Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 65 (2017)

Artikel: Leonor Fini : Nu/Portrait de Nico (1942)
Autor: Moeckli, Justine
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-813362

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Leonor Fini : *Nu/Portrait de Nico* (1942)

JUSTINE MOECKLI

DANS LES COLLECTIONS MUSÉALES, CERTAINES ŒUVRES SEMBLENT CONDAMNÉES À PASSER L'ÉTERNITÉ SUR LES GRILLES DES RÉSERVES. PUIS, SOUDAIN, APRÈS DES ANNÉES D'INDIFFÉRENCE, ELLES SUSCITENT À NOUVEAU L'INTÉRÊT. LES CHANGEMENTS DE GOÛT, LA REDÉCOUVERTE DE CERTAIN·E·S ARTISTES FONT QUE DES ŒUVRES QUE L'ON PENSAIT OUBLIÉES À JAMAIS ENTAMENT UNE SECONDE VIE, VOIRE PARFOIS UNE TROISIÈME. C'EST LE CAS DE *NU/PORTRAIT DE NICO* DE LEONOR FINI (1907-1996). CETTE TOILE, DONNÉE AU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE PAR LA COLLECTIONNEUSE BRIGITTE MAVROMICHALIS EN 1983, FUT EXPOSÉE, POUR LA PREMIÈRE FOIS DEPUIS SON ENTRÉE DANS NOS COLLECTIONS, LORS DE LA RÉTROSPECTIVE *LEONOR FINI. POURQUOI PAS ?* ORGANISÉE PAR LE BILDMUSEET D'UMEÅ (SUÈDE) EN 2014 (FIG. 1).

1 Leonor Fini (Buenos Aires, 1907 – Paris, 1996), *Nu/Portrait de Nico,* 1942. Huile sur toile, 41 x 73 cm. MAH, inv. 1983-134.

Le titre de l'exposition est emprunté à un manuscrit non publié de l'artiste réunissant poèmes en prose et courtes histoires. Pour les commissaires, ce titre illustre son esprit toujours curieux, la manière dont elle remettait constamment en question la « réalité »[1]. Mais, aujourd'hui que Leonor Fini a quasi disparu de l'histoire de l'art, ce questionnement peut également être celui des commissaires et des historien·ne·s de l'art. Pourquoi ne pas s'intéresser à cette peintre qui, de son vivant, inspira artistes et écrivain·e·s, qui fut une figure mondaine et une célébrité médiatique au même titre que Salvador Dalí ou Andy Warhol, et qui connut un succès commercial rare pour une artiste femme ?

Notre tableau ainsi sorti des limbes, d'autres demandes de prêt ont suivi. Cette année, le MAH en a reçu deux, l'une pour une exposition monographique consacrée plus précisément à l'aspect érotique de l'œuvre de Leonor Fini[2] et l'autre pour une exposition dévolue aux femmes surréalistes. Ces dernières, après avoir intéressé les historien·ne·s de l'art féministes dès les années 1970, connaissent depuis une dizaine d'années une popularité certaine dans les institutions muséales[3]. Et bien sûr le marché de l'art n'a pas tardé à suivre[4]. En juin 2017, la galerie londonienne White Cube organisait *Dreamers Awake,* une exposition qui montrait l'influence du surréalisme sur une cinquantaine de femmes artistes avec des œuvres allant des années 1930 à aujourd'hui. La réception de cette exposition dans les journaux et la presse spécialisée fut très positive. À la même date, la galerie londonienne aujourd'hui défunte Breese Little montait *31 Women*, qui reprenait le titre et le concept de l'exposition de femmes surréalistes organisée en 1943 à Art of This Century, la galerie new yorkaise de Peggy Guggenheim.

S'il est important de consacrer des expositions aux femmes associées au surréalisme, nous pouvons néanmoins regretter que, par leur nature, ces nombreuses manifestations ne confrontent jamais leurs œuvres à celles de leurs contemporains masculins. Ne montrer ces artistes qu'entre elles ou alors dans des présentations monographiques crée un effet d'isolement. C'est exactement ce que Leonor Fini craignait déjà à la fin des années 1970, lorsque naquit l'intérêt pour les « femmes surréalistes ». Dans une lettre adressée au directeur de la revue *Obliques* qui préparait un numéro sur le sujet, Fini revient sur la nature exacte de ses relations avec le mouvement et conclut de manière très spirituelle : « D'ailleurs l'idée de consacrer un numéro de votre revue aux femmes surréalistes implique une sorte de *harem*. Vous n'auriez pas pensé à faire de même pour les ‹ mâles du surréalisme ›, n'est-ce pas ? »[5]. Elle s'exprime à nouveau sur le sujet quand Whitney Chadwick la contacte quelques années plus tard, lors de la préparation de son ouvrage *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*. Sa réponse à la sollicitation de l'auteure est la suivante : *« les hommes ont essayé d'exiler, d'emprisonner les femmes. Une étude entièrement consacrée à la femme est encore une forme d'exil »*[6].

Parallèlement, les expositions et les ouvrages récents consacrés au surréalisme ou au modernisme semblent montrer que les artistes femmes n'ont pas encore trouvé une place à part entière dans l'histoire de ces mouvements[7]. En revanche, les femmes liées au mouvement surréaliste, leurs œuvres mais aussi surtout, il faut bien l'avouer, leurs vies et leurs personnalités offrent des sujets séduisants à la fois aux professionnel·le·s[8] et au grand public. Cela est particulièrement vrai pour Leonor Fini, car sa peinture semble parfois difficile à réhabiliter, même si aujourd'hui l'engouement pour le figuratif et le fantastique participe pour beaucoup au nouvel intérêt que le monde de l'art lui porte. Mais la tendance à s'intéresser plus à la personne qu'à son art touche aussi des artistes dont l'œuvre est mieux considéré. L'exposition du Victoria and Albert Museum *Frida Kahlo : Making Her Self Up*, qui va certainement battre des records de fréquentation, prend le parti de parler de l'artiste principalement à partir de ses effets personnels (habits, coiffures, maquillage, prothèses, corsets, photographies), retrouvés en 2004 dans sa maison de Mexico[9]. Cette perspective a été accueillie de manière contrastée. Le quotidien anglais *The Guardian* a publié deux comptes rendus de l'exposition[10]. Le premier, écrit par une femme et positif, considère que l'originalité de l'exposition tient dans la manière dont elle montre comment Frida Kahlo crée simultanément son image dans sa vie et dans son art. Plus que ce dernier même, les affaires de l'artiste et les photographies la représentant témoignent des souffrances physiques qui l'ont accompagnée presque toute sa vie, de son courage et de sa détermination à peindre. Le second, rédigé par un homme et plus négatif, affirme qu'au contraire la fétichisation de son apparence se fait au détriment de son œuvre.

D'un point de vue féministe, la fascination actuelle pour la vie et l'apparence des femmes artistes proches du surréalisme entraîne des réactions ambivalentes. Il semblerait de prime abord que cet éclairage ne fasse que perpétuer le biais historique qui a vu dans ces femmes des muses plutôt que des artistes. Dans cette perspective, il serait désirable de ne s'intéresser qu'aux œuvres et d'oublier la personnalité des artistes. Mais s'oppose à cela le fait que leur art, à l'instar de celui des surréalistes masculins, est extrêmement personnel et fortement nourri de leur biographie[11]. Quant à leur manière de se présenter au monde, elle revêt un caractère performatif, en particulier dans le cas de Frida Kahlo et de Leonor Fini, et participe pleinement de leur œuvre. Autrement dit, il n'y a pas de réponse facile aux questions liées aux femmes artistes et à leur histoire.

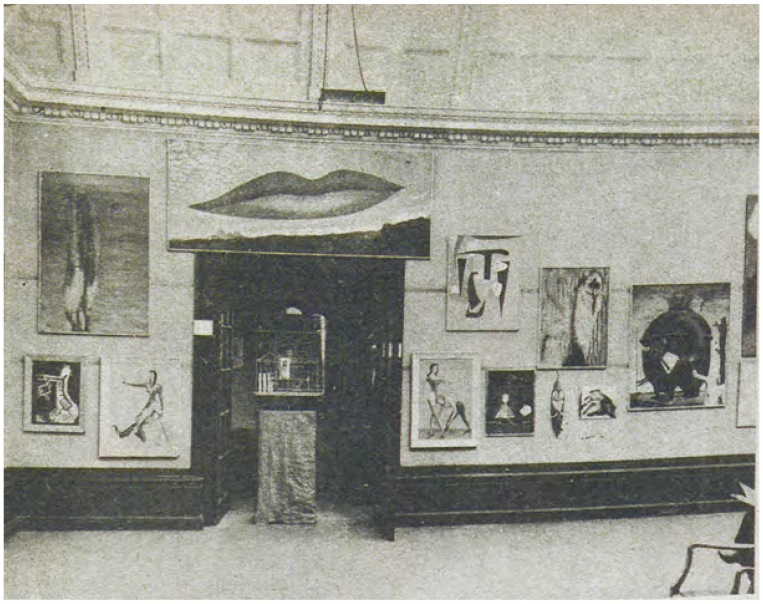
Leonor Fini et le surréalisme

De son vivant, le succès commercial et populaire de Leonor Fini est assez exceptionnel pour une artiste de sa génération[12]. La fortune critique de son œuvre est, quant à elle, beaucoup plus nuancée. Le début de sa carrière, tel qu'elle l'a raconté à la fin de sa vie, se lit comme un conte de fée[13]. Jeune artiste ambitieuse, elle quitte l'Italie après avoir étudié une année dans une école d'art milanaise et arrive à Paris à l'automne 1931. Dans le train, elle fait la connaissance du peintre italien lié au mouvement métaphysique Filippo de Pisis qui, une fois à Paris, l'introduit dans les milieux artistiques et mondains. Peu après son arrivée, elle rencontre Henri Cartier-Bresson et André Pieyre de Mandiargues[14]. Elle emménage rapidement chez ce dernier. L'écrivain Max Jacob, un ami de Mandiargues, montre quelques-unes de ses œuvres à Christian Dior, alors directeur de la galerie Bonjean. Ce dernier l'expose en 1932. Par l'intermédiaire de Christian Dior, elle fait la connaissance d'Elsa Schiaparelli. La couturière lui prête ses créations pour qu'elle en fasse la promotion[15]. Lors d'une *garden party* donnée par le couturier Jacques Heim, Fini rencontre Max Ernst. Après une brève aventure, ils deviennent amis et le resteront jusqu'à la mort du peintre. Avec lui, elle découvre plus en détail les idées du surréalisme[16]. Très cultivée, Leonor Fini partage déjà des références avec les intellectuels français, par exemple les écrivains romantiques allemands ou Freud. Max Ernst l'introduit auprès d'André Breton. Comme plusieurs autres femmes artistes proches des surréalistes, elle n'apprécie pas particulièrement l'écrivain et sa manière de tenir cour. Elle découvre la méthode du collage pratiquée par Ernst et s'essaye au dessin automatique. À ce propos, elle raconte à son biographe une anecdote très drôle, révélatrice à la fois de l'esprit acerbe de Breton et du fait qu'elle ne partage pas réellement l'attrait des surréalistes pour la chance et le hasard[17]. Encouragée par Ernst et Éluard, elle montre à Breton quelques dessins automatiques. Celui-ci commente : « Ils sont très beaux, mais pourquoi dessinez-vous sur du papier quadrillé ? »[18].

Farouchement indépendante, l'artiste n'adhère pas au groupe même si la fréquentation des artistes surréalistes est pour elle très stimulante. En outre, elle apprécie l'accueil enthousiaste que ceux-ci réservent à son art. Elle participe aux différentes expositions d'art surréaliste organisées dans les années 1930. À Paris, elle fait partie des artistes de l'exposition de dessins surréalistes à la galerie Aux Quatre Chemins en décembre 1935 et, en mai de l'année suivante, de l'*Exposition surréaliste d'objets* à la galerie Charles Ratton. Elle montre trois peintures et trois dessins dans l'*International Surrealist Exhibition* qui se tient à Londres en 1936 (fig. 2). La photographie, publiée dans le catalogue de l'*Exposition internationale du surréalisme* qui a lieu à Paris en 1947, montre deux de ses peintures en bonne compagnie. Flanquant une porte vitrée, on voit à gauche *L'Arme blanche* (1936)[19] et, à droite, *Jeu de jambes dans la clef du rêve* (1935 ; fig. 3). Au-dessus du linteau, on reconnait *À l'heure de l'observatoire. Les Amoureux* (1932-1934) de Man Ray et plus à droite *Célèbes* (1921) de Max Ernst.

La même année, Fini a trois œuvres dans l'exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism* qu'Alfred H. Barr Jr. organise au Moma[20]. Dans le mois précédant l'ouverture de cette exposition, le galeriste américain Julien Levy organise une présentation conjointe des œuvres de Max Ernst et de Leonor Fini. Cette dernière en profite pour visiter New York où elle séjourne de novembre 1936 à mars 1937, dans l'espoir de faire avancer sa carrière. Sa venue semble déjà avoir été très remarquée. C'est en tout cas ce que rapporte le critique Henry McBride dans le journal New Yorkais *The Sun*, lorsqu'il fait le compte rendu de la seconde exposition de Fini à la Julien Levy Gallery en 1939 : « Mademoiselle Fini n'a pas, cette fois, accompagné ses œuvres dans notre pays et c'est une erreur car, lors

2 Vue de l'*International Surrealist Exhibition* (Londres, 1936) tirée de l'ouvrage *Le surréalisme en 1947 : exposition internationale du surréalisme / présentée par André Breton et Marcel Duchamp.* [Paris] : Maeght : Pierre à feu, [1947], p. II.



de sa précédente visite, son succès mondain fut immense. Où qu'elle allât, tous les observateurs l'observèrent même s'il est vrai que ces observateurs ne purent voir grand-chose tant elle était entourée de cohortes de jeunes gens en proie à la fascination. Dans ce pays, faire impression par sa personne est [presque] tout ce qui est nécessaire pour un artiste »[21].

Ainsi, dès le départ, la personnalité de Leonor Fini fait partie intégrante de son œuvre, comme le confirme Julien Levy dans le livre qu'il consacre au surréalisme, cette même année 1936 : « Leonor Fini, en plus d'être un peintre original et prometteur, est un personnage exceptionnel qui vit réellement sa fantaisie, si bien que son comportement est dans la ligne droite et pure de la conduite surréaliste »[22]. Cependant, les nombreuses lettres que Fini adresse à André Pieyre de Mandiargues durant cette période montrent que si l'intérêt médiatique et l'engouement mondain sont au rendez-vous, il n'en est pas vraiment de même pour le succès artistique. Moins connue que Max Ernst ou Dalí, elle se plaint que, malgré un certain intérêt des collectionneurs, les œuvres de son exposition à la galerie Levy ne se vendent pas. L'artiste

3 Leonor Fini (Buenos Aires, 1907 – Paris, 1996), *Jeux de jambes dans la clef du rêve*, 1936. Huile sur toile, 81,4 x 56,5 cm.

4 Leonor Fini (Buenos Aires, 1907 – Paris, 1996), *La Bergère des sphinx*, 1941. Huile sur toile, 46,2 x 38,2 cm. Peggy Guggenheim Collection, Venise, inv. 76.2553 PG 118.

peine également à concrétiser les commandes de portraits[23]. Quant à la critique des œuvres exposées en 1936, que Fini elle-même qualifie d'« associations polies de sexe et de violence »[24], les médias anglo-saxons mentionnent surtout le côté choquant de telles représentations. Ces peintures (fig. 3), qui montrent des jeunes femmes exécutant des chorégraphies étranges à connotation vaguement sexuelle, rappellent dans un style plus épuré et moins érotique les œuvres réalisées par Balthus à la même époque, comme par exemple *La Leçon de guitare* de 1934[25]. Qu'elles aient été peintes par une femme rend évidemment leur contenu plus provocant.

En 1941, Marx Ernst incite Peggy Guggenheim, avec qui il est alors en couple, à acquérir la toile *La Bergère des sphinx* (1941). Cette œuvre (fig. 4) sera montrée dans l'exposition inaugurale de la galerie Art of This Century, que la collectionneuse ouvre à New York en octobre 1942, puis l'année suivante dans *Exhibition by 31 Women*. Le compte rendu assez méchant que Peggy Guggenheim fait de l'acquisition de cette toile offre une vision plus cynique du succès que Leonor Fini rencontre dans ses années surréalistes : « Leonor Fini était une grande favorite de Max. Elle vint nous voir à Marseille et arriva juste après que je me sois débarrassée de la police. J'ai toujours accusé Max d'avoir deux Sophies au lieu d'une seule, comme Arp. Il avait Leonora Carrington et Leonor Fini, et essayait continuellement de faire avancer leurs carrières. Fini était une très belle jeune fille aux manières libres. Elle venait de Monte-Carlo, où elle s'était réfugiée et peignait des portraits pour vivre. Elle voulait voir les nouvelles peintures de Max et m'apporta une petite des siennes que j'avais précédemment achetée après en avoir vu une photographie. Laurence [Vail], Marcel [Duchamp] et moi n'aimions pas ses manières de vedette gâtée. Max l'adorait et voulait que j'en fasse autant. Il semblait toujours avoir besoin de mon approbation. Il me présenta à Fini comme une mécène et non comme sa maîtresse. Je suis certaine qu'il voulait cacher ce fait. La peinture que Fini apporta avec elle était une charmante petite chose qui avait l'air d'une carte postale. Plus tard, à New York, Breton déplora fortement sa présence dans ma collection, mais à cause de Max il ne pouvait rien y faire. Max trouvait l'œuvre merveilleuse, car Fini l'avait peinte. Mais en même temps il aimait le travail de n'importe quelle jolie jeune fille qui l'admirait. Avec les peintres hommes il n'était pas si indulgent »[26].

Lorsque pour fuir la guerre elle se retrouve à Monte-Carlo en 1940, Leonor Fini gagne donc sa vie en réalisant des portraits mondains, parfois agrémentés de détails surréalisants. Ceux-ci lui amènent la célébrité dans les milieux fortunés. De retour en Italie en 1943, elle s'établit à Rome et continue avec beaucoup de succès sa pratique de portraitiste auprès de l'aristocratie italienne tout en poursuivant son œuvre personnelle. Elle réalise également à cette époque ses premières illustrations d'ouvrages littéraires. Durant le reste de sa carrière, elle

5 Leonor Fini et Brigitte Bardot costumées pour le bal surréaliste de Guy et Marie-Hélène de Rothschild au château de Ferrières en 1972.

en créera de nombreuses dont les plus célèbres sont sans doute les 22 dessins qu'elle produit en 1944 pour une édition romaine du *Juliette* de Sade. Ces œuvres ont certainement participé à sa réputation d'artiste « virile ». Elle concevra aussi, dès ces mêmes années, des costumes et des décors pour 12 ballets, 35 productions théâtrales, 5 opéras, 8 films pour le cinéma et la télévision[27]. Ses créations très originales seront récompensées à plusieurs reprises. Elle réalise également des tenues et des masques pour des bals costumés, pour elle-même[28], mais aussi pour des célébrités telle que Brigitte Bardot, qui lui commande un habit pour le bal surréaliste que Guy et Marie-Hélène de Rothschild donnent en 1972 au château familial de Ferrières (fig. 5).

Réception de l'œuvre

Célébrité mondaine et médiatique, Leonor Fini est par contre ignorée par la critique d'avant-garde et par l'histoire de l'art à partir des années 1950. Lorsque l'artiste Marcel Jean écrit en collaboration avec Árpád Mezei son *Histoire de la peinture surréaliste* en 1959, il relègue une partie des femmes artistes en conclusion des quelques pages qu'il consacre à l'intérêt du mouvement pour la mode et qu'il nomme lui-même le « chapitre des frivolités » : « À côté des incursions épisodiques des surréalistes au royaume de la mode, on peut mentionner des productions où s'affirmait un cachet d'élégance raffinée et mondaine, et qui figurèrent assez fréquemment dans les expositions et les revues du groupe. Madame Valentine Hugo apporta à certains Cadavres Exquis l'appoint, exquis précisément, de sa technique aux crayons de couleur sur papier noir ; elle fit de jolis Objets, et André Breton lui demanda des illustrations pour une réédition des *Contes bizarres* d'Achim d'Arnim, qu'il préfaçait ; les publications surréalistes montrèrent ses images de « rêves », extrêmement distinguées. Madame Leonor Fini, à l'élégance plus ferme, peignait de curieux tableaux oniriques et l'on vit dans des journaux de modes [sic] ses dessins pleins de chic, et des reproductions de meubles décorés par elle »[29]. La condescendance de Marcel Jean, qui participe activement aux manifestations surréalistes entre les années 1932 et 1951, reflète sans aucun doute celle de Breton à l'encontre de Fini et de certaines autres artistes. Mais au-delà des histoires « officielles » du surréalisme, la participation des femmes au mouvement fut de plus en plus ignorée par l'histoire de l'art. Lorsque William S. Rubin organise *Dada, Surrealism, and Their Heritage* en 1968 au Moma, seules cinq femmes pour quatre-vingt-huit hommes sont exposées[30]. Il s'agit de Meret Oppenheim, dont le musée possède le fameux *Déjeuner en fourrure* (1936), de Remedios Varo, co-auteure d'un cadavre exquis, de Niki de Saint-Phalle, Hannah Höch et Sophie Taeuber-Arp. Plus récemment, dans l'exposition *La Révolution surréaliste*, organisée par Werner Spies au Centre Pompidou en 2002, Leonor Fini n'est plus représentée que par un faux objet trouvé (*Couverture d'un livre ayant séjourné dans la mer*, 1936)[31].

Néanmoins, à peu près à la même période, le surréalisme commence à attirer l'attention des historiennes de l'art qui, sous l'influence de la « deuxième vague » féministe, cherchent à écrire une autre histoire de l'art dans laquelle le rôle des femmes artistes est réévalué. Il a souvent été écrit que le surréalisme était parmi les mouvements d'avant-garde celui qui avait inclus le plus de femmes[32]. Cette assertion est aujourd'hui nuancée, entre autre par le fait que dans les années 1930 le surréalisme attire également de très nombreux artistes hommes[33]. Il n'empêche que les femmes liées au surréalisme sortent de l'oubli plus rapidement que les autres femmes artistes œuvrant dans la première moitié du XXe siècle[34]. Une des raisons de cette redécouverte relativement précoce est certainement que le surréalisme est avant tout un mouvement littéraire et que la critique féministe dans ce domaine a devancé et surpassé celle de l'histoire de l'art[35]. Le fait que dans les années 1970 et 1980 bon nombre de ces artistes étaient encore vivantes a également facilité la (ré) écriture de leur histoire.

Finalement, les artistes fréquentant les surréalistes ont aussi bénéficié d'une plus grande visibilité grâce à leur rôle de muses, si important dans un mouvement qui prônait la femme et le féminin comme des éléments essentiels de la révolution esthétique – et dans une certaine mesure sociale – recherchée par ses membres. Mais ce statut d'inspiratrices leur a aussi été préjudiciable. En effet, il a pendant longtemps masqué le fait qu'une partie des femmes qui apparaissaient dans les œuvres des artistes surréalistes n'étaient pas uniquement des modèles mais aussi des artistes, ou tout au moins des artistes en devenir, telles Meret Oppenheim et Lee Miller, fréquemment photographiées par Man Ray. De plus, comme la majorité des femmes intégrées dans les mouvements artistiques modernes, elles étaient souvent les compagnes d'artistes masculins dont la célébrité occulta partiellement, voire complètement, leur participation aux recherches. On peut noter en passant que si l'engouement relativement récent pour les couples d'artistes[36] a comme conséquence positive de remettre en question la figure du génie masculin solitaire et, par là, de faire redécouvrir de nombreuses artistes femmes, il tend aussi à ignorer celles qui vécurent leur vie intime de manière moins traditionnelle : celles qui par choix refusèrent le mariage, lui préférant des unions libres et plurielles, ou celles qui privilégièrent l'art au couple, sentant bien qu'être à la fois artiste et épouse était souvent irréconciliable. C'est d'ailleurs le cas de Leonor Fini[37] qui ne se maria qu'une seule fois, en 1941, afin de protéger son amant Federico

Veneziani, d'origine juive. Au couple traditionnel, elle préféra généralement les ménages à trois et les aventures. Elle n'eut pas d'enfant et son dévouement envers son art fut similaire à celui de ses collègues masculins. Dans le couple d'artistes qu'elle forma pendant près de quarante ans avec Stanislao Lepri, elle était la plus expérimentée et la plus célèbre.

La critique féministe

La dichotomie muse/femme artiste est au centre des recherches sur les femmes surréalistes depuis le début[38]. De nombreuses auteures cherchent à montrer comment ces artistes ont dans leurs propres œuvres subverti ou essayé de subvertir l'image que leurs compagnons surréalistes donnent d'elles. Sous l'impulsion d'André Breton, le surréalisme se veut révolutionnaire, intellectuellement et socialement. Le mouvement cherche à transformer les manières de penser héritées de la société bourgeoise du XIXe siècle. Au mariage de convenance, il oppose la liberté sexuelle et l'amour fou. À la raison, il préfère l'imagination, la folie, le rêve et l'inconscient. Cependant, en ce qui concerne les femmes, la révolution surréaliste n'a pas vraiment lieu. Les deux modèles féminins encensés par Breton sont la femme enfant et la femme à la psyché fragile : elles ont selon lui un accès plus direct à la surréalité qu'il recherche et, dans leur rapport avec les hommes, elles leurs servent de médiatrices. Or, il ne s'agit en fait que d'une refonte de la dichotomie classique des types féminins ancestraux de la femme virginale et de la femme fatale, qui avaient été remis au goût du jour au XIXe siècle par les romantiques[39]. L'amalgame entre ces stéréotypes et les femmes réelles qui partagent la vie intime et créatrice des surréalistes ressemble étrangement à ces compositions hybrides (cadavres exquis, collages et assemblages) tant appréciées de ces derniers. C'est ce que relève Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* lorsqu'elle analyse le rôle de la femme dans la pensée d'André Breton. Pour la philosophe, cette femme idéale est une chimère, semblable aux objets surréalistes : « Cette femme unique, à la fois charnelle et artificielle, naturelle et humaine a le même sortilège que les objets équivoques aimés des surréalistes : elle est pareille à la cuiller-soulier, à la table-loup, au sucre de marbre que le poète découvre à la foire aux puces ou invente en rêve ; elle participe au secret des objets familiers soudain découverts dans leur vérité ; et à celui des plantes et des pierres »[40].

Comment les femmes artistes se sont-elles accommodées de cette position schizophrénique ? Dans le cas de Leonor Fini, l'intérêt qu'elle porte au déguisement, à la performance, lui permet d'endosser de multiples rôles : « Se costumer, se travestir, est un acte de créativité. Et cela s'applique à soi-même qui devient d'autres personnages, ou son propre personnage. Il s'agit de s'inventer, d'être mué, d'être apparemment aussi changeant et multiple qu'on peut se sentir intérieurement. C'est une – ou plusieurs – représentation de soi, c'est l'extériorisation en excès de fantasmes qu'on porte en soi, c'est une expression créatrice à l'état brut »[41]. Deux photographies de l'artiste prises par des photographes liées au surréalisme illustrent bien la manière dont la peintre incarne différentes images de la femme[42]. Dans le portrait que Dora Maar fait d'elle en 1936 (fig. 6), Fini incarne la féminité séductrice et dangereuse. Habillée de manière affriolante, elle tient un chat entre ses jambes et fixe l'objectif de façon sensuelle et hautaine, menton relevé et regard tombant. Dans celui pris

6 Dora Maar (dite), Henriette Theodora Markovitch (Paris, 1907-1997), *Leonor Fini*, 1936. Épreuve gélatino-argentique collée sur carton, 30,3 x 23,7 cm (image). Centre Pompidou, MNAM- CCI, inv. AM 1995-76.

7 Lee Miller (Poughkeepsie (NY), 1907 – Chiddingly (East Sussex), 1977), *Leonor Fini, Saint-Martin-d'Ardèche, France*, 1939. Épreuve gélatino-argentique. Lee Miller Archives, England, inv. A0216.

par Lee Miller à Saint-Martin-d'Ardèche en 1939 (fig. 7), elle porte une robe blanche ancienne qui ne laisse apparaître que ses mains et son visage. Vue de trois quart, elle est assise dans une position de repli et ignore le spectateur. Son expression est pensive, voire sombre.

Ces images illustrent l'idée de la féminité comme performance, que l'on peut relier au concept de « féminité mascarade » de la psychanalyste anglaise Joan Riviere[43]. Dans ce texte fondamental de 1929, Riviere s'inspire du cas d'une patiente, une intellectuelle reconnue, dont la féminité exacerbée est comme un masque porté afin de dissimuler ses ambitions masculines. Elle en conclut de manière novatrice que la féminité constitue toujours une mascarade. Il est intéressant de souligner que si Leonor Fini a toujours été encensée pour sa beauté, sa peinture a souvent été qualifiée de masculine par les critiques contemporains de l'artiste. On peut citer par exemple Léon Kochnitzky qui, en 1943, écrit sur la peintre à la suite de *Exhibition by 31 Women* dans *View*, un magazine littéraire d'avant-garde lié au surréalisme et publié à New York : « Dès l'origine, cette artiste de Buenos Aires a révélé un sens aigu de la fantasmagorie, un don pour l'ornement, le talent de créer la surprise et une prodigieuse aptitude à la métamorphose qui transforme sa vision : c'est cette aptitude, en particulier, qui, en elle, est masculine »[44]. Il s'agit évidemment pour l'auteur d'un compliment, puisqu'il affirme également que la peinture de Leonor Fini est différente et supérieure à celle des autres femmes artistes.

Au contraire des critiques masculins qui ont fréquemment fait l'éloge des qualités viriles de la peinture de Fini, les historiennes ont, elles, longtemps insisté sur les caractéristiques proprement féminines de son art. L'analyse de l'œuvre de Fini dans les années 1970-1980 est souvent essentialiste. Il s'agit de montrer comment les femmes artistes ont utilisé les idées surréalistes pour se forger une identité artistique proprement féminine, comment elles ont effectivement tiré profit de leur altérité. Le fait que Leonor Fini ait peint en majorité des femmes, souvent entre elles, ou alors dominantes dans leur relation avec les hommes ; sa réappropriation de créatures mythologiques comme le sphinx ; son intérêt pour les savoirs ésotériques et le domaine des rêves ; sa manière d'exploiter les liens réputés privilégiés entre la femme et la nature ou les animaux (en particulier les chats) ; tous ces éléments ont été interprétés comme étant représentatifs du féminin, voire du féminisme, dans son art.

Certaines critiques comme Rozsika Parker et Griselda Pollock se sont montrées plus sceptiques quant à la capacité de Fini d'échapper aux stéréotypes féminins, mais elles ont quand même vu dans la manière dont l'artiste combinait fréquemment sa propre image à celle des femmes mythiques qu'elle représentait (alchimistes, déesses ou prêtresses), une façon de s'approprier la « force divine », considérée comme un attribut exclusif du grand artiste[45]. En revanche, aussi étonnant que cela puisse paraître, la féministe Germaine Greer est à notre connaissance la seule à avoir porté un regard critique sur l'esthétique des femmes représentées par Fini. Dans un compte rendu de l'exposition du Victoria and Albert Museum *Surreal Things : Surrealism and Design*, elle se demande si les femmes surréalistes ne se sont pas fourvoyées en pensant se réapproprier leur image et si elles n'ont pas simplement participé à leur propre objectification. Elle a des mots particulièrement durs en ce qui concerne Leonor Fini : « Fini était convaincue qu'elle inventait son propre idéal de féminité : sensuel, puissant, impitoyable. Pour un œil acerbe, c'est du pareil au même : chevelures immenses, poitrines virginales, tailles minuscules, longues jambes, Barbie avant Barbie »[46].

Nu/Portrait de Nico

S'il est plus difficile de nos jours de voir les femmes peintes par Leonor Fini dans les années 1940 comme des images univoquement féministes, la manière dont elle a portraituré les hommes à la même époque est plus originale. Qu'elle ait abordé le nu masculin à plusieurs reprises et de manière publique est proprement révolutionnaire. Plus encore que les compositions montrant des couples homme/femme ou homme/sphinx, *Nu/Portrait de Nico* est radical par son sujet. L'œuvre a d'ailleurs été qualifiée de « premier nu masculin érotique jamais peint par une femme »[47]. Sans prétexte narratif ou mythologique, l'œuvre offre à la délectation des spectatrices et spectateurs le corps doré d'un jeune homme alangui. Les yeux fermés, comme endormi, sa pose est celle d'un Endymion impudique. L'absence de son regard permet une contemplation totale. Le style de peinture lisse au dessin précis adopté par Fini dès la fin des années 1930 permet ici la représentation de toutes les nuances de la chair. Le modèle est placé dans un décor à la fois naturel et surréalisant dans lequel des éléments de feuillages, mais aussi des volutes dorées ressemblant à des morceaux de cadres, sont utilisés par l'artiste pour faire écho au corps masculin. Des feuilles tombantes placées sous l'aine du jeune homme accentuent la flaccidité de son sexe, d'autres feuilles aux accents carmin rappellent la couleur rosée des lèvres et des testicules qui reposent entre ses jambes, tandis que les éléments non-naturels reprennent les courbes de son corps. Une haie de feuillus brun roux sur laquelle se détache une frise de feuilles argentées forme l'horizon du tableau et confère à la composition une atmosphère oppressante. La nature qui entoure le dormeur montre déjà des signes de décomposition, contrastant avec la juvénilité du corps.

8 Ithell Colquhoun (Shillong (Inde), 1906 – Lamorna (Cornouailles), 1988), *Gouffres Amers*, 1939. Huile sur toile, 71,2 x 91,3 cm. The Hunterian, University of Glasgow, inv. GLAHA 43514.

On peut rapprocher l'œuvre de Leonor Fini d'un autre nu masculin contemporain également réalisé par une femme. Il s'agit de *Gouffres amers* (fig. 8) d'Ithell Colquhoun (1906-1988), une artiste qui adhère au groupe surréaliste anglais à la fin des années 1930[48]. Composé à la manière du peintre italien Giuseppe Arcimboldo, le nu de Colquhoun a l'allure d'un squelette tout entier formé d'éléments naturels. Dans ces œuvres, les deux femmes inversent un sujet privilégié des surréalistes : l'analogie entre le corps féminin et le paysage. Ce faisant, elles commentent l'obsession surréaliste pour le corps féminin et la manière dont celui-ci a servi de matériau aux artistes. Elles y associent également, peut-être de manière ironique, le principe de métamorphose cher aux surréalistes et le *memento mori*. En 1941, *Gouffres amers* est envoyé par Colquhoun à Harrogate pour une exposition. Cependant, les organisateurs refusent de l'accrocher, craignant que l'œuvre ne choque le public. Faisant partie de la même série intitulée *Méditerranée* et également

9 Luis Eugenio Melendez (Naples, 1716 - Madrid, 1780), *Portrait de l'artiste tenant une académie*, 1746. Huile sur toile, 100 x 82 cm. Musée du Louvre, Département des peintures ; legs Paul Cosson, 1926, inv. R.F. 2537.

proposée par Colquhoun pour l'exposition, une autre toile au titre français évocateur, *Beau Gosse*, figure un nu masculin. On y voit un jeune homme dénudé se mettant à genou. Sur son avant-bras droit, deux gouttes de sang proviennent de blessures qu'il semble s'être infligées avec un éclat d'os ou une épine qu'il tient dans sa main gauche. Ce tableau, qui avait échappé à la censure, provoque une lettre à la presse qualifiant l'œuvre d'« indécente et décadente ». Une brève controverse s'ensuit, mais les organisateurs ne cèdent pas à la pression[49].

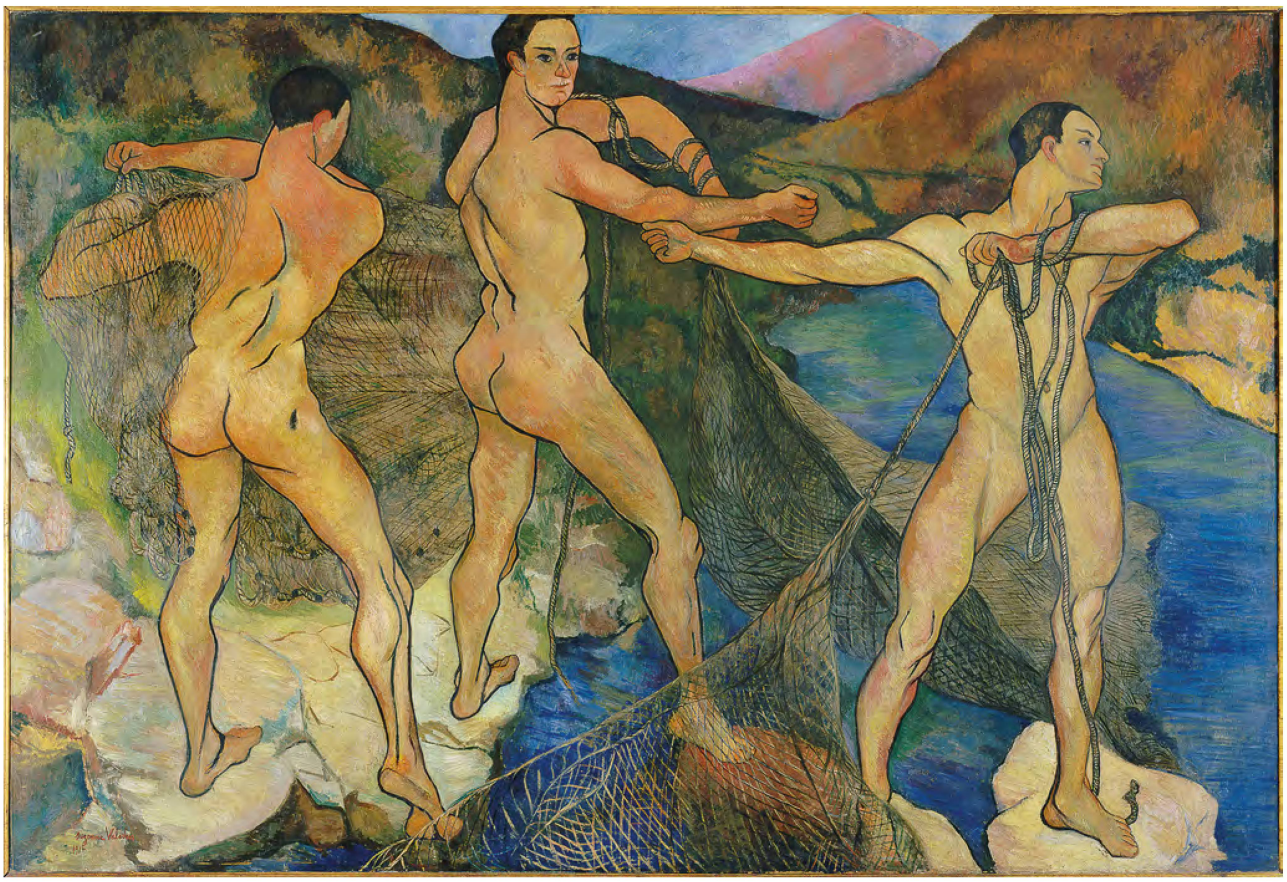
Le nu, féminin, et plus encore masculin, a été pendant longtemps un sujet périlleux pour les créatrices. Dans son analyse historique des conditions institutionnelles ayant empêché les femmes d'accéder au statut de « grands artistes », Linda Nochlin se penche en détail sur la question du nu[50]. En effet, entre la fin du XVIe et celle du XIXe siècle, une période durant laquelle la formation et la carrière des artistes sont gérées par les académies, puis par les écoles nationales, le dessin d'après nature de modèles nus, principalement masculins, constitue le pinacle de l'apprentissage artistique (fig. 9). L'étude de modèles des deux sexes, généralement interdite aux femmes, est essentielle à la production d'œuvres considérées comme importantes. En effet, dans le système hiérarchique des genres picturaux, l'allégorie et la peinture d'histoire, basées sur la représentation de figures dénudées, occupent les deux premières places. En conséquence, les femmes sont souvent obligées de se contenter de sujets dits mineurs tels que le portrait, la nature morte, le paysage ou la peinture de genre[51]. Et lorsque, à la toute fin du XIXe siècle, des changements sociaux et moraux permettent aux femmes de rejoindre leurs collègues masculins dans les classes de dessin sur le modèle, la formation académique n'a plus la même importance. Qui plus est, le nu masculin, qui pendant plus de 2000 ans a eu préséance sur le nu féminin, a perdu son statut de modèle idéal. Ainsi, lorsque les femmes

artistes obtiennent enfin la possibilité de l'étudier publiquement, il devient quasi obsolète. Le pouvoir des artistes hommes, qui jusque-là s'était révélé dans l'autoreprésentation, est dorénavant lié à la représentation du corps féminin. La virilité de l'artiste s'exprime au travers de celui-ci, et sa puissance sexuelle et créative, symbolisée autrefois par le nu masculin, se transfère sur l'acte même de peindre[52].

Dans les années 1910, quelques femmes artistes se mettent néanmoins à peindre des nus masculins. On peut citer Suzanne Valadon (1865-1938) qui, dans *Adam et Eve* (1909), *La Joie de vivre* (1911) et *Le Lancement du filet* (1914), utilise comme modèle son jeune compagnon, le peintre André Utter. *Le Lancement du filet* (fig. 10), en particulier, est novateur en ce qu'il révèle le plaisir éprouvé par la peintre dans la représentation du corps masculin illustré à trois moments différents – ce qui n'est pas sans rappeler les photographies de mouvement réalisées à la fin du XIXe siècle par Eadweard Muybridge. En 1915, la photographe américaine Imogen Cunningham (1883-1976) réalise une série de clichés dans le style pictorialiste qui montre son mari nu dans la nature sauvage du Mont Rainier (Wash.). Comme les nus de Valadon, ces représentations sont chastes et évitent soigneusement de représenter le sexe du modèle. Cela n'a pas empêché une célèbre publication de Seattle de traiter l'artiste de « femme immorale »[53]. Près de 60 ans plus tard, Linda Nochlin constate : « Au XIXe et de nos

CI-DESSOUS
10 Suzanne Valadon (Bessines-sur-Gartempe, 1865 – Paris, 1938), *Le Lancement du filet*, 1914. Huile sur toile, 201 x 301 cm. Centre Pompidou, MNAM- CCI (en dépôt au Musée des beaux-arts de Nancy), inv. AM 2312 P

PAGE DE DROITE
11 Chloe Wise, *I think you should get me a present (Nassim reclining)*, 2018. Huile sur toile, 122 x 152,5 cm. Collection privée.



jours encore, l'idée – pas même l'image offerte en public – que le corps masculin pourrait constituer une source douce et tentante à même de satisfaire les besoins, demandes et rêveries érotiques des femmes n'a pratiquement jamais été énoncée, et il ne faut pas voir là non plus la conséquence de quelque complot perpétré dans les arts par le « chauvinisme mâle » mais l'effet de la situation globale qui existe entre hommes et femmes dans la société toute entière »[54].

Au début de l'année 1941, Fini écrit à Mandiargues : « J'ai l'intention de faire un nouveau tableau : Samson et Dalila. Le sexe de Samson sera visible »[55]. En 1939, l'artiste avait réalisé *Opération I*, une peinture probablement inspirée du même récit biblique. On y voit un homme, assis sur une chaise, le corps recouvert d'un drap blanc. Une femme se tient derrière lui, debout, les yeux également fermés. Elle plonge son index droit dans la chevelure de la figure masculine pour laquelle Mandiargues servit de modèle. Dans sa lettre, Fini se demande également si Stanislao Lepri, son nouvel amour, sera d'accord de poser. Cela ne semble pas avoir été le cas. C'est en effet Nico Papatakis que la peintre utilise comme modèle dans les nus masculins qu'elle réalise en 1941-1942. En plus de notre tableau, nous pouvons citer *L'Alcôve* (1941) ou *Sphinx Amalburga* (1942). Fini paraît également avoir renoncé à réaliser une œuvre sur le thème de Samson et Dalila.

Les rapports de pouvoir présents dans l'acte de représenter un être du sexe opposé, qui plus est nu, sont au cœur du récit que fait Nico Papatakis[56] de sa séance de pose avec l'artiste. Dans son autobiographie, il raconte comment Fini, dont il avait brièvement fait la connaissance à Paris lors d'un dîner donné par Marie-Laure de Noailles, lui propose de poser pour elle lorsqu'il se retrouve à Cannes en 1941. Le jeune homme raconte qu'il s'était déjà senti humilié lors de la soirée parisienne durant laquelle la vicomtesse l'avait, selon ses dires, pointé du doigt devant tous ses invités en s'exclamant : « Regardez donc comme il est beau ! »[57]. Il craignait ainsi le regard de l'artiste, surtout que celle-ci lui avait demandé de poser nu, mais il avait grandement besoin de l'argent qu'elle lui offrait. La manière très misogyne dont il relate son expérience illustre bien la difficulté pour cet homme de voir la relation de pouvoir s'inverser : « Dur, ce le fut en effet. Une chose était de faire le modèle pour un sculpteur, fût-il homosexuel, de se tenir devant lui en tenue d'Adam au cours de longues séances, que ce soit débout, raide comme un piquet, ou le bras passé derrière la nuque, les pectoraux saillants, accroupi comme buvant à la source d'une fontaine, mimant les attitudes tauromachiques du banderillero ou du matador, une autre était de s'étendre sur un sofa recouvert d'étoffes aux couleurs florentines, tantôt une seule cuisse repliée, tantôt les deux, l'air toujours rêveur, forcément absent (ce dernier point ne me demandant pas un gros effort supplémentaire !) ou alors debout, un pagne autour des hanches ou un diadème sur le front, ou brandissant un trident figuré par un balai emprunté à la camériste »[58].

Contrairement à ce que Webb laisse entendre dans sa biographie de Fini, ce qui dérange Papatakis ce n'est pas le risque d'une avance sexuelle de la part de l'artiste, puisqu'il préfèrerait poser pour un « sculpteur, fût-il homosexuel »[59]. Ce qui est problématique pour le jeune homme, c'est l'atmosphère de féminité dans laquelle se sont déroulées ces séances de pose. C'est sans doute pour cela qu'il oppose l'art viril de la sculpture à celui plus féminin de la peinture. La manière genrée de décrire les différentes façons de poser est explicite. Pour cet homme, le regard féminin, similaire à celui de la Méduse, a un effet castrateur[60]. En réalité, la féminisation du nu masculin est devenue populaire au XVIIIe siècle, alors même que le nu féminin commençait son ascension. Comme l'explique Germaine Greer, c'est la prédominance du regard masculin qui est responsable : « Dans notre culture polarisée, au sein de laquelle les vrais hommes ne peuvent pas être envisagés uniquement en tant que simples corps, alors que les femmes doivent se considérer comme corps avant tout, le corps portraituré devient le corps féminisé quel que soit son sexe »[61].

Récemment une chroniqueuse du journal *Le Monde* se demandait « Pourquoi les corps masculins sont-ils invisibles ? »[62]. La rubrique, inspirée par l'été et la censure des corps féminins sur les réseaux sociaux, ne parle pas directement d'art, bien que l'auteure y incite les femmes artistes à « investir plus sérieusement le champ de l'érotisation des hommes ». Bien sûr, depuis Leonor Fini, d'autres femmes artistes se sont intéressées au nu masculin, mais cette pratique reste marginale encore aujourd'hui (fig. 11). Alors que le nu féminin n'a cessé d'inspirer les artistes hommes tout en permettant également à certaines femmes – par exemple Tracey Emin, Lisa Yuskavage ou Jenny Saville – de se réapproprier leur image avec beaucoup de succès[63].

À l'opposé, il n'existe toujours pas de tradition féminine du nu masculin. Dans les années 1970, l'artiste Sylvia Sleigh (1916-2010) utilise le nu masculin pour dénoncer les rapports de force entre hommes et femmes présents dans la peinture classique. Elle se sert de ses amis qu'elle fait poser dans des parodies de tableaux célèbres. L'intellectuel Philip Golub se montre nu de dos sur le modèle de la *Vénus au miroir* de Velázquez, alors que l'artiste au travail apparaît également reflétée (*Philip Golub Reclining*, 1971). Le mari de la peintre, le critique d'art Lawrence Alloway, rejoue le *Bain turc* d'Ingres en compagnie de cinq autres hommes nus (*At The Turkish Bath*, 1976, fig. 12). Cependant, pour Rozsika Parker et Griselda Pollock, le simple fait de renverser les rôles n'est pas suffisant[64]. De plus, le statut de portrait de ces œuvres, voulu par l'artiste, empêche l'objectification des modèles et dans une certaine mesure leur sexualisation. En cela, ces nus masculins ne sont

12 Sylvia Sleigh (Llandudno (Pays de Galles), 1916 – New York, 2010), *The Turkish Bath*, 1973. Huile sur toile, 193 x 259,1 cm. The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago; achat, Paul and Miriam Kirkley Fund for Acquisitions, inv. 2000.104.

pas les équivalents des nus féminins anonymes qui peuplent l'art depuis des siècles. Margaret Walters note en 1978 que la plupart des nus masculins peints par les femmes sont des portraits, ce qui, selon Linda Nochlin, est une contradiction dans les termes puisque, traditionnellement, le nu est censé être intemporel et anonyme[65]. Pour cette dernière, c'est la nature subversive de cette contradiction qui a attiré les femmes peintres[66].

Ces remarques nous permettent de réaliser à quel point Leonor Fini est en avance sur son temps lorsqu'elle peint ses nus masculins dans les années 1940. L'originalité et la liberté avec laquelle elle envisage les relations hommes-femmes se reflètent dans sa peinture. Les figures masculines qu'elle représente, dans lesquelles le modèle n'est jamais absent, renversent les archétypes et stéréotypes de genre tout en érotisant le corps masculin. L'artiste exprime ainsi un désir féminin à la fois charnel et social que l'on voit encore trop rarement. |

Notes

1 Anna Rådström et Cecilia Andersson, «Between Yes and No : Leonor Fini's work 1930-1960», in : Fini 2014, p. 33.

2 *Leonor Fini : Theatre of Desire, 1930-1990*, Museum of Sex, New York, 2018. https://www.museumofsex.com/portfolio_page/leonor-fini/.

3 *Angels of Anarchy : Women Artists and Surrealism*, Manchester Art Gallery, 2009 ; *Surreal Friends : Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, Pallant House Gallery, Chichester, West Sussex, 2010 ; *Au pays des merveilles : les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux* États-Unis, Los Angeles County Museum of Art, Musée national des beaux-arts du Québec, Museo de Arte Moderno, Mexico, 2012-2013 ; *Leonora Carrington*, Tate Liverpool, 2015 ; *Lee Miller and Surrealism in Britain*, Hepworth Wakefield, 2018 ; *Leonora Carrington : Contes magiques*, Museo de Arte Moderno, Mexico, 2018 ; *Frida Kahlo : Making Her Self Up*, Victoria and Albert Museum, Londres, 2018 ; *Women of Surrealism : Franciska Clausen, Rita Kernn-Larsen, et Elsa Thoresen*, Kunstforeningen Gl. Strand, Copenhague, 2018-2019 ; *Dorothea Tanning*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Tate Modern, Londres, 2018-2019.

4 Siân Folley, «‹The Problem of Woman› : Female Surrealists and their Unique Brand of Mystery», 3 nov. 2014, https://www.sothebys.com/en/articles/the-problem-of-woman-female-surrealists-and-their-unique-brand-of-mystery (consulté en juillet 2018).

5 La lettre fut publiée dans le chapitre consacré à l'artiste. Leonor Fini, « Lettre à Roger Borderie », *Obliques* 14-15, 1977, p. 115.

6 Chadwick 1986, p. 237. Meret Oppenheim est encore plus radicale et demande à Chadwick de ne reproduire aucune de ses œuvres dans le livre. Son argument, similaire à celui de Fini, est que « c'est exactement ainsi que les femmes s'enterrent elles-mêmes dans leur ghetto millénaire ».

7 Allmer 2016, p. 3.

8 La recherche et les expositions consacrées aux femmes ayant été liées au surréalisme est, malheureusement, encore le fait quasi exclusif d'historiennes de l'art et de curatrices.

9 Notons que le Victoria and Albert Museum est avant tout un musée d'arts décoratifs. En 2007, il avait déjà examiné l'aspect matériel du surréalisme à travers son influence sur la décoration d'intérieur, la mode et la publicité dans *Surreal Things : Surrealism and Design*. De plus, une exposition consacrée à l'art de Frida Kahlo avait déjà eu lieu à la Tate Modern de Londres en 2005.

10 Jonathan Jones, « Frida Kahlo : Making Her Self Up review – forget the paintings, here's her false leg », *The Guardian*, 12 juin 2018, https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jun/12/frida-kahlo-making-her-self-up-review-v-and-a-london et Laura Cumming, « Frida Kahlo : Making Her Self Up review – an extraordinary testimony to suffering and spirit », *The Observer*, 10 juin 2018, https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jun/10/frida-kahlo-making-her-self-up-v-and-a-cindy-sherman-spruth-magers-review (consultés en juillet 2018). L'article de J. Jones pose des questions intéressantes du point de vue muséographique, notamment sur la manière de présenter côte à côte des artefacts et des œuvres d'art, sur leur différence d'aura, sur la façon dont l'art transforme la réalité. Il est juste malheureux que pour illustrer son propos, l'auteur choisisse comme exemple le fait qu'il trouve Frida Kahlo plus belle en réalité – une réalité médiée par la photographie il s'entend – qu'elle ne se représente en peinture.

11 Lorsque les surréalistes lancent leurs *Recherches sur la sexualité* en janvier 1928, Breton, Aragon et Éluard sont en pleines crises sentimentales, ce qui motive leur réflexion sur le sujet. Dawn Ades et Michael Richardson, «*Amour fou* – mad love», in : Fijalkowski/Richardson 2016, pp.171-181, 175.

12 Webb recense environ 360 expositions (une moitié personnelles et l'autre collectives) entre 1929 et 1996.

13 Pour les éléments biographiques voir Fini 2001 et Webb 2017. Le livre de Peter Webb est extrêmement bien documenté et bénéficie des nombreuses conversations qui ont eu lieu entre l'auteur et l'artiste. Au niveau critique par contre, le style hagiographique de l'ouvrage, qui parfois s'avère même sexiste, ne permet pas vraiment une réappréciation de l'œuvre.

14 Voici comment Leonor Fini décrit ses nouveaux amis dans une lettre à sa mère : « Ce sont d'étranges garçons, extrêmement timides, cultivés, infantiles et détachés de la vie quotidienne. Ils sont très gentils, mais ils ont honte d'être riches. Ils appartiennent sans doute à un milieu de gens arrivés – mère frivole, père affairiste – qui les considèrent un peu comme des crétins. Au fond, ils sont privés d'affections équilibrées, c'est manifeste. En tout cas, ils sont intéressants et fins, et je préfère de loin leur compagnie à celle des grands gaillards classiques, des taureaux satisfaits d'eux-mêmes et des conquistadores. Pfui ! avec ce genre de types, je m'ennuie à mourir. » Cité en français dans Fini/Mandiargues 2010, pp. 7-8.

15 En 1937, lorsque Schiaparelli crée son parfum *Shocking*, c'est Leonor Fini qui en dessine la bouteille iconique en forme de mannequin de couturière. L'artiste illustre également des créations de Schiaparelli pour le magazine de mode américain *Harper's Bazaar* avec lequel elle collabore à plusieurs reprises, http://www.schiaparelli.com/en/maison-schiaparelli/schiaparelli-and-the-artists/leonor-fini/bottle-for-perfume-shocking-by-schiaparelli/.

16 Fini avait déjà vu quelques publications surréalistes grâce à Giorgio de Chirico dont elle avait fait la connaissance à Milan en 1929.

17 Fini 2001, p. 38.

18 Fini 2001, p. 34. Le dessin automatique recherche avant tout le lâcher prise de la raison, c'est donc amusant que Leonor Fini s'y exerce sur du papier quadrillé.

19 L'œuvre sera reproduite la même année dans l'ouvrage *Surrealism* de Sir Herbert Read.

20 Leonor Fini et Valentine Hugo, dont trois tableaux sont également montrés, sont les femmes artistes les mieux représentées de l'exposition.

21 Henry McBride, «Two Artists from Paris», *The Sun*, 4 mars 1939, p. 14, cité en français dans Webb 2007, p. 80 et modifiée par l'auteure.

22 Julien Levy, *Surrealism*, New York 1936, p. 28.

23 Fini/Mandiargues 2010, pp. 117-204.

24 Fini 2001, p. 36.

25 Il serait intéressant d'étudier les liens entre l'art de Leonor Fini et celui de Balthus, en particulier concernant les œuvres qu'elle crée dans les années 1930 et 1970. Les deux artistes se connaissaient et dans un texte de 1960, rédigé en préparation d'une interview, Fini cite en premier lieu Balthus parmi les artistes qui l'intéressent. Leonor Fini, « Fini on Surrealism », in : Fini 2014, p. 128.

26 Peggy Guggenheim, *Out of This Century : Confessions of an Art Addict*, New York 1979, p. 235.

27 Rachael Grew, «Feathers, flowers, and flux : artifice in the costumes of Leonor Fini», in : Allmer 2016, p. 261. La nécrologie du *New York Times* porte d'ailleurs le titre suivant : « Leonor Fini, 87, Set Designer and a Painter of the Fantastic » (Alan Riding, 26 janv. 1996).

28 « Entre 1946 et 1953, Fini alla à seize bals costumés et chaque fois ses tenues spectaculaires furent reproduites dans les magazines », Kent 2009.

29 Marcel Jean, avec la collaboration d'Árpád Mezei, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, 1959, p. 280. Marcel Jean conclut, de manière proprement surréaliste, en discutant des coiffures de Jacqueline Breton et de Dora Maar.

30 En comparaison, l'exposition du Moma de 1936 comprenait huit femmes artistes, sans compter celles qui avaient participé à la création de cadavres exquis.

31 Il s'agit de l'œuvre que Fini avait montrée dans l'exposition d'objets surréalistes en 1936.

32 C'est en tout cas ce qu'affirme Whitney Chadwick dans *Les Femmes dans le mouvement surréaliste* (1986), un des premiers ouvrages consacrés entièrement à ce sujet : « Aucun mouvement n'a compté autant de femmes parmi ses membres actifs », Chadwick 1986, p. 7.

33 Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the Occult : Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*, Amsterdam 2014, pp. 135 et 218, note 10.

34 De manière générale, l'appartenance à un groupe d'artistes, qu'elle soit historique ou le fruit d'une assimilation a posteriori, a facilité la redécouverte de certaines femmes, cela en raison de l'importance accordée par l'histoire de l'art moderne aux mouvements stylistiques.

35 Un des premiers textes ayant participé à la redécouverte des femmes surréalistes est l'article d'Alain Jouffroy « La Révolution est femme », paru dans le numéro de la revue *XXe siècle* consacré au surréalisme (n° 42, juin 1974). Alain Jouffroy, poète et critique d'art, était lui-même un membre tardif des surréalistes.

36 Voir par exemple Whitney Chadwick et Isabelle de Courtivron, *Significant Others : Creativity and Intimate Partnership*, Londres 1993 ; Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors : Women, Surrealism, and Partnership*, Lincoln et Londres, Univ. of Nebraska Press, 1994 ; Emma Lavigne, dir., *Couples modernes 1900-1950*, cat. expo., Paris et Centre Pompidou-Metz, 2018. De manière intéressante, Whitney Chadwick, dans son dernier ouvrage, s'est penchée sur un autre type de couple, celui formé par les amitiés entre certaines femmes surréalistes, Chadwick 2017.

37 Fini bénéficie d'une courte entrée dans le catalogue de *Couples Modernes*

1900-1950, associée à André Pieyre de Mandiargues et Stanislao Lepri. Cependant, aucune de ses œuvres n'est présentée dans l'exposition qui comprend pourtant 900 numéros. Cela reflète bien la peine qu'ont certaines institutions à élargir les critères du modernisme dont elles font la promotion.

38 Les deux premiers chapitres de l'ouvrage de Whitney Chadwick (Chadwick 1986) sont intitulés « À la recherche de la muse » et « La femme, muse et artiste ». Quant à l'exposition *La Femme et le surréalisme*, qui eut lieu au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne en 1987, elle mélangeait allégrement muses, représentations de la femme et femmes artistes.

39 Le romantisme est une des sources majeures d'influence du mouvement surréaliste. Pour plus de détails, voir Michael Löwy, «'The speaking flame': The Romantic connection», in : Fijalkowski/Richardson 2016, pp. 81-92.

40 Beauvoir 1996, tome 1, p. 370. La critique de Breton par Simone de Beauvoir a très probablement aussi joué un rôle important dans l'intérêt que les féministes ont porté aux femmes liées au surréalisme.

41 Fini 1984, p. 31.

42 Leonor Fini a été photographiée à de nombreuses reprises, durant toute sa vie, et les livres qui lui sont consacrés contiennent en général beaucoup de portraits de l'artiste. On pourrait d'ailleurs considérer les photographies de Fini comme faisant partie de son œuvre. Il s'agit en effet d'un travail performatif comparable par exemple à celui de Cindy Sherman.

43 Joan Riviere, «Womanliness as a masquerade», *The International Journal of Psychoanalysis* 10, 1929, pp. 303-313. Republié dans Victor Burgin, James Donald, Cora Kaplan, éds, *Formations of Fantasy*, Londres et New York, 1986.

44 Léon Kochnitzky, «Shepherdess of the Sphinxes (on Leonor Fini)», *View*, juin 1943, cité en français dans Webb 2007, p. 104. Peter Webb rapporte également des propos tenus par Salvador Dalì à Amanda Lear. Lorsque le peintre déclare que le talent est l'exclusivité de l'homme, Lear l'interroge sur Leonor Fini : « Mieux que la plupart des autres, sans doute, […] mais le talent c'est une question de couilles », Webb 2007, p. 84. On reconnaît ici le franc-parler provocateur de Dalì, mais il ne fait qu'exprimer ouvertement et de manière un peu crue une idée partagée par de nombreux artistes et critiques masculins.

45 Parker/Pollock 1981, p. 139.

46 Greer 2007.

47 Kent 2009.

48 Sur Ithell Colquhoun, voir Dawn Ades, « Notes on Two Women Surrealist Painters : Eileen Agar and Ithell Colquhoun », *Oxford Art Journal*, Vol. 3, Issue 1, April 1980, pp. 36-43, et Michel Remy, *Surrealism in Britain*, 1999, pp. 204-205 et 244-248.

49 L'œuvre dont il ne semble pas exister de reproduction est décrite dans http://www.ithellcolquhoun.co.uk/beau_gosse.htm.

50 Nochlin 1993, pp. 218-225. Publié à l'origine en janvier 1971 dans la revue américaine *Artnews* sous le titre «Why Have There Been No Great Women Artists ?», cet article est l'un des textes pionniers de l'histoire de l'art féministe.

51 Il est connu qu'entre la Renaissance et la fin du XIXe siècle un petit nombre d'artistes femmes ont eu accès à des modèles vivants de manière privée et même, ce qui est plus surprenant, publique. Voir, entre autre, l'excellente étude de Margaret A. Oppenheimer, « ‹ The Charming Spectacle of a Cadaver › : Anatomical and Life Study by Women Artists in Paris, 1775-1815», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 6, Issue 1, printemps 2007, http://www.19thc-artworldwide.org/spring07/46-spring07/spring07article/142-qthe-charming-spectacle-of-a-cadaverq-anatomical-and-life-study-by-women-artists-in-paris-17751815.

52 Walters 1978, pp. 315-316. Voir également Carol Duncan, «Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting», in : Norma Broude et Mary D. Garrard, *Feminism and Art History : Questioning the Litany*, New York, 1982, pp. 292-313.

53 Imogen Cunningham dans le film de Meg Partridge, *Portrait of Imogen* (1988).

54 Linda Nochlin, « Érotisme et images du féminin dans l'art du XIXe », in : Nochlin 1993, p. 197. L'article date originellement de 1972.

55 Fini/Mandiargues 2010, p. 287.

56 À l'époque où Fini l'utilise comme modèle, Nikos (dit Nico) Papatakis (1918-2010) est un jeune exilé d'origine grecque et éthiopienne, né à Addis-Abeba. Après s'être engagé dans l'armée d'Haïlé Sélassié Ier pour combattre l'invasion italienne, il fuit l'Éthiopie à la victoire de Mussolini en 1935. En 1939, il se retrouve sans le sou à Paris, qu'il quitte avant l'arrivée des Allemands. De retour à Paris après la guerre, il crée et dirige le cabaret-théâtre La Rose rouge à Saint-Germain-des-Prés et produit le film de Jean Genet, *Un chant d'amour* (1950). En exil volontaire à New York, par dégoût de la guerre d'Algérie, il rencontre la mannequin allemande Christa Päffgen, future égérie de Warhol et chanteuse sur le premier album du groupe *The Velvet Underground* (sous le nom de Nico). Durant son séjour américain, il coproduit aussi *Shadows* (1959), le premier film de John Cassavetes. De retour à Paris au début des années 1960, il devient à son tour un réalisateur engagé.

57 Papatakis, 2003, p. 266.

58 Papatakis 2003, p. 284.

59 Webb 2007, p. 95.

60 Dans son texte de 1922, « La Tête de Méduse », Freud analyse le mythe de Méduse et la peur que la créature engendre selon sa théorie du complexe de castration.

61 Greer 2007. L'auteure a consacré un ouvrage à la figure de l'éphèbe dans l'art. Elle y mentionne très brièvement Leonor Fini. Germaine Greer, *The Beautiful Boy*, New York 2003, p. 239. Rozsika Parker et Griselda Pollock pensent à l'inverse que l'objectification du corps masculin est impossible dans un système patriarcal, même lorsque celui-ci est placé dans une posture féminine. Parker/Pollock 1981, p. 124.

62 Maïa Mazaurette, « Pourquoi les corps masculins sont-ils invisibles ? », *Le Monde*, 5 août 2018, https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2018/08/05/pourquoi-les-corps-masculins-sont-ils-invisibles_5339508_4497916.html (consulté en septembre 2018). En 2012-2013, une exposition consacrée au nu masculin, d'artistes hommes et femmes, faisait le même constat en déclarant : « L'homme nu est invisible », *Der Nackte Mann*, LENTOS Kunstmuseum Linz et Ludwig Múzeum Budapest, 2012-2013.

63 À la suite de #MeToo, la question de savoir s'il est encore possible pour des artistes hommes de peindre des femmes nues a été soulevée : Michael Slenske, « Paintings of naked women, usually by clothed men, are suddenly sitting very uncomfortably on gallery walls », *New York*, 16-29 avril 2018, pp. 46-54. Disponible en ligne à l'adresse : https://www.thecut.com/2018/04/can-a-male-artist-still-paint-a-female-nude.html.

64 Voir Parker/Pollock 1981, p. 126.

65 Walters 1978, p. 319.

66 Linda Nochlin, « Some Women Realists. Painters of the Figure », *Arts Magazine*, mai 1974, p. 30. Dans le même article, l'auteure fait une critique élogieuse des nus masculins de Sylvia Sleigh, pp. 31-33.

ADRESSE DE L'AUTEURE
Justine Moeckli, assistante conservatrice, Musée d'art et d'histoire, Genève, justine.moeckli@ville-ge.ch

REMARQUE
Sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteure.

BIBLIOGRAPHIE
Allmer 2016. Patricia Allmer éd., *Intersections : Women artists/surrealism/modernism,* Manchester 2016.
Beauvoir 1996. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, 2 tomes, Paris 1996 (première édition 1949).
Chadwick 1986. Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris 1986 (première publication en 1985 sous le titre *Women Artists and the Surrealist Movement*).
Chadwick 2017. Whitney Chadwick, *The Militant Muse : Love, War and the Women of Surrealism*, Londres 2017.
Fijalkowski/Richardson 2016. Krzysztof Fijalkowski et Michael Richardson éd., *Surrealism : Key Concepts*, Londres – New York 2016.
Fini 2014. *Leonor Fini. Pourquoi pas ?* Cat. expo., Umeå, Bildmuseet, 2014.
Fini/Mandiargues 2010. Leonor Fini et André Pieyre de Mandiargues, *L'Ombre portée : Correspondance 1932-1945*, trad. Nathalie Bauer, Paris 2010.
Fini 1984. Leonor Fini, « Mes théâtres », *Corps écrits* (*Théâtres),* 10, Paris 1984, pp. 31-33.
Greer 2007. Germaine Greer, « Double Vision », *The Guardian*, 5 mars 2007, https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/mar/05/art.gender (consulté en juillet 2018).
Kent 2009. Sarah Kent, « Leonor Fini : Surreal Thing », *The Telegraph,* 30 oct. 2009, https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/6467290/Leonor-Fini-surreal-thing.html (consulté en juillet 2018).
Nochlin 1993. Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. Oristelle Bonis, Nîmes 1993.
Parker/Pollock 1981. Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Old Mistresses : Women, Art and Ideology,* Londres 1981.
Walters 1978. Margaret Walters, *The Male Nude : A New Perspective,* New York – Londres 1978.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS
MAH Genève, F. Bevilacqua/2018 ProLitteris, Zurich (fig. 1), scan BAA (fig. 2).
2018 ProLitteris, Zurich (fig. 3, 4).
DR (fig. 5).
Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais, J. Faujour/2018 ProLitteris, Zurich (fig. 6) ; J. Hyde (fig. 10).
Lee Miller Archives, England 2018. All rights reserved, leemiller.co.uk (fig. 7).
The Artist's Estate / Image courtesy of the Hunterian, University of Glasgow, 2018 (fig. 8).
Musée du Louvre, RMN-Grand Palais, J.-G. Berizzi (fig. 9).
Courtesy de l'artiste et de la Galerie Sébastien Bertrand, L. Jackson (fig. 11).
The Estate of Sylvia Sleigh, Image courtesy of The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 2018 (fig. 12).

SUMMARY
Leonor Fini : *Nu/Portrait de Nico* (1942)
Certain museum collection pieces seem destined to spend all eternity in the storerooms. Then all of a sudden, after years of indifference, interest in them is rekindled. Changes in taste or the rediscovery of neglected artists can propel forgotten works into a second or even third life. Such is the case for *Nu/Portrait de Nico* by Leonor Fini (1907-1996). This canvas, given to the Musée d'Art et d'Histoire in 1983 by collector Brigitte Mavromichalis, was exposed for the first time since entering the museum's collections during the exhibition *Leonor Fini, Pourquoi pas ?* organised by the Umeå Bildmuseet (Sweden) in 2014.