Double et dualité chez Lady Clementina Hawarden, photographe victorienne

Drapeau Coralie

Pour citer cet article
Drapeau Coralie, « Double et dualité chez Lady Clementina Hawarden, photographe victorienne », *Cycnos*, vol. 25.n° spécial (Le Double), 2006, mis en ligne en février 2008.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/600

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/600
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/600.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Double et dualité chez Lady Clementina Hawarden, photographe victorienne

Coralie Drapeau

De manière aussi bien thématique que graphique, Lady Clementina Hawarden explora à travers son oeuvre photographique la question de la représentation de la féminité dans la société victorienne patriarcale à travers les aspects de la dualité, de la gémellité et du double.
Imitant les codes traditionnels de la photographie, elle dépeignit la perte d'identité en tant que condition de la féminité.
Duplication et gémellité, soutenues par la géométrie de l'espace, la stéréoscopie et les miroirs, contribuent à la caricature de normes prédominantes, pour dénoncer l'effet de standardisation et la réification de la femme en tant que signe visuel.
Subvertissant la dualité quasiment manichéenne de la représentation des femmes, Lady Clementina Hawarden ébranla la conception prédominante de la féminité et en proposa une nouvelle définition : une somme de cette dualité, ambivalente plutôt que dichotomique.
Elle employa ainsi les doubles à la fois en tant qu'instruments de dénonciation et d'émancipation et tenta d'atteindre l'unité du moi féminin.
Throughout her photographic work, thematically as well as graphically, Lady Clementina Hawarden explored the question of the representation of femininity in patriarchal Victorian society through the aspects of duality, twinship and the double.
Imitating the traditional photographic codes, she pictured the loss of identity as a condition of femininity.
Duplication and twinnings, sustained by the geometry of space, stereoscopy and mirrors, contribute to the caricature of prevailing norms, to denounce the effect of standardisation and reification of woman as a visual sign.
Subverting the almost Manichean duality of the representation of women, Lady Clementina Hawarden undermined the predominant conception of womanhood and proposed a new definition of it: the very sum of this duality, ambivalent rather than dichotomous.
Thus, she employed doubles both as instruments of denunciation and emancipation and attempted to attain feminine self-unity.

double, dualité, photographie victorienne, XIXe siècle, Grande-Bretagne, femmes, féminité

Lady Clementina Hawarden (1822-1865) était une photographe amateur, dont la période de production correspond surtout aux années 1860. L'approche photographique d'Hawarden est surtout pictorialiste, c'est-à-dire qu'elle tente de hisser la photographie au rang d'art. Très connue de son vivant, elle remporta des prix renommés. La spécificité première d'Hawarden est qu'elle photographiait ses filles dans son appartement de South Kensington à Londres.
Pour apprécier le travail d'Hawarden, il faut replacer celle-ci dans son contexte victorien. Dans cette société patriarcale, les rôles des hommes et des femmes sont cloisonnés. Si la sphère de l'homme correspond à l'extérieur, au public, à l'action, la sphère intérieure de la femme correspond au domaine du privé, de la domesticité et de la passivité.
Nous sommes dans une vision masculine de la société, où le mode de représentation appartient aux hommes.
Ici, malgré tout, c'est une femme, Hawarden, qui représente d'autres femmes, ses files. Ceci nous conduit presque directement vers la problématique de l'identité. Même si elle restait dans une certaine respectabilité qui incombait à son sexe et à son rang de vicomtesse,

Hawarden faisait partie de cette poignée de photographes féministes, que l'on ne peut cerner qu'après plusieurs lectures et des comparaisons entre ses photographies.
Ses photographies sont d'autant plus énigmatiques qu'elles n'ont pas de titre. Chez Hawarden, la photographie se fait suggestive, et l'image apporte des pistes d'exploration au niveau de sa construction et de son symbolisme, un symbolisme à la fois reconnaissable culturellement, et propre à Hawarden. Elle utilise ainsi le double et la dualité pour soulever cette problématique de l'identité et de la représentation de la femme victorienne.
La photographie comportant la référence V&A PH 457-1968:555/D579 [1] est typique des représentations de sœurs dans les photographies de professionnels ou d'amateurs. Que ce soit dans les cartes de visite ou les photographies de type artistique, les sœurs sont le plus souvent habillées et coiffées de manière similaire. Elles se partagent un même espace photographique, et la proximité des corps souligne le mimétisme des modèles, de sorte que les modèles se fondent l'une en l'autre.
Ici, grâce au visage de face de Clementina, on devine le visage du modèle de dos, Isabella. Elles apparaissent non pas comme des siamoises, mais comme des modèles interchangeables.
Nous sommes ici face à la caricature d'un mode de représentation où la femme n'est plus singularisée, mais standardisée. Une protagoniste en vaut une autre. Cette photographie souligne l'appartenance des modèles au joug familial. Nous assistons à une double perte d'identité : perte d'identité au sein de la famille, et perte d'identité due au statut propre de la femme.
Ici les sœurs semblent former une seule et même entité, et l'une est le double de l'autre. Le double dans sa dimension de gémellité, nous plonge directement dans la problématique de la représentation de la femme à l'époque victorienne : à savoir que la femme est vue sous son aspect générique, et non sous son identité propre.
Dans le tirage stéréoscopique (V&A PH 457-1968:444/D277), destiné à être regardé à travers un stéréoscope qui permet une visualisation en trois dimensions, l'image est reproduite deux fois. Ici, Hawarden détourne l'objet stéréoscopique pour exploiter facilement le thème du double et présenter également la caricature d'un mode de représentation masculin. En effet, le décor formé d'un drapé d'une rare sobriété, ainsi que l'accoudoir de fortune, ne sont pas sans évoquer les décors de studio.
Il arrivait très souvent à l'époque que les femmes soient photographiées de dos, ce qui nous replonge dans la problématique de la représentation de la femme victorienne en photographie : puisque la photographie donne une définition sociale de la personne qui pose, comme l'a démontré Pierre Bourdieu[2], cette photographie, tout comme de nombreuses vues de dos, est porteuse de questionnements sur l'identité de la femme. Là n'est pas notre propos, et il apparaît ici qu'Hawarden impose au modèle une contorsion extrême, antinaturelle, de sorte que le visage n'est pas identifiable, et se répète deux fois.
Cela nous amène à une première orientation du double, à savoir ce qui est multiplié par deux ou répété deux fois.
Hawarden utilise des modèles qui se dédoublent pour dénoncer ce phénomène de désingularisation et de standardisation de la représentation de la femme.
Là réside tout le génie d'Hawarden : imiter les genres photographiques existants et les caricaturer pour mieux soulever le problème de la représentation de la femme.
Au niveau de la construction de l'image, la photographie dont la référence est V&A PH 457-1968:195/D441 est remarquable.
La ligne du sol forme un plan horizontal d'où part une médiatrice qui longe l'arête du mur. Ces lignes directrices isolent la chaise, placée dans l'intérieur, du modèle, qui est situé dans

---

[1] Les photographies citées proviennent toutes du Victoria & Albert Museum de Londres.
[2] Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Pierre Bourdieu, Chapitre II – La définition sociale de la photographie, les éditions de minuit, Paris, 1965.

une ouverture. La ligne du bras droit du modèle fait écho à la chaise, et par un vague effet de symétrie le modèle et la chaise sont reliés ensemble, de sorte que la femme devient la chaise, et la chaise devient la femme.
Cette assimilation du modèle à la chaise, de l'animé à l'inanimé, est d'autant plus visible que la chaise, pour les victoriens, symbolisait la femme, et les pieds d'une chaise ou d'une table représentaient les jambes de la femme.
Ici, chaise et femme sont des équivalents, des sortes de doubles. La chaise est en quelque sorte le pendant domestique de la femme, l'ombre de son identité. Tout comme la chaise fait partie du mobilier de la maison, la femme est elle aussi par nature reliée à la sphère domestique.
Le modèle subit la géométrie de l'espace et s'inscrit dans une succession d'encadrements. Si la femme et la chaise sont des formes d'équivalence, c'est parce que le modèle est premièrement géométrisé dans son espace photographique qu'il est dépersonnalisé, et de ce fait, il devient plus à même d'être relié symboliquement à la chaise. La chaise est alors une sorte de double métaphorique de la femme dans sa condition domestique.
Si le double n'est pas évident à première lecture, il est ainsi imposé visuellement par la construction et la symétrie de l'image.
Le miroir est un instrument tout trouvé pour Hawarden, pour utiliser le thème du double, et ceci pour de nombreuses raisons. En effet, le miroir dans sa dimension esthétique reflète les reflets du modèle, il est lié par nature à la sphère intérieure, et fait donc écho au domaine réservé de la femme, et représente enfin et surtout un moyen de projeter le moi et révéler les conflits intérieurs.
La photographie (V&A PH 457-1968:177/D428), dans laquelle le modèle, le corps de profil, se plonge dans son reflet, est très intéressante au niveau de sa construction, mais aussi au niveau de son symbolisme.
Les forts contrastes servent à délimiter les sphères intérieure et extérieure, respectivement attribuées à la femme et à l'homme.
Le miroir sert de support à la projection mentale du modèle dans la sphère extérieure, symbolisée par la vue sur la ville et une forte luminosité.
La sphère domestique, au contraire, est plongée dans une obscurité qui symbolise le mal-être de la femme comme être domestique, par comparaison avec la clarté du miroir, qui reflète les désirs d'émancipation de la femme.
Que ce soit au niveau du modèle ou de son reflet, son visage, non identifiable, est plongé dans une sorte d'obscurité, qui est à nouveau le signe d'une certaine perte d'identité, qui se situe à la fois dans la sphère domestique et dans la sphère extérieure, où la dissolution du modèle dans son reflet, par effet de contraste, correspond à une censure sociale et culturelle vis-à-vis de la femme émancipée.
Le double vient mettre en valeur l'impossibilité pour la femme de se projeter ailleurs que dans sa propre sphère, si ce n'est imaginairement. Et quand bien même cette projection mentale s'opère, le reflet du visage demeure dans une sorte d'ombre : elle n'est personne dans la sphère des hommes.
Si nous reconsidérons maintenant la photographie contenant la chaise (V&A PH 457-1968:195/D441) en nous situant par rapport à la projection du moi, nous remarquons qu'il y a là aussi tentative d'échappement de la part du modèle. La chaise est statique, figée à l'intérieur, alors que la femme est debout et s'inscrit dans une ouverture. Cette dernière est partagée entre l'extérieur, et la vue sur la ville, et la tension de la géométrie spatiale qui la rattache au plan de la chaise.
Les photographies qui suivent (V&A PH 314-1947/D680 ; V&A PH 371-1947/D683) s'intègrent dans l'autre orientation du double, celle de la dualité au sein de la représentation de la femme.

Cette dualité, instaurée par l'ordre patriarcal, divinise la femme qui reste à l'intérieur de sa sphère et qui incarne les vertus spirituelles, et bannit la femme fatale qui détient un certain pouvoir sexuel, va à l'encontre des principes chrétiens, et de ce fait, représente une menace pour l'ordre patriarcal.
Dans la photographie référencée V&A PH 314-1947/D680, on assiste à la victoire d'Isabella, incarnant la femme pieuse, (elle prie et elle joue le rôle de la nonne), contre Clementina, femme païenne. Clementina, vêtue de légers drapés à l'antique, une étoile dans ses cheveux détachés en signe de sexualité libérée, se tient aux pieds d'Isabella, vêtue d'une robe de nonne, qui ne révèle comme seules onces de peau des signes de piété, que sont les mains jointes en prière et le regard extatique, projeté vers le haut. Clementina regarde l'objectif de face, elle le défie, bien qu'elle soit aveuglée par la lumière, alors qu'Isabella regarde vers le haut, et évite en quelque sorte l'objectif.
La lumière semble provenir d'au-delà du cadre de la photo, comme une sorte d'autorité qui envahit l'espace intérieur et photographique (autorité patriarcale, chrétienne ?), alors qu'il s'agit d'une lumière latérale qui provient des fenêtres. Ce triangle de lumière divine vient écraser Clementina. Nous pouvons ainsi voir ici la victoire de la vertu chrétienne contre la femme païenne, le rétablissement de l'ordre patriarcal, par l'anéantissement de la femme fatale.
Pourtant, il arrive que Clementina prenne le dessus (V&A PH 371-1947/D683. toujours dans l'affirmation d'elle-même, elle continue de défier l'objectif, alors qu'Isabella apparaît comme une femme soumise, avec son regard fuyant et le drap qui la recouvre comme un linceul, comme l'annonce de sa mort métaphorique.
Pour Hawarden, il ne s'agit pas du combat de la vertu contre la femme pécheresse. La femme vertueuse ne gagne pas plus que la femme pécheresse.
Si l'on considère le courant préraphaélite, les femmes y sont représentées de manière dichotomique, voire manichéenne : les femmes son soit divinisées, soit des femmes fatales, et suivent le schéma traditionnel des modèles de représentation masculins.
Ici, Hawarden va à contre-courant et propose de définir la femme comme la somme de cette dualité.
La femme est double et connaît le déchirement intérieur de la soumission à l'ordre patriarcal contre le désir d'émancipation. La femme est modèle de vertu, mais elle désire également revendiquer son corps. Nous sommes alors face à une ambivalence qui n'est point une dichotomie, car la femme est double à tout moment, tout le temps.
Dans les photographies référencées V&A PH 267-1947/D738 et V&A PH 380-1947/D737, Clementina continue à faire figure de rebelle, et s'approprie la sphère extérieure.
Elle est sur le balcon, en vêtements de ville, porte des gants, un chapeau...
Elle esquisse un sourire léger et saisit le bras de la sage Isabella, qui dirige ses mains sur la région sexuelle en signe de pudeur, geste socialement valorisant que l'on retrouve très souvent dans les cartes de visite.
Clementina essaie de séduire Isabella, de l'emmener avec elle sans son exploration de la sphère extérieure.
Ainsi, Hawarden présente d'une part, une Clementina qui tient le rôle de rebelle, de femme fatale et païenne, et qui fait figure d'émancipation et d'affirmation de soi, et une Isabella, d'autre part, sage, pieuse, qui fait figure de soumission et d'effacement.
Notons en passant que cette notion d'effacement de soi n'est pas sans nous rappeler le tirage stéréoscopique que nous avons cité précédemment (V&A PH 457-1968:444/D277), dans lequel la femme est désingularisée et tente de soustraire à sa propre capture par l'objectif.
L'une est donc l'opposée de l'autre, mais les deux forment un tout et sont indissociables.

La photographie référencée V&A PH298-1947/D688 repose à nouveau sur un phénomène de métaphore lié à la construction de l'image. Le trait de lumière le long du mur et la ligne en escalier qui longe les bras de Clementina et d'Isabella se rejoignent en un point : la cruche.
Si l'on suit ces deux lignes directrices, on observe une sorte d'évolution vers le bas, depuis Clementina jusqu'à la cruche. Clementina, à nouveau en femme fatale/femme rebelle se tient érigée, le regard droit vers l'objectif, toujours dans l'affirmation d'elle-même.
Au centre, Isabella, assise, la tête en arrière commence à vaciller, s'évanouir, pourrait-on dire. On observe d'ailleurs un léger bougé au niveau de sa tête, qui renforce l'effet de vacillement.
D'une Clementina rebelle, nous passons alors à une Isabella affaiblie.
Cette progression descendante atteint son comble au niveau de la cruche, métaphore domestique reflétant le contenant et le contenu.
A la manière de la troisième photographie citée (V&A PH 457-1968:195/D441), Hawarden construit l'image de telle manière que le message est contenu dans les lignes directrices.
Pour contrecarrer l'évolution, la transformation de la femme en cruche, Clementina, avec son bras droit, l'index levé (toujours en signe d'affirmation), essaie de rompre la ligne de lumière sur le mur, signe de cette inexorable réification de la femme.
Or, alors qu'Isabella est vêtue d'habits d'époque, de tous les jours, Clementina, au contraire, apparaît en déguisement de femme païenne. Elle est une apparition, une sorte de personnage légendaire, quelque peu indéfini. Clementina est hors du réel, contrairement à Isabella. Elle incarne une sorte de rébellion imaginaire, un double fantasmé d'Isabella ou d'Hawarden elle-même. Isabella, quant à elle, est dans le réel, elle est coincée entre le désir d'incarner Clementina d'une part, et la pression de sa fonction domestique d'autre part, symbolisée par la cruche.
Le double incarné par Clementina représente en quelque sorte les limites de son personnage rebelle, qui n'est finalement qu'une construction mentale.
Si l'on reconsidère maintenant les quatre photographies précédentes (V&A PH 314-1947/D680 ; V&A PH 371-1947/D683 ; V&A PH 267-1947/D738 ; V&A PH 380-1947/D737), on peut alors imaginer que Clementina soit, là également, un dédoublement imaginaire, une projection de la pensée d'Isabella.
Si nous sommes passés par une période de dénonciation puis de rébellion, de soumission puis de désir d'émancipation, Hawarden entame une nouvelle période de revalorisation par le double. La femme selon Hawarden devient donc autonome, autosuffisante et se revalorise dans sa féminité.
Le miroir, après avoir été le reflet des déchirements intérieurs, est le reflet du narcissisme (V&A PH 457-1968:249/D490). Le modèle se dédouble à travers le miroir et enserre son reflet. Elle est siamoise d'elle-même et en devient autosuffisante.
Dans la photographie référencée V&A PH 457-1968:567/D502, penché vers l'avant, son doigt effleurant le miroir, le modèle rappelle exactement le stade du miroir et le personnage de Narcisse. Le modèle découvre un corps qu'elle considère comme autre, et éprouve la satisfaction narcissique de la prise de conscience de son propre corps. L'unité du moi s'opère alors par le truchement de la vision d'une image : l'image du semblable. La femme ne sort jamais d'elle-même, et l'autre est toujours un double d'elle-même, un autre semblable, qu'elle choisit comme objet d'amour.
De narcissisme à homoérotisme, il n'y a qu'un pas... Si la femme vit dans un monde reclus de féminité, replié sur lui-même, elle décide de s'y revaloriser, et d'en faire une décision délibérée. Les femmes se régénèrent entre elles. L'attirance s'opère ainsi autour du même, non pas autour de l'Autre, c'est-à-dire l'homme, comme l'illustrent les photographies référencées V&A PH 368-1945/D695 et V&A PH 242-1947/D693. Il ne faut pas voir dans ces photographies l'exhibitionnisme d'une mère vis-à-vis de ses filles, qui les aurait rassemblées afin de réaliser une photo érotico-lesbienne. Bien au contraire. Le thème de

l'allaitement ou encore la main sur le sein sont présentés dans le but de montrer que les femmes entre elles représentent une force contre la « domination » de la société patriarcale. Nul besoin d'homme ici : Hawarden utilise la gémellité pour démontrer l'indépendance, affective et même sexuelle, des femmes entre elles. La femme se régénère par l'autre qui lui ressemble, l'autre qui est elle-même.

Finalement, double et dualité chez Hawarden oscillent entre le dédoublement d'un moi introspectif, et un double révélé par la sororité. Le double sert à montrer l'effet de standardisation et de désingularisation au sein de la représentation de la femme, conduisant une perte d'identité, ce qu'Hawarden dénonce. Le double sert également à constituer une sorte de pan-féminisme, de sorte que la femme se satisfait autour du même, de son *alter ego*. La dualité, quant à elle, sert à affirmer que la femme est le fruit d'un double, mais d'un double différent de celui représenté par les hommes.

Bien que la photographie soit un moyen d'expression les plus accessibles à l'époque, Hawarden reste dans les confins d'une respectabilité qu'elle se doit de conserver. C'est pour cela qu'elle exploite la construction de l'image, d'une part pour « diluer » son message dans l'esthétisme des photos, d'autre part, pour mieux pasticher, voire caricaturer, des modèles de représentation déjà existants.

Hawarden construit un schéma que suit également Julia Margaret Cameron, autre femme photographe célèbre de l'époque victorienne. Toutes deux utilisent le double pour représenter la vision culturelle de la femme imposée à l'époque, protester contre ses modèles, et enfin revaloriser, voire réinventer la femme dans une féminité qui lui est propre.

Mais tout comme le double est une construction mentale, cette prise de pouvoir de la part de la femme dans son travail de revalorisation reste de l'ordre d'une opération imaginaire.

Le rôle de Clementina n'est qu'une construction imaginaire, un fantasme de la part d'Hawarden, d'autant plus remarquable que mère et fille portent le même prénom. Les filles d'Hawarden semblent n'être que le dédoublement d'elle-même, la projection de sa propre dualité intérieure et de ses déchirements. Elles sont une sorte d'appendice, un détachement d'elle-même, à travers lequel elle projette ses propres fantasmes, toujours de manière imaginaire. Double et dualité montrent ainsi d'une certaine manière les limites du féminisme d'Hawarden, mais aussi les limites du féminisme de l'époque.