

FIGURATION DE SOI ET DE L'AUTRE CHEZ MERET OPPENHEIM

Andrea OBERHUBER

Les récents catalogues d'exposition¹ ainsi que les études consacrées depuis une vingtaine d'années à l'apport des créatrices surréalistes à l'esthétique de ce mouvement s'accordent pour souligner l'importance de l'autoreprésentation dans la démarche intermédiaire d'auteures et d'artistes telles Sophie Taeuber-Arp, Claude Cahun, Unica Zürn, Frida Kahlo, Florence Henri, Gisèle Prassinos, Bona de Mandiargues ou Dorothea Tanning. La propension à l'autoreprésentation – sous forme d'autoportraits picturaux ou de diverses formes d'écriture auto (bio)graphique – semble de fait caractériser l'œuvre de bon nombre de créatrices s'étant inspirées, plus ou moins fidèlement, des valeurs surréalistes. Sans l'indiquer explicitement, dans le chapitre « La femme, muse et artiste² », Whitney Chadwick met en évidence le concept du « Connais-toi toi-même », qui dénote la capacité du sujet à s'observer, à se lancer dans un projet d'investigation sur soi. Quelques années plus tard, dans le titre du collectif *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*³, l'historienne de l'art établit une correspondance entre « femmes », « surréalisme » et « autoreprésentation » qui renvoie à un jeu infini de miroirs vides, dans lequel le sujet se perd et se retrouve. Georgiana Colville, quant à elle, souligne dans plusieurs études sur le surréalisme au féminin que « les femmes artistes et écrivains voulaient reconstituer une figure de femme [...], leur propre image qu'elles cherchaient à reproduire, à travers le miroir de leur art à elles, dont l'aspect le plus frappant demeure

1. *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism*, sous la dir. de Patricia Allmer, Manchester, Manchester Art Gallery – Prestel Publishing, 2009 ; *Die andere Seite des Mondes: Künstlerinnen der Avantgarde*, édité par la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Cologne, DuMont Buchverlag, 2011 ; *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States*, sous la dir. d'Illene Susan Fort et Tere Arcq, Munich-Londres-New York, DelMonico-Prestel Publishing, 2012.

2. *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Éd. Thames & Hudson, 2002 (EO, anglais, 1985), p. 13-102.

3. Cambridge-London, MIT Press, 1998.

celui de l'autoreprésentation¹ ». Ces images de soi se situent, la critique l'a suffisamment démontré, au-delà de la représentation mythifiée de la muse-modèle-maîtresse, de celle que Katharine Conley appelle la « femme automatique² », écran de projection fantasmatique. Que ce soit par diverses stratégies scripturaires ou des moyens visuels, les créatrices surréalistes témoignent du souci d'être présentes dans « l'économie intellectuelle du surréalisme », de valoriser les formes d'expérimentation qui intègrent l'intime, la relation à autrui³.

Ce que l'on constate à la vue et à la lecture de tant de *réflexions* du sujet féminin est le glissement de la question bretonienne du « Qui suis-je ? » vers une introspection complexe, une exploration de sites identitaires insolites ; à travers le regard qui perce la surface sont convoqués autant les spectres du passé que les portraits d'un Soi conçu comme alter ego. Ces (auto) portraits équivoques accueillent la métamorphose du sujet qui se crée des « identités convulsives », à la fois transparentes et énigmatiques, comme le démontre Elza Adamowicz à partir de diverses expérimentations de Max Ernst, de Breton et de Man Ray⁴. Dans le cas de l'autoreprésentation au féminin, il y a lieu de s'interroger sur les figures de l'Autre, les visages convulsifs, les fantômes qui surgissent à travers la confrontation avec l'Autre en soi. Œuvres peu examinées à cet égard, les (auto) portraits picturaux de Meret Oppenheim et certains de ses écrits affichent des postures autoréflexives sur lesquelles je me pencherai. Dans une perspective double, soit celle d'une figuration de soi et d'une approche intermédiaire tenant compte de l'usage créatif des formes textuelles et iconiques, j'examinerai l'enquête entreprise par Oppenheim, essentiellement reconnue pour son œuvre picturale : celle-ci se voit souvent réduite au célèbre objet surréaliste *Déjeuner en fourrure*, à *Das Paar* [Le Couple], à l'installation *Le Festin* ou à *Steinfrau* [Femme de pierre], tous largement commentés par les historiens d'art.

1. G. Colvile, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Jean-Michel Place, 1999, p. 11, et « Autoportraits de femmes surréalistes et mythe du sphynx », *Mélusine*, n° XXXI, 2011, p. 289-314.

2. *The Automatic Woman. The representation of women in surrealism*, Lincoln – London, University of Nebraska Press, 1996.

3. Voir Katherine Conley, « Introduction », *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 5, n° 1 (« Women in the surrealist conversation »), 2011, p. i-ii.

4. E. Adamowicz, « The Surrealist (self-) portrait : convulsive identities », dans Silvano Levy (dir.), *Surrealism. surrealist visuality*, Édimbourg, University of Keele Press, 1996, p. 31-44.

L'art de la transposition

Au premier regard, l'œuvre de l'artiste d'origine allemande ayant passé une grande partie de sa vie en Suisse avant de séjourner à Paris au début des années 1930 et de se réinstaller finalement en territoire neutre¹, semble résister à une lecture par le biais de l'auto-représentation. On connaît largement la jeune Meret Oppenheim de l'*Érotique-voilée* de Man Ray, tout comme on la reconnaît désormais sur cette photographie de Marion Kalter représentant l'artiste en train de poser devant une peinture : habillée d'une robe noire au col roulé, cheveux courts, Oppenheim arbore une allure sereine malgré le regard légèrement baissé vers la gauche². Outre ces portraits photographiques ou *Le Festin (re)* montré en 1960 dans le cadre de la dernière Exposition internationale du Surréalisme chez Cordier, il est vrai que le nom d'Oppenheim est associé à l'*Objekt-Kunst*, c'est-à-dire à la création d'objets ou d'objets-tableaux selon le principe adapté du *ready-made* duchampien en « ready-to-wear³ » : *Habillez-vous en ours blanc* (1935), *Ma gouvernante – My Nurse – Mein Kindermädchen* (1936) ou *Pair of Gloves* (1985), pour ne citer que ces trois exemples, sont tous imprégnés, selon Edward D. Powers, d'une « valeur d'usage⁴ ». Ce sont ces œuvres – et non certains autoportraits ni les textes littéraires – qui, d'un point de vue historique, ont fait la réputation d'Oppenheim. Certains principes esthétiques à l'œuvre dans la fabrication de ces objets nous ouvriront cependant la porte à la lecture des figures de soi qui nous intéressent ici. Dépourvus d'un cadre ou d'un socle, les objets renoncent le plus souvent à leur support d'exposition, comme pour mieux abolir la distance entre l'œuvre et le spectateur. De plus, la récupération d'ustensiles quotidiens et le matériau dont l'artiste recouvre souvent ces objets (la fourrure, le cuir, le daim, etc.) suscitent chez le spectateur le désir de toucher, d'entrer en contact avec ce qui est généralement mis à distance. Ces traits me

1. Pour la trajectoire et l'œuvre de l'artiste, se reporter à : Bice Curiger, *Meret Oppenheim. Defiance in the Face of Freedom*, Zurich-Francfort-New York, Parkett Publishers, 1989, ainsi qu'au catalogue *Meret Oppenheim. Retrospektive* : « mit ganz enorm wenig viel », sous la dir. de Thérèse Bhattacharya-Stettler et Matthias Frehner, Berne, Hatje Cantz, 2006, p. 341-346.

2. Images dans *Obliques*, « La Femme surréaliste », n° 14-15, 1977, p. 193-199.

3. Edward D. Powers, « Meret Oppenheim or, these boots ain't made for walking », *Art History*, vol. 24, n° 3, juin 2001, p. 359.

4. *Ibid.*, p. 362. Plusieurs œuvres de Meret Oppenheim ainsi que des portraits photographiques de l'artiste sont disponibles à l'adresse suivante :

http://www.all-art.org/art_20_th_century/oppenheim1.html [consulté le 4 août 2012].

permettront de brosser rapidement le portrait de son recueil de poésie et des récits de rêves, puis de regarder de plus près deux des (auto) portraits tardifs de Meret Oppenheim.

Écriture et figures poétiques de soi : du recueil *Husch, husch...* à l'univers du rêve

Qu'en est-il de l'autoreprésentation, de ces figures de soi ou de ce que j'appellerais des *Selbst-Bilder* métaphoriques¹, dans le volet littéraire de l'œuvre de Meret Oppenheim ? Qui est cette Meret Oppenheim auteure dont le public ignore le plus souvent les textes ? L'écriture de l'artiste, qui occupe une place moindre dans son œuvre, a été fort peu étudiée. Sa production littéraire se résume *grosso modo* au recueil de poésie *Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich*², à des notes éparses et des récits de rêve parus sous le titre *Aufzeichnungen 1928-1985. Träume*³, au script pour un scénario augmenté de cinq illustrations, *Kaspar Hauser oder Die goldene Freiheit*⁴ et à deux livres d'artiste, *Sansibar et Caroline*⁵, épuisés et non réédités depuis longtemps.

L'écriture des premiers poèmes coïncide avec l'arrivée de la jeune Meret Oppenheim à Paris. Datant pour la plupart de l'année 1933-1934 mais s'étalant à des intervalles irréguliers jusqu'aux années 80, les poèmes marqués à l'occasion de jeux phoniques avec les mots traduisent selon Christiane Meyer-Thoss le rapport étroit à la matérialité de la langue. La littérature lui sert de cadre, lui fournit des « espaces imagés », c'est la terre ferme dont Oppenheim a besoin pour prendre le large, s'octroyer des libertés artistiques⁶. Oppenheim lisait

1. Avec ce mot composé, je vais à l'encontre de la lecture biographique proposée des premiers autoportraits oppenheimiens par Bettina Brandt, *The Coming of age of the Child-Woman: Meret Oppenheim, surrealism and beyond*, Université d'Harvard, thèse non publiée, 1993, p. 165-166.

2. *Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich*, Gedichte. Zeichnungen, édition établie par Christiane Meyer-Thoss, Francfort, Suhrkamp, 1984.

3. Éd. établie par Christiane Meyer Thoss, Berne-Berlin, Gachnang & Springer, 1986.

4. Berne-Berlin, Gachnang & Springer, 1987. Les trois premiers textes susmentionnés, du moins en très grande partie, ainsi que *Le Récit d'une expérience* firent l'objet d'une édition en français : *Poèmes et carnets (1928-1985)*, trad. Henri-Alexis Baatsch, Christian Bourgeois, 1993.

5. *Sansibar*, Bâle, Ed. Fanal, 1981 ; *Caroline*, Bâle, Ed. Fanal, 1985.

6. Voir Christiane Meyer-Thoss, *Meret Oppenheim. Buch der Ideen. Frühe Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe für Mode, Schmuck und Design*, Berne, Gachnang & Springer, 1996, p. 92.

avec amusement la poésie de Christian Morgenstern, de Hans Arp et de Kurt Schwitters ; durant ses années parisiennes, elle se sentait particulièrement interpellée par les anagrammes d'Unica Zürn. Plus tard, elle se passionna pour la correspondance de Bettina Brentano et de Karoline von Günderode, deux auteures associées au romantisme allemand, et leur consacra en 1983 les huiles sur toile *Für Bettine Brentano* et *Für Karoline von Günderode*.

Imaginaire germanophone et langue française se côtoient de près dans le recueil. Plusieurs des poèmes de *Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich* furent rédigés directement en français, tels « La rosée sur la rose » ou « Toujours gai ». Décidément, l'automatisme, le jeu des sonorités (« Cacherache, Panache/Loué soit le timide Valaque ») et l'image onirique l'emportent sur le façonnage des vers, comme le signale le traducteur dans sa préface. Décidément, la poète en herbe se soucie peu d'un moi lyrique centré sur les expériences à tendance autobiographique dont auraient pu être empreintes ses premières tentatives littéraires parisiennes. Ni le genre romanesque ni le récit autobiographique ne suscitèrent l'intérêt de Meret Oppenheim, davantage tournée vers les écrits philosophiques, les encyclopédies et les récits d'expédition de naturalistes. Mais le recueil de poèmes se termine par le surprenant « Selbstportrait seit 50 000 Jahren v. Chr. bis X » (Autoportrait de 50 000 ans avant Jésus-Christ jusqu'à X temps, 1980). Il s'agit sans doute d'un texte clé parmi les *Selbst-Bilder* littéraires d'Oppenheim puisque c'est par ce même poème, arrangé en strophes de longueur irrégulière cette fois, que se referme le livre d'artiste *Caroline*¹. Que penser de ce « je » préhistorique se retrouvant dans « une caverne à stalactites », au milieu des lagunes d'une mer chaude, aimant manger « la viande d'ours », portant « une armure faite d'écailles de cuir cousues très serrées l'une sur l'autre » et tenant dans ses bras « une tortue de marbre blanc² » ? On imagine que cet être décrit des pieds à la tête et dont aucune marque générique ne permet d'identifier le sexe, se complaît dans une vision cosmogonique de l'univers où toutes les frontières entre les règnes humain, animal et minéral semblent abolies ; en harmonie avec le microcosme et le macrocosme, le sujet lyrique croit à l'écriture capable de fixer la pensée ; il est convaincu que même « les pensées qui n'ont jamais été

1. Le « Selbstportrait » se trouve mis en valeur par un gaufrage s'enlisant entre les strophes. Voir les commentaires de Renée Riese Hubert, « From *Déjeuner en fourrure* to *Caroline*: Meret Oppenheim's chronicle of surrealism », *Dada/Surrealism*, n° XVIII, 1991, p. 47-48.

2. Meret Oppenheim, *Poèmes et carnets*, op. cit., p. 51.

pensées roulent autour de la Terre dans la grande boule spirituelle », et qu'après l'explosion finale, ces mêmes pensées impensables se disperseront « dans l'univers et vont continuer de vivre sur d'autres étoiles¹ ». L'état de confinement physique dans l'armure débouche sur une libération des idées ; de l'importance des sensations et du toucher, on passe à l'envol de la pensée.

Visions analeptique et proleptique d'un *être au monde* (dans le double sens du terme si l'on joue sur la valeur de la préposition) se rejoignent dans le « Selbstportrait » composé d'images archétypales : les pierres sont « arrondies par beaucoup de pas », le ventre est baigné « par un courant de mer chaud », l'écriture survivra au grand incendie de « la bibliothèque d'Alexandrie ». L'uchronie qui règne dans ce poème en prose liminal est significatif d'un étrange rapport qu'entretient Oppenheim avec les temporalités, plus proches de l'état de rêve que de celles de l'éveil. Cette vision de soi est précédée en 1966 d'un dessin à l'encre de Chine intitulé *Selbstporträt und curriculum vitae seit dem Jahr 60 000 a. C.* Assemblage composite, entre des formes architecturales et des strates géologiques, la construction imite de manière abstraite la physionomie de l'être humain : la figure est ancrée dans la matière, composée de pierres, de stalactites, de couches de sable et de terre, d'herbes et de fleurs poussant par la tête vers la lumière, mais qui semble exister « hors temps », émergeant d'un non-lieu, *incorporant* un paysage archéologique. Dans les deux cas de *Selbst-Bilder* métaphoriques, la porosité des temps permet la fusion du passé, du présent et de l'avenir. Le sujet appartient à un continuum sans fin déterminée. La conception abstraite voire arbitraire du temps avait déjà été problématisée dans la vision projetée par l'artiste en 1938 dans le *Zukunfts-Selbstportrait als Greisin* : âgée de 25 ans, Oppenheim se figure alors comme vieillard aux traits de visage ridés, aux joues creuses, au regard fatigué avant le temps. Le sujet se présente sous des dehors androgynes. Seul le médaillon – et encore – affichant le chiffre 38, renvoie à un accessoire féminin. On sait l'importance accordée par l'artiste à l'idée du créateur androgyne et sur laquelle elle revint dans plusieurs entrevues. Pour Oppenheim, la

différence entre homme et femme commence seulement au-dessous de la ceinture. L'homme, le génie, a besoin de la Muse pour que l'œuvre puisse être faite. [...] la femme, la muse a besoin du génie, de l'élément spirituel

1. *Id.*, *ibid.*, p. 51.

*masculin : or l'homme a cette parcelle en lui d'élément féminin et inversement ; c'est ce qui rend une œuvre possible*¹.

Après l'espace et le temps, voici une autre frontière qui se voit abolie, celle des identités sexuées, grâce à la fusion du « masculin » et du « féminin ». La confusion des repères spatio-temporels et identitaires relatifs à la conscience/à l'inconscient n'est-elle pas la règle du jeu dans le rêve ?

De manière assidue, entre 1928 et 1985, Meret Oppenheim rendait compte de ses observations diurnes et de ses rêves nocturnes, tantôt étalés sur plusieurs jours d'affilée, tantôt de façon sommaire, dans le style du protocole. Dans *Aufzeichnungen*, la relation de soi à soi semble peu médiatisée ni métaphorisée. Ces notes, toutes datées et rattachées pour la plupart à un lieu précis, ont pour objet une vision – c'est ainsi que s'ouvre le recueil² – ou un rêve. Il s'agit de véritables récits de rêve qui, selon la poétique surréaliste à laquelle l'auteure n'a pourtant jamais souscrit explicitement, ne semblent pas retravaillés. La syntaxe elliptique, des questions et des commentaires qui interrompent le récit, des incises placées entre parenthèses témoignent de la volonté de rendre le rêve le plus fidèlement possible, de le transposer d'un monde à un autre en le couchant sur le papier. Matière brute, donc, reliant l'inconscient à la conscience d'un moi soucieux de se laisser guider par les images nocturnes³, ces récits n'étaient pas destinés à la publication ; ils servaient à Oppenheim de traces de mémoire, de repères susceptibles de faire apparaître des leitmotifs et des images archétypales, sources d'inspiration de plusieurs peintures. On connaît l'importance des écrits jungiens pour l'artiste et sa compréhension des rêves, du fonctionnement de l'inconscient collectif, et ce, depuis son adolescence. « La grande découverte de Jung était l'inconscient collectif et les archétypes. Aussi a-t-il mieux compris les femmes, que Freud », déclare Oppenheim dans une entrevue de 1984⁴. Ce qui intéresse Oppenheim dans l'habitude de noter ses rêves est moins la part de vérité qui se cacherait derrière les images récurrentes que leur valeur prémonitoire. Prendre

1. Suzanne Pagé et Béatrice Parent : « Interview de Meret Oppenheim », Catalogue *Meret Oppenheim*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1984, p. 16-17.

2. Meret Oppenheim, *Poèmes et carnets*, op. cit., p. 11 : « Vision ou rêve éveillé, vers 1928 (Königsfeld en Forêt-Noire). (J'ai séjourné là-bas de 1928 à 1929, à l'internat des filles de la communauté des Frères Moraves.) »

3. Oppenheim privilégie le terme *Mittelbewußtsein*, sorte de conscience intermédiaire.

4. « Interview de Meret Oppenheim », op. cit., p. 16.

conscience des rêves, pouvoir y revenir, retracer une « seconde vie », pour reprendre l'idée de Nerval, prévoir l'avenir, ce sont autant de moyens de mieux se connaître soi-même, d'être à l'écoute de ce qui se passe dans son for intérieur lorsque les lois de l'état d'éveil ne sont plus en vigueur. Certains rêves comme celui de Barcelone (« septembre 1935, rêvé à Barcelone »), l'un des plus détaillés, ou celui de la tortue blanche (« 15. VIII. 1960 [Croquis] ») deviennent des sources d'inspiration pour des tableaux. De manière générale, la prise de notes de tant d'activités oniriques permet à l'artiste de s'interroger sur ses projets de création sans jamais se laisser pour autant dominer par les rêves. Au fil des années, les récits constituent une sorte de *logbook* qui guide Oppenheim dans sa recherche esthétique.

Ce n'est que peu de temps avant sa mort que l'artiste décida de remettre à Christiane Meyer-Thoss une chemise débordant de feuilles volantes – anciennes et toutes récentes –, augmentées de dessins et d'esquisses en guise de commentaire explicatif. « À la place d'un journal intime », aurait dit Oppenheim, pour ajouter aussitôt qu'elle détestait les Mémoires et qu'elle souhaitait la publication de ce matériel assemblé soigneusement par elle-même¹. Loin en effet d'une écriture mémorialiste, les *Aufzeichnungen* et les *Träume* s'apparentent à un journal ou mieux, compte tenu de la facture « authentique », peu littérisée de ces récits, au journal de bord. Cette seconde notion générique rejoint l'idée de *logbook* comme instrument de repères durant le voyage introspectif que constitue tout projet d'autoreprésentation. Dans les deux cas, le récit s'avère le moyen de naviguer à travers les eaux troubles de la vie, de toucher momentanément au surréal et de le faire advenir dans le réel artistique. Cela ne fait aucun doute, il y aurait beaucoup à dire sur le recueil de rêves conçu par Oppenheim, entre son adolescence et la dernière année de sa vie, comme le témoignage d'une vie parallèle. Ces quelques remarques ne font que tracer un certain nombre de pistes à approfondir ultérieurement², notamment en ce qui a trait à l'insertion de dessins à l'intérieur du texte, comme dans le rêve du 6 octobre 1974 (« jour de mon anniversaire »), et d'images hors-texte dont les *Aufzeichnungen* reproduisent des exemples en couleurs sur le frontispice et à la page 59. Le textuel et le visuel se côtoient de près sous la forme d'une écriture double.

1. Christiane Meyer-Thoss relate les circonstances de la remise de ce « cadeau précieux » dans les « Vorbemerkungen » de *Aufzeichnungen*, *op. cit.*, p. 5.

2. Voir : Isabel Schulz, « Die « Allmacht des Traumes », Traum und Unbewusstes im Werk von Meret Oppenheim », dans *Meret Oppenheim. Retrospektive*, *op. cit.*, p. 51-62.

Selbst-Bilder et doubles étranges

Autant Cahun, Carrington, Fini, Kahlo ou Tanning s'adonnaient délibérément à l'(auto) portrait photographique et pictural, autant Meret Oppenheim paraissait durant ses deux périodes de création¹ peu encline à produire des images de soi. On peut certes avancer que dans le titre de l'objet *Ma gouvernante*, l'artiste inscrit une trace autobiographique, par la déclinaison de l'adjectif possessif en trois langues²; toutefois, outre l'évocation de la tête coupée de saint Jean-Baptiste sur le ton de l'humour noir, la paire de souliers blancs à talons hauts ficelés tel un poulet rôti, garnis de manchons et renversés sur un plat en argent, ironise la fétichisation d'un accessoire féminin et, plus généralement, celle de l'hybridation générique. Parmi les autres exemples à classer dans la catégorie « autoportrait » – bien que cette tâche s'avère toujours problématique chez Oppenheim –, il convient de mentionner un certain nombre d'images peu souvent exposées ou reproduites dans les catalogues : d'abord l'ironique *Selbstportrait (Grimasse)* de 1932, le rapidement esquissé *Selbstporträt* à l'encre de Chine (1933) montrant de semi profil la tête de l'artiste et un autre *Selbstbildnis* au crayon (1937); puis l'étonnant *Zukunfts-Selbstporträt als Greisin* (1938), vision fantomatique, et le *Selbstporträt* au crayon de 1943, le plus traditionnel des autoportraits oppenheimiens; ensuite la radiographie *Röntgenaufnahme des Schädels M. O.* (1964) et le sculptural *Selbstporträt und curriculum vitae seit dem Jahr 60 000 a. C.* (1966); finalement le *Portrait (Photo) mit Tätowierung* (juin 1980), ultime réinvention de soi. Face à ces figures que l'artiste projette sur divers supports médiatiques, on peut se demander, avec Isabel Schulz : qui est-elle, comment se voit-elle, par quels moyens se met-elle en scène³? Loin de rechercher la ressemblance – l'autoportrait de 1943 mis à part –, les images, même les toutes premières, congédient l'idée d'une autoreprésentation réaliste ou idéalisée. Dans ces *Selbst-Bilder* métaphoriques, Oppenheim se plaît à jouer très tôt avec les frontières non seulement du genre artistique – s'agit-il de portraits

1. Entre 1937 et 1954, Oppenheim traversa une grave crise de création marquée par la destruction partielle des œuvres alors produites. Voir Robert J. Belton : « Androgyny : Interview with Meret Oppenheim », *Dada/Surrealism*, n° XVIII, 1991, p. 63-75.

2. Un constat similaire s'imposerait pour la série d'empreintes de la main de l'artiste, intitulée *Fünf Abdrücke meiner Hand* (1959).

3. « Qui êtes-vous ? Who are you ? Wer sind Sie ? Gedanken zu den Selbstporträts von Meret Oppenheim », dans Josef Helfenstein (dir.), *Meret Oppenheim. Legat an das Kunstmuseum Bern*, op. cit., p. 52-66.

ou d'autoportraits ? – mais également de l'appartenance générique du sujet. Les facettes de ce « je » renvoient à une recherche iconique de l'ailleurs (temporel, psychologique, culturel). Les images dépassent largement l'effet miroir propre à toute entreprise d'autoreprésentation pour faire coïncider différentes temporalités, réconcilier l'Un et l'Autre au sein de la même figure.

Deux œuvres singulières retiennent mon attention, dans l'ordre chronologique inversé ; elles sont les plus abouties, me semble-t-il, les plus complexes en terme de figuration de soi. Dans l'image photographique intitulée *Portrait (Photo) mit Tätowierung* (juin 1980)¹, l'artiste opte pour le cadrage traditionnel du portrait buste. Posant sur un fond noir qui abolit toute profondeur de champ, ou au contraire la prolonge à l'infini, cette prise ne fait qu'accentuer les valeurs du noir et du blanc, de même que les nuances du gris propre au médium photographique. Le spectateur découvre une Meret Oppenheim aux cheveux coupés courts et au regard fixe, impassible, très légèrement détourné de l'objectif de la caméra photographique ; il demeure surtout stupéfait des marques de tatouage (on dirait des scarifications) dont est recouvert le visage entier, comme si Oppenheim s'apprêtait à participer à un rituel de danse (ou de guerre ?). L'allure « exotique » est amplifiée par les boucles d'oreille en plumes que porte le sujet qui se donne à voir comme appartenant à une autre ethnie. L'effet d'étrangeté de cette photographie est provoqué par la confusion entre masque et visage : constitué de découpes aux formes géométriques variées, le masque colle au visage, au point de sembler se substituer à celui-ci. Le spectateur tente de s'approcher du visage afin de mieux percevoir la ligne de démarcation entre la peau et les motifs du prétendu tatouage ; il est pris d'un vif désir de toucher ces marques imprégnées à même la peau. Toute la mise en scène semble inciter le spectateur à dévoiler la vérité derrière le simulacre du masque, en même temps que ce geste lui est interdit.

Dans cette image de soi qualifiée de *Portrait*², Oppenheim adopte la posture d'une figure marquée par l'altérité, agrandissant ainsi l'écart entre le genre de l'(auto) portrait photographique et l'image comme simulacre d'une identité autre. La figure marquée dans *Portrait (Photo) mit Tätowierung* ne se laisse pas aisément insérer dans la

1. Voir l'image à l'adresse suivante : <http://chagalov.tumblr.com/post/6201871759/meret-oppenheim-portrait-photo-mit-tatowierung> [consulté le 4 août 2012].

2. Le catalogue raisonné (Bice Curiger, *op. cit.*, p. 241) indique que la photographie a été prise en 1978 par Heinz Günter Mebusch.

tradition esthétique selon laquelle le but de l'autoportrait pictural est de léguer son image à la postérité. Cette image de l'artiste comme autre semble plus proche d'un portrait-objet comme *Gespenst mit Leintuch* (1962) que d'un autoportrait conventionnel. Un simple cliché n'aurait été capable de rendre la complexité d'un sujet qui, par son allure archaïque, renvoie certes à un passé lointain, culturellement différent, mais qui s'inscrit, à travers la posture statuaire et le regard serein porté vers l'avenir, dans l'intemporel. Ce *Portrait* en impose. Plutôt que de recourir aux divers effets de dédoublement, de solarisation ou de distorsion, Oppenheim choisit de manipuler la surface de la photographie – par le biais d'un pochoir et d'un vaporisateur à couleur cuivre –, pour créer un double étrange. Plutôt que d'une autoreprésentation, on l'aura compris, il s'agit d'une *figuration de soi* comme Autre : dans le prolongement du projet de la modernité, l'artiste consacrée n'est pas soucieuse de faire bonne figure, elle occupe l'image et y joue un rôle à la manière d'un acteur connu qui revêt une autre identité¹. Personne et personnage s'imbriquent l'un dans l'autre, comme le masque couvre le visage pour faire apparaître sur la surface de la peau les traces d'une altérité troublante qui défigure le sujet sans le rendre méconnaissable.

Le *Portrait mit Tätowierung*, emblématique du rapport qu'entretient Oppenheim à la matérialité de la peau², établit un rapport complémentaire avec un (auto) portrait de 1964, *Röntgenaufnahme des Schädels M. O.* (Radiographie du crâne M. O³). L'un présente une vue de face, l'autre de profil ; si, selon la logique photographique, l'un peut être considéré comme le positif, l'autre serait le négatif, la face cachée d'un sujet immortalisé par l'appareil radiologique. Ici aussi, Oppenheim interroge le paradigme de l'autoreprésentation en déjouant ses paramètres. Le sujet est encore plus méconnaissable que dans *Portrait (Photo) mit Tätowierung* puisque les traits d'identification premiers sont annihilés par le choix du médium. L'autoportrait dévoile l'invisible ; il met en lumière la structure du crâne ainsi que les bijoux en métal : boucles d'oreille, collier, deux bagues portées par l'artiste à la main droite qui sort de la partie inférieure de l'image

1. Cette théâtralité semble être le propre de bon nombre d'autoportraits photographiques de femmes. Cf. Andrea Oberhuber, « Écriture et image de soi dans Le Livre de Leonor Fini », *Dalhousie French Studies*, n° 89, hiver 2009, p. 45-61.

2. Voir Edward D. Powers, *loc. cit.*, p. 375.

3. Voir l'image sur les sites suivants : <http://www.likeyou.com/en/node/18591> ou [http://en.wikipedia.org/wiki/M % C3 % A9ret_Oppenheim](http://en.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9ret_Oppenheim) [consulté le 4 août 2012].

pour toucher, par l'index, le bout du menton. Si, d'un côté, la radiographie efface l'enveloppe corporelle et gomme ainsi les marques de l'identité, l'(auto) portrait de profil suggère, de l'autre côté, certaines ressemblances avec Meret Oppenheim quant au nez aquilin et au menton, deux parties proéminentes de son visage. Ce sont les initiales « M. O. » intégrées au titre qui permettent l'identification de l'artiste avec la figure dont la spectralité est amplifiée moyennant des jeux d'ombre et de lumière. De cette image médicalisée du crâne n'émane pourtant aucun effroi, probablement parce que le regard du spectateur est rapidement dirigé sur les objets de métal qui auront servi d'ornement à une vie terrestre et qu'ainsi, l'ensemble paraît esthétisé. Grâce à la technologie radiologique, la chair est invisible ; le spectateur entre dans le mystère de la physiologie du crâne, de la colonne cervicale et de la main droite au lieu de focaliser sur les traits du visage. Parodie du genre « autoportrait » ou profanation de l'intériorité du sujet¹, la *Röntgenaufnahme* déplace les limites de l'autoreprésentation du côté d'une métaréflexion temporelle et esthétique. Le temps est aboli, les frontières entre l'extérieur et l'intérieur le sont également, le *memento mori* est convoqué avant l'heure.

Meret Oppenheim embrasse sa propre altérité, dans la mesure où elle donne accès, du point de vue du spectateur, à l'envers et à l'endroit de l'apparence d'un sujet qui croit à la mue et donc, à la métamorphose. La physiologie du visage rencontre la matérialité de la surface (papier à dessin, papier photosensible, pochoir servant de masque, radiographie argentique) sur laquelle sont projetées des images qui renvoient à des figures autres que soi.

Chez Meret Oppenheim, nulle présence de miroirs comme dans nombre d'autoportraits de Claude Cahun et dans ses écrits, ni d'autres surfaces réfléchissantes que l'on perçoit dans *Le Bout du monde* de Leonor Fini ou dans *Ce que l'eau m'a donné* de Frida Kahlo. Les *Selbst-Bilder* oppenheimiens sont liées au processus de construction d'une subjectivité qui récuse l'objet du miroir et la posture narcissique souvent considérés comme une obsession féminine, préférant la vision intérieure et le travestissement facial, bref les chimères. Les performances figuratives auxquelles nous assistons contournent les règles du jeu quant à l'autoreprésentation littéraire et picturale. Chaque figure révèle une nouvelle strate de la *persona* en train de se composer par le biais d'images enfouies, d'objets à créer, de mots à

1. Voir Isabel Schulz, *loc. cit.*, p. 60-61.

FIGURATION DE SOI ET DE L'AUTRE CHEZ MERET OPPENHEIM

trouver. Le travail de composition convoque la mémoire rétrospective tout en ouvrant sur la projection du sujet dans des espace-temps imaginaires.

Université de Montréal