a partie liée avec le narcissisme, plus précisément avec la figure mythologique de Narcisse et le miroir. Aussi Baudrillard insiste-t-il sur l'idée que, dans tout jeu de séduction, il n'y a pas que l'autre-séduisant qui importe, mais tout autant l'être-séduit que l'on devient soi-même en tant que séducteur ou séductrice. S'établir en relation avec autrui a souvent pour but de mieux se retrouver soi-même, de se projeter dans une image idéalisée, de se produire en trompe-l'œil. Voir Jean Baudrillard, *De la séduction. L'horizon sacré des apparences*, Paris, Galilée, 1979, p. 93-96.



l'homosexualité comme une perversion, autrement dit comme une pathologie. Il s'agit là d'un enjeu identitaire absent chez la Castiglione qui affiche, au contraire, une féminité hyperbolique.

### Du portrait pictural à l'(auto)portrait photographique : l'intermédialité à l'œuvre

Le goût du spectaculaire que cultiva la Castiglione peut être ramené à une perception narcissique, trouble ou même pathologique de sa personnalité<sup>12</sup>, qui frôlait probablement la démesure, concédons-le ; mais, surtout, il dérangeait profondément tant l'ordre social et moral que la conception de la différence des sexes sous le Second Empire<sup>13</sup>. Sur le plan philosophique, il convient de déceler aussi, dans ces mises en scène de soi, les signes avant-coureurs d'une nouvelle conception du sujet. À une image de soi où le « je » ne se conçoit plus comme *un* mais comme multiple, en métamorphose permanente, où le « je » n'est plus synonyme d'un pôle d'identité stable et d'une maîtrise de soi, semble correspondre le désir de fixer, du moins momentanément, les différentes étapes de sa spectralisation. En voie de redéfinition, entre l'être et le paraître, le sujet moderne de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle mettra souvent la photographie et ses moyens de (re)construction de soi au service de son projet identitaire et familial. Ce n'est donc certainement pas un hasard si, durant une quarantaine d'années, la comtesse de Castiglione usa de la photographie comme du plus puissant moyen de démultiplier son image sous forme d'« (auto)portraits<sup>14</sup> ». Perpétuer un narcissisme en souffrance de miroirs

<sup>12</sup> Ni le narcissisme ni l'exhibitionnisme ne sont des maux en soi, nous rappelle Michel Leiris dès l'incipit de *L'Âge d'homme* (1939), étant donné que, au fond, tout projet d'autoreprésentation trouve sa raison d'être et de faire dans une philautie qui équivaut presque toujours à une invitation à réfléchir sur le regard porté sur soi-même et sur autrui. Ce double regard est par ailleurs souvent thématiquement par l'intermédiaire d'un miroir permettant de se refléter et d'établir en même temps un lien indirect avec le spectateur. Dans « Zur Einführung des Narzißmus », *loc. cit.*, p. 41-42, Freud rappelle par ailleurs l'importance d'un narcissisme primaire comme complément libidinal de l'égoïsme nourri d'une pulsion de (sur)vie, en éloignant cette forme du narcissisme du champ de la perversion.

<sup>13</sup> Les troubles psychiques dont souffrait la comtesse de Castiglione dès les années 1860 (et les soins assurés par le docteur Émile Blanche dans son asile d'aliénés), ne me servent pas d'explication à cette fréquentation assidue de l'atelier du photographe débouchant sur la production de plusieurs séries de photographies d'elle-même, de son fils et de certains de ses objets-reliques. L'intention, la réalisation et l'impact de cette démarche d'autoreprésentation dépassent de loin ce que l'on aurait taxé dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en des termes psychiatriques, de « monomanie orgueilleuse » d'une femme à « prétentions », « indocile », « coupable » de vouloir s'affirmer contre l'ordre établi... ou l'ordre de son mari. Dans le chapitre « La folie au féminin », Laure Murat (*La Maison du docteur Blanche. Histoire d'un asile et de ses pensionnaires de Nerval à Maupassant*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2001, p. 182-206) dresse le portrait d'une société qui condamne facilement les femmes à une folie biologique, donc « naturelle », et les enferme dans une image de rébellion et de duplicité. Voir également les pages 160-170, moins intéressantes parce que très biographiques, plus spéculatives qu'analytiques, qui portent sur la soi-disant « mélancolie » de la Castiglione. Dans le même esprit « psychologisant », Xavier Demange diagnostique, sur la base de certaines photographies et de la biographie de la comtesse par Frédéric Loliée (*Le Roman d'une favorite. La Comtesse de Castiglione, 1840-1900*, Paris, Émile-Paul, 1912), « une espèce de dédoublement de personnalité qui annonce la schizophrénie où sa pauvre tête va peu à peu sombrer » : voir « Roman-photo d'une vie », dans Pierre Apraxine et Xavier Demange (sous la direction de), *La Comtesse de Castiglione par elle-même*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999, 53-73, p. 67.

<sup>14</sup> Je recourais à cette forme de l'orthographe à double lecture pour faire apparaître l'ambivalence qui caractérise les photographies de la comtesse de Castiglione : sans être photographe elle-même, loin de vouloir se contenter d'imaginer les « scènes » devant



(humains, plus précisément « masculins »), combler des carences sentimentales et sociales, offrir son image à la postérité, tel semblait être l'objectif d'un sujet féminin dérogeant à la norme et, par conséquent, à la normalité – femme adultère, courtisane déchue, jeune veuve –, qui n'eut cesse de se complaire dans l'invention de son propre mythe<sup>15</sup>. Le terme d'(auto)portrait nous permet de revoir dans un cadre adéquat ce legs « mélancolique » constitué d'une panoplie de photographies qui, d'abord destinées aux proches de la Castiglione, devaient, sous le titre « La plus belle femme du siècle », figurer dans l'Exposition universelle de 1900 ; ce rêve d'une fin de vie ne fut jamais réalisé, puisque la comtesse mourut en novembre 1899. Pourtant le legs a été transmis, simplement parce que le propre de la photographie est de maintenir la présence imaginaire, autrement dit spectrale, d'un être définitivement absent. En cela, à travers sa valeur auratique, la photographie tend à devenir une sorte de fétiche de soi-même<sup>16</sup>. La comtesse de Castiglione correspond, comme l'a souligné à juste titre Abigail Solomon-Godeau, à la fétichisation en force de la beauté féminine sous le Second Empire et la Troisième République<sup>17</sup> ; hormis cette fétichisation primaire, ces (auto)portraits relèvent d'une fétichisation secondaire – notamment du corps et de ses dépendances dans tous leurs états – mettant à son service la photographie comme technique de choix et de classification volontaire du passé.

De la modernité du XIX<sup>e</sup> siècle, dont fut empreinte la Castiglione, au postmodernisme de l'entre-deux-guerres, qui laissa des traces dans l'œuvre protéiforme et le mode de vie excentrique de Cahun, il n'y a qu'un pas à franchir. À l'aube d'un changement de paradigme médiatique, la représentation de soi, qui empruntera de plus en plus nettement la voie de l'autoportrait

---

l'objectif de l'appareil photographique, elle guide systématiquement la prise de vue effectuée par son complice Pierson et intervient régulièrement sur le négatif avant le tirage final. Avancée en âge et donc moins resplendissante, elle colle par exemple des bouts de papier sur un négatif afin d'amincir sa silhouette. Je postule en conséquence qu'on peut voir derrière cette démarche et ces interventions ciblées un véritable projet artistique. Dans cette perspective, le choix du terme d'« (auto)portrait » rend compte de la multiplication du soi à l'intérieur de l'espace du portrait, de la visibilité du sujet pluriel et du refus d'un soi unitaire, voire du va-et-vient entre le soi et son Autre, ses autres, toutes des questions qui seront placées au cœur des investigations avant-gardistes du début du XX<sup>e</sup> siècle. Cette façon de concevoir la question du « Qui suis-je ? » comme un mouvement perpétuel entre la mêmété et l'altérité, comme le déplacement du soi vers des identités instables, mouvantes, nomadiques hantent particulièrement plusieurs œuvres surréalistes dans la lignée de *Nadja*. À ce propos, on consultera les publications d'Elza Adamowicz dont ma propre réflexion sur l'(auto)portrait est en partie redevable : « The Surrealist (Self-)Portrait : Convulsive Identities », dans Silvano Levy (dir.), *Surrealism, Surrealist Visuality*, New York, New York University Press, 1997, 31-44, et *Surrealist Collage in Text and Image : Dissecting the Exquisite Corps* (1998), Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

<sup>15</sup> En préface à l'élogieuse biographie consacrée par Robert de Montesquiou à la Castiglione (*La Divine Comtesse, étude d'après Madame de Castiglione*, Paris, Goupil et Cie, 1913), D'Annunzio salue en ce personnage « l'invention d'un mythe nouveau ».

<sup>16</sup> Voir Fritz Kempe, *Der Fetisch des Jahrhunderts*, 1964, cité par Jean Arrouye, « *Mors alma mater* : de la photographie », *Revue des sciences humaines*, n° 210, 1988, p. 154.

<sup>17</sup> Voir à ce sujet, Abigail Solomon-Godeau, « The Legs of the Countess », *October*, 39, hiver 1986, p. 65-106. Elle conclut la partie de son analyse qui porte sur la fétichisation de la femme et du féminin en affirmant : « Mirror of male desire, a role, an image, a value, the fetishized woman attempts to locate herself, to affirm her subjectivity within the rectangular space of another fetish – ironically enough, the “mirror of nature” » (p. 83).



photographique méticuleusement mis en scène dans les années 1920-30, satisfait chez la Castiglione la tendance féminine « naturelle » à la vanité – c’est ce dont convenaient aisément la plupart de ses contemporains – tout en lui assurant, et c’est là que réside entre autre l’originalité de sa démarche, l’immortalité grâce au cliché photographique. C’est donc par ce double élan narcissique que s’explique le caractère obsessionnel de son projet artistique, hors du commun à l’époque, l’incitant à hanter, de ses débuts éclatants dans la haute société parisienne en 1856 jusqu’à la veille de sa mort, le studio des photographes Meyer & Pierson. On ne peut comprendre, sinon par la mise en place d’une relation privilégiée de la Castiglione à la photographie, cette volonté d’écrire, grâce à la lumière, *son* roman familial, de créer *son* album de famille en y intégrant, à l’occasion, ses proches, c’est-à-dire son fils Georgio et... son chien. Se dégage de ce projet, à la croisée d’une esthétique photographique et d’un nouvel *ethos* féminin, une conjoncture du passé et de l’avenir ou, pour l’exprimer dans l’esprit de Barthes, une surprenante équivalence entre un « *cela a été* » et un « *cela sera*<sup>18</sup> ».

Mais revenons en arrière, aux débuts glorieux de la jeune comtesse de Castiglione dans la société parisienne. Dans le portrait que fit le peintre anglais George Frederic Watts en 1857 de la comtesse de Castiglione, apparaît, comme premier trait significatif, sa beauté éblouissante<sup>19</sup>. Venue d’Italie en 1855 en compagnie de son mari, le comte François de Verasis, et de leur fils Georgio, sur les consignes de Cavour<sup>20</sup>, la jeune Virginia devait infiltrer officiellement la cour et plaider la cause piémontaise, c’est-à-dire convaincre l’empereur français de l’unité italienne<sup>21</sup>. Dans une des lettres envoyées à sa cousine, Cavour lui donna carte blanche quant à la façon de procéder, en lui rappelant le principe machiavélique de l’utilité des moyens en politique. Ne lui fit-il pas sous-entendre que tous les moyens étaient bons s’ils permettaient d’atteindre l’objectif visé, lorsqu’il l’incita de la sorte : « Réussissez, ma cousine, par les moyens qu’il vous plaira,

<sup>18</sup> Voir Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, p. 150. Rappelons que c’est à propos de la photographie de sa mère enfant et de celle de l’assassin Lewis Payne que Barthes note : « j’observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l’enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur ».

<sup>19</sup> Ce tableau est l’un des rares portraits peints de la Castiglione qui ne s’inspira pas d’une photographie réalisée auparavant. Le portrait intitulé *La Comtesse de Castiglione* resta inachevé tant le peintre engagé par Lady Holland se sentait incapable de terminer son projet face à l’« amour immodéré de la flatterie » de la comtesse. Pour la reproduction de ce tableau et le commentaire l’accompagnant, voir *La Comtesse de Castiglione par elle-même, op. cit.* p. 99 et 164 (catalogue raisonné).

<sup>20</sup> Virginia Oldoini était la cousine de Camillo Benso, comte de Cavour, véritable maître de la politique piémontaise, puis italienne. Ses succès comme ministre des Finances lui permirent d’être présent au fameux congrès de Paris en 1856, et il profita de l’occasion pour exposer devant l’empereur ses doléances envers les Habsbourg.

<sup>21</sup> Sur les conseils de son ministre Cavour, Victor-Emmanuel II éleva « la plus jolie femme de Turin » au rôle de diplomate féminin, espérant que Virginia réussirait à intéresser Napoléon à la cause italienne. Voir pour plus de détails Alain Decaux, *La Castiglione, dame de cœur de l’Europe, d’après sa Correspondance et son Journal intime inédits* (1971), Paris, Perrin, 1999, p. 79-81.



mais réussissez<sup>22</sup>. » Cavour ne pouvait imaginer que, à travers un jeu de séduction finement développé, la jeune comtesse allait s'investir corps et âme non seulement dans la cause italienne, mais également dans sa propre raison d'être ; il ne pouvait prévoir que la scène politique allait se transformer en scène de théâtre sur laquelle la Castiglione allait devenir l'actrice principale, où elle allait répéter ses rôles majestueux avant de mettre en place, avec la complicité du photographe Pierre-Louis Pierson, un dispositif propice à la création d'elle-même comme œuvre d'art<sup>23</sup>. Autrement dit, la sérialité chronologique des mises en scène de soi de la Castiglione, de plus en plus troublantes vers le milieu des années 1870, s'apparente à une tentative d'autogénèse photographique qui serait en même temps son testament.

Dès l'automne 1856, à l'instar d'un premier coup de théâtre, la comtesse de Castiglione devint la maîtresse de l'empereur et, pendant quelques années, se retrouva au sommet de la gloire mondaine avant de tomber en disgrâce. Admirée, redoutée ou rejetée, dans tous les cas de figure, celle qui s'était déguisée en *Dame de cœurs*<sup>24</sup> fascina la société du Second Empire par le côté extravagant de ses métamorphoses vestimentaires et par son talent de grande tragédienne<sup>25</sup>. Les très nombreuses mises en scène de soi de la Castiglione furent réelles, pour ce qui est de ses apparitions magistrales à la cour ou dans les salons, lors des fêtes ou des bals masqués, puis elles devinrent imaginaires, dans la série des (auto)portraits réalisés chez le photographe. Face à ces images, il y a lieu de s'interroger sur ce goût prononcé en faveur de la photographie dont fit preuve la Castiglione. Qu'est-ce qui a pu motiver le choix du nouveau médium au détriment de l'ancien, la peinture, si ce n'est cette possibilité inouïe de se (faire) photographier dans différentes poses et postures à l'intérieur d'un espace-temps essentiellement différent, de faire croire à cet « effet du réel » propre à la photographie, de collaborer véritablement avec le

<sup>22</sup> Cavour, cité par Alain Decaux, *La Castiglione, dame de cœur de l'Europe*, op. cit., p. 100.

<sup>23</sup> Il est fréquent aujourd'hui de recourir au terme de « *staged photography* » pour décrire la manière dont certains photographes, souvent dans une démarche d'autreprésentation, empruntent des caractéristiques de la scène de théâtre et les transposent dans le domaine de la photographie. Pour un aperçu historique de cette mise en scène photographique, voir par exemple James Lingwood, *Staging the self : self-portrait photography : 1840s-1980s*, London, National Portrait Gallery, 1986.

<sup>24</sup> Le 17 février 1857, au faite de sa séduction de Napoléon, la comtesse de Castiglione imagina l'extraordinaire costume de la « Dame de cœurs », moitié Louis XV, moitié style de l'époque. Dans les années 1860, la Castiglione s'appliqua à recréer par la photographie cette nuit du bal masqué organisé au ministère des Affaires étrangères. L'épreuve de Pierson (1861-63) fut ensuite peinte à la gouache par le coloriste Aquilin Schad, attaché à l'atelier Mayer & Pierson, et finalement exposée par Pierson à la section de photographie française de l'Exposition universelle de 1867.

<sup>25</sup> Parmi ses plus grands admirateurs, on comptait Robert de Montesquiou, qui collectionna les lettres, les bijoux et les quatre cents photographies mises en vente après la mort de *La Divine Comtesse*, titre de son livre-hommage publié en 1913, et aussi Gaston Jollivet. En 1999, le Musée d'Orsay a choisi d'insister sur la filiation spirituelle entre la Castiglione et Montesquiou en juxtaposant deux expositions, l'une consacrée à la comtesse et l'autre au comte, dans des salles voisines. Voir les deux catalogues d'expositions qui retracent cette filiation : *La Comtesse de Castiglione par elle-même*, op. cit. et *Robert de Montesquiou ou l'art de paraître*, sous la direction de Philippe Thiébaud, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999.



photographe de son choix afin de léguer à la postérité une œuvre à son image ? Il existe néanmoins encore une autre raison permettant d'expliquer le parti pris de la Castiglione, synonyme d'une attitude véritablement *intermédiaire*. Car, s'il est vrai que l'objet devant la chambre noire s'imprègne tel quel sur les grandes plaques de verre, le médium photographique laisse autant de liberté que la peinture pour la mise en scène du dispositif et de l'objet photographié, tout en y ajoutant diverses modalités d'intervention sur l'épreuve finale avant et après le tirage (recadrage, retouches, coloration, etc.). Nous savons en effet que la Castiglione s'adonna allégrement au travail de retouches et qu'elle prit souvent soin d'indiquer, au dos de l'épreuve, les directives destinées au peintre retoucheur.

Dans cette période faste de la photographie qui coïncida avec son exploitation économique vers le milieu du siècle, le nouveau médium fut vite courtisé par l'aristocratie mais aussi par la bourgeoisie : malgré des temps d'exposition encore relativement longs (moins longs toutefois que les séances de pose chez le peintre), la photographie permettait à l'individu de s'immortaliser à un moment précis de sa vie, souvent au faîte d'une vie mondaine, professionnelle ou, pour les femmes, d'une beauté perçue comme éphémère, évanescence, qu'il s'agissait de figer dans le *hic et nunc*. Nul doute que la Castiglione s'inscrit dans ce mouvement visuel « nouveau genre » qui correspond au processus d'individualisation caractéristique de la modernité et qui, au fond, semble répondre au besoin de se faire une image de soi. Le contexte social dans lequel évoluait la comtesse, que ce soit à la cour ou dans les salons, puis plus tard à Passy, était certainement propice à l'autoreprésentation. Aussi, soulignons que la Castiglione n'est pas la seule grande dame qui se laissa tenter par l'exhibitionnisme auquel on pouvait s'adonner pendant les séances de pose chez le photographe. Au contraire, à la cour de Napoléon III, il était fréquent de se laisser photographier pour ensuite vendre son image sous forme de cartes postales, de cartes de visite, de portraits-cartes ou de cartes albums<sup>26</sup>. C'est que, contrairement à la peinture, art de représentation privilégié par l'aristocratie depuis la Renaissance, la photographie ouvre la voie aux procédés révolutionnaires que sont la reproduction illimitée à partir d'un seul négatif et la *manipulation* technique de celui-ci<sup>27</sup>. La

<sup>26</sup> Voir Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse-Adam Biro, 2001, p. 109-123. Ce n'est qu'à de rares occasions que la comtesse fit cet usage pratique de ses (auto)portraits. Leur but principal visait plus haut. Voir Elisabeth Bronfen, « Die Vorführung der Hysterie », *loc. cit.*, p. 235.

<sup>27</sup> Walter Benjamin a vu dans le caractère reproductible de la photographie l'un des traits essentiels du nouveau médium dans la mesure où cette « reproductibilité technique » constituait à ses yeux une véritable révolution dans l'histoire des arts visuels et de la représentation : « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1939), dans *Œuvres III*, traduit de l'allemand par





Castiglione réussit à tirer profit de ces deux atouts et, grâce à la maîtrise des artifices du dispositif photographique, assura ainsi la pérennité de son souvenir, de ses images auratiques. Car, comme le souligne Walter Benjamin : « Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois<sup>28</sup>. » Pendant quarante ans, même écartée des cercles mondains, la Castiglione continua de poser devant l'objectif de Pierson, photographe attitré de la cour et l'un des fondateurs du studio Mayer & Pierson à Paris. Chacun de ces quatre cents clichés semble avoir été prétexte à l'étude de l'image projetée sur une plaque de verre, à exposer son corps et son visage à l'objectif photographique, à imaginer le déploiement d'un « je » polymorphe qui, aux yeux du spectateur d'aujourd'hui, se cristallise au croisement du désir narcissique émanant de « l'objet » photographié et du voyeurisme professionnel de celui qui est derrière l'appareil.

L'ensemble de ces (auto)portraits est traversé par le leitmotiv d'un sujet féminin qui se complaît de manière ostentatoire dans différentes mises en scène de soi hautement théâtrales. Bon nombre d'entre eux révèlent des prises de vue conventionnelles mettant en valeur une femme du monde visiblement consciente de l'éthique de la représentation permanente ; ces images puisent leur inspiration dans l'iconographie contemporaine de l'autoreprésentation aristocratique, conforme à la mode du jour. Un deuxième lot d'images, plus originales à maints égards, s'apparentent par le biais du travestissement à de véritables performances avant la lettre, tant la Castiglione endosse sur ces épreuves des *personae* différentes ; dans bien des cas, elles sont pensées en référence à des événements organisés à la cour ou à des incidents survenus dans la vie privée de la comtesse, mais témoignent toujours d'une reconstruction *a posteriori* dans le studio du photographe. Le troisième groupe de photographies, prises plus tard dans la vie de la Castiglione, frappe par son aspect audacieux et insolite. *La Vengeance* (~ 1863-1867)<sup>29</sup> est l'exemple paradigmatique d'un arrêt sur image mis en rapport avec la vie privée du couple Castiglione, dont l'avant et l'après sont à reconstituer grâce au sous-titre ou au message inscrit au

---

Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, 269-316. À propos de l'engouement pour le portrait et l'autportrait photographique au XIX<sup>e</sup> siècle, je renvoie, à titre d'exemples, aux études de Heather McPhearson qui consacre un chapitre à la comtesse de Castiglione (*The Modern Portrait in Nineteenth Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001) et d'Erika Billeter (*L'autportrait à l'âge de la photographie : peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Berlin, Benteli, 1985).

<sup>28</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *loc. cit.*, p. 285.

<sup>29</sup> Pour la reproduction de cette photographie, je renvoie au catalogue *La Comtesse de Castiglione par elle-même*, *op. cit.*, p. 112 et 169.



verso de la photographie. L’(auto)portrait organise ici une temporalité détemporalisée qui ne garde de l’événement passé que certaines traces matérielles figées. Rehaussée à la gouache, la photographie très dramatique est dédicacée au crayon de la main de la Castiglione sur le carton d’origine : « Au comte de Castiglione / Reine d’Étrurie ». Elle montre la comtesse déguisée en Médée, un poignard dans la main droite, la tête légèrement inclinée, les yeux remplis de colère. La comtesse exprime son intention de vengeance face à l’attitude de son mari qui, en camp à Turin aux côtés de Victor-Emmanuel et alerté par les rumeurs entourant l’apparition « scandaleuse » de son épouse à une fête, la menaça de lui retirer la garde de Georgio. Le pathos émanant de la pose qu’adopte la Castiglione et, surtout, la dédicace suggèrent un récit : le 9 février 1863, la Castiglione s’était présentée en « Reine d’Étrurie » à un bal costumé au château des Tuileries, soulignant à travers les habits, la coiffure et les bijoux, ses nobles origines italiennes. La photographie, prise peu de temps après les festivités, la montre dans une magnifique robe rouge, contrastant avec un péplum de velours noir, qui laisse apparaître nu son bras gauche jusqu’à l’épaule. La « Reine d’Étrurie » aux longs cheveux blonds, dénoués, qui tombent dans son dos, couverte de bijoux, est pieds nus dans des sandales noires aux lacets rouges. C’est la nudité des parties du corps féminin qui servait de prétexte au scandale, les mauvaises langues allant jusqu’à prétendre que la comtesse s’était montrée quasiment nue. Faisant écho au travestissement de la « Reine d’Étrurie », *La Vengeance* que compte prendre la Castiglione à travers cet (auto)portrait est double : elle s’adresse principalement à son mari, visiblement blessé dans son amour-propre<sup>30</sup>, mais également à tous ceux qui l’attendaient au tournant pour médire à son sujet. Dans cette série de photographies que j’appellerai « narratives » figure un autre (auto)portrait datant de la même époque, *L’Assassinat*<sup>31</sup>, plus sombre encore que *La Vengeance*. La théâtralité bouleversante de la Castiglione y atteint son paroxysme : le caractère dramatique se voit cette fois augmenté par des allusions à un personnage mythologique féminin et à l’imaginaire violent qu’il évoque aussitôt. Ce jeu de références interpicturelles permet à la comtesse de faire l’économie d’un récit explicatif tout en élaborant un discours interne peuplé de sous-entendus. La Castiglione, en costume orientalisant et un grand voile la couvrant

<sup>30</sup> Depuis la liaison de la Castiglione avec l’empereur, le couple vécut séparé. Suite aux rumeurs parisiennes, le comte de Castiglione réagit cependant au scandale, afin de s’éviter la réputation du mari cocu, ce qui explique le mot envoyé à son épouse : « Je voudrais m’éviter la position de mari de la belle comtesse qui équivaut à celle de Georges Dandin » (François de Verasis, cité par George Blaizot, *Correspondances inédites et archives privées de Virginia Verasis comtesse de Castiglione*, vente Ader, Paris, hôtel Drouot, 11 juin 1951, p. 15).

<sup>31</sup> Voir *La Comtesse de Castiglione par elle-même*, op. cit., p. 123 et 171.



de la tête jusqu'aux chevilles, semble être prise au moment de son entrée en scène, le poignard à la main, un peu comme Judith devait s'aventurer dans la tente d'Holopherne afin de lui couper la tête et de libérer son peuple de l'occupant assyrien. La Castiglione n'était-elle pas venue à Paris pour plaider l'unité de l'Italie et demander soutien à Napoléon III contre l'empire austro-hongrois ? Tout comme pour la première photographie, ce second exemple d'une mise en théâtre de soi bien méditée paraît lourd de sens. La Castiglione se place sur l'avant-scène des enjeux politiques et désire peut-être rappeler le rôle éminent qui lui avait été assigné par Cavour. De plus, cette image d'une Judith menaçante se veut sûrement une mise en garde contre tous ses détracteurs à la cour.

L'autoreprésentation par le moyen de la photographie est des plus complexes durant cette période glorieuse, soit les années 1861-1867, qui doivent être considérées comme les plus prolifiques et les plus importantes dans la construction sérielle d'une image de soi à laquelle s'applique la Castiglione avec ferveur. La panoplie des jeux de rôles s'étend de la grande mise en scène historico-mythologique à l'adoption, le temps d'une pose, d'une posture humble – habits simples de *L'Ermite de Passy*, de *La Nonne blanche*, d'une paysanne normande ou de la femme qui, dans la série *Midi-Minuit*, s'adonne aux plaisirs de la nuit et de l'alcool –, sans oublier les photographies éclatantes, bien que plus conventionnelles, d'une aristocrate dans des toilettes mirobolantes. À cet effet, elle s'acheta les tissus les plus chers, ruinant ainsi son mari, pour les transformer en éblouissantes robes de bal, dont elle décrivit précisément les couleurs, les motifs et les décorations dans son *Journal intime*<sup>32</sup>. La Castiglione y dévoile sa passion pour les vêtements et l'importance que revêt pour elle sa beauté : en 1855, durant l'agonie de la reine Adelaïde, Virginia, avertie par son mari, associe la mort imminente de la reine au souci de ses vêtements de deuil :

Le matin, la Reine a eu l'Acqua Santa mais n'est pas morte. Quand François est venu déjeuner, elle était très mal, et j'ai pleuré, pas pu manger et étais très triste. François est retourné chez la Reine qui allait toujours très mal ; j'ai fait finir en hâte une robe noire.

<sup>32</sup> Ni le journal intime ni la correspondance de la comtesse de Castiglione n'ayant fait l'objet d'une publication, je renvoie aux extraits cités par Alain Decaux, *La Castiglione, dame de cœur de l'Europe*, op. cit.



[...] Je n'ai plus dormi et j'ai pleuré toute la nuit, tandis que Louisa finissait ma robe noire de deuil<sup>33</sup>.

Quoiqu'affligée, la comtesse semble presque se préoccuper plus de la robe commandée que de la mort de la reine. En tout cas, la souffrance de l'une et sa propre tristesse ne l'empêchent pas de se préoccuper de triviaux problèmes de garde-robe à régler dans le but de lui permettre d'assumer un nouveau rôle, celui d'une Italienne « patriotique » en deuil. À une autre occasion la Castiglione, obsédée par le « costume d'Aurore » dans lequel elle se voyait pour se rendre à une grande réception au Quai d'Orsay, se laisse aller à sa colère contre les couturiers et note dans son journal : « À 10 heures, venu [le comte Jules de] Castellane avec la couturière de M. Tachel : combiné le costume blanc et dentelles pour mardi et commencé les étoiles pour ce soir. [...] La robe n'allait pas ! Je l'ai déchirée<sup>34</sup>... ». Le *Journal* est rempli de références à la recherche d'un tissu particulier, au choix d'une couleur précise ou à la coiffure qui complèterait l'apparence de la comtesse dans l'une de ses apparitions magistralement chorégraphiées.

### **Mise en scène de soi et mascarade comme lieux de l'autrement**

D'une image à l'autre, la Castiglione semble vouloir jouer un autre rôle, s'incarner dans un autre personnage, *être* quelqu'un d'autre, en se déroband à notre regard grâce à la stratégie de ce qu'on a l'habitude d'appeler aujourd'hui la « mascarade ». Grâce au travestissement, au masque et à la pose comme « instruments » de travail, la mascarade permet de créer une myriade d'identités imaginaires. Acte performatif, elle ouvre un espace de transition où les figures et les configurations d'un moi renvoient toujours à l'autrement, sans jamais, tel un *perpetuum mobile*, atteindre une position stable<sup>35</sup>. Précisons toutefois que, pour éviter tout malentendu, il ne s'agit pas de faire de la Castiglione une artiste de la *gender performance* avant la lettre, ni de la déclarer, dans une généalogie linéaire, prédécesseure de Claude Cahun ou même de Cindy

<sup>33</sup> La comtesse de Castiglione, citée dans *ibid.*, p. 53.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>35</sup> Sur la base des réflexions de la psychanalyste Joan Rivière, le concept de la « mascarade » a été réactualisé dans les années 1990 par Judith Butler et transféré dans le domaine photographique, notamment en ce qui a trait à la *gender performance*. Voir à ce propos Jennifer Blessing, « Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography », dans *Rose is a Rose is a Rose. op. cit.*, 1997, p. 18-119. Dans une perspective littéraire et culturelle, Gertrud Lehnert utilise pour l'espace de transition associé à la mascarade les termes « liminal » et « liminalité » comme points de départ de possibles métamorphoses : *Wenn Frauen Männerkleidung tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*, Munich, dtv, 1997, p. 14-18.



Sherman<sup>36</sup>. Prise dans un contexte culturel relativement exigu, la Castiglione examine dans ses travestissements, d'un côté la mobilité sociale (femme du monde, paysanne normande, femme alcoolique), de l'autre la métamorphose d'un corps féminin à travers les âges (jeune courtisane resplendissante, vieille femme sur le seuil de la mort). Loin d'elle cependant la question d'un « *shifting gender* », d'un jeu générique entre le « féminin », le « masculin » et leur codification culturelle, comme c'est le propre de la *gender performance* moderniste puis postmoderniste, si caractéristique en effet de Woolf, Stein et Cahun puis, plus tard, de Sherman<sup>37</sup>. Chez la Castiglione, la « féminité » reste intacte, les mises en scène de soi photographiques ne révèlent aucune ambiguïté à cet égard. En d'autres termes, j'interpréteraï les jeux de rôles et les travestissements de la Castiglione par le biais de la photographie moins comme le signe du langage de l'hystérie<sup>38</sup> que comme l'expression d'une mise en scène de la mobilité du sujet<sup>39</sup>.

Dès lors, face à ces (auto)portraits hors genre, se posent deux questions : où se situe au juste la ligne de démarcation entre ce que certaines voix critiques dénonceraient comme une complaisance féminine en proie aux jeux de l'appareil photographique, substitut par excellence du miroir de poche, et un exhibitionnisme bien calculé qui serait favorisé par le nouveau médium lui-même et accentué nettement par l'utilisation qu'en font les milieux des arts de la scène ? Et, faut-il se demander, qu'est-ce qui distingue les mises en scène photographiques de la Castiglione de celles de certains dandys ou écrivains de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ? Le cas de Montesquiou mis à part, les séances de pose dans l'atelier du photographe ne font pas encore partie d'une pratique culturelle accordant à la mise en scène de soi le statut d'un projet artistique. Si Baudelaire, Courbet, Doré, George Sand ou Sarah Bernhardt allèrent se faire immortaliser

<sup>36</sup> Les rapprochements des deux dernières sont devenus monnaie courante dans le domaine de l'histoire de l'art. Citons à titre d'exemple l'article de Kate Kline, « In or Out of the Picture : Claude Cahun and Cindy Sherman », dans Whitney Chadwick (dir.), *Mirror Images, op. cit.*, 66-81, qui insiste bien sûr aussi sur les différences entre les deux artistes. Le choix du titre de l'exposition « De la comtesse de Castiglione à Cindy Sherman » (organisée du 29 novembre au 19 décembre 2005 à la Galerie de France à Paris) témoigne plus d'un esprit de publicité que d'une tentative d'établir, en dépit de la distance historique, du contexte culturel et de la démarche esthétique si différents de l'une et de l'autre, un lien généalogique entre la comtesse et la photographe contemporaine : les deux femmes artistes « cadrent » en réalité une liste de photographes allant de Giovanni Anselmo à Stanislas Ignacy Witkiewicz.

<sup>37</sup> Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau ont démontré la corrélation entre le « *shifting and unstable "I"* » et le « *shifting gender* » telle qu'elle apparaît dans *Aveux non avenues* et certains photomontages : « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *Afterimage*, vol. 19, n° 8, mars 1992, p. 10.

<sup>38</sup> Voir à ce propos Elisabeth Bronfen, qui crée un lien entre les images de la Castiglione, l'iconographie de l'hystérie selon Charcot et les autoportraits de Cahun : « Die Vorführung der Hysterie », dans Aleid Assmann et Heidrun Friese (dir.), *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, Frankfurt, Suhrkamp, 1998, p. 232-268.

<sup>39</sup> L'expression « *staging of the subject's mobility* » provient de Carolyn J. Dean qui l'applique aux mises en scène de soi littéraires et photographiques de Cahun. Elle y perçoit, tout en tenant compte de l'homosexualité de Cahun comme moteur principal de sa démarche artistique, le besoin du sujet de se dérober à toute forme de prescription, sociale, culturelle ou générique : « Claude Cahun's Double », *Yale French Studies*, n° 90, déc. 1996, p. 71-73.



chez Nadar sous forme d'une image perçue aujourd'hui comme auratique, il s'agissait presque toujours d'événements ponctuels. Ces poses-portraits ne s'inscrivaient pas dans une démarche à long terme, poursuivant le but de construire un récit de vie visuel moyennant l'(auto)portrait photographique. Or, les images sérielles de la Castiglione témoignent d'une volonté nette de produire un effet de « vue » et de « vision » devant l'œil magique de la chambre noire, d'accumuler, par « manie névrotique, dira Michel Frizot, les prises de vue de sa personne [...] dans des attitudes évocatrices<sup>40</sup> ». Manie, névrose, outrecuidance ou obsession, l'originalité de la démarche de la Castiglione réside tant dans le choix du médium que dans l'usage régulier et astucieux qu'elle en fit. Rares furent les femmes à s'envisager en identité sérielle et à utiliser la photographie dans un tel projet photographique de mise en scène de soi incontestablement moderne. Ces images longtemps conservées dans les archives françaises et états-uniennes illustrent l'interdépendance entre une identité féminine en voie de redéfinition et les possibles médiatiques de l'autoreprésentation photographique. Résultats d'une esthétique du sublime en parfaite harmonie avec l'idée d'une certaine féminité, d'une part, et réponses à une nouvelle esthétique prônant le monstrueux et la fragmentation du corps, d'autre part, les diverses séries d'(auto)portraits font sens dans le contexte d'une recherche de toutes les merveilles qui pouvaient se dissimuler de l'autre côté du miroir : celui qui décorait dans les milieux plus aisés le boudoir d'une femme et, surtout, celui qui se cachait à l'intérieur de la chambre photographique sous la forme d'une plaque photosensible.

Dans le prolongement – mais aussi dans le dépassement – des études d'Abigail Solomon-Godeau et d'Elizabeth Bronfen sur la comtesse de Castiglione, témoignant toutes deux du discours critique des années 1980 et 1990 sur le sujet féminin et la femme créateur (la réification de la femme sous la forme d'un objet de culte ; le regard masculin intériorisé ; le discours ambivalent sur la beauté au confluent de la chosification et de la facticité ; le clivage entre le soi et l'image de soi qui caractériserait la Castiglione femme du monde<sup>41</sup>), il m'importe d'alimenter la discussion d'une nouvelle piste de réflexion. Celle-ci tient compte de trois aspects – premièrement du contexte historique et du rôle de la Castiglione en France ; deuxièmement des attentes sociales vis-à-vis d'une femme du monde et des impératifs de la beauté et de la mode ; troisièmement des facteurs psychologiques favorables à ces jeux de rôles inhabituels de la part

<sup>40</sup> Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, op. cit., p. 123.

<sup>41</sup> Voir Abigail Solomon-Godeau, « The Legs of the Countess », loc. cit., p. 65-108 et Elizabeth Bronfen, « Die Vorführung der Hysterie », loc. cit., p. 232-268.



d'une femme, exécutés sur la scène publique autant que dans la sphère semi-privée de l'atelier du photographe – et prend son ancrage dans les (auto)portraits et les photographies marqués par la fragmentation du corps, le recadrage et le culte des reliques et du crépusculaire. Une fois le regard vaniteux de la Castiglione sur elle-même laissé derrière nous, ce qui sort de plusieurs images est l'amertume de l'ancienne maîtresse de l'empereur, qui doit se rendre à l'évidence : « À peine ai-je traversé la vie, et mon rôle est déjà fini<sup>42</sup>. » Le retour à la « normalité », semble-t-il, est impossible aux yeux de celle qui ne cherche ni le naturel ni l'indifférence par rapport à un passé glorieux et un avenir à définir, qui persiste donc à s'exécuter toujours d'autres rôles. À côté de celle qui se voile, se masque et se déguise dans le studio et, à travers l'écriture, se glorifie sans signaler aucune mise à distance, il existe la Castiglione « ange déchu » : celle qui tente de regagner les cieux en s'affranchissant impunément des limites de ce qui est considéré comme « représentable » sous le Second Empire.

Grâce à la robe remontée jusqu'au genou, une série de photographies dévoile les jambes nues de la comtesse. Or, dès 1855, on assista effectivement à une mode lancée par des danseuses de bastringues aux jupes retroussées qui se firent photographier dans des poses plus ou moins étudiées. De là, l'audace gagna les salons où certaines dames se promenaient en relevant le devant de leur robe – ultime provocation aux yeux des esprits puritains. Jamais, par contre, ni les danseuses ni les dames n'allèrent jusqu'à enlever leurs bas pour exposer devant le regard (masculin) leurs jambes nues. Seules les prostituées et les modèles d'artistes, parfois les danseuses, osaient braver cet interdit moral<sup>43</sup>. La transgression de cette barrière sociale et éthique par la Castiglione est d'autant plus intéressante que la fragmentation du corps constitue un procédé qu'elle utilisa sous diverses formes : avec l'aide du photographe, elle recourut à l'agrandissement, au cadrage et au recadrage, à des procédés préfigurant le collage et le photomontage et, finalement, à la symbolisation de sa présence *in absentia* grâce à des assemblages d'objets culte. La fragmentation du corps la plus choquante aux yeux de l'époque est sans aucun doute celle où les jambes et les pieds, posés sur un coussin noir, sont photographiées d'en haut, ce qui donne l'impression que le corps (invisible parce que hors-champ) est allongé comme sur un lit de mort. La mise en scène de *soi* semble atteindre ses limites, lorsque l'identité du sujet demeure mystérieuse, invisible, comme dans ces études de jambes, dont les

<sup>42</sup> La comtesse de Castiglione, citée par Laure Murat, *La Maison du docteur Blanche*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>43</sup> Pour plus de détails, voir Abigail Solomon-Godeau, « The Legs of the Countess », *loc. cit.*, p. 83-104.



photographies ont été prises à mi-corps, voire « coupées » du reste du corps par le cadrage. D'autres limites apparaissent sur les photographies qui intègrent, dans les jeux théâtraux de la protagoniste, des personnages secondaires. Parmi l'impressionnante collection de photographies de la comtesse figurent aussi celles de Georgio, âgé d'environ six ou sept ans, en avatar miniaturisé de la Castiglione. Efféminé – épaules nues, longs cheveux attachés en chignon bas, ornés de fleurs –, il offre dans des poses coquettes le portrait fidèle de sa mère. Quelques années plus tard, probablement en souvenir du bon vieux temps, la Castiglione imagine une scène « courtoise » : Georgio aux cheveux coupés plus courts, âgé maintenant de treize ans, porte une longue chemise blanche ; il fait le baisemain à sa mère habillée entièrement en noir. Le contraste entre la blancheur du fils au second plan et la noirceur de la comtesse au premier ne pourrait être plus grand. La photographie noir et blanc sert ici doublement la cause du jeu dichotomique : ombre et lumière, grandeur et petitesse, féminin et masculin. Cette scène fige Georgio dans une position de soumission – son regard respectueux est levé vers le visage de sa mère –, tandis que la Castiglione, le visage détourné de l'objectif, tendant la main droite à son fils, semble le dominer non seulement par sa taille, mais également par son attitude. Dans cette série, la Castiglione excelle dans l'art dramaturgique : comme sur une scène de théâtre privée, elle monte le mélodrame entre la mère et le fils.

Mues par le désir de laisser des traces visibles de la splendeur de la Castiglione, de sa supériorité, bref d'une gloire évanescence, les mises en scène de soi, de son fils, de son chien mort (sous forme de nature morte) et de ses objets fétiches (éventail, pantoufles, miroir, cadre, etc.) comptent parmi les témoignages les plus stupéfiants d'une femme du Second Empire. Loin de vouloir se laisser réduire au rôle d'un simple pion politique ou d'une figurante sans texte, la Castiglione poursuit un projet d'autoreprésentation dont la théâtralité et la vanité préméditées soulignent la nature artistique. S'y conjuguent le désir de s'exprimer avant tout par le corps – l'écriture du *Journal* en fait partie – et le besoin de fixer le temps, par l'image et l'écrit, comme pour échapper à l'esprit du *vanitas-vanitatis*. Est-ce pour conjurer le sort que, vers la fin de sa « carrière d'(auto)portraitiste », la Castiglione montre la déchéance de son corps, inquiétant messager d'un malaise dans la culture et, bien sûr aussi, de ses troubles psychiques de plus en plus manifestes. En font foi les photographies intitulées *Rachel* (1893), *Rose trémière* (1895) ou *Alma* (1895) montrant une vieille femme édentée, allongée sur un Récamier, femme derrière laquelle on a du mal à imaginer l'ancienne *Dame de cœurs*.





## En guise de transition

Donner à voir une féminité exacerbée, cultiver la beauté physique et le sens de l'amour-propre célébrés à outrance – par la société et la Castiglione elle-même –, serait-ce la voie que choisit un sujet féminin dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il ne se contente plus d'écrire son journal et des lettres, mais que la place derrière l'appareil photographique est encore réservée aux hommes ? Lorsque le corps demeure le moyen privilégié pour se faire une place en-deçà et au-delà de l'appareillage, bref dans l'entre-deux du dispositif, en rejaillissant d'abord dans toute sa splendeur, puis en faisant éclater, par des images d'une déchéance physique irrévocable, le cadre du « montrable » en matière de corps et de corporéité ?

Bien qu'ancrées dans des réalités historiques différentes et appartenant à deux types de sociétés bien distincts, l'on peut effectivement se demander, dans le cas de la Castiglione et dans celui de Claude Cahun – mettons-les finalement en regard, quoique de façon biaisée –, si vouloir être autre, se travestir constamment, (se) jouer des rôles et jouer également avec des « poupées » (humaines ou artificielles), est une stratégie féminine pour s'assurer d'une réflexion lucide sur soi, sur les liens avec autrui et ceux qui viendront après, sur ce qu'on leur transmettra comme image. Tout comme il est légitime de se demander si la théâtralité des diverses figures de l'altérité et la métamorphose du corps ne sont pas plutôt les représentations d'une sémiotique corporelle qu'il s'agit de déchiffrer comme si nous étions devant un *texte*. En ce sens, le corps est le lieu où se jouent et se déjouent les conflits, sociaux et individuels, où s'incarnent les questions de filiation, historique et esthétique. Véritable scène de théâtre et signe lisible, le corps peut assumer, par le moyen de la mise en scène de soi, l'incohérent, le fragmentaire, l'illogique, le démesuré. Il peut aussi réaliser le rêve du sujet d'être dans un ailleurs permanent, de se voir autre, de ne jamais arrêter le mouvement du devenir. Ou, pour l'exprimer avec les termes de Claude Cahun : « Il nous reste le rêve, de délicieux soupçons – et tous nous sont permis, – d'inépuisables combinaisons de mensonges. Exalter l'imagination du costumier. Déclarer le Carnaval perpétuel<sup>44</sup>. »

Ces images de jeu de miroir, de rêve et de « carnaval perpétuel », qu'elles proviennent de l'imagination fantaisiste de la comtesse de Castiglione ou qu'elles nous renvoient à l'imaginaire déroutant de Claude Cahun, transmettent la mémoire visuelle de leur époque et, surtout, de deux

<sup>44</sup> Claude Cahun, « Carnaval en chambre », *La Ligne de cœur*, n° 4, 15 mars 1926, p. 50.



êtres singuliers pluriels<sup>45</sup>. C'est comme si, de l'une à l'autre en passant par plusieurs détour(nement)s, se serait transmise – et c'est là que se concrétise le legs symbolique – une sensibilité exacerbée au pouvoir ludique du façonnement de l'image de soi.

Andrea Oberhuber  
Université de Montréal

**Pour citer cet article :**

Oberhuber, Andrea, « La théâtralité de la comtesse de Castiglione comme préfiguration des mascarades de Claude Cahun. Entre vanité et désir d'immortalité », in *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007, p. 161-183, publié sur Phlit le 14/05/2012. url : <http://phlit.org/press/?p=1144>

---

<sup>45</sup> Je reprends ici le titre d'un ouvrage de Jean-Luc Nancy : *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.