



HAL
open science

Kiki de Montparnasse : modèle, muse et artiste

Sarah Coudray

► **To cite this version:**

Sarah Coudray. Kiki de Montparnasse : modèle, muse et artiste. Art et histoire de l'art. 2021.
hal-03953718

HAL Id: hal-03953718

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03953718v1>

Submitted on 24 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Master

Histoire, Civilisation et Patrimoine

Parcours Patrimoine, Art et Histoire

Mémoire de M1

Volume I : Rédaction

Kiki de Montparnasse :
modèle, muse et artiste

Sarah Coudray

Direction : Guillaume Le Gall

2020-2021

Remerciements :

Je tiens avant tout à exprimer ma reconnaissance à mon directeur de mémoire, Monsieur Le Gall, pour son suivi consciencieux, sa disponibilité, sa bienveillance et ses conseils éclairés.

Je souhaite remercier Madame Karp Lugo d'avoir accepté d'évaluer mon mémoire dans le cadre du jury de soutenance.

J'aimerais également remercier Madame Amao, assistante de conservation au cabinet de la photographie du Centre Pompidou à Paris, de m'avoir consacré du temps pour répondre à mes interrogations.

Je remercie Madame Gossmann, historienne de l'art et professeur intervenant à l'Ecole Nationale Supérieure d'Art de Dijon, pour sa bienveillance et ses renseignements sur Kiki.

Merci à Madame Mendjisky, fondatrice et directrice du Musée Mendjisky – Ecoles de Paris, pour sa disponibilité et pour m'avoir communiqué les reproductions d'œuvres d'art réalisées par Maurice Mendjisky.

J'adresse mes remerciements à Madame Mentha, conservatrice à la Fondation Im Obersteg, pour m'avoir transmis des informations à propos du tableau *Les Lavandières* de Kiki.

Je remercie aussi Madame Tilly, chargée des collections à la Bibliothèque/Photothèque du Musée d'Art et d'Histoire Paul Eluard à Saint-Denis, pour sa prévenance et pour m'avoir joint des documents sur le surréalisme conservés au musée.

Pour conclure, je voudrais remercier le personnel des bibliothèques et autres institutions que j'ai fréquentées dans le cadre de ce travail : les Bibliothèques de l'Université de Lorraine, la Bibliothèque Stanislas, la Médiathèque de la Manufacture, la Bibliothèque Kandinsky et l'Institut National d'Histoire de l'Art.

Enfin je tiens à remercier mes proches :

J'aimerais remercier ma mère de m'avoir soutenue dans ce travail, pour sa relecture et ses corrections.

Je remercie profondément Quentin et Victoria pour leurs encouragements et leur présence tout au long de ce travail. Je leur dédie ces vers d'Aragon :

« Jeunes amis* vous dont c'est l'âge
Entre la ronde et le voyage
Fou s'épargnant qui se croit sage
Criez à qui vous veut blâmer »
(Louis Aragon, *Heureux celui qui meurt d'aimer*)

Je remercie pour sa gentillesse Pauline qui m'a transmis des références auxquelles je n'aurais pu avoir accès sans elle.

Merci à Andréa et Joris pour tout le reste.

Avant-Propos :

Alice Prin, dite Kiki de Montparnasse, est l'une des personnalités qui a profondément marqué ce quartier dans les années vingt et l'imaginaire que nous avons de celui-ci. Il est impensable de réaliser un ouvrage sur Montparnasse sans évoquer la « grande » Kiki qui peut être considérée comme l'une de ses attractions : elle anime les ateliers des peintres, les boîtes de nuit en vogue et toutes les autres manifestations populaires où elle apparaît toujours comme tête d'affiche. Cependant, même si Kiki représente l'état d'esprit de Montparnasse d'après-guerre : un lieu festif et d'émulation culturelle, il ne faut pas résumer son existence à ces trois syllabes. Son activité de modèle a éclipsé sa propre Œuvre en tant que peintre, dessinatrice ou encore photographe. De plus, elle est toujours rattachée à l'École de Paris et à ses représentants : Foujita, Per Krogh, van Dogen, Kisling, Mendjisky, ... mais sa plus longue relation, constamment exaltée dans les expositions ou les ouvrages, est celle avec Man Ray, un photographe et peintre Dada, puis surréaliste. La présence de Kiki dans le mouvement dont Breton est le Pape est souvent résumée à deux photographies : *Le Violon d'Ingres* et *Noire et Blanche*, ainsi que trois court-métrages : *Le Retour à la raison*, *Emak Bakia* et *L'Etoile de Mer*. Or, cette femme est plus complexe : elle compte parmi ses fréquentations Louis Aragon, Robert Desnos, Tristan Tzara ; elle partage certaines influences avec André Breton comme l'art naïf. Le rôle de muse-modèle de Kiki a totalement éclipsé sa production artistique. Cela est représentatif de ce qu'ont vécu les artistes féminines dans l'avant-garde, plus particulièrement les femmes du surréalisme, qui se sont vu glorifier en tant que mythes par leurs partenaires masculins mais dont la production artistique a totalement été négligée par ces derniers.

Pouvoir réaliser mon mémoire sur Kiki a été une chance : cela m'a permis de mobiliser plusieurs artistes de mouvements et au travail différents, de remettre en question la romantisation du statut de muse ou encore d'évoquer le manque de visibilité du travail féminin dans l'histoire de l'art. Le choix de travailler sur Kiki est, en partie, lié à mon intérêt pour une diversité d'artistes et de questions féministes mais aussi pour ce qu'elle représente en tant que personne à part entière. Ma découverte de Kiki remonte au lycée grâce à une romancière graphique, Diglee, qui a réalisé un agenda sur des femmes qu'elle considérait comme inspirantes. Entre Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Lena Dunham ou encore Frida Kahlo, il y avait Kiki. Il est frappant de voir son nom associé à de grandes personnalités du féminisme, elle qui est un véritable objet de fétiche et qui en a conscience car elle met elle-même en scène sa nudité, ... Pourtant, même si elle ne s'engage jamais ouvertement dans cette lutte, encore peu développée à l'époque, nous pouvons la

considérer comme une « icône » féministe : elle s'émancipe, vit sa vie comme elle l'entend et a une activité d'artiste reconnue par ses pairs. Même si le patriarcat ne lui attribue pas la même étiquette d'hystérique qu'aux suffragettes ou aux autres femmes qui revendiquent leurs droits, nous ne pouvons faire l'impasse sur sa place dans cette lutte pour l'émancipation de la femme et l'égalité. Il serait absurde de la considérer comme une réelle figure de la lutte féministe comme de Beauvoir. Cependant, la théorie s'appuie constamment sur la pratique et réciproquement : sans femmes libres et indépendantes comme Kiki, des ouvrages comme *Le Deuxième Sexe* auraient été rédigés des décennies plus tard. C'est grâce à des exemples isolés, ici des femmes qui s'affranchissent des conventions de l'époque, que nous prenons conscience que quelque chose qui nous dépasse est en train de changer et c'est par la théorie que nous le manifestons et le rendons ainsi public. Après avoir découvert la facette « féministe » de Kiki, c'est son caractère extraverti et attendrissant qui m'a frappée lors de la découverte d'une comédie musicale au festival d'Avignon, en 2018. Puis, lors de l'exposition au centre Pompidou Metz, *Les couples modernes*, en 2019, je prends conscience que le statut de muse est une prison dorée qu'il faut combattre : toute prison, même la plus luxueuse, est liberticide. Le problème avec le statut de « muse » est qu'il est encore valorisé comme enviable. Comment pouvons-nous nous engager dans des combats en faveur de l'égalité et continuer à nous extasier devant une personnalité réduite à exister à travers les yeux d'autrui ? Sans l'autre, la muse n'est rien ; l'artiste sans muse est tout.

Lorsqu'il a fallu choisir un sujet de mémoire pour ma première année de master, ce n'est pas l'inspiration qui manquait : les critiques sur l'art de Robert Desnos, la photographie de la Nouvelle Vague à travers le travail de Gilles Caron et Raymond Cauchetier, ... Finalement, j'ai choisi de travailler sur Kiki. Avoir un sujet est une chance mais pouvoir être dirigée par quelqu'un qui l'accepte en est une autre : l'arrivée de Monsieur Le Gall dans le département d'histoire de l'art de Nancy s'est avérée une opportunité. En plus, d'être historien de l'art spécialisé en photographie, il est également spécialiste du surréalisme, ce qui se révèle un avantage de taille quand on travaille sur une personnalité ayant fréquenté intimement pendant presque dix ans le photographe par excellence de ce mouvement. Monsieur Le Gall m'a donné la possibilité de choisir le sujet que je souhaitais.

Ce travail s'est avéré particulièrement enrichissant car à travers mes recherches, j'ai travaillé sur beaucoup d'artistes et de sujets divers. La proximité de Nancy avec Paris, où Kiki a vécu mais qui est aussi la ville la plus riche de France en termes de ressources pour les historiens d'art, est un avantage non négligeable. Cependant, les bibliothèques universitaires de Lorraine et celles du réseau de médiathèques-bibliothèques de Nancy métropole m'ont été d'une grande

aide : la majorité des documents consultés sont issus de leurs collections. En plus de ces ressources écrites, la rencontre et les échanges avec toutes les personnes qui ont eu la gentillesse et l'amabilité de répondre à mes questions m'ont été d'une grande utilité. La crise sanitaire actuelle a également eu des effets positifs : les musées français, suite à celle-ci, ont pris l'initiative de moderniser leur site internet. Le site internet du musée Beaubourg a toutefois été fermé pendant quelques semaines, comme Arago au début de nos recherches ; mais cela n'a pas été un problème majeur. Cependant, la COVID a brimé une partie de mes recherches en raison du confinement qui m'a empêchée de me rendre dans les musées pour me confronter directement aux œuvres. Les bibliothèques ont continué de fonctionner correctement, ce qui est un très grand avantage par rapport à l'année dernière.

Je regrette de ne pouvoir livrer qu'une retranscription partielle de l'Œuvre de Kiki. Une dizaine d'œuvres mentionnées dans le catalogue de son exposition au Sacre du Printemps, en 1927, n'ont pas encore été identifiées. D'autres sont connues uniquement par des reproductions dans ses *Souvenirs* et pourraient être identifiées par une recherche minutieuse qui consisterait à se plonger dans les archives de plusieurs personnalités qui ont collectionné les œuvres de Kiki. Cela est un travail qui ne peut malheureusement être réalisé en une année. Les archives de Kiki posent également un autre problème : elles sont quasi-inexistantes car Kiki menait une vie de bohème et ne s'encomrait pas de tels documents. De plus, certaines lettres sont dispersées dans des fonds qui ne sont pas forcément consultables par une étudiante de première année de master. En outre, il m'a été impossible de localiser le manuscrit original des *Souvenirs* de Kiki datés de 1938, dont l'édition de José Corti de 2005 est une reproduction plus ou moins fidèle. Nous avons essayé d'entrer en contact avec la personne qui s'est occupée de la mise en page de cette édition mais cela a été un échec. Cependant, si les archives de Kiki sont manquantes ou difficiles d'accès, celles sur le surréalisme foisonnent : les membres de ce mouvement ont produit une grande documentation qui s'est avérée essentielle pour mon travail.

Nous espérons que le travail de Kiki donnera lieu à des recherches plus longues qui permettront de recenser toutes ses œuvres et que ces dernières feront l'objet d'une revalorisation.

Sommaire :

Remerciements p. 2

Avant-Propos p. 4

Introduction p. 11

I) Identification d'une muse

1) De Galatée à Kiki : la conception de la muse et du modèle

- 1.1) Le mythe originel : Pygmalion et Galatée p. 17
- 1.2) De la figure mythique à la figure mythifiée : la muse p. 20
- 1.3) Vers une reconnaissance progressive du modèle p. 22
- 1.4) Conjuguer la femme et la muse-modèle p. 25

2) Kiki, Reine des Montparnos

- 2.1) Montparnasse, terre des artistes au XX^e siècle p. 29
- 2.2) Kiki, modèle et amie des Montparnos p. 31
- 2.3) Kiki mise à nu par ses Montparnos, même p. 35
- 2.4) Kiki et Mendjisky : le commencement de la vie de muse p. 37

3) La femme (à) 100 têtes : l'idée de la femme par les surréalistes

- 3.1) La mythologie de la femme surréaliste p. 40
- 3.2) La difficulté d'être : la femme surréaliste entre fétiche et mépris p. 43
- 3.3) Les femmes à la marge du surréalisme ? p. 46
- 3.4) Le mythe de l'androgynisme au cœur de la création surréaliste p. 49

II) *Confidence au miroir* : la femme aimée, désirée et érotisée

1) *L'amour fou* : Kiki et Man Ray

- 1.1) Kiki et Man Ray : une relation asymétrique ? p. 55
- 1.2) Une production photographique singulière p. 57
- 1.3) Kiki, icône du surréalisme p. 62
- 1.4) Kiki fait son cinéma : l'inanimée prend vie p. 66

2) Le *male gaze* de Man Ray : symptomatique d'une époque ?

- 2.1) Définition du *male gaze* p. 69
- 2.2) « *Man Gaze* » : une réalité anachronique ? p. 70
- 2.3) De l'objet animé à la femme objet p. 74
- 2.4) Dora Maar, Lee Miller et Claude Cahun : l'érotique et le pornographique féminisés p. 77

III) *Scandaleusement d'elles* : le surréalisme au féminin

1) Les mains d'Alice : une production naïve influencée par le surréalisme et l'École de Paris

- 1.1) Kiki, une artiste aux multiples facettes p. 83
- 1.2) Une peintre à la facture et aux sujets naïfs p. 85
- 1.3) Une production au cœur de diverses influences p. 89
- 1.4) La célébration de certains thèmes surréalistes p. 92
- 1.5) L'Œuvre de Kiki : consécration de la relation Naïfs-Surréalistes p. 95

2) Le mythe personnel : voir Alice à travers Kiki

- 2.1) Autoportrait de l'artiste : des tableaux comme témoignages p. 98

- 2.2) Kiki, créatrice de son propre mythe p. 103
- 2.3) Une artiste prospère reconnue par ses pairs/pères p. 105

3) Réinventer la femme surréaliste

- 3.1) De l'émancipation à la création : les deux premières générations des femmes surréalistes p. 109
- 3.2) Une créatrice iconoclaste : quand la femme surréaliste se réapproprie son image p. 113
- 3.3) L'autoportrait comme manière d'exister..... p. 117

Conclusion p. 124

Bibliographie p. 129

Annexes p. 144

Introduction

« Les hommes aiment les hommes. Ils nous expliquent tout le temps combien ils aiment les femmes, mais on sait toutes qu'ils nous bobardent. »

(Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, 2006)

Il nous paraît essentiel de commencer la rédaction de ce travail en citant Virginie Despentes. Il faudrait retranscrire entièrement *King Kong Théorie* pour attester du changement présent dans notre société occidentale en ce qui concerne la perception de la femme par les hommes et par elle-même. A travers cette citation, ce sont toutes les femmes des avant-gardes, et plus largement de l'Histoire de l'art, qui sont évoquées : celles tant célébrées par les hommes plus pour leur idéalisation que pour leur véritable essence. Ils sont nombreux les surréalistes qui érigent des mythes sur des femmes irréelles ou qui essaient de transformer leurs partenaires en modèles figés¹, ... L'ambiguïté du surréalisme réside au sein même de la relation homme-femme : Breton appelle les femmes à créer et à rejoindre son mouvement mais les condamne à la marginalité.² Au cœur du surréalisme, nous pouvons distinguer plusieurs générations de femmes qui tendent vers une émancipation totale. C'est à la première, celle des muses, qu'appartient Alice Ernestine Prin, dite Kiki de Montparnasse.

Alice Prin est née à Châtillon-sur-Seine, le 2 octobre 1901. Elle est la fille illégitime de Marie Ernestine Prin, une typographe de dix-neuf ans, et d'un marchand de bois. Elle est élevée avec ses cousins et cousines, par sa grand-mère, jusqu'en 1913, année où elle rejoint sa mère à Paris. L'école n'étant pas faite pour elle, Alice Prin commence à travailler dès 1914 comme apprentie brocheuse. Plusieurs travaux se succèdent : elle est bonne à tout faire chez une boulangère, elle travaille dans une usine durant la guerre, ... C'est en 1917 qu'elle intègre la communauté artistique de Montparnasse, devenant ainsi Kiki, le modèle le plus réputé de ce quartier dans les années vingt. Cette activité déplaît fortement à sa mère qui la renie : Kiki se retrouve livrée à elle-même. Grâce à ses relations amicales et amoureuses, sa situation se stabilise progressivement : avec Maurice Mendjinsky, son premier compagnon, ils font face à des difficultés financières car le marché de l'art n'est pas encore tourné vers Montparnasse. C'est avec Man Ray, qu'elle rencontre en 1921 qu'elle jouit d'un statut et d'une stabilité financière. L'activité de modèle de Kiki lui permet de répondre à ses besoins : se loger, se nourrir, ... Même avec le confort que lui offre son amant américain, Kiki continue de poser pour ses amis artistes mais

¹ Référence directe à la relation Bellmer-Zürn. Hans Bellmer est le créateur d'une Poupée, corps d'une jeune adolescente de quatorze ans, qu'il décline sous différentes positions très subjectives. Unica Zürn se fondera sous l'aspect de cette poupée dans plusieurs clichés alors même que son corps âgé ne correspond plus à l'archétype d'un corps frêle d'adolescente.

² Aussi bien dans ses textes où les femmes sont, en partie, des muses ou des intermédiaires qui aident le narrateur (homme) à atteindre un objectif que dans les réunions et productions surréalistes.

également de chanter dans des cabarets et des boîtes de nuit, la plus côtée étant Le Jockey dont elle est l'attraction principale. Son activité artistique ne se limite pas à la chanson : elle dessine, peint et photographie, réalisant une cinquantaine d'œuvres qui n'ont pu être toutes identifiées à ce jour. Elle écrit à deux reprises ses *Souvenirs*, en 1929 et en 1938 : avec ceux-ci, elle fige son propre mythe. Les années folles sont pour elle des années de célébrité ; elle est alors au sommet de sa gloire : elle incarne véritablement la femme moderne qui rompt avec les conventions bourgeoises. Elle ouvre la voie aux femmes qui revendiquent leur indépendance et qui l'obtiennent en rejoignant la vie de bohème en tant qu'artistes et/ou de modèles. Cependant, ce choix entraîne la marginalité de celles-ci : si les artistes jouissent d'un certain statut, pour les artistes femmes, il est plus dur de l'obtenir. Pour Kiki, le début des années trente est prometteur : malgré sa rupture avec Man Ray, vers 1929, avec lequel elle reste amie, elle continue son activité de chanteuse. Cependant, elle grossit à vue d'œil à cause de son alimentation, de sa consommation excessive de drogue et probablement d'alcool. Elle souffre également d'hydropisie. Elle meurt en 1953, à l'hôpital Laennec de Paris. Elle est enterrée au cimetière de Thiais. Peu de personnes sont présentes à son enterrement ; parmi elles, Foujita, un de ses grands amis. Sa concession au cimetière est reprise en 1974 et Kiki n'a pas fait l'objet d'une nouvelle inhumation dans le cimetière de Montparnasse ou ailleurs. Sa vie semble débiter comme un conte de fée et tend à s'achever d'une manière aussi cynique que ceux d'Andersen. Dans ce travail, nous aborderons ses différents statuts et rôles : celui de modèle, de muse mais également d'artiste. Nous analyserons sa production picturale et photographique. La majorité des ouvrages qui s'intéressent à Kiki ont un objectif biographique : c'est le cas de la biographie réalisée par Lou Mollgaard en 1988 ou, plus récemment, d'un roman graphique écrit par José-Louis Bocquet et Catel Muller en 2016. Sa vie intéresse beaucoup, son œuvre moins. Kiki est également au cœur du travail de recherche de Billy Klüver et de Julie Martin sur Montparnasse : ils réalisent *Kiki et Montparnasse* en 1989. Précisons que cet ouvrage n'est pas consacré uniquement à Kiki : elle est prétexte à parler de la vie artistique et quotidienne à Montparnasse et donc d'évoquer différentes personnalités comme Man Ray, Foujita, Kisling, Pascin, ... A travers cet ouvrage, nous comprenons la place centrale qu'occupe Kiki dans le quartier. Les sources primaires sont également à interroger : Kiki écrit à deux reprises son autobiographie et Man Ray rédige également son *Autoportrait* en 1963. Cependant, ce sont des témoignages subjectifs où chacun décrit la réalité comme il la perçoit et surtout comme il veut que son lecteur la perçoive. Quelques lettres de Kiki sont conservées, celles-ci sont dispersées dans les collections de bibliothèques différentes. De plus, ayant une vie mouvementée, Kiki portait peu d'importance à la préservation de ses documents personnels : la majorité de ceux-ci sont perdus.

Kiki est un personnage ancré dans l'imaginaire collectif des années vingt à Montparnasse et, plus largement, de la vie de bohème dans les années folles. Elle est également une icône du surréalisme « grâce » aux photographies *Noire et Blanche* et *Le Violon d'Ingres* de son partenaire Man Ray. La femme, l'artiste disparaît au profit de ses partenaires masculins ; son identité se confond avec celle des œuvres et comme pour beaucoup de femmes artistes, il est nécessaire de travailler à une remise en valeur de son Œuvre qui s'avère très riche et diversifiée. Cette question du manque de reconnaissance du travail féminin touche directement les artistes du surréalisme, qui sont, depuis quelques années, redécouvertes et mises en avant par des expositions et des ouvrages. Nous nous attarderons seulement sur celles des deux premières générations : la première est datée des années 1920 et la deuxième de 1930 jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Toutes deux forgent le statut d'une femme libérée des contraintes, dont pourront jouir les membres féminins leur succédant dans le mouvement. Les femmes surréalistes des deux premières générations sont célébrées par les hommes comme des muses mais leur activité artistique est totalement niée par ceux-ci. Ce manque d'intérêt pour leur création de la part de leurs contemporains engendre la rédaction d'ouvrages sur le surréalisme qui n'évoquent que succinctement la part féminine du mouvement. C'est grâce aux mouvements féministes dans l'art des années 1970 que des chercheurs, majoritairement des femmes anglo-saxonnes, ouvrent les champs d'études féministes et de genre. A partir de ce moment-là, l'histoire de l'art est envisagée sous un nouvel angle, favorisant la découverte d'artistes femmes du surréalisme. De nombreux ouvrages font date. L'œuvre pionnière est le numéro 14-15 d'*Obliques* en 1977, dédié à La Femme surréaliste, où est analysé le regard que portent les hommes surréalistes sur la femme ; mais le plus intéressant dans ce numéro est une sorte de catalogue qui énumère les artistes femmes du surréalisme. D'autres revues, comme *Les Mots La Vie* en 1992 et *Pleine Marge* en 1993, s'intéressent à la perception de la femme dans le surréalisme mais n'évoquent pas réellement les femmes comme des créatrices à part entière. Les premiers ouvrages qui s'intéressent aux femmes artistes dans le surréalisme sont anglo-saxons : *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, écrit en 1985 par Whitney Chadwick, qui se positionne comme l'une des grandes historiennes du surréalisme « féminin » à l'instar de Katharine Conley avec *Automatic Woman* en 1996. Renée Riese-Hubert est l'une des premières à évoquer les relations amoureuses dans le surréalisme dont découle la création dans *Magnifying mirrors/ Women, Surrealism and Partnership* en 1994. Les deux autres œuvres majeures dans cette mise en avant des artistes femmes surréalistes sont le colloque organisé en 1998 : *La Femme s'entête*, où de grandes historiennes de l'art, sensibles à la question de la place de la femme dans le surréalisme, communiquent sur de nombreux sujets variés. Le deuxième ouvrage est la première anthologie exclusivement dédiée au travail de ces artistes : *Scandaleusement*

d'elles de Georgiana Colvile, où elle évoque trente-quatre femmes aux profils et parcours différents qui ont pris part au surréalisme. Plusieurs expositions collectives ont également sensibilisé le public à ces questions : *La Femme et le surréalisme* en 1987, à Lausanne. Dans le catalogue d'exposition, les auteurs n'évoquent pas la production artistique des femmes, seulement leur rôle dans celle des hommes du mouvement. Cependant, cette tendance d'annihiler le travail des femmes tend à disparaître : durant la dernière décennie, les expositions sur les femmes se multiplient comme en 2012 au LACMA, à Los Angeles, avec *In Wonderland : The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and The United States*, en 2018, au Musée Picasso, à Malaga : *Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo* et la dernière en date en 2020-2021 : *Fantastische Frauen* à Francfort.

L'exemple des créatrices du surréalisme témoigne de ce renouveau pour les artistes féminines, notamment celles appartenant aux avant-gardes, qui font maintenant l'objet de recherches de mémoire comme Mariette Lydis ou de projets comme *Elles@centrepompidou*, *AWARE* ... L'objectif de ces deux initiatives est de montrer qu'il est possible d'envisager l'histoire de l'art comme une discipline où les femmes ont innové et à laquelle elles ont participé au même titre que leurs homologues masculins. A travers ce travail, nous espérons participer, à notre échelle, à la redécouverte d'une femme, Kiki de Montparnasse, qui ne doit plus être réduite à une simple muse ou modèle.

Pour cela, nous allons nous interroger sur la manière dont Kiki illustre la rencontre entre les différents mouvements d'avant-garde qui constituent la singularité artistique de Montparnasse au début du XX^e siècle.

Nous allons, tout d'abord, nous intéresser à la condition de modèle et de muse de Kiki tout au long des années 1920, dont l'aboutissement est sa relation avec Man Ray. Enfin, nous évoquerons sa production artistique encore trop connue.

I) Identification d'une femme

Identification d'une femme, réalisée par Michelangelo Antonioni, en 1982, témoigne de l'ambiguïté et de la part du mystère qui résident dans la création au sein de la relation homme-femme. Le film se démarque essentiellement pour sa critique de la société artistique phallocratique : la femme qu'on veut réduire à un modèle et l'homme qui jouit du génie attribué au statut de créateur. Antonioni filme un cinéaste, Niccolo, interprété par Tomás Milián, en quête d'un personnage pour son prochain film. La particularité est que ce *character* n'est pas défini : ni son caractère ni son physique ne le sont. Le fonctionnement de Niccolo est également opaque et nous en dit peu sur le créateur.

Ce film est un véritable objet de réflexion pour qui s'intéresse à la question de la muse-modèle et de sa relation avec son « créateur ». Antonioni essaie de saisir à l'écran toute la difficulté à établir une distinction entre le simple modèle/actrice et la muse/partenaire. Les artistes travaillent, dans leur grande majorité, à partir d'un modèle qu'il leur revient de transcender. Les artistes peuvent choisir un modèle de manière exceptionnelle ou le solliciter régulièrement. Dans le deuxième cas, il est récurrent qu'un lien privilégié, amical et/ou amoureux/sexuel, se crée entre l'artiste et le modèle. Quand un artiste s'éprend de sa partenaire³, modèle, amante, ... toute la difficulté à faire session entre la vie intime et la vie publique/artistique se révèle. Michelangelo Antonioni développe cette idée dans son film : l'amour, souvent, interagit avec l'art. L'être aimé intervient dans l'acte créateur. Pour démontrer cette hypothèse, il suffit de citer tous les artistes qui ont réalisé des portraits de leurs modèles, partenaires, ... La liste est longue. Cependant, nous nous concentrerons exclusivement sur le début XX^e siècle, en France, au cœur de deux avant-gardes parisiennes : l'École de Paris et le surréalisme. Il nous faudra toutefois mobiliser certaines conceptions/œuvres des siècles précédents pour dessiner les contours, très schématiques, de l'historiographie sur cette question de la muse-modèle et de sa relation avec l'artiste.

1) De Galatée à Kiki : la conception de la muse et du modèle

Nous pouvons attester d'un changement quant à la relation muse-artiste et d'une évolution du statut de modèle. Le chemin entre une Galatée passive et une Kiki active est particulièrement long et résulte de plusieurs changements sociaux et historiques.

³ Nous partons du postulat qui est que l'homme est artiste et que la femme est modèle/muse. Nous mettons de côté les relations homosexuelles et les cas de figures inverses où l'homme est le modèle/muse et la femme l'artiste qui sont tous deux des situations rares.

1.1) Le mythe originel : Pygmalion et Galatée

Le mythe de Pygmalion et Galatée a forgé, en partie, la mythologie autour de l'artiste et de son modèle. La source choisie pour illustrer le mythe de Pygmalion est le chant X des *Métamorphoses* d'Ovide⁴ qui synthétise plusieurs conceptions dont celle de Clément d'Alexandrie, toutefois différente de celle exaltée par les artistes modernes et contemporains. Dans *Protreptique*, Pygmalion est un roi attiré par une statue de la divinité Aphrodite. Trois différences notables sont à souligner : Pygmalion n'est pas un artiste et la statue, qui est celle d'une divinité, ne s'anime pas. La version la plus connue du mythe de Pygmalion est celle d'Ovide : un sculpteur, désespéré par les vices des femmes, décide de sculpter dans l'ivoire une femme parfaite qui comblera ses espérances. Il tombe amoureux d'elle. Le jour de la fête de Vénus, il se rend à l'autel et demande à rencontrer et à épouser une jeune fille qui ressemble à sa « statue d'ivoire ». Vénus exauce son vœu : lorsque Pygmalion rentre chez lui et qu'il couvre de baisers la statue, Galatée prend vie.

Pygmalion est le mythe fondateur de l'artiste : par la puissance de son art et de l'onction divine, sa création peut s'animer. Ovide insiste à de nombreuses reprises sur le caractère illusionniste de l'œuvre : « Ce sont les traits d'une vierge, d'une mortelle ; elle respire, et, sans la pudeur qui le retient, on la verrait se mouvoir, tant l'art disparaît sous ses prestiges mêmes. » ; « Plus d'une fois il avance la main vers son idole : il la touche. Est-ce un corps, est-ce un ivoire ? Un ivoire ! non, il ne veut pas en convenir »⁵. Pygmalion est un artiste d'exception qui accomplit l'un des plus grands défis artistiques de l'Antiquité : donner l'illusion de vie. La statue qu'il crée est un simulacre du corps parfait : les formes de Galatée s'éloignent de celle des femmes réelles, il perfectionne ainsi la nature. C'est par cet éloignement qu'il sublime la beauté féminine : « Son ciseau heureux, guidé par un art merveilleux, donne à l'ivoire éblouissant une forme que jamais femme ne reçut de la nature, et l'artiste s'éprend de son œuvre⁶ ». Ce mythe permet à Ovide d'exalter l'une de ses théories : la supériorité, du point de vue esthétique, de l'art sur la nature.

L'histoire de Pygmalion et Galatée est intrinsèquement liée à l'une des perceptions qu'ont les artistes des femmes réelles : la femme idéale n'existant pas, il est donc nécessaire de la créer par ses propres moyens⁷. Pygmalion ne possédait pas de modèle préexistant, il considérait toutes

⁴ D'après une liste de notations des écrivains établie par Aragon, Breton, Eluard, Fraenkel, Paulhan, Soupault et Péret : Ovide n'est pas réellement apprécié de ces derniers au vu des notes qui lui sont attribuées : 0 pour Breton et -20 pour Eluard. Cette source permet de comprendre en partie pourquoi le mythe de Pygmalion est peu présent dans la littérature surréaliste contrairement aux œuvres picturales. Liste accessible sur <https://www.andrebretton.fr/>.

⁵ Ovide, « Livre X », *Les Métamorphoses*, p. 366.

⁶ Ovide, *Ibid.*, p. 366.

⁷ Plusieurs ouvrages témoignent de cette tendance, notamment *Eve future* d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam : roman prisé par les Surréalistes.

les femmes comme des pécheresses : « Témoin de leurs fureurs criminelles, et révolté des défauts innombrables qui dégradent le cœur des femmes, Pygmalion vivait libre, sans épouse, et longtemps son lit demeure solitaire. »⁸ Deux critiques peuvent être émises sur la relation Pygmalion-Galatée. La première, la plus actuelle, est celle d'un sculpteur misogyne qui façonne une femme d'après son idéal car les femmes réelles le dégoutent. Le schéma de l'homme actif/puissant et de la femme passive qui prend vie sous les désirs de son créateur peut être critiqué. Nous pouvons attester d'une asymétrie du pouvoir qui semble être à l'origine du désir du créateur pour sa créature ; cela se retrouve en partie dans la relation artiste-modèle, ultérieurement explicitée. L'autre critique, directement formulée par Ovide, est la perversion sexuelle qui réside dans l'union du créateur et de sa création et qui engendrera une union immorale chez leurs descendants. Pygmalion et Galatée ont une fille, Paphos qui aura également un fils, Cinyras. La particularité de Cinyras est son union incestueuse avec sa fille Myrrha qui engendrera Adonis. Ovide, dans ses *Métamorphoses*, présente comme immoral l'amour de Myrrha pour son père : « Myrrha le sent bien : elle combat cet horrible amour. »⁹ Peut-être que les divinités ont condamné la folie de l'idolâtrie que Pygmalion portait à Galatée en contraignant ses descendants à des relations incestueuses.

Le mythe de Pygmalion est constamment réactualisé : l'histoire échappe à une temporalité limitée. L'évolution de la perception de ce mythe antique est directement liée à celle du statut d'artiste. Le XVIII^e siècle est marqué par une modification considérable du statut de l'artiste : celui-ci doit sa création à son propre génie, « l'œuvre n'étant que l'objectivation d'un esprit inspiré ».¹⁰ Avec le mythe de Pygmalion et de Galatée, les artistes peuvent traiter du thème de l'amour créateur, source à l'époque de questions philosophiques sur l'animation de la matière. Jean-Jacques Rousseau est le premier à éliminer la dimension religieuse de l'histoire d'Ovide pour en faire un mythe de l'artiste.¹¹ Les romantiques reprennent cette conception au XIX^e siècle : ils concentrent essentiellement leurs recherches autour des problématiques que soulève l'acte créateur. Parallèlement, la considération vis-à-vis des artistes évolue : ils sont perçus comme des êtres inspirés, fantasques ou encore rêveurs, conception liée à la romantisation du statut de l'artiste. Pygmalion est associé au génie créateur et Galatée, sa création, est le miroir de celui-ci. Les artistes mobilisent l'épisode de la métamorphose pour exalter dans leur œuvre, sous la forme d'une métaphore poétique, la création artistique ainsi que la relation entre l'artiste et son modèle.

⁸ Ovide, *Ibid.*, p. 366.

⁹ Ovide, *Ibid.*, p. 369.

¹⁰ Ralph Dekoninck et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, p. 333.

¹¹ Anne Babouliène-Miellou, *Le Créateur et sa créature*, p. 26.

Le sculpteur Auguste Rodin¹² réalise plusieurs sculptures dans les années 1880 et 1890 autour de la question du génie artistique, de la muse et également du mythe de Pygmalion et Galatée. Dans une sculpture créée en 1889, il représente *Pygmalion embrassant le ventre de Galatée* (fig. 333) ; cette dernière semble prendre vie et se dégager de son bloc de marbre. Ce baiser est une manifestation d'amour. Rodin porte un grand intérêt au ventre féminin¹³ ; pour lui, la femme, tout comme l'artiste, est une créatrice. L'autre particularité de cette sculpture concerne le créateur qui, contrairement au mythe ovidien le décrivant comme un jeune homme, est ici âgé et trapu, proche du physique de Rodin lui-même. Cette liberté iconographique met en exergue un Rodin-Pygmalion qui arriverait à animer ses propres créations. L'artiste s'assimile directement à Pygmalion : cette vision se développe davantage au cours du XX^e siècle. Au XX^e siècle, ce mythe ovidien connaît moins de succès. Cependant, certains artistes l'investissent et renouvellent son iconographie comme les deux peintres surréalistes René Magritte et Paul Delvaux. *La tentative impossible* (fig. 299) de 1928 met en scène Magritte lui-même en train de peindre *ex-nihilo*, sans toile, Georgette nue. Le peintre va plus loin que Rodin : en plus de se confondre avec Pygmalion, il dote Galatée des traits de sa propre compagne. Cette mise en scène de sa propre relation est intrigante et peut sembler presque misogyne¹⁴. Paul Delvaux livre en 1939 une tout autre conception en échangeant les rôles (fig. 301) : Galatée est devenue une créatrice ou c'est Pygmalion lui-même qui est devenu une femme et apparaît dans cette œuvre sous les traits d'une jolie jeune femme nue¹⁵. La composition surréaliste de *Pygmalion* est savamment élaborée avec un jeu sur la verticalité des personnages qui rythment également les différents plans. Nous distinguons quatre personnages « vivants » qui sont représentés à différentes échelles. Toutes les femmes sont nues *a contrario* d'un homme, de dos, habillé d'un manteau noir et d'un chapeau melon. Pygmalion et Galatée sont situés au premier plan : leur passion amoureuse est représentée par un enlacement. Le regard de cette femme semble profondément mélancolique. La confusion ici ne s'opère plus entre l'œuvre et le modèle mais bien entre le créateur et sa créature. Pygmalion n'est plus

¹² Le choix d'Auguste Rodin pour illustrer l'importance de l'iconographie de Pygmalion et Galatée dans l'art du XIX^e s'opère naturellement car il est l'un des artistes français à avoir représenté à plusieurs reprises ce thème. Sa production devait être connue des surréalistes même si Breton ne le mentionne pas dans son ouvrage *Le Surréalisme et la peinture*. Cependant, nous savons que Man Ray a été très impressionné par les dessins réalisés par Rodin qu'il a vus en 1918 lors d'une exposition organisée à New York par Stieglitz.

¹³ La littérature qui existe sur l'artiste relate l'anecdote sur la conception de la sculpture d'*Eve* où une femme enceinte, qui ne l'avait pas dit à l'artiste, change constamment d'apparence, empêchant Rodin de mener à bien son travail. Nous pouvons également insister sur la prééminence du ventre de son *Balzac*, similaire à celui d'une femme enceinte. Cette accentuation du ventre fait écho à la force créatrice de l'écrivain.

¹⁴ Le mouvement surréaliste français est particulièrement misogyne ; toutefois, Magritte prend des distances avec ce dernier et se rapproche du mouvement belge. Cette œuvre peut également être interprétée comme une réponse à la critique des surréalistes vis-à-vis de la peinture. Ce médium était peu considéré car il rendrait difficile l'automatisme.

¹⁵ Christiane Dotal et Alexandre Dratwicky (dir.), *L'artiste et sa muse*, p. 13

seulement investi dans l'art ; dans la culture populaire, il désigne l'homme qui parvient à changer une femme en une autre. Au début du XIX^e siècle, la désignation de « Pygmalion » fait référence à un homme d'âge mûr qui permet à une jeune femme de devenir une mondaine grâce à l'apprentissage du « paraître ».¹⁶ Au XX^e siècle, la signification de ce terme change peu : il évoque un professionnel qui révèle la beauté d'une femme¹⁷, la conseille et essaye de la mettre en avant en se servant de son réseau.¹⁸ Nous retrouvons l'idée d'un homme façonnant un idéal féminin qui convient à ses désirs et/ou à celui de ses pairs. La femme est toujours prisonnière de cette relation asymétrique : le modèle inverse où une femme serait identifiée à Pygmalion ne semble pas exister.

1.2) De la figure mythique à la figure mythifiée¹⁹ : la muse

Les écrivains réinvestissent ce mythe : Galatée, dans la littérature contemporaine, apparaît sous la forme d'une femme qui doit être corrigée pour aboutir à un idéal ; elle peut être réelle comme dans *La Vénus à la fourrure* de Léopold von Sacher-Masch, paru en 1870 ou inventée de toutes pièces par l'homme comme dans *l'Eve future* d'Auguste de Villers de L'Isle-Adam²⁰ en 1886. Plusieurs œuvres de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle mettent en exergue la double nature de cette femme nouvelle. La première tendance, présente dans *Gratiana* et *La toison d'or* de Gautier, considère la femme représentée sur une seule œuvre d'art comme idéale²¹. L'autre tendance est celle d'un idéal féminin présent dans plusieurs œuvres (une série de tableaux/sculptures), conception qu'on retrouve chez Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*²². Ces deux cas de figures résultent de la fascination de l'artiste et aboutissent à la conception/correction d'une créature qui ressemble à/aux œuvre(s) admirée(s). Nous nous attarderons uniquement sur *Gratiana* et *l'Eve future* qui sont deux œuvres mobilisées par la culture surréaliste²³. *Gratiana*, publiée en 1903, conte l'histoire d'un archéologue qui s'éprend d'une femme représentée sur un bas-relief. Lors d'un rêve, il l'aperçoit durant l'éruption du Vésuve ; suite à cela, il décide de voyager à Pompéi et y rencontre une femme identique à celle de l'œuvre. L'intérêt de cette nouvelle porte plus sur le fond que la forme : elle est une source d'intérêt pour Sigmund Freud lors de ses études

¹⁶ Anne Baboulène-Miellou, *Ibid.*, p. 22

¹⁷ Majoritairement une star

¹⁸ Anne Baboulène-Miellou, *Ibid.*, p. 22

¹⁹ Expression empruntée à Christiane Dotal et Alexandre Dratwicki dans *L'artiste et sa muse*, p. XIV.

²⁰ Natacha Baboulène-Miellou consacre une analyse à ces deux œuvres tout au long de son ouvrage *Le Créateur et sa créature*.

²¹ Chez Jensen, il est question d'un moulage en plâtre d'un bas-relief et dans l'œuvre de Gautier, d'une *Madeleine* de Rubens.

²² Pour plus de précisions, lire Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*.

²³ Même si, d'après la liste de notation (*ibid.*), Villers de L'Isle-Adam semble peu apprécié de Breton.

psychanalytiques²⁴. Les surréalistes sont également intéressés par cette nouvelle ; en témoigne la fondation en 1937 de la galerie d'André Breton qu'il nomme *Gradiva*. *L'Eve future* est un ouvrage tout aussi important pour les surréalistes²⁵ ; celui-ci communique étroitement avec l'une des icônes conçues par ces derniers : l'Eve éternelle. Cette œuvre peut être perçue comme une réécriture du mythe de Pygmalion et de *La Genèse* : la nouvelle Eve permettra d'accorder la rédemption à l'homme. L'objectif du savant Edison est de créer des « andrèides » qui remplaceraient les femmes, sources de déception pour lui. Il rencontre un jeune homme, Lord Ewald qui a une amie, Alicia Clary, d'une grande beauté physique mais qui manque d'esprit ; Edison lui propose de créer une Alicia artificielle qui serait un aboutissement de la femme réelle. Certains surréalistes vont reproduire des schémas similaires à ceux présents dans ces deux livres. Breton fait correspondre la nouvelle de Jensen à sa vie personnelle : il associe sa rencontre avec Jacqueline Lamba à celle décrite dix ans plutôt dans son poème *Tournesol*.

Tout comme Galatée, les Muses sont des figures mythiques issues de la mythologie grecque qui, dans un langage abusif, désignent toutes les femmes à l'origine de l'inspiration d'un artiste. D'après *La Théogonie* d'Hésiode, la déesse de la mémoire Mnémosyne aurait couché neuf nuits d'affilée avec le même esprit²⁶ et de cette union seraient nées les neuf muses. En grandissant, elles délaissent la vie humaine et se tournent vers l'art. « L'une des fonctions principales de la Muse est d'inspirer le poète, d'agir comme faisceau de communication entre le monde des humains et celui des dieux. Les poètes se présentent régulièrement comme ayant une relation privilégiée avec la Muse »²⁷. La littérature antique souligne la nécessité de la présence du poète et de la Muse quant à la création du poème : « chez Homère, la Muse est le partenaire dominant ».²⁸ Ce rapport muse-artiste se développe au fil des siècles ; toutefois, la muse n'aura plus comme chez Homère une place dominante et sera davantage perçue comme la dominée²⁹.

Au cours du XIX^e siècle, la relation artiste-muse s'est profondément transformée : c'est à partir de ce moment que des femmes anonymes vont pouvoir prétendre à une reconnaissance ; certaines auront une aura proche des figures mythologiques. Parallèlement, les peintres remobilisent certaines figures associées à la femme fatale comme Salomé ou encore Phryné, une courtisane grecque. C'est durant le XX^e siècle que naît l'idée d'une « muse sur mesure » : on passe

²⁴Sigmund Freud, *Le délire et le rêve dans Gradiva de W. Jensen.*, 1907

²⁵ Breton possédait chez lui une copie de cet ouvrage.

²⁶ Parfois, cet esprit est associé à Zeus.

²⁷ Penelope Murray, « Qu'est-ce qu'une Muse ? », p. 209.

²⁸ Penelope Murray, *ibid.*, p.210.

²⁹ Peut-être est-il possible de concevoir une dialectique maître-esclave comme chez Marivaux : l'artiste devenant finalement dépendant de son modèle/muse.

de la figure mythique à la figure mythifiée.³⁰ La muse est alors indissociable du visage féminin et de la création artistique. La muse n'est pas totalement une figure passive : malgré son inaction matérialisée par sa pose, elle est à l'origine de l'inspiration productive. Plusieurs artistes du début du XX^e siècle se mettent en scène avec cette muse associée à une inspiration divine comme dans l'autoportrait de Chagall (fig. 314) qui date de 1918. Cette œuvre, semblable à une Annonciation, exalte la muse qui revêt l'allure d'un ange et intervient brusquement lorsque le peintre s'adonne à son activité créatrice. Cet ange vient lui insuffler le génie créateur. Dans cette œuvre, Chagall exalte l'apport de la muse dans le processus créatif. Le douanier Rousseau réalise en 1909 un portrait d'Apollinaire et de Marie Laurencin : *Le Poète et sa muse* (fig. 320). Dans cette œuvre, l'artiste est représenté avec ses outils : la plume et le papier³¹. Il semble obnubilé par cette femme qui le guide d'un geste de la main droite, proche de la bénédiction. Les artistes valorisent leur partenaire, leur muse dans leur propre Œuvre ; ils lui confèrent ainsi une véritable aura qui s'avère vitale pour leur création.

Le statut de muse est encore romantisé aujourd'hui alors qu'il peut s'avérer particulièrement aliénant pour les femmes qui ont eu une activité d'artiste. Plusieurs cas sont relatés dans l'article « Rethinking the Word Muse in the Arts »³² de Mariam Razmadze. L'auteure cite Elizabeth Siddal, modèle prisé par les préraphaélites ou encore Victorine Meurent, plus connue comme la muse de Manet. Toutes deux ont eu une production artistique reconnue par leurs pairs³². Aujourd'hui, malheureusement, leurs œuvres ont été oubliées ou perdues. Nous pouvons également attester d'un phénomène similaire avec Kiki de Montparnasse dont la production artistique est aujourd'hui peu connue : elle a été éclipsée par son rôle de modèle-muse. Ses peintures ont actuellement, sur le marché de l'art, une cote inférieure à certaines œuvres qui la représentent.

1.3) Vers une reconnaissance progressive du modèle

« Il se dit particulièrement, en termes de Peinture et de Sculpture, de la Personne, homme ou femme, d'après laquelle les artistes dessinent, peignent, sculptent, etc. *Figure dessinée, peinte d'après le modèle. Faire le métier de modèle.*

Être fait comme un modèle, Être très bien fait, avoir toutes les parties du corps dans des proportions régulières et élégantes. »

³⁰ Christiane Dotal et Alexandre Dratwicky, *Ibid.*, p. XIV.

³¹ Le Douanier Rousseau ne représente pas l'activité créatrice de Marie Laurencin.

³² L'article détaille les différentes reconnaissances dont elles ont joui.

Le terme « modèle » est emprunté à l'italien *modello* issu du latin *modulus* : moule. L'utilisation de ce terme est attestée en France dans le domaine des Beaux-arts depuis la première moitié du XVI^e siècle et désigne une « figure destinée à être reproduite ». ³³ Le modèle est pour l'artiste un « représentant-type d'une catégorie » et « possède au plus haut degré un ensemble de caractéristiques » ³⁴. Le choix de ce dernier se révèle crucial pour l'artiste : il décide de se référer à une esthétique et/ou certains canons de beauté issus d'une école/mouvement ou d'un maître.

Si aujourd'hui, on confère aux modèles ³⁵ une certaine aura qui semble apparaître au début du XX^e en France, ce n'était pas le cas durant le XIX^e siècle. C'est lors de la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 que les modèles féminins sont acceptés ; auparavant, cette activité était exclusivement masculine. Cependant, les modèles féminins posaient déjà pour des ateliers particuliers. Les recherches de Susan Waller ³⁶ démontrent que ces femmes modèles sont pour la plupart inconnues ; volontairement anonymisées dans les registres des Beaux-Arts, on leur attribuait des noms par défaut. Les seuls témoignages et autobiographies qui subsistent des modèles de cette époque sont masculins ³⁷. Cette distinction entre les modèles masculin et féminin s'observe au sein même de la terminologie : le modèle signifiant exclusivement le poseur masculin ; pour une femme, on utilise le terme « modèle de femme ». ³⁸ Le modèle féminin est sujet à toute une littérature : certains textes, comme *Manette Salomon* des frères Goncourt publié en 1867, exaltent sa beauté et assimilent son corps à une œuvre d'art. Cependant, d'autres auteurs à l'instar de Guy de Maupassant dans sa nouvelle de 1883 *Le Modèle*, livre une vision un peu moins romantique :

« Et puis, tu sais bien que les peintres ont la spécialité des mariages ridicules ; ils épousent presque tous des modèles, des vieilles maîtresses, enfin des femmes avariées sous tous les rapports. Pourquoi cela ? Le sait-on ? Il semblerait, au contraire, que la fréquentation constante de cette race de dindes qu'on nomme les modèles aurait dû les dégoûter à tout jamais de ce genre de femelles. Pas du tout. Après les avoir fait poser, ils les épousent. »

³³ Anne Baboulène-Miellou, *Ibid.*, p. 198.

³⁴ Anne Baboulène-Miellou, *Ibid.*, p. 198.

³⁵ Nous évoquons particulièrement les modèles féminins qui, contrairement à leurs homologues masculins, sont plus connus et font l'objet d'une mise en valeur par les chercheurs, conservateurs de musées, ...

³⁶ Susan Waller, *The invention of the model : Artists and Models in Paris 1830-1870*, Hampshire, Ashgate, 2006 cité dans Laure Saffroy-Lepesqueur, *La présence des femmes à l'École des Beaux-arts de Paris au XIX^{ème} siècle*.

³⁷ Laure Saffroy-Lepesqueur, *Ibid.*, p.18.

³⁸ Laure Saffroy-Lepesqueur, *Ibid.*, p.19.

Cet extrait se révèle très critique vis-à-vis des modèles féminins qui sont réduits à des corps avec une date de péremption ; leur nudité trop souvent révélée leur fait perdre leur beauté et leur dignité.

Les modèles jouissent d'une reconnaissance de leur statut à la fin du XIX^e siècle. Elles ne sont plus des prétextes à l'illustration de sujets historiques mais deviennent de vrais motifs. C'est avec Edouard Manet que s'opère ce changement ; il se systématisait avec les impressionnistes. Quand il s'agit du « sujet », le modèle disparaît sous les traits d'une autre personne alors qu'avec le « motif », le sujet reste lui-même et son identité n'est pas cachée. Au cours du XIX^e siècle, les modèles féminins servent de support à l'artiste pour représenter certains personnages comme Salomé et Phryné ; ces deux figures féminines connaissent un regain d'intérêt au XIX^e siècle et deviennent des prétextes pour représenter le nu féminin. Avec la bascule qui s'opère à la fin du XIX^e siècle entre le sujet et le motif, le modèle devient sa propre fin et n'est plus une grammaire au service de l'acte créateur : « Ce ne sera plus Phryné au singulier [...] mais la femme au pluriel ». ³⁹

Être modèle, c'est se soumettre au regard d'autrui, celui du peintre mais également des futurs observateurs. Le modèle occupe une place fondamentale dans l'activité du créateur : il est le corps, la matière à création. La relation artiste-modèle est pleine de paradoxes. Il est aisé de considérer le modèle comme un simple sujet passif qui suit les directives de l'artiste. Cependant, cette relation n'est pas entièrement asymétrique : le modèle est une ressource primordiale pour le créateur. Il est donc nécessaire qu'une relation « saine » s'établisse afin que leur collaboration soit fructueuse. Les deux doivent communiquer pour que la pose corresponde au résultat attendu. Pierre Solin, dans *Persona*, souligne la nécessité d'établir une relation de confiance entre le créateur et son modèle :

« Poser, fût-ce pour une simple photographie, implique qu'on se plie aux exigences ou aux hésitations de quelqu'un, qu'on autorise un autre à décider selon quel angle et dans quel cadre on apparaîtra sous son meilleur jour - ou peut-être, il faudra bien poser la question, sous son plus mauvais angle, en fait dans la pose et l'environnement qui conviennent le mieux au portraitiste. » ⁴⁰

Le modèle entretient souvent une relation privilégiée voire amoureuse avec l'artiste. Il est toutefois nécessaire de distinguer la muse du modèle, notions qui se croisent souvent dans l'histoire de l'art. Contrairement à la muse, le modèle n'inspire pas l'artiste : il sert juste d'outil à la création de ce dernier. Les modèles, tout comme les muses, sont oubliés au profit des peintres

³⁹ Christiane Dotal et Alexandre Dratwicky (dir.), *Ibid.*, p. 32.

⁴⁰ Pierre Solin, « Le Peintre et son modèle », *Persona*, p.61

pour lesquels elles posent, disparaissant parfois derrière le titre du tableau, à l'image d'Elizabeth Siddal avec l'Ophélie de Millais (fig. 327) et de Kiki avec *Le Violon d'Ingres* (fig. 66) Cependant, au début du XX^e siècle, à Paris, les modèles deviennent des personnalités à part entière qui sont reconnues et parfois même aussi célèbres que les artistes qui les représentent.

1.4) Conjuguer la femme moderne et la muse-modèle

Grâce à la Première Guerre mondiale, les femmes gagnent en indépendance et commencent à questionner la société patriarcale. Elles ont prouvé, par leurs efforts de guerre, qu'elles étaient aptes à travailler, gérer un foyer, ... Cependant, leur « liberté » sera courte : avec le retour à une situation à peu près stable, de nombreux mouvements machistes émergent pour maintenir une domination patriarcale. La vie de bohème permet aux femmes qui ont soif de liberté de gagner leur indépendance. Montmartre, puis Montparnasse sont au début du XX^e siècle les terres des artistes et de leurs modèles. Après la guerre, les modèles sont rares : la plupart étaient des immigrées, majoritairement italiennes, qui ont été expulsées durant le conflit car leur profession était mal vue. De nouveaux modèles émergent, beaucoup sont des provinciales qui veulent gagner leur indépendance dans la capitale. Ces femmes-modèles vont devenir des personnalités à part entière de ce microcosme parisien. Elles se divisent en deux groupes : les femmes/amantes d'artistes⁴¹ comme Lucy Krohg, Hermine David ou encore Youki ; l'autre groupe est composé de femmes qui ont une activité de modèle à part entière et ne posent pas exclusivement pour leur partenaire : Kiki de Montparnasse ou encore Aïcha Goblet⁴².

« J'ai envie de les voir de près, car elles ont toutes une légende dont je suis jalouse ! Elles ont déjà eu toute une vie extraordinaire : Aïcha, la splendide créole, le modèle très demandé ; Mireille, une très jolie danseuse ; ... »⁴³

Dans ses mémoires, Kiki atteste de l'existence d'une communauté de modèles qui se côtoient et posent souvent pour les mêmes artistes : Kiki et Aïcha ont toutes deux posées pour Moïse Kisling (fig. 315). Suite à cette émancipation féminine, plusieurs tendances esthétiques et sociales apparaissent. La première concerne l'aspect physique et parfois l'attitude des femmes : la garçonne est à la mode. Durant les années folles, les femmes adoptent une allure androgyne : elles se coupent les cheveux, portent des vêtements qui ne marquent pas la poitrine, les hanches ou la

⁴¹ Certaines ont eu une production artistique en parallèle de celle de leur mari, en atteste l'exemple de Hermine David.

⁴² Pour plus d'informations, lire : Isabelle Bardon « La Princesse Aïcha » dans *Le Modèle Noir*, p292-295.

⁴³ Kiki de Montparnasse, « La Rotonde » dans *Souvenirs retrouvés*, p. 132.

taille. Parallèlement les robes se raccourcissent jusqu'à arriver à mi-mollet en 1925.⁴⁴ La naissance de la « femme publique » touche également le monde artistique. Avant, les « créateurs possédaient leur modèle, elles étaient gardées secrètes et destinées au seul plaisir personnel de l'homme. Maintenant, la femme moderne continue de répondre au désir masculin et à lui rester fidèle mais elle s'expose aux yeux de tous. Ce phénomène peut être attesté avec des modèles, comme Kiki, qui gravitent autour de la société d'artistes montparnassiens.

L'activité de modèle et le regard que porte la société sur celui-ci a évolué⁴⁵ : on voit se développer de véritables personnalités. Kiki, surnommée « le modèle favori des peintres »⁴⁶, est l'une des « stars » des années vingt, connue dans tout Montparnasse ; la revue *Paris-Montparnasse*, dirigée par Henri Broca, témoigne de son importance⁴⁷. Kiki est une véritable personnalité publique : tous les numéros de cette revue relatent ses apparitions dans divers évènements, ... De plus, le troisième numéro, paru le 15 avril 1929, lui est dédié ; pour l'occasion, le premier chapitre de ses *Souvenirs* est publié. Kiki est à cette période le plus grand modèle de Montparnasse : elle pose pour Foujita, Kisling, Per Krohg mais également pour des artistes étrangers de passage à Paris à l'instar de Gargallo et Calder. Tous ces artistes captent une facette différente de sa personnalité et de son physique, insistant souvent sur son long nez pointu. Elle rompt avec l'idée de femme « inanimée » qui ne fait que poser pour un artiste : par sa personnalité, elle bouleverse l'idée préconçue du modèle. En atteste l'anecdote que Foujita relate en préface des *Souvenirs* de Kiki publié en 1929 :

“ Il y a bien longtemps de cela, pour la première fois Kiki Kiki⁴⁸ est venue poser dans mon atelier, en réalité ce n'était pas un atelier mais un modeste garage que j'habitais. Elle rentre tout doucement, timidement, le fin petit doigt posé au petit bec rouge, balançant son derrière fièrement. Quand elle a quitté son manteau, elle était absolument nue, un simple petit mouchoir de couleur vive épinglé au revers de son manteau donnait complètement l'illusion de sa dernière robe. Elle prend ma place devant le chevalet, me demande de ne pas bouger et tranquillement commence à dessiner mon portrait. Quand le travail fut terminé, elle avait sucé, mordu tous mes crayons et perdu ma petite gomme, et ravie, dansait, chantait, criait, marchait sur la boîte de camembert. Elle m'a demandé de l'argent de sa pose et triomphalement, est partie, son croquis sous le bras. Trois minutes après, au café du Dôme, un riche collectionneur américain lui a acheté un prix fou ce croquis.

⁴⁴ Catherine Örmén, « Brève évocation de la mode au temps de Man Ray » dans *Man Ray et la mode*, p. 173.

⁴⁵ Propos à nuancer étant donné que ces femmes sont encore des figures très marginales, souvent obligées de se prostituer en plus de leur activité de modèle.

⁴⁶ C'est ainsi que la présente Marie Vassilieff à Man Ray : anecdote relatée dans *Man Ray, Autoportrait*, p. 192.

⁴⁷ Il est essentiel de préciser qu'Henri Broca était sensible au charme de Kiki. Nous ne pouvons toutefois réduire les nombreuses mentions à Kiki dans *Paris-Montparnasse* à cela.

⁴⁸ Kiki est désignée dans plusieurs documents de l'époque sous ce nom afin d'éviter les confusions avec Kisling et Per Krohg également surnommés « Kiki ».

Ce jour-là, je n'ai jamais compris lequel des deux était le peintre.⁴⁹

Le modèle passe derrière le chevalet et devient lui-même artiste : Kiki transcende la polarité qui existe au cœur de la relation Galatée-Pygmalion. Elle est l'objet soumis au regard d'autrui mais elle est également le créateur qui, par son art, montre le monde à travers son regard⁵⁰.

L'événement évoqué par Foujita n'est pas de l'ordre de l'anecdotique mais révèle le climat amical qui règne lors des séances de pose. Dans *Montparnasse vivant*, Foujita évoque une autre séance où Kiki essaye de le faire rire en chantant Louise et en imitant les instruments de l'orchestre⁵¹. Kiki représente la femme nouvelle pleinement intégrée dans la société artistique de Montparnasse mais elle est également perçue comme le fétiche⁵² de l'avant-garde, essentiellement masculine.

Kiki semble avoir conscience de l'importance de son activité de modèle et de son rôle d'effigie de Montparnasse car elle rédige ses propres mémoires à deux reprises : en 1929 et en 1938, version actuellement éditée. Son ouvrage sera également diffusé aux Etats-Unis⁵³. La parution de ce livre témoigne d'une tendance propre au XX^e siècle qui est l'édition d'autobiographies ou de biographies de modèles et/ou de prostituées, à l'exemple de celle rédigée par Margarete Böhme en 1905⁵⁴, adaptée au cinéma par Georg Wilhelm Pabst en 1929 sous le titre *Le Journal d'une jeune fille perdue*. L'autobiographie de Kiki manifeste la volonté de toucher un large public : elle y raconte, dans un style simple, sa vie et particulièrement sa sexualité. Man Ray synthétise, dans son autobiographie, l'impression ressentie par le lecteur découvrant la plume de Kiki :

« Le style de Kiki était direct, sans artifices : il indiquait pourtant une certaine sensibilité » et « Ce n'était pas une œuvre littéraire, mais un autoportrait de Kiki, et qui lui ressemblait ; choquant mais aussi, par moments, délicat dans sa franchise. »⁵⁵

Elle saisit l'esprit de cette avant-garde internationale réunie autour de Montparnasse et de l'École de Paris : aujourd'hui, son autobiographie est un ouvrage phare qui permet de comprendre l'organisation de cette société artistique. Plusieurs remarques peuvent être émises quant au choix des épisodes relatés par Kiki : à aucun moment, elle n'évoque son exposition personnelle à la

⁴⁹ Ce passage a été enlevé de la réédition de 2005 parue chez José Corti.

⁵⁰ La troisième partie de ce travail est exclusivement consacrée à son activité artistique.

⁵¹ Jean-Paul Crepselle, *Montparnasse Vivant*, p.156

⁵² Référence ici à la définition établie par la psychanalyse : « objet provoquant et satisfaisant les désirs sexuels chez le fétichiste » (d'après le CNRTL)

⁵³ Ses *Mémoires* sont traduites en anglais en 1930 mais sont saisies avant de pouvoir être diffusées. Elles réapparaissent mystérieusement dans les années cinquante sous le titre *The Education of a French Model*.

⁵⁴ Cette biographie devient un ouvrage très populaire lors de sa sortie.

⁵⁵ Man Ray, *Autoportrait*, p. 211.

Galerie du Sacre du Printemps en 1927. De même, elle désigne, dans la première édition de son autobiographie, ses amants notamment Man Ray sous le terme « d'amis » : elle se détache volontairement de son rôle de muse. Cependant, son activité artistique n'est pas entièrement mise de côté dans l'édition de 1929. La préface écrite par Foujita relate l'anecdote de Kiki le peignant, suivie de plusieurs critiques issues de journaux qui évoquent les peintures de Kiki. Avant même d'évoquer sa vie personnelle, Kiki ouvre son autobiographie avec la représentation de vingt de ses tableaux, attestant ainsi, en plus des critiques, de son Œuvre picturale.

La muse porte en elle-même ce statut de fétiche : elle attire le désir et n'existe que dans le discours de l'autre. Nous ne pouvons considérer que la carrière de peintre de Kiki soit entièrement due à sa position de modèle et de muse.⁵⁶ Nous pouvons émettre l'hypothèse que les liens que Kiki entretient avec l'avant-garde parisienne ont été bénéfiques pour sa carrière ; par exemple, Foujita qui était *Souvenirs* un amateur des tableaux du Douanier Rousseau, a pu déclencher chez Kiki un intérêt pour l'art naïf. Il n'est pas exclu que Marie Wassilieff, qui lors de son arrivée à Paris rencontre le Douanier Rousseau,⁵⁷ est également pu influencer Kiki dans ses choix esthétiques. Man Ray, dans son Autoportrait, se positionne comme la personne qui a encouragé Kiki à poursuivre⁵⁸ la rédaction de ses et à les publier.⁵⁹ En réalité, c'est Henri Broca, le principal soutien de Kiki, qui l'invite à publier son travail. L'attitude de Man Ray est celle d'un créateur qui veut diriger sa créature et être à la source de toutes les initiatives de cette dernière. Malgré l'indépendance dont semble jouir Kiki, elle reste le fétiche des hommes qu'elle côtoie ; elle n'échappe pas à ce rôle mais parvient, par ce dernier, à construire sa propre autonomie. La sexualisation de son image est aussi attestée dans les éditions américaines de ses Mémoires réalisées par Samuel Roth en 1950 et 1954. Le titre *The Education of a French Model* sous-entend à travers le terme de « model » l'idée que Kiki serait une prostituée. L'utilisation de « Model » joue sur l'ambiguïté qui existe entre l'art et la prostitution. De plus, Roth ajoutera dans ces deux éditions des photos de pin-up nues, réduisant Kiki à un objet fétichique/érotique.⁶⁰

L'exemple de Kiki présente toute l'ambiguïté que concentre le statut de muse et de modèle : celui d'un être vénéré mais constamment sexualisé, réduit à un fétiche. Il semble difficile

⁵⁶ L'anecdote relatée dans la préface de ses *Souvenirs*, où Kiki vend cette œuvre à un riche Américain qu'elle ne semble pas connaître, prouve que sa reconnaissance en tant qu'artiste n'est pas uniquement fondée sur son statut de modèle.

⁵⁷ Jean-Paul Crespelle, *Montparnasse vivant*, p. 182.

⁵⁸ C'est durant un séjour chez sa grand-mère à Châtillon-sur-Seine que Kiki fait parvenir à Man Ray un manuscrit qui relate ses souvenirs d'enfance.

⁵⁹ Man Ray, *Autoportrait*, p. 212

⁶⁰ L'article de Mark Gaipa « The Avant-Garde as Erotic. Kiki and Samuel Roth at the Margins of Modernist Art » développe la sexualisation que Kiki a subie dans les éditions réalisées par Samuel Roth.

de s'émanciper de cette conception réductrice du modèle et de la muse, qui est l'héritière d'un passé machiste dont souffrent les femmes. Le mythe originel de l'artiste et de sa muse, Pygmalion et Galatée, porte déjà en lui ce problème de relation asymétrique.

2) Kiki, reine des Montparnos

Kiki est une figure centrale du quartier de Montparnasse, elle appartient à cette société où se côtoient artistes, critiques, écrivains et modèles. Au cœur de cette société artistique : l'École de Paris. Cette notion est particulièrement vaste car elle regroupe de nombreux artistes sur une soixantaine d'années. L'utilisation de cette expression permet de décrire une réalité multiple. Nous faisons toutefois le choix d'employer ce terme dans notre travail mais avec les plus grandes précautions.

2.1) Montparnasse, terre des artistes au début du XX^e siècle

L'École de Paris est un terme qui apparaît dès 1925 sous la plume d'André Warnod dans le journal *Coemedia*. Sous cette étiquette, le critique réunit la grande majorité des artistes montparnassiens des années vingt qui commencent à avoir une importante notoriété : ils organisent des expositions, animent des événements, ... Toutefois, cette réalité est plus ancienne : le début de la première École de Paris est daté de 1905, coïncidant avec la création du bateau-lavoir et l'arrivée en 1906 de Modigliani. Le choix de « dater » la création de l'École de Paris en 1905 fait directement écho à l'initiative de Paul Fort et d'André Salmon de créer à Paris un centre international des arts et des lettres. Ils envoient des invitations à des dizaines d'artistes du monde : point de départ de cette migration artistique. Cette première phase s'achève en 1939, avant la Seconde Guerre mondiale. Soulignons que la plupart des artistes qui ont fait la renommée de cette école : Foujita, Kisling, Soutine ou encore Per Krohg s'installent à Montparnasse dans les années 1910. Il ne faut pas entendre « école » au sens doctrinaire : des personnalités qui appartiennent à un même mouvement, ... Ici, l'utilisation de cette expression définit cette société cosmopolite d'artistes polonais, russes, juifs, apatrides, ... qui se rencontrent et qui échangent. Leur état d'esprit les regroupe : ce sont des jeunes gens venus gagner leur liberté en étudiant l'art à Paris. Même si leur style est différent, nous observons plusieurs similitudes entre ces artistes : ils continuent de creuser le fossé entre art officiel et art indépendant,⁶¹ déjà annoncé par les impressionnistes, puis les fauvistes. L'autre grande évolution concerne le sujet :

⁶¹ Précisons que la plupart des artistes de l'École de Paris ont reçu une formation artistique officielle : Kisling a étudié aux Beaux-Arts de Cracovie et Foujita à ceux de Tokyo.

ces artistes font le choix de peindre exclusivement des femmes réelles et modernes tout en conservant un certain érotisme. La nudité dans les œuvres est banalisée et n'est plus exclusivement réservée aux divinités gréco-romaines. Cette communauté multinationale est soutenue par des poètes, écrivains ou encore critiques tels qu'Apollinaire, Warnod, Salmon, ... Ces derniers, à l'image du quartier de Montparnasse, sont loin de la xénophobie ou de l'antisémitisme en vigueur à cette période en France et ils perçoivent l'arrivée de ces artistes comme une chance.⁶² De nombreux intellectuels français nourrissent en eux la volonté de créer un art universel et moderne ; pour eux, Paris est la ville la plus apte à remplir cette fonction.

La vie en communauté rythme cette société artistique : ils peignent dans les mêmes ateliers ; en témoigne une citation d'une conférence de septembre 1955 donnée par Jean Cocteau : « Quand Mondigliani exécuta mon portrait, il travaillait dans le même atelier que Kisling, 3 rue Joseph-Bara. »⁶³ Ces ateliers sont souvent trop étroits en raison des moyens modestes des artistes ; pour palier cela, ils fréquentent des cafés où ils se rencontrent, ... La Rotonde, le Dôme, chez Rosalie ou encore le Jockey sont les endroits les plus prisés par les artistes et les modèles : plusieurs chapitres des *Souvenirs* de Kiki y sont consacrés.⁶⁴ L'esprit de cette communauté bohème est retranscrit dans la revue d'Henri Broca : *Paris-Montparnasse* dont le premier numéro est daté du 15 février 1929. Il relate l'esprit festif et chaleureux qui forge le succès du quartier. Plusieurs dîners sont organisés par ce journal dont le troisième est présidé par Kiki de Montparnasse.⁶⁵ Des galas de bienfaisance sont également organisés comme celui du 30 mai 1929, réalisé en collaboration avec Foujita et où « l'unique et charmante Kiki a accepté de chanter ses chansons célèbres ». ⁶⁶ Kiki est très souvent mentionnée dans cette revue ; de nombreuses illustrations la représentent : dans la partie centrale d'une planche de l'album⁶⁷ de Fabrès (fig. 133) ou dans un autre de ses dessins intitulés *Quatre femmes*⁶⁸ ... (fig. 132) Elle est toujours de profil, les cheveux à la garçonnette. Elle porte une robe moulante qui souligne ses formes et tient une fleur à la main. Cependant, Kiki n'est pas explicitement nommée mais certains éléments permettent de la reconnaître : son nez pointu et également son allure « rondelette ». Broca, dans le sixième numéro de sa revue, la représente sous des traits similaires mais lui ajoute

⁶² Plusieurs ouvrages sur Foujita relatent des remarques « xénophobes » qui se veulent « comiques »/ « sarcastiques ». Cependant, ces artistes étrangers ne se plaignent pas de ces comportements qui semblent être exceptionnels à Montparnasse.

⁶³ Citée par Jeanine Warnod dans *Les Artistes de Montparnasse*, p. 87.

⁶⁴ « La Rotonde » : p.131-140, « Chez Rosalie » : p. 147-149 et « Le Jockey » : p. 219-231. dans Kiki, *Souvenirs Retrouvés*.

⁶⁵ Évoqué dans le quatrième numéro de la revue du 15 mai 1929.

⁶⁶ Également mentionné dans le quatrième numéro.

⁶⁷ *Paris-Montparnasse* N°6, 15 juillet 1929, p. 11

⁶⁸ *Paris-Montparnasse*, N°2, 15 mars 1929, p.7.

une couronne. Elle est l'une des personnalités les plus représentées/caricaturées dans ce journal : c'est l'une des figures phares du quartier, elle est tout aussi emblématique que les artistes qui la représentent.

2.2) Kiki, modèle et amie des Montparnos

Nous faisons le choix d'évoquer uniquement le cercle d'amis proches de Kiki, qu'elle présente dans ses mémoires. Elle consacre certains chapitres de ses Souvenirs à plusieurs artistes : Chaïm Soutine, Amadeo Modigliani, Moïse Kisling et Léonard Foujita.⁶⁹ D'autres artistes sont également proches de Kiki comme van Dongen ou encore Per Krohg ; ces derniers réaliseront plusieurs portraits d'elle à l'instar de Kisling et Foujita. Aucune œuvre de Soutine représentant Kiki n'est connue. En ce qui concerne Modigliani, le musée Thyssen-Bornemisza conserve un dessin daté de 1915 intitulé *Tête de femme* (fig. 159), potentiel portrait de Kiki. Une part d'obscurité demeure quant à l'identification : l'œuvre ne peut être datée de 1915 s'il s'agit bien d'un portrait de Kiki ; elle rencontre seulement l'artiste italien en 1917, la même année que Soutine.⁷⁰ Si le dessin date bien de 1915, ce n'est pas Kiki qui est représentée : les traits simplifiés propres au style de Modigliani empêchent de reconnaître la personne représentée. Elle pose également pour Maurice Utrillo⁷¹ mais ce dernier ne réalise pas de portrait d'elle :

« Il s'installa devant moi et, tout en causant commença à faire mon portrait. Moi j'étais figée dans ma pose, à croire que j'étais empaillée ! Au bout de dix minutes, il repose son crayon et son papier, je le regarde, ô stupeur ! je vois une jolie maison de campagne avec un petit jardin ! J'étais suffoquée ! »⁷²

Kisling et Foujita représentent Kiki à de nombreuses reprises. Elle pose une douzaine de fois pour Kisling entre 1918 et 1929, comme en témoigne une photographie prise en 1929 où Kisling peint ce qui semble être l'un des derniers portraits qu'il réalise de Kiki (fig. 343). Nous apercevons, à droite de la photo, une autre peinture où est représentée Kiki quelques années auparavant. C'est la femme la plus représentée dans l'Œuvre de Kisling, après sa compagne Renée. Foujita représente également Kiki une dizaine de fois tout au long des années vingt.

Les modèles qui sont également des amantes, des muses et des inspiratrices à l'image de Kiki n'apparaissent qu'à la toute fin du XIX^e ; cela se généralise au XX^e siècle.⁷³ Après la Première

⁶⁹ Soutine (p. 123-128), Kisling (p. 142-145 et 192-195), Modigliani (p. 151-153) et Foujita (p. 196-200) dans Kiki, *Souvenirs retrouvés*.

⁷⁰ Elle rencontrera un an plus tard Kisling, en 1918. La rencontre de Kiki et Foujita est datée de 1921.

⁷¹ Cet événement n'est pas daté mais survient entre 1917-1921.

⁷² Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 135. Man Ray livre une autre version dans son *Autoportrait* où Kiki aurait posé trois jours pour lui : p.193. Les faits relatés par Kiki semblent plus probables.

⁷³ Sylvie Aubenas, « Modèles de peintre, modèle de photographe » dans *L'art du nu au XIX^e siècle*.

Guerre mondiale, les modèles professionnelles sont plus rares et les artistes vont recruter de nouveaux profils : essentiellement des filles qui rejettent les convictions bourgeoises de leur famille. Devenir modèle, c'est un moyen de gagner sa liberté et de s'affranchir de la conformité. La rédaction de « vrais » contrats pour les modèles est rare. Elles posaient ; si elles plaisaient, elles revenaient : cela ne faisait pas l'objet d'un accord manuscrit. Toutefois, Kiki mentionne dans son autobiographie un contrat de trois mois avec Kisling.⁷⁴ Kiki est particulièrement proche des artistes pour qui elle pose. Un flou entoure ses relations avec Kisling et Foujita. Jeanine Warnod considère même que ces deux artistes ont été les amants de Kiki.⁷⁵ Cependant, Foujita se défendra toujours d'avoir entretenu des relations avec ses modèles :

« Mon principe est de ne jamais toucher aux modèles, sans quoi, ils deviennent insupportables ... et songez que j'ai fait trois mille nus ! »⁷⁶

La relation entre Kiki et Kisling est plus difficile à définir : tous deux étaient très proches ; plusieurs fois, Kiki insiste sur la sympathie de Kisling et le désigne comme « le meilleur copain qu'on puisse rêver ! ».⁷⁷ Jacques Lambert, dans sa monographie sur Kisling, relate plusieurs réalités : Kiki aurait déclaré à propos de Kisling : « Il est le seul à ne pas me toucher. » Cependant, lors d'un sondage informel de Jules Pascin en 1924, elle laisse sous-entendre l'existence d'une possible relation avec Kisling à travers une réponse ambiguë : « Je vous le dirai à l'oreille ». Elle envoie à Kisling, lors d'un séjour en Bretagne, une photographie d'elle⁷⁸ nue (fig. 339), sur laquelle elle signe « A mon très cher Kiki Kisling ». Cette photographie est évoquée dans le septième numéro de *Paris-Montparnasse* :

« Il y a, chez Kiki-Kisling une bien agréable photographie de Kiki-Kiki au grand air ... Oui ... mais, en dépit des apparences, quels redoutables rochers défendent sa stupeur ! »

Ces zones d'ombre autour des relations de Kiki témoignent de l'ambiguïté des liens modèles-artistes. Kiki est très proche des artistes de l'Ecole de Paris. Cette amabilité et cette intimité ont été très bénéfiques à chacun aussi bien sur le plan personnel que professionnel. Kiki est pleinement intégrée à ce microcosme prenant l'aspect d'une véritable famille.⁷⁹

La présence américaine à Montparnasse, suite à la Première Guerre mondiale, permet de relancer le marché d'art. C'est dans les années 1920 que les artistes de l'Ecole de Paris suscitent

⁷⁴ *Souvenirs*, édition 1929, p. 139.

⁷⁵ « Foujita, Man Ray et Kisling la prirent pour modèle et amante » : Jeanine Warnod, *L'Ecole de Paris*, p. 97.

⁷⁶ Foujita cité dans Jean-Paul Crepselle, *Montparnasse Vivant*, p. 261.

⁷⁷ *Souvenirs retrouvés*, édition 2005, p. 144

⁷⁸ L'auteur de la photographie est incertain : parfois, on considère que c'est Man Ray (pour le musée Beaubourg) et, d'autres fois, Thérèse Treize (d'après Klüver et Martin).

⁷⁹ Kiki elle-même considère ses amis comme une deuxième famille.

un grand intérêt. Kiki a posé pour de nombreuses œuvres ; elles sont toutefois difficiles à évoquer étant donné que les artistes ne mentionnent jamais le nom de leur modèle.⁸⁰ Depuis les dernières décennies, les modèles sont de nouveau mis sur le devant de la scène et il n'est pas rare de voir des œuvres abusivement considérées comme des portraits de Kiki. Ces attributions spéculatives sont réalisées dans l'objectif d'accroître le prix de l'œuvre. Les portraits et les nus de Kiki sont la propriété de collectionneurs privés et parfois de musées étrangers. Les institutions françaises, sans prendre en compte les photographies de Man Ray, ne possèdent que trois œuvres identifiées comme des représentations de Kiki : deux conservées au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (fig. 135 et 140) et une au musée Beaubourg (fig.130).⁸¹ Les diverses représentations de Kiki réalisées par Foujita, Kisling, van Dongen et Per Krohg permettent de capter les différentes facettes de Kiki. Elle a le double avantage de sa plastique et de sa plasticité. Les portraits qu'on fait d'elle ne se ressemblent jamais même quand ils sont de la main du même artiste : par exemple, les traits de Kiki restent les mêmes dans deux œuvres de Foujita datées de 1926 mais l'effet produit est nettement différent (fig. 138 et 139) ; cela est en partie dû aux différentes techniques que Foujita utilise. Nous retrouvons une cohérence dans l'Œuvre de Foujita à cette période : un intérêt accru pour les modèles « à la garçonne » qui représentent, pour lui, une modernité inexistante au Japon. Cette modernité conjugée au féminin est également présente chez Kisling. Les artistes qui font de Kiki leur modèle sont sensibles à sa beauté ordinaire : un nez pointu, de petites dents et dans un premier temps, une silhouette fine et juvénile, puis potelée. L'aquarelle sur papier de van Dongen (fig. 134) est particulièrement représentative de cette modernité incarnée par Kiki. Elle apparaît comme une femme libérée : ses cheveux courts, son rouge à lèvres et sa cigarette rompent avec l'apparence bourgeoise de son manteau noir doté d'un col de fourrure. Le style de Kees van Dongen est perceptible par sa touche spontanée et les couleurs vibrantes proches du fauvisme. Toutefois, l'identification de Kiki peut être interrogée : les traits du visage sont peu précis ; il est difficile de savoir précisément s'il s'agit de Kiki. Nous ne pouvons nous baser uniquement sur sa coupe de cheveux qui est, à l'époque, à la mode donc portée par beaucoup d'autres modèles. Le manteau de cette personne semble être plutôt luxueux et nous pouvons supposer qu'il s'agit d'un portrait que van Dongen a réalisé de l'une des femmes aisées qu'il avait comme clientes.⁸² Toutefois, l'allure presque provocatrice du modèle semble difficilement explicable. Il semble plus probable que l'œuvre soit un portrait de Kiki : le peintre la représente avec un manteau qu'il a sûrement du voir sur l'une de ses clientes. Les œuvres de

⁸⁰ Sauf rare exception avec Foujita et un portrait de 1924 intitulé *Youki déesse de la neige*.

⁸¹ Les œuvres conservées au MAM de Paris sont un bronze de Gargallo et *Nu couché à la toile de Jouy* de Foujita. Celle conservée à Beaubourg est une sculpture de Calder.

⁸² Billy Klüver et Julie Martin, *Kiki et Montparnasse*, p. 48.

Foujita et de Kisling se distinguent également par un style singulier : tous deux ont reçu une éducation artistique à l'École des Beaux-Arts, à Cracovie pour Kisling et à Tokyo pour Foujita. La facture de Kisling est désignée par Salmon de « réalisme moderniste » ; il fait même un parallèle avec l'œuvre de Courbet.⁸³ La plupart de ses œuvres où apparaît Kiki sont des nus. Kisling favorise des couleurs vives comme le bleu et le rouge (fig. 143, 145, 146 et 148); parfois, les arrière-plans sont dans des tons foncés et unis. Les positions de Kiki sont dynamiques et inventives (fig. 145, 146, 147, 148, 149 et 150), il ne la représente jamais dans la même posture. Les bras, rarement statiques, viennent renforcer le dynamisme de sa posture. Kisling accentue les traits de Kiki, contrairement à Foujita qui a tendance à les représenter avec une grande finesse propre à l'encre (fig. 136 et 138).⁸⁴ L'originalité de Foujita réside dans le mariage qu'il opère entre la tradition occidentale du nu et de la peinture à l'huile et sa volonté d'imiter la tradition orientale. Il ne retranscrit pas l'atmosphère des années folles : ses œuvres sont sobres et mesurées, il joue sur l'asymétrie qui est un critère de beauté au Japon. Contrairement à Kisling qui favorise des représentations entières du corps (fig. 144, 146 et 147), Foujita réalise plutôt des portraits qui s'arrêtent au buste ou au-dessus de la poitrine (fig. 137 et 138). Dans son Œuvre, le vide est aussi important que le plein, ses figures se détachent du fond par une fumée qui entoure la figure, semblable à un nimbe.

Il semble essentiel d'évoquer les rares sculptures dont Kiki est le sujet ; ces dernières ne sont pas réalisées par des membres de l'École de Paris mais par deux artistes étrangers, l'un espagnol : Pablo Gargallo (fig. 140) et l'autre américain : Alexander Calder (fig. 130 et 131). Pablo Gargallo fait dans les années dix et vingt plusieurs séjours à Paris. Calder, lui, s'installe à Paris en 1926 et se rapproche des personnalités de l'avant-garde, majoritairement surréalistes, comme Robert Desnos ou Man Ray. Ces deux sculpteurs représentent Kiki sous des traits très schématiques ; on la reconnaît par son nez pointu, sa coupe à la garçonnette, ses lèvres joliment dessinées et ses yeux en amande. Gargallo réalise plusieurs exemplaires en bronze en 1928 : on en compte sept ainsi que trois épreuves. Il varie les couleurs : celle conservée au MAM de Paris est dorée ; une autre épreuve, vendue le 21 octobre 2021 chez Sotheby's, est l'unique exemplaire connu avec une patine noire (fig. 141). L'artiste alterne entre le plein et le vide ; il s'amuse à décomposer les volumes : l'intérieur du visage est entièrement vide. Calder réalise deux fois le portrait de Kiki au fil de fer. Le premier en mai 1929 : à cette occasion, l'équipe Pathé cinéma

⁸³ « Courbet eût bien aimé, je crois, ce jeune peintre » : André Salmon, « La passion reine et servante de la raison » dans *L'art vivant*, p. 259.

⁸⁴ Foujita joue sur la finesse obtenue par la peinture à l'huile : il souligne ses figures d'un trait noir aussi délicat que celui obtenu avec de l'encre.

vient filmer la réalisation en direct du portrait de Kiki (fig. 341 et 342).⁸⁵ En 1930, il effectue de mémoire une deuxième version actuellement conservée à Beaubourg. Cette œuvre est particulièrement intéressante : quand le spectateur change de point de vue, l'œuvre change de visage. Le nez semble être le point névralgique de cette œuvre : il organise tout le visage par sa prééminence, il est naturellement la partie du corps la plus mise en avant. Calder représente Kiki dans une deuxième sculpture, connue uniquement par une photographie de Marc Vaux (fig.131), avec lequel il collabore étroitement. Il renouvelle dans cette sculpture, encore plus schématisée, son intérêt pour le nez de Kiki : il la réduit à cette partie du corps. L'œuvre est constituée d'un morceau de fer reproduisant le nez de Kiki, enroulé dans la partie supérieure pour former un point qui fait office d'œil. Il utilise comme socle une planche de bois où sont fixées deux boules qui semblent représenter les narines. Les œuvres de Calder et Gargallo sont saisissantes par leur technicité et soulignent la place de Kiki dans l'avant-garde parisienne : elle est l'une des figures les plus en « vogue » ; en témoigne la réalisation de plusieurs œuvres d'artistes éloignés des représentants de l'École de Paris. Elle n'est pas juste le symbole de Montparnasse mais bien celui de la femme moderne émancipée : la garçonne des années folles.

2.3) Kiki mise à nu par ses Montparnos, même⁸⁶

« C'est une femme d'avant-garde d'avant le péché originel qui reste innocente quand elle dit des chansons obscènes ou lève la jambe au-dessus de la table d'un café »

(Roger Vailland, *Paris-Midi*, 1929)⁸⁷

C'est durant la seconde moitié du XIX^e, en partie grâce au développement de la photographie obscène dès 1860, que la toison pubienne fait son apparition dans la peinture, en réaction au nu académique lisse et déséxué. Le pubis est représenté sous la forme d'un triangle noir qui s'impose comme l'emblème du sexe féminin à partir des années 1900. À la fin du XIX^e s'opèrent un renversement des valeurs esthétiques et une réintroduction de l'érotisme : la modernité réside dans l'affirmation de la relation qui existe entre l'attirance sexuelle et la beauté. Sigmund Freud explore cette thématique en 1905 dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Il explicite le lien étroit entre la beauté et l'attirance sexuelle, se matérialisant par un dégoût vis-à-vis de l'apparence des parties génitales qui pourtant stimule l'excitation libidinale.⁸⁸ Les artistes de l'École de Paris vont réaliser de nombreux nus, jugés choquants au regard des mœurs de

⁸⁵ Plusieurs images d'archives sont conservées par l'institut Calder.

⁸⁶ Référence au *Grand Verre* de Marcel Duchamp.

⁸⁷ Cité par Jeanine Warnod dans *L'École de Paris*, p. 97.

⁸⁸ Philippe Comar, « Le sexe désavoué » dans *Cache-Sexe*, p.27-42 : développe la réintroduction du nu en tant que révolution esthétique et sociale

l'époque ; van Dongen, avec son *Châle espagnol* de 1913 (fig. 312), et Modigliani, avec *Nu assis* de 1916 (fig. 313), ont fait date. Le manque de pudeur affirmé des femmes représentées qui dévoilent leur nudité, accentué par la représentation d'une toison pubienne, s'oppose au nu académique en vigueur à l'époque.

Les peintres qui représentent Kiki lors de ses premières années en tant que modèle mettent en avant sa toison pubienne. Cette démarche peut résulter de deux réalités : la première est de penser que Foujita, Kisling et Mendjisky veulent rester fidèles à la réalité. Kiki, dans son autobiographie, insiste sur un complexe, également évoqué dans l'ouvrage de Man Ray⁸⁹, qui est son manque de pilosité :

« Je n'aime pas beaucoup poser, car j'ai le système pileux assez peu développé à certain endroit et je suis obligée de me maquiller avec du crayon noir. »⁹⁰

Pour pallier ce complexe, elle se dessine au feutre noir des poils : il est difficile de distinguer si ce sont des vrais ou des faux (fig. 56). L'autre réalité, qui semble la plus probable dans le cas de Foujita pour son *Nu à la toile de Jouy* (fig. 135) et qui peut également être envisagée pour Kisling, résulte de la volonté de représenter la femme moderne en opposition aux figures antiques imberbes et lisses. Ces artistes accentuent certaines parties du corps, synonymes pour eux de féminité et d'érotisme : Kisling augmente considérablement la taille de la poitrine de Kiki sur certaines œuvres (fig. 144, 145, 148 et 150) alors que Foujita la représente conformément à la réalité : petite et ferme (fig. 137 et 138). Mendjisky insiste plutôt sur les hanches et le ventre : par une contorsion de Kiki, il accentue ses hanches et son bassin (fig. 156); le ventre est modelé grâce à des touches de peinture plus foncées que la peau (fig. 155 et 156). Foujita accentue la coupe à la garçonne de Kiki, il dégage sa nuque, partie érotique pour lui car classée X au Japon (fig. 138). Pour attester de l'évolution corporelle de Kiki, il faut se pencher sur la production de Kisling. Il représente Kiki avec un maquillage prononcé, souvent un fard à paupières bleu (fig. 145, 146 et 148) ; ses poses équivoques permettent de dévoiler son ventre qui, au fil des portraits, devient de plus en plus rond (fig. 144, 146, 149 et 150). Per Krohg représente également Kiki dans la fin des années 1920 avec une silhouette plus ronde. Deux œuvres de 1928 semblent former un diptyque (fig. 160 et 161) : sur l'une, elle est habillée d'une robe fluide couleur chair qui laisse entrevoir son décolleté plongeant et sur l'autre, elle est entièrement nue. Sa position, plutôt équivoque, et l'environnement où elle pose restent les mêmes, excepté l'homme qui disparaît sur la deuxième œuvre. Per Krohg insiste sur la matérialité de cette œuvre-ci avec des empâtements de peinture

⁸⁹ Man Ray, *Autoportrait*, p. 196.

⁹⁰ *Souvenirs*, édition 1929, p. 128.

qui marquent la proéminence du postérieur et du ventre de Kiki ; son corps semble tout rugueux. Le portrait la représentant habillée est choisi pour illustrer ses *Souvenirs* en 1929 (fig. 160).

L'œuvre la plus symbolique qui mêle érotisme et modernité est le *Nu à la toile de Jouy*⁹¹ réalisé par Foujita en 1922 et exposé durant le salon de l'Automne (fig. 135). Elle remporte un grand succès : elle est vendue dès le premier jour pour 8000 francs, une première pour cet artiste.⁹² Cette œuvre fait partie d'un ensemble de nus couchés où Foujita synthétise et mélange les traditions occidentale et orientale ; c'est également la première toile qu'il fait de Kiki. Il mêle à un sujet de la peinture classique occidentale : une femme nue, souvent rapprochée de *La Vénus d'Urbino* de Titien (fig. 325) ou de *L'Olympia* de Manet (fig. 330), à une technique orientale surnommée *nyuhakushoku* (blancheur de lait) qu'il met au point et utilise pour les carnations. L'aspect obtenu avec cette technique rappelle l'esthétique des œuvres japonaises. On retrouve ici plusieurs aspects propres à la facture de Foujita : l'exaltation de la sensualité féminine par la blancheur de cette Vénus parisienne dont ressortent les cheveux ainsi que les poils de l'aisselle droite et de la toison pubienne. Foujita exalte un dépouillement propre aux sculptures gréco-romaines mais il modernise sa figure en lui ajoutant ces touches noires. Il joue sur les différentes tonalités du blanc, cernant le corps en bas d'un trait noir fin et la partie du dessus d'un trait blanc permettant à la figure de se détacher des draps blancs aux nombreux plis. Il joue sur la planéité de l'œuvre, délaissant les volumes et la perspective. La pose de Kiki est lascive, presque nonchalante et les traits de son visage semblent plus asiatiques que caucasiens. La figure est enchâssée dans une alcôve avec une toile de Jouy étendue comme un rideau, mettant en avant l'aspect du nu dévoilé. Les motifs de cette toile sont traités en sépia et représentent les amours de Vénus, Mars et Vulcain. Ce choix iconographique s'inscrit dans la culture picturale occidentale classique et la toile de Jouy est une référence au folklore français, auquel Foujita est particulièrement sensible.

2.4) Kiki et Mendjisky : le commencement de la vie de muse

Maurice Mendjisky est un peintre d'origine polonaise qui s'installe à la fin des années 1900 à Paris pour étudier la peinture. En 1918, il rencontre Kiki. Elle relate cet épisode dans son autobiographie :

« Je fais la connaissance d'un Russe, peintre évidemment, beaucoup de talent, très cézannien ! Il ne vend pas grand'chose, mais il a la foi et moi, je l'admire sans réserve. C'est un beau gars de trente-quatre ans,

⁹¹ Kiki l'évoque dans ses *Mémoires* : suite au succès de l'œuvre et du prix de vente, Foujita lui redonne de l'argent alors qu'elle avait déjà été payée pour sa pose. *Souvenirs retrouvés*, éd. 2005, p. 199-200.

⁹² Cependant, l'itinéraire de cette œuvre est mal connu : elle est achetée par Henri-Pierre Roché mais c'est Foujita qui la lègue au MAM de Paris en 1961.

très sentimental, deux beaux yeux bleus, costaud. Cette fois, je suis vraiment amoureuse, lui aussi. Deux ou trois jours de flirt et nous décidons de vivre ensemble. »⁹³

Mendjisky a fréquenté les autres artistes de l'École de Paris : c'est sûrement par leur intermédiaire qu'il rencontre Kiki. Ils restent ensemble jusqu'en 1921/22, quand il décide de quitter Montparnasse pour le Sud : il ne supporte plus la vie du quartier. Ce choix l'empêche de faire reconnaître son art car c'est dans ces années vingt que les artistes montparnassiens émergent et commencent à gagner correctement leur vie⁹⁴. De plus, nous apprenons dans une lettre adressée⁹⁵ à son mécène Léon Zamaron⁹⁶ qu'il quitte Paris très malheureux du comportement de Kiki. Le comportement de Kiki contraint de plus en plus leur vie sentimentale : elle sort beaucoup, consomme de l'alcool et parfois de la drogue ; elle pose également pour d'autres artistes pour gagner de l'argent⁹⁷. La seule version connue de leur histoire est celle livrée par Kiki dans ses *Souvenirs* en 1938 ; elle reste toutefois très discrète quand elle dépeint leur relation : elle le nomme uniquement « mon amant » et le désigne comme un peintre russe alors que ce dernier est polonais⁹⁸.

Mendjisky réalise la première peinture connue de Kiki en 1919 (fig. 151) : elle est représentée de profil avec ses cheveux longs sur un fond rouille. C'est le seul témoignage conservé de Kiki sans son style à la garçonne que Mendjisky représente également dans plusieurs nus ou portraits habillés. Il peint souvent Kiki plongée dans ses pensées avec un air mélancolique (fig. 154, 155 et 158) ; il est rare qu'on distingue son iris de sa pupille sauf dans certains portraits. En 1919, les peintures qu'il réalise sont encore très réalistes : en témoignent deux portraits dont le modèle est probablement Kiki au vu des traits du visage (fig. 152 et 153). Elle porte sur ces deux œuvres un haut rose et un chapeau bleu foncé. Le cadrage s'arrête au-dessus de la poitrine et elle est représentée sur un fond uni aux couleurs foncées. Il saisit Kiki dans plusieurs attitudes : elle adopte un air agacé dans le premier portrait et malicieux dans le deuxième. La deuxième peinture, plus sombre, laisse entrevoir le style qu'il explorera au début des années vingt. En 1920, sa touche se fait plus vive et il représente Kiki habillée assise sur une chaise (fig. 155) :

⁹³ « Troisième essai ... C'est le bon ! » dans *Souvenirs retrouvés*, éd 2005, p. 165.

⁹⁴ De plus, d'après sa belle-fille Patricia Mendjisky, il se tourne vers la politique, devenant un pilier du parti communiste. Cette activité lui laisse peu de temps pour se consacrer à sa peinture.

⁹⁵ Lettre évoquée par sa belle-fille, retranscrite dans Olivier Philippe, *Zamaron. Un flic amis des peintres de Montparnasse*.

⁹⁶ Zamaron est un préfet de police également mécène des artistes de l'École de Paris : en échange de la régularisation de leur situation, les artistes étrangers (Kisling, Modigliani, ...) lui offraient certaines de leurs œuvres.

⁹⁷ Cela pose des problèmes sentimentaux à Mendjisky.

⁹⁸ Peut-être Kiki fait-elle cette erreur car Mendjisky a dû se rendre en 1911 en Russie pour s'acquitter de son devoir militaire.

parfois dans une position nonchalante et d'autres fois renfermée sur elle-même, les bras croisés près de son ventre. Le travail sur la couleur est aussi à souligner : il accentue toujours le rouge à lèvres rouge de Kiki qui contraste parfois avec des vêtements bleu-vert ou s'accorde d'autres fois avec des habits dans des tons également rouges (fig. 158). Aucun élément extérieur ne vient perturber le dialogue entre la figure représentée et le spectateur, sauf occasionnellement une pomme (fig. 157) dans une main ou un drap blanc sur lequel Kiki est assise (fig. 155 et 156).

Kiki est le modèle le plus représenté de Montparnasse. Elle demeure un symbole de modernité par son attitude, ses liens avec la société montparnassienne et son apparence. Les artistes qui l'ont représentée ont réussi à figer ses différentes facettes. Kiki s'illustre ainsi comme l'une des grandes égéries de l'avant-garde et représentantes de l'inventivité créatrice de ces artistes qui ont su jouer de la plasticité de celle-ci. Ils sont aujourd'hui reconnus dans l'histoire de l'art.

3) La femme (à) 100 têtes : l'idée de la femme par les surréalistes

La femme à 100 têtes et sans réelle identité ... Le surréalisme est un mouvement d'avant-garde essentiellement masculin qui a longtemps cantonné la femme à un rôle prédéfini. Officiellement fondé en 1924 avec *le Manifeste du surréalisme* d'André Breton, ce mouvement est considéré par celui-ci comme une seconde vague, qui succède au dadaïsme. Les membres de ces deux tendances restent les mêmes ; ce sont les sujets de réflexion qui changent : avec le surréalisme, on s'intéresse au rêve, à la poésie, à l'inconscient et à l'amour. La femme occupe une place de « choix » car c'est grâce à elle que le poète peut accéder à sa part de mystère. Nous distinguons plusieurs générations de femmes dans le surréalisme : nous nous attarderons uniquement sur les deux premières : la première, dans les années 1920, avec Nadja, Gala ou encore Kiki qui sont uniquement des muses et la seconde qui se développe au début des années 1930 avec des personnalités comme Leonora Carrington, Lee Miller, Claude Cahun mais aussi Dora Maar, également muses pour la majorité mais avant tout créatrices. Elles se heurtent aux conceptions de la femme surréaliste, définies durant leur absence et qu'elles s'efforcent de reconstruire. L'une des œuvres qui représentent le mieux toute l'ambiguïté du statut de la femme dans ce mouvement est celle de Roland Penrose : *The Last Voyage of Captain Cook* (fig. 134), présentée lors de l'exposition surréaliste internationale de New York en 1936. Il rapproche ce buste féminin, sans tête ni bras, du monde, suggérant que la femme est l'équivalent de la terre et que les rayures peintes sur son torse représentent les différentes strates de cette dernière. La statue dévoile explicitement la vision qu'a le surréalisme de La Femme : un être sans identité, modulable-modelable au gré des envies de son créateur. Elle est le centre du monde surréaliste, sa toile de projection prisonnière de la conception masculine, représentée ici par un globe en métal.

3.1) La mythologie de la femme surréaliste

« Dans le surréalisme, la femme aura été aimée et célébrée comme la grande promesse, celle qui subsiste après avoir été tenue ... »

(André Breton, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, mai 1953)

La femme est « aimée et célébrée » dans le surréalisme mais pour l'image que les membres de ce mouvement projettent sur elle ; toute une mythologie est créée autour de La Femme, aussi bien en réactualisant des mythes des siècles passés : Osiris, Orphée, Mélusine, ... qu'en en créant de nouveaux : *Gradiva*, la femme-enfant, ... Les deux exemples les plus présents chez le Pape du surréalisme, André Breton, sont Mélusine⁹⁹ et *Gradiva*. La part cachée qui réside en ces femmes leur confère des pouvoirs surnaturels qui leur permettent ainsi d'initier l'homme au mystère.¹⁰⁰ Breton est particulièrement sensible à cette idée de l'existence d'un idéal féminin, auquel l'homme ne peut avoir accès dans sa globalité. *Gradiva* incarne ce symbole de « médiateur » entre le réel et le surréel, une correspondance entre le rêve et la conscience,¹⁰¹ permettant ainsi à l'homme d'accéder à la part de ce mystère qu'il porte en lui. Mélusine est également une médiatrice, surtout mobilisée pour évoquer les liens avec la sexualité féminine.¹⁰² Le mythe autour de cette fée-sirène confirme l'idée des Surréalistes qu'il ne faut connaître la femme dans son « entièreté » au risque de provoquer la perte de tous.¹⁰³ Breton est particulièrement attaché à cette idée « d'ondine » : sous ses traits disparaissent toutes les femmes aimées comme Jacqueline Lamba qu'il rencontre lorsqu'elle est danseuse aquatique au Coliseum (fig. 345 – 346) au début des années trente. *Gradiva* devient également « réelle » à travers la galerie qu'il fonde en 1937 (fig. 352), où chacune des lettres de *Gradiva* sont associées à un prénom de femme appartenant à son mouvement.¹⁰⁴ Ces deux mythes ne sont pas « figés » : chaque homme peut en avoir une conception différente. Par exemple, Dalí considère *Gradiva* comme une muse, qu'il associe à Gala, alors qu'André Masson la rapproche de Pygmalion selon l'idée que tout acte créateur nécessite la destruction.¹⁰⁵ Celui-ci

⁹⁹ Mélusine est particulièrement mentionnée dans *Arcane 17* : p. 55-66.

¹⁰⁰ Entendu ici comme le « rêve », « l'inconscient » : un monde caché qui demande, pour être décodé, une initiation par un médiateur/être mystique.

¹⁰¹ Cette vision s'appuie sur l'ouvrage de Jensen où le lecteur n'arrive plus à faire la part des choses entre la réalité et l'imaginaire. Cela met en avant une partie du programme des Surréalistes qui est d'abolir la frontière entre l'art et le quotidien.

¹⁰² Ils jouent sur son aspect de fée dotée d'une queue, perçue comme une métaphore phallique.

¹⁰³ Le mythe de Mélusine évoque ce double aspect de la femme : l'une des clauses de son mariage est l'impossibilité pour son époux de la voir le samedi, lorsqu'elle revêt une autre apparence. Cependant, ce dernier la trahit et sa double nature révélée, elle disparaît.

¹⁰⁴ Dont D pour Dora Maar et G pour Gisèle Prassinos

¹⁰⁵ Ces conceptions sont plus détaillées dans : Nanette Rissler-Pipka, « La Statue Vivante métamorphose de la *Gradiva* surréaliste » dans *Mélusine* n°21.

réalise en 1937 une peinture dont le sujet est *Gradiva* (fig. 305), puis une autre en 1939 sur Pygmalion (fig. 301). *Gradiva* prend place dans un espace chaotique tout comme son corps désarticulé où prédominent ses seins et son sexe surdimensionné qui a l'apparence d'une *vagina dentata*. Il affirme ici la sexualité explicite de cette femme en dévoilant ses parties intimes mais également par un subtil jeu avec son pied droit qui projette une ombre en direction de son sexe. David Lomas rapproche ce pied d'un poignard¹⁰⁶ mais il peut tout aussi bien être un sexe masculin. Masson accentue cet aspect violent/sexuel avec la représentation à droite d'un volcan en éruption, perçue comme l'issue de cette rencontre. *Gradiva* polarise en elle deux aspects qu'on retrouve chez les Surréalistes : l'objet d'art (objet de désir, miroir qui reflète les projections du désir masculin) et la femme vivante.¹⁰⁷ La remobilisation de figures mythiques (aussi bien antiques, médiévales, modernes que contemporaines) va à l'encontre de l'idée de cette nouvelle femme telle que la conçoivent les années vingt.

A travers le principe de l'automatisme, fondement du *Manifeste du Surréalisme*, les surréalistes s'interrogent sur l'acte créateur : ce dernier ne fait plus appel à la raison ou la conscience mais au subconscient/inconscient. Cette nouvelle vision de la création remet en question le principe même de muse. A travers cette invention masculine, la femme/l'autre est idéalisée afin d'inspirer l'artiste/le créateur. Les surréalistes, avec la conception de l'automatisme, ont uniquement besoin d'une médiatrice qui leur permet de « se retourner sur eux-mêmes ». Il n'est plus question de muse mais de « femme automatique » ou de personnalité irrationnelle dont Nadja devient l'archétype. Ces deux conceptions sont radicalement opposées étant donné que la première est assimilée à une machine moderne et que la deuxième se rapproche de la conception de l'hystérie définie par Aragon et Breton en 1928.¹⁰⁸

La femme, dans le surréalisme, revêt plusieurs formes : femme-enfant, femme fatale, objet érotique, ... Contrairement à l'idée de La Femme comme entité revêtant toutes ces conceptions, la femme réelle ne peut endosser seulement une de ces formes qui lui confère une mission bien précise. Nous allons décrire succinctement les modèles féminins qui sont les plus mobilisés dans l'œuvre de Breton.¹⁰⁹ Tout d'abord, la « médiatrice » incarnée par Nadja à la fin des années vingt : elle porte en elle cette double nature réelle-imaginaire ; elle n'est pas pour

¹⁰⁶ « The omnipotence of desire : surrealism psychoanalysis and hysteria » dans *Surrealism desire unbound*, Jennifer Mundy (dir.), p. 64.

¹⁰⁷ Nanette Rissler-Pipka, *Ibid.*, p. 124.

¹⁰⁸ Il considère cette « non-pathologie » comme un moyen suprême d'expression. Ces deux anciens étudiants en médecine dressent une définition de l'hystérie dans « Le Cinquantenaire de l'hystérie », *Révolution Surréaliste* n°11, p.22.

¹⁰⁹ Colette Guedj, *Les Mots. La Vie.*, p. 43-53.

autant une femme surréaliste, elle en est juste l'annonce. Figure marginale et médiumnique, elle perçoit des signes de l'existence ; son objectif est de révéler l'homme à lui-même. La femme-enfant est également conceptualisée dans ces mêmes années : elle apparaît la première fois dans *La Révolution Surréaliste* en 1927¹¹⁰ sur une photographie qui illustre l'écriture automatique. C'est durant les années trente qu'elle a une influence déterminante sur le groupe. Elle est respectivement incarnée par Meret Oppenheim et Gisèle Prassinos. Par son côté « enfantin », elle n'est pas soumise aux règles de la société et peut donc mobiliser son inconscient grâce à sa naïveté et sa spontanéité. L'image qu'en donne la photographie de 1927 est celle d'une femme travestie en écolière, à l'apparence plutôt suggestive ; pourtant, le prototype de la femme-enfant comme l'entend Breton n'a pas pour objectif de la sexualiser contrairement à *La Poupée* d'Hans Bellmer (fig. 302).¹¹¹ Il la définit ainsi dans *Arcane 17* :

« Je choisis la femme enfant non pour l'opposer à l'autre femme, mais parce qu'en elle et en elle seulement réside à l'état de transparence absolue l'autre prisme de vision dont on refuse obstinément de tenir compte, par ce qu'il obéit à des lois différentes dont le despotisme masculin doit empêcher à tout prix la divulgation. »¹¹²

On rapproche parfois de la femme-enfant « l'hystérique » : la folie est sublimée au travers des créatrices, comme Carrington, qui laissent leur souffrance envahir leur création.¹¹³ Les surréalistes développent un intérêt pour les personnages marginaux que sont les folles et les meurtrières,¹¹⁴ rapprochant les comportements hystériques des attitudes passionnelles semblables à un état d'orgasme perpétuel.¹¹⁵ Toutes ces conceptions de La Femme sont synthétisées dans *l'Amour fou* en 1937 avec « l'élue »/ la femme universelle, celle qui est follement aimée. Elle réactualise le mythe de l'androgynie et par l'expérience amoureuse, les amants réussissent à créer ensemble. La femme, chez Breton, est toujours une figure libre ; même si le poète n'accomplit pas une vraie libération sociale de celle-ci, il réussit en partie à modifier les relations de la société contemporaine à son égard.¹¹⁶

¹¹⁰ En couverture de *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1^{er} Octobre 1927.

¹¹¹ Qui représente un corps de jeune adolescente que ce dernier manipule pour créer des images pédopornographiques.

¹¹² André Breton, *Arcane 17*, p. 64.

¹¹³ Leonora Carrington évoque cela dans son écrit autobiographique *En Bas*.

¹¹⁴ En témoigne un photomontage dans le cinquième numéro de la *Révolution Surréaliste* des écrivains autour d'une photographie de Simone Berton, ou encore la défense de Violette Nozières au début des années trente.

¹¹⁵ Georgiana Colvile, *Scandaleusement d'elles*, p. 9.

¹¹⁶ Colette Guedj, *Les Mots. La Vie*, p.51.

3.2) La difficulté d'être : la femme surréaliste entre fétiche et mépris

« Les Surréalistes ont habité dans leur propre monde masculin, avec les yeux fermés, mieux pour construire leurs fantasmes masculins de la féminité. Ils n'ont pas vu la femme comme un sujet, mais comme une projection, un objet de leurs rêves de féminité. Ces rêves masculins jouent un rôle actif de la situation misogyne de notre société patriarcale. »

(Mary Ann Caws, *Surrealism and Women*)¹¹⁷

La Femme représente pour les surréalistes une surface blanche où ils peuvent projeter leurs conceptions et leurs mythes. Véritable idole, elle est maintenue à l'écart en raison de sa fonction qui pourrait facilement la dépasser. Quand il est question de femme réelle, cette dernière est constamment idéalisée à l'image de Nadja, qui perd son identité.¹¹⁸ Elle est l'exemple type de la femme qui peut atteindre à la surréalité par son être-même, par le seul fait d'exister. Gala est également perçue comme le plus haut degré de la femme surréaliste : elle est juste spectatrice-muse. Sa personnalité affirmée et sa « beauté atypique » fascinent plusieurs figures du Surréalisme : Paul Eluard, Salvador Dali ou encore Max Ernst. Celui-ci, dans un portrait-charge du surréalisme (fig. 298), représente les membres du mouvement, parmi lesquels une seule femme : Gala. Elle n'est pas créatrice,¹¹⁹ elle se contente d'être une source d'inspiration qui dégage une énergie érotique stimulant les hommes.

La Femme, telle qu'elle est dans l'imaginaire surréaliste, est pleine de paradoxe : d'un côté, elle est infantilisée, représentée sous les traits d'une déesse, femme-enfant ou médiatrice et de l'autre, elle dégage une énergie sexuelle qui la rapproche de la sorcière, « pute »¹²⁰ ou une femme-castratrice.¹²¹ Dans ces deux conceptions, elle est soumise au regard de l'homme comme objet de son désir mais également de son dégoût. De cette attraction-répulsion résultent des œuvres picturales et photographiques où la femme nue, fragmentée, désarticulée et démembrée est offerte au regard de l'homme ainsi qu'à l'imagination de l'artiste. Elle est présente sous cette forme dans la sculpture de Penrose ou encore dans les photographies de Man Ray. Cette femme prend aussi l'allure d'une adolescente au corps frêle et aux membres démultipliés chez Bellmer

¹¹⁷ Cité par Indira Cesarine dans *Surréalisme, Sexualité et La Femme*, p. 7 (petite confusion de la part de l'auteure qui écrit « Laws » au lieu de « Caws. »)

¹¹⁸ Ce terme a ici deux sens : dans le roman de Breton, Nadja ne se définit pas clairement et adopte plusieurs identités comme celle de Mélusine. On peut également y voir l'effacement de Léona Delcourt derrière Nadja, qui est l'une des conséquences de l'ouvrage de Breton et du manque de recherches pendant de nombreuses années sur les figures féminines du surréalisme.

¹¹⁹ Elle a juste réalisé un objet, ce qui ne lui confère pas réellement le statut d'artiste.

¹²⁰ Dans les ouvrages consultés, c'est le terme « pute » qui est utilisé.

¹²¹ D'après le travail de Freud, la femme est un objet de désir mais aussi de terreur pour l'homme en raison des craintes de castration.

avec sa *Poupée* (fig. 302).¹²² Cette poupée polarise la volonté de sadisme-violence/d'un désir sadomasochiste¹²³ à l'encontre de la femme mais également l'envie de la posséder et de la remodeler/redéfinir. L'érotisme de la femme est célébré d'une manière moins dégradante dans l'œuvre de Paul Delvaux : femme nue, représentant l'idéal de la beauté, elle est associée à la nature en partie pour sa fécondité. Seule sa plastique compte : son regard vague dévoile son vide intellectuel. Delvaux comme Bellmer chargent leurs œuvres d'érotisme et/ou de pornographie avec la représentation de femmes, au travers desquelles ils dévoilent leurs propres désirs.¹²⁴ L'extrait précédemment cité de l'ouvrage de Mary Ann Caws confirme cette idée.

Les surréalistes se mettent en scène aux côtés de La Femme idéalisée dans un photomontage de 1929,¹²⁵ publié dans le dernier numéro de *La Révolution Surréaliste* pour illustrer une enquête portant sur l'amour. Seize hommes en costume sont représentés les yeux fermés autour d'un tableau de Magritte *Je ne vois pas la ... cachée dans la forêt* (fig. 300) représentant une femme nue, la main sur le cœur et la tête baissée. Plusieurs interprétations peuvent être formulées : la femme est ici un être chargé en érotisme, qui intéresse uniquement le créateur par cet aspect, et occupant une place inférieure à « lui » donc à l'homme. Cette vision orientée à l'intérêt de souligner l'absence totale de femme réelle sur ce photomontage. Une autre interprétation serait de considérer cette femme représentée, et non nommée, comme la femme aimée/rêvée/idéale qui cache en/derrière elle d'autres femmes. Ce modèle féminin est constamment présent chez ces hommes même quand ils ne la voient pas ; cette œuvre réaffirme l'importance de la présence du féminin dans le mouvement. Cette dualité femme-idéalisée et femme-réelle est également présente sur deux photographies collectives du groupe en 1924 (fig. 350 et 351). Au premier plan, Mick Soupault revêt l'allure de l'épouse et mère asexuée tandis que Simone Breton, elle, est « la pute aux yeux brûlants »¹²⁶ ; au-dessus d'elles plane l'image de la femme sans visage, imaginaire et parfaite sur laquelle on projette ses fantasmes. Sur la première photographie, nous ne discernons que ses pieds et sur la deuxième, l'entièreté de son corps mais la tête est toujours coupée.

¹²² Indira Cesarine, *Ibid.* : développe le fétichisme créé par Bellmer autour de sa *Poupée*.

¹²³ Plusieurs textes dans *La Révolution Surréaliste* portent sur des envies de meurtres et de viols à l'égard des femmes : textes uniquement provocateurs et cathartiques. De plus, les Surréalistes revendiquent comme influences directes le Marquis de Sade et Leopold von Sacher-Masoch.

¹²⁴ Du moins ceux de la majorité des surréalistes qui sont des hommes hétérosexuels.

¹²⁵ Clin d'œil à celui du cinquième numéro de la revue où vingt-sept surréalistes entourent une photographie de Simone Berton.

¹²⁶ Susan Rubin Suleiman, « En marge : les femmes et le surréalisme » dans *Pleine Marge*, n°17 : L'autrice indique que Simone et Mick incarnent juste deux formes différentes de la femme surréaliste qui ne sont pas directement liées à leurs vrais tempéraments.

Derrière cette mythologie de La Femme s'effacent les femmes réelles : Gisèle Prassinos n'existe que par le spectre de la femme-enfant. Elle est, dans un premier temps, mise en avant dans les photographies, notamment la plus connue, signée Man Ray. La jeune fille est représentée parmi les hommes qui l'écoutent, tous dans des attitudes différentes. Précisons que lorsque cette photographie est prise, Jacqueline Lamba est présente mais n'apparaît pas sur ce cliché.¹²⁷ Au moment où Prassinos s'affranchit de cette apparence de « jeune fille-automatique », les surréalistes se détournent d'elle. D'autres femmes comme Germaine Dulac sont marginalisées par les surréalistes : ils l'insultent publiquement de « vache » lorsqu'elle décide d'adapter un scénario d'Antonin Artaud : *La coquille et le clergyman* en 1928. Certaines s'excluent elles-mêmes de la vie artistique : Nusch Eluard refuse d'écrire un journal pour calmer ses angoisses et ses insomnies lors de sa dépression à la fin des années trente. Elle considère que le seul génie littéraire est son compagnon, Paul. Ce mépris pour la gent féminine est perceptible à travers les différentes enquêtes menées par *La Révolution surréaliste*. Les plus marquantes sont celles sur la sexualité¹²⁸ où Aragon prend position et fait remarquer à ses camarades qu'il aurait été judicieux d'avoir l'avis de « l'autre moitié ». L'article *Hands off love*¹²⁹ est également interpellant : il relate les affaires de « cœur » de Charlie Chaplin. Les surréalistes se positionnent en défenseur du réalisateur et tiennent des propos très houleux à l'encontre des femmes qu'ils qualifient de « garces », de « pestes » ou encore de « parasites ». Ceux-ci intègrent également les idées de Baudelaire dans leurs propres conceptions de la femme. Le « poète maudit » considère que la création féminine est uniquement alimentée par la frustration ressentie lorsque son partenaire se détourne d'elle ; la femme utilise donc son art pour attirer l'attention. La conception de la femme selon la société est haïe par les surréalistes : ils se rebellent contre cette image de mère et de sœur. Ils inventent eux-mêmes l'image d'une femme qui serait tout, une toile blanche où le poète projette ce qu'il veut. Le paradoxe le plus saisissant dans leur conception du féminin est que d'un côté, la femme est « élevée », revêtant l'allure d'une idole mais la femme réelle est tirée vers le bas, disparaissant derrière cette femme idéalisée.

¹²⁷ Cette anecdote est racontée par Gisèle Prassinos : elle ne sait plus si elle était présente sur la photographie et que c'est au cadrage qu'elle a été coupée.

¹²⁸ *La Révolution surréaliste*, n°9-10, p. 1-6. D'autres enquêtes vont être réalisées après sans être publiées dans le journal ; quelques femmes comme Nusch Eluard y « participeront » mais de manière très minime.

¹²⁹ Deuxième séance des recherches sur la sexualité retranscrite dans le n°11 de *La Révolution surréaliste*, p. 39 Aragon : « Ce qui me gêne dans la plupart des réponses formulées ici est une certaine idée que je crois y démêler de l'inégalité de l'homme et de la femme. Pour moi rien ne sera dit sur l'amour physique si l'on n'a pas d'abord admis cette vérité que l'homme et la femme y ont des droits égaux. »

3.3) Les femmes à la marge du surréalisme ?

« Cette crise est si aiguë que je n’y découvre pour ma part qu’une solution : le temps serait venu de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celle de l’homme, dont la faillite se consomme assez tumultueusement aujourd’hui. »

(André Breton, *Arcane 17*)

Le paradoxe entre les dires de Breton qui prône une émancipation de la femme et la réalité misogyne au sein du mouvement de ce dernier est soulevé, à de multiples reprises, par les études féministes sur le surréalisme. Toutefois, nous ne pouvons réduire ce mouvement à une société artistique entièrement phallocratique. Le surréalisme est le mouvement qui a compté le plus de femmes comme membres ; certes, elles n’y étaient pas très actives d’un point de vue théorique et leur place est en grande partie occultée par les hommes mais ce mouvement leur a permis d’accéder à une certaine liberté. Beaucoup de jeunes femmes, dès la fin des années vingt, décident de rejoindre Breton et ses compagnons pour protester contre les convictions de leur entourage : elles veulent gagner en autonomie et créer librement. Le mouvement est connu principalement pour sa réputation scandaleuse et il est dirigé par des hommes plus âgés auxquels ces jeunes femmes cultivées et intelligentes s’associent¹³⁰. Elles participent aux nombreuses expositions universelles. S’ensuit un effet boule de neige : d’autres femmes rejoignent ce mouvement qui, pour la première fois, « leur donne la parole. »¹³¹ Les membres féminins intègrent ce mouvement par leur amant, compagnon et parfois ami¹³² ; elles y restent quelques années et le quittent par la suite. Ce groupe leur permet de faire leurs armes auprès d’artistes contemporains reconnus. Après avoir gagné en confiance et en reconnaissance, elles sont libres de partir car elles n’adhèrent plus à ce mouvement.

Toute la difficulté de ces artistes féminines réside dans leur épanouissement et leur affirmation face aux conceptions de la femme préétablies par les surréalistes. Malgré la volonté de Breton et ses pairs de rompre totalement avec la société bourgeoise, ces derniers conservent le même imaginaire culturel sexiste. On encourage la femme à quitter ses tâches ménagères pour mieux l’enfermer dans le rôle d’un idéal symbolique : la femme ne fait plus à manger pour son partenaire, elle doit maintenant l’aider à accéder à son inconscient. Elle est alors une figure passive qui reçoit l’offrande du poète. Pour s’en défaire, elle ne peut imiter les sujets initiés par les

¹³⁰ Nous pensons notamment à Leonora Carrington et Lee Miller qui, toutes deux, sont respectivement amantes de Max Ernst (rencontré en 1937) et de Man Ray (rencontré en 1929). Elles sont réputées pour leur culture mais également leur fort tempérament.

¹³¹ Idée à modérer quand on sait que peu de femmes ont écrit dans les revues des surréalistes ou participé à leurs enquêtes.

¹³² Meret Oppenheim intègre le mouvement par le biais de son ami Man Ray.

hommes et doit elle-même élaborer sa propre image d'elle et de la femme en général. Les surréalistes ont davantage exalté la figure de la muse que celle de la créatrice : Léona Delcourt disparaît ainsi sous l'identité trouble de *Nadja* ; ce n'est que récemment que la recherche s'est intéressée et a découvert la femme qui était occultée par ce mythe bretonnien. Whitney Chadwick, dans son ouvrage *La Femme surréaliste*, avance l'idée :

« Que nous en sachions plus sur Kiki de Montparnasse et Nadja que sur Lee Miller et Valentine Hugo, qui leur ont pourtant succédé dans l'affection de Man Ray et André Breton, montre bien que les surréalistes étaient plus disposés à parler de femmes étrangères à leur cercle que de celles qui en faisaient partie »¹³³.

Cette idée est en partie erronée : les femmes passives, les inspiratrices et les muses ont certes nourri les hommes du surréalisme et l'imaginaire collectif avec cette romantisation du statut de muse mais depuis la construction d'un nouveau discours féministe dans l'histoire de l'art, ces Nadja et Kiki ont en partie disparu des champs d'étude pour laisser la place aux grandes artistes : Meret Oppenheim, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, ... L'opposition que formule Chadwick encourage la dépréciation d'une partie de ces femmes qui sont aussi victimes de ce manque d'intérêt des historiens pour la place de la femme dans le surréalisme.

En plus de leur difficulté à se détacher de la mythologie féminine surréaliste, les créatrices semblent volontairement écartées de l'élaboration de la théorie de ce mouvement. Elles rejoignent le groupe, dans leur grande majorité, après les années les plus dynamiques du mouvement, celles de l'élaboration du premier et du second manifestes ainsi que des différentes revues : *Littérature*, *La Révolution Surréaliste*, ... Il est difficile de déterminer l'origine de leur manque d'intérêt vis-à-vis de la conception théorique : ne peuvent-elles s'exprimer en raison de l'imaginaire féminin conçu durant leur absence ou ne sont-elles pas tout simplement intéressées par la politique, ... ? La deuxième solution ne peut s'appliquer à toutes ces femmes : Dora Maar et Claude Cahun, par exemple, adhèrent à plusieurs groupes communistes. D'autres comme Meret Oppenheim, arrivée à Paris en 1932, participent régulièrement aux manifestations et aux réunions du groupe : elles sont présentes, on parle d'elles mais elles ne s'expriment jamais. Nous avons précédemment évoqué les enquêtes sur la sexualité auxquelles aucune femme n'a participé ; l'une des seules à intervenir est Valentine Penrose à l'occasion de l'enquête sur l'amour dans le dernier numéro de la *Révolution Surréaliste*. Nous observons que peu de femmes ont écrit dans cette revue : dans le premier numéro, Renée Gauthier et une autre potentielle femme anonymisée

¹³³ Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, p. 7.

par « S.B. », sûrement Simone Breton, écrivent dans la rubrique Rêve¹³⁴. L'écrit de S.B. est particulièrement intéressant : il est chargé d'érotisme et évoque frontalement les relations sexuelles : « Je souhaite que pendant sept jours vous aviez autant de sexes que de doigt à votre main droite. » Les exemples de contributions féminines sont plutôt rares. Nous supposons que la modeste participation des femmes s'explique par la misogynie caractéristique des revues surréalistes. Peut-être le problème est-il plus vaste et découle du contexte social français qui n'est pas vraiment favorable à l'activité littéraire des femmes. *Le dictionnaire abrégé du surréalisme* rédigé par Breton et Eluard est un affront fait à toutes ces femmes créatrices : seulement Gala, Georgiana (la partenaire de Charlot) et Gisèle Prassinos ainsi que la poétesse Alice Paalen, dans les suppléments, sont nommées. Toutes les autres disparaissent, elles sont juste représentées par des œuvres qu'elles ont réalisées : Oppenheim avec son *Déjeuner en fourrure* (fig. 289) des objets réalisés par Valentine Hugo (fig. 283), Gala Dali (fig. 268) et Jacqueline Lamba¹³⁵ ou encore deux peintures de Toyen¹³⁶. La femme est toutefois convoquée tout au long de l'ouvrage : une double page avec des reproductions d'œuvres et de photographies, « la femme surréaliste », lui est dédiée.¹³⁷ Certains termes qui lui sont propres sont présents dans le dictionnaire : sein, sexe, vierge ; elle n'apparaît que sous le spectre de personnage comme Ophélie ou la *Poupée* de Bellmer (fig. 302) d'une « docilité accommodante et sans borne »¹³⁸. *Le dictionnaire* est réalisé en 1938, moment où les créatrices sont encore très présentes dans le mouvement. Cela prouve qu'elles ne sont malheureusement pas reconnues par leurs homologues masculins. *A contrario*, Soupault et Tzara, qui ont quitté/été exclus du mouvement dans le milieu des années vingt car ils s'opposent au tournant communiste du mouvement, sont pourtant cités ici.

L'attitude d'André Breton est ambiguë : il rejette la société bourgeoise qu'il exècre et semble encourager les femmes à rejoindre son mouvement¹³⁹ mais il marginalise ces dernières. Certains membres du groupe comme Tanning et Lamba témoignent du manque de considération des surréalistes vis-à-vis des femmes. Tanning, suite à une rencontre avec Breton à New York en 1940, confie à Alain Jouffroy lors d'une interview :

« Je remarque avec une certaine consternation que la place de la femme dans le surréalisme n'était pas différente de celle qu'elle a dans la société bourgeoise en général. »¹⁴⁰

¹³⁴ Renée Gauthier : p. 5-6 et S. B. : p. 13.

¹³⁵ André Breton et Paul Eluard (dir.), *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 46-47.

¹³⁶ André Breton et Paul Eluard (dir.), *Ibid.*, p. 62-63.

¹³⁷ André Breton et Paul Eluard (dir.), *Ibid.*, p. 34-35.

¹³⁸ Hans Bellmer, « Poupée » dans André Breton et Paul Eluard (dir.), *Ibid.*, p.22.

¹³⁹ *Arcane 17* publiée en 1945 en est l'exemple même.

¹⁴⁰ Whitney Chadwick, *Ibid.*, p. 11

Ce groupe est masculin et s'adresse exclusivement aux hommes, les femmes ont seulement leur place en tant qu'êtres inspirants. C'est au moment de l'affaiblissement du groupe, à la fin des années vingt, avant la rédaction du second manifeste, que les femmes intègrent celui-ci. Les surréalistes et leur comportement vis-à-vis des femmes ne semblent pas être celui de sexistes convaincus mais plutôt d'hommes ancrés dans le schéma de pensée de leur siècle et de leur société. Ils ne se rendent pas compte de « l'absence de la femme dans la pièce » ; les déclarations de Breton quant à l'émancipation de la femme semblent sincères mais ce dernier ne l'aide pas à se libérer : il crée tout d'abord une Femme idéale et fait prévaloir les idées de l'homme face à celles de la femme, réduite au mutisme et voyant sa propre identité effacée. Avec *Arcane 17*, il prend conscience de cette prison dorée qu'il a créée :

« L'heure n'est plus, dis-je, de s'en tenir sur ce point à des velléités, à des concessions plus ou moins honteuses, mais bien de se prononcer en art sans équivoque contre l'homme et pour la femme, de déchoir l'homme d'un pouvoir dont il est suffisamment établi qu'il a mésusé, pour remettre ce pouvoir entre les mains de la femme, de débouter l'homme de toutes ses instances tant que la femme ne sera pas parvenue à reprendre de ce pouvoir la part équitable et cela non plus dans l'art mais dans la vie. »¹⁴¹

C'est également la première fois que dans un ouvrage, il nomme l'une de ses compagnes : Elisa.

3.4) Le mythe de l'androgynie au cœur de la création surréaliste

« Puis l'essentiel n'est-il pas que nous soyons nos maîtres, et les maîtres des femmes, de l'amour, aussi ? »¹⁴²

(André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924)

Dès la création du *Manifeste du surréalisme* en 1924, l'amour occupe une place des plus importantes. Il est, avec l'érotisme, au centre de l'art et de la vie et les surréalistes s'appuient sur ces deux éléments pour leur révolution artistique et sociale. Paradoxalement, le mouvement prône une liberté sexuelle et spirituelle, mais la quête d'amour et de poésie du Pape-même du surréalisme est dominée par une vision romantique de l'amour parfait : il ne se libère pas entièrement des convictions de l'époque. Le mythe de l'androgynie est remobilisé¹⁴³ : cela explique l'importance que les surréalistes confèrent à la présence féminine dans leur Œuvre, source d'inspiration, et peut justifier en partie l'homophobie de certains de ses membres comme

¹⁴¹ André Breton, *Arcane 17*, p. 59.

¹⁴² André Breton, *Ibid.*, p. 28.

¹⁴³ Pour plus d'informations lire Xavière Gauthier, « Reconstitution de l'androgynie primordial » dans *Surréalisme et sexualité*, p. 71-97.

Breton¹⁴⁴. Chez certains artistes, la transgression se présente comme l'un des seuls moyens de préserver le couple : cela donne lieu à des séances d'échangisme lors de vacances à Mougins en 1936 et 1937. Lors de ces séjours, les couples Eluard, Penrose-Miller, Fidelin-Man Ray et Maar-Picasso vont changer d'amants : Nusch a une relation avec Man Ray, Picasso avec Lee Miller, ... Seule Dora Maar ne semble pas prendre part à ces parties fines. Les relations extra-conjugales posent parfois problème à certaines femmes, comme Nusch qui est obligée d'accepter cette fatalité¹⁴⁵. Il est fréquent dans le surréalisme que d'anciens amants restent amis à l'image de Lee Miller et Man Ray.

Le surréalisme est essentiellement basé sur un travail de collaboration entre ces membres : en atteste la rédaction du premier ouvrage où est expérimentée l'écriture automatique : *Les Champs magnétiques* de Breton et Soupault. Cette pratique donne lieu à des jeux comme le cadavre exquis en 1925, dont la création est attribuée à Duhamel, Prévert, Sadoul et Tanguy. La règle est simple : sur une feuille pliée, les joueurs dessinent ou écrivent chacun leur tour sans savoir ce que les participants précédents ont inscrit. Cette expérience se base sur l'automatisme et la spontanéité : le résultat est souvent onirique ou comique. Les femmes participent à ces jeux ; plusieurs dessins sont réalisés par les couples Breton-Hugo et Eluard. Sur ces deux cadavres exquis conservés au musée d'art et d'histoire de Saint-Denis (fig. 295 et 296), nous découvrons une grande affinité entre les participants qui réalisent presque un assemblage cohérent notamment (fig. 296) qui représente une femme à l'allure d'un oiseau. L'intégration des femmes dans ces pratiques montre que ces dernières gagnent en indépendance et sont des membres plus actifs que les femmes des années vingt qui étaient seulement des « muses. » Les couples collaborent étroitement notamment Max Ernst et Leonora Carrington, qui se sont rencontrés en 1937 : chacun s'inspire du folklore de l'autre et ils se représentent mutuellement dans des œuvres (fig. 266 et 307). Ils s'intègrent dans des paysages oniriques et mystiques : Carrington représente Max Ernst emmitoufflé dans un manteau qui lui confère un aspect volatile (fig. 266) ; l'oiseau est un motif récurrent dans la peinture de ce dernier. Il représente Carrington comme une déesse de la nature en intégrant au tableau un cheval : l'animal totem de celle-ci (fig. 307). Ils peignent et sculptent différents personnages mythiques comme des sirènes ou des sphinx sur les murs d'une ferme qu'ils habitent de 1938 à 1939, à Saint-Martin-d'Ardèche. Lee Miller et Man collaborent de 1929 à 1932. Leurs réalisations sont alimentées par la même esthétique et le même esprit créatif :

¹⁴⁴ André Breton est « contre » l'homosexualité car pour lui, l'aboutissement du mythe de l'androgynie est permis par la rencontre entre deux êtres fondamentalement différents. L'homosexualité, réunissant des êtres de la même nature, il est alors impossible d'appliquer cette conception bretonnienne.

¹⁴⁵ Chantal Vieuille atteste de cela dans *Nusch, portrait d'une muse*. Même si son œuvre est très romancée, il est tout à fait possible de penser que Nusch était prise dans une relation amoureuse que Paul contrôlait entièrement : il continue d'éprouver de forts sentiments pour Gala, ses échanges avec elle en témoignent.

l'exploration du désir. Certaines œuvres de Lee Miller sont abusivement attribuées à Man Ray mais celle-ci ne se rebelle pas contre cela car elle soutient l'idée que durant ces années de création, ils n'ont fait qu'un et qu'elle est incapable de dire quels clichés sont d'elle.¹⁴⁶

Les hommes du surréalisme encouragent la femme à créer, Breton notamment. Celui-ci se lie d'amitié avec la photographe Claude Cahun qui est lesbienne : cette relation montre que les surréalistes peuvent mettre de côté leurs *a priori* quand ils jugent une production artistique intéressante et innovante. Meret Oppenheim atteste également de cette compréhension masculine :

« Je dois dire que je faisais déjà des choses classées comme « surréalistes » avant de les connaître mais il faut dire aussi qu'ils ont été les premiers à les regarder sans les mépriser et ceci m'a fait plaisir naturellement. »¹⁴⁷

Dans certains cas, les membres du surréalisme s'avèrent d'importants soutiens de la création féminine.

Cette mince aide n'est que la partie émergée de l'iceberg : nous attestons de beaucoup de comportements déplacés de la part des hommes surréalistes à l'encontre de leurs partenaires et amantes. Ces dernières doivent, dans un premier temps, affirmer leur identité face à celle que la société ou le surréalisme leur imposent. Il est également difficile de se manifester en tant que créatrice quand votre nom est constamment associé à celui d'un géant masculin. Leonora Carrington témoigne de cela dans son récit *En Bas*, rédigé lors de son internement à Santander, en 1940. Elle prend conscience qu'elle ne peut devenir une artiste autonome si elle continue à vivre dans l'ombre de Max Ernst et conformément à la conception qu'ont les surréalistes de la femme. Peggy Guggenheim, la seconde épouse d'Ernst, a conscience de cela : « Elle a compris que sa vie avec Max était finie parce qu'elle ne pouvait plus être son esclave et qu'elle ne pouvait pas vivre autrement avec lui. »¹⁴⁸ Dora Maar tombe également sous l'emprise de Picasso et décide d'abandonner progressivement la photographie pour la peinture qu'elle maîtrise moins bien que son partenaire¹⁴⁹. Le surréalisme lutte uniquement pour une libération de l'amour et non de la femme. Cela permet de revaloriser quelque peu le statut féminin même si de larges écarts demeurent dans la conception de leur sexualité respective : l'homme peut multiplier les conquêtes

¹⁴⁶ Chadwick, *Ibid.*, p. 39.

¹⁴⁷ Entretien avec Meret Oppenheim retranscrit dans Suzanne Pagé et Béatrice Parent (dir.), *Meret Oppenheim*, p. 13

¹⁴⁸ Alain Vircondelet, *Amours fous. Passions fatales*, p. 140

¹⁴⁹ Dora Maar est une photographe surréaliste et Picasso a été membre du surréalisme ; en témoigne sa présence sur *l'Échiquier surréaliste...* Plusieurs ouvrages témoignent de l'impact psychologique qu'il a eu sur Dora Maar et de la difficulté de celle-ci à surmonter leur rupture en 1945.

amoureuses/sexuelles, la femme moins. Certaines femmes s'émancipent de l'emprise de leurs compagnons : Meret Oppenheim ne collabore que rarement avec ses amants. Lee Miller est également une personnalité féminine forte du surréalisme ; en témoigne l'anecdote de la photographie mutilée¹⁵⁰ : une querelle entre Man Ray et Lee Miller éclate lorsque cette dernière recadre un tirage que Man Ray a pris d'elle et qu'il juge inintéressant. Elle quitte le studio ; Man Ray, vexé qu'elle s'attribue son œuvre, mutile son cliché au niveau de la gorge et y ajoute de la peinture rouge (fig. 186). Ce n'est pas un acte isolé qui témoigne du fort caractère de Lee Miller : elle joue en 1932 dans *Le Sang d'un poète* de Cocteau, alors la bête-noire des surréalistes. Elle multiplie également les amants au grand désespoir de Man Ray.

La femme éprouve des difficultés à s'affirmer et à se définir comme une personne à part entière. Son activité de modèle et/ou de créatrice lui donne accès à la liberté mais fait d'elle une personnalité à la marge aussi bien de la société que des groupes artistiques qu'elle fréquente. Elle est constamment réduite à sa plastique et son travail artistique est peu valorisé. Kiki souffre de cette double aliénation : elle est le modèle de nombreux artistes de l'École de Paris et dans certains cas, leur muse et elle a une activité artistique galvaudée. Souvent sous l'emprise du regard de l'autre, elle semble contrainte de rester un fétiche. Cependant, son tempérament et ses activités de chanteuse, d'écrivaine et de peintre lui permettent d'acquérir, en partie, son statut de femme moderne qu'elle construit grâce à son rôle d'effigie pour les avant-gardes.

¹⁵⁰ Carolyn Burke, *Lee Miller dans l'œil de l'Histoire, une photographe*, p. 115.

**II) *Confidence au miroir* : la femme
aimée, désirée et érotisée**

Confidence au miroir est le titre choisi par Claude Cahun, photographe surréaliste, pour son autobiographie, écrit après la Seconde Guerre mondiale. Le choix de cet intitulé, dans notre travail, fait écho à la position de Kiki, ou généralement des modèles féminins, face au photographe, Man Ray. Il a réalisé de nombreux portraits nus, l'intimité se mêlant ainsi à la confiance. Le terme miroir est un clin d'œil à l'invention de la photographie : quand cette invention est rendue publique, les critiques usent d'imagination et de métaphore pour décrire ce nouveau procédé. Les termes les plus redondants à l'époque sont calque et miroir. La deuxième partie du titre se concentre sur la représentation de Kiki dans le travail de Man Ray et par extension de celle du modèle dans la production de trois photographes féminines surréalistes du XX^e siècle dont Claude Cahun, Lee Miller et Dora Maar.

Man Ray est un photographe d'origine américaine né en 1890 et mort en 1976. C'est par son intérêt pour la peinture qu'il s'intéresse, vers 1914, progressivement à la photographie, celle-ci lui permet de garder des traces de son travail pictural. Son intérêt pour la photographie le mène à prendre des clichés de son épouse Adon Lacroix et de leur fille Esther. Il se rapproche des idées de l'avant-garde en fréquentant la galerie d'Alfred Stieglitz et Marcel Duchamp, figure dadaïste par excellence. New York est une terre hostile pour le Dada, alors Man Ray décide d'emménager à Paris. Il arrive au Havre en juillet 1921¹⁵¹, peu de temps est nécessaire pour que le peintre-photographe s'intègre à ce groupe « d'amis » : une exposition monographique de son Œuvre est présentée dans la librairie/galerie du couple Soupault à la fin de l'année. Cette dernière n'est pas un grand succès : Man Ray ne fait aucune vente. Il commence à travailler en tant que photographe « commercial » dès 1922 pour s'assurer des revenus fixes.

Man Ray dans son *Autoportrait* développe davantage sa vie et son parcours mais il nous faut être vigilants vis-à-vis des informations données : nombreux faits sont édulcorés. Son autobiographie lui confère le pouvoir de créer son propre mythe et de livrer sa version des faits, qui se veut la plus objective. Toutefois, plusieurs chercheurs relèvent de certaines modifications opérées par ce dernier.

¹⁵¹ Man Ray et Roland Penrose dans leur ouvrage affirment que le photographe est arrivé le 14 juillet : cela est faux.

1) *L'amour fou : Kiki et Man Ray*

«Man Ray a fait un heureux choix pour son premier amour à Paris, car, en cette charmante fille, s'allient le tempérament passionné de la Française, une élégance innée et un esprit irrésistible. Elle sait être adorablement vulgaire ou désarmante de sensibilité"¹⁵²

(Roland Penrose, *Man Ray*, 1975)

L'intitulé de cette partie fait référence à l'ouvrage d'André Breton dans lequel il évoque sa relation avec Jacqueline Lamba et plus largement l'amour, du commencement à l'essoufflement de la passion. Cette conception de la vie amoureuse est présente au sein de la relation Kiki-Man Ray souvent décrite comme passionnelle. Roland Penrose relate, dans ces quelques lignes, ce qu'est leur relation, « un heureux choix » qui les marque profondément autant dans leur vie personnelle que professionnelle. La part de Kiki dans l'œuvre du photographe et peintre américain mérite d'être interrogée : cette dernière n'est pas uniquement une muse inerte.

1.1) Kiki et Man Ray : une relation asymétrique ?

Kiki et Man Ray ont tous deux rédigé leur autobiographie ; tous deux restent particulièrement flous quant à leur relation. Kiki, dans ses *Souvenirs* en 1929, évoque très succinctement leur rencontre : « Maintenant, il est mon amant. L'autre va partir et je ne peux me décider à le suivre. Il s'en va. Je reste ! »¹⁵³. Elle fait ici référence à Mendjisky, avec qui elle est encore engagée jusqu'en 1922¹⁵⁴. Dans la deuxième version de ses mémoires, en 1938, le chapitre dédié à Man Ray disparaît ; à la place, elle partage plusieurs clichés qu'il a pris d'elle. Man Ray consacre, dans *Autoportrait*, un chapitre entier à Kiki¹⁵⁵ : c'est la seule personne avec Paul Poiret à jouir de cet « honneur. » Même Lee Miller ou sa femme Juliet ne font pas l'objet d'un chapitre entier. Il évoque leur rencontre dans un café, à la fin de l'année 1921 ; s'ensuit une séance au cinéma où ces derniers se rapprochent. Leur liaison dure plusieurs années et se finit vers 1928-1929 : cette dernière a été fragilisée à plusieurs reprises¹⁵⁶. Malgré leur séparation, ils restent amis et continuent à se fréquenter. Seul ce chapitre rédigé par Man Ray nous permet de comprendre leur relation. Quelques lettres subsistantes témoignent de leur amour réciproque : l'une d'entre elles

¹⁵² Roland Penrose, *Man Ray*, p. 91.

¹⁵³ Kiki, *Ibid.*, p. 142.

¹⁵⁴ Une lettre de mars 1922 nous informe qu'à cette époque, Kiki est encore sa compagne et qu'ils correspondent régulièrement ensemble.

¹⁵⁵ Man Ray, « La véritable histoire de Kiki de Montparnasse » dans *Ibid.*, p. 192-215.

¹⁵⁶ Des crises de jalousie sont relatées dans l'*Autoportrait* de Man Ray : p. 200 et 208.

est conservée à la bibliothèque Kandinsky et peut être datée de début 1926¹⁵⁷ ; une autre de mars 1922 est retranscrite dans *Kiki et Montparnasse*. Man Ray et Kiki voyagent aux Etats-Unis au début de 1927 : il la présente à ses parents et la photographie même assise sur les genoux de son père¹⁵⁸.

Le couple Kiki-Man Ray rayonne dans tout Montparnasse et ses alentours : ils deviennent deux personnalités de ce monde artistique. Man Ray fréquente d'un côté, les personnalités anglo-saxonnes de Paris ainsi que le réseau mondain organisé autour de Jean Cocteau et de l'autre côté, Dada, puis les Surréalistes. Même Breton, connu pour son intolérance vis-à-vis des fréquentations extérieures du groupe surréaliste, ne contraint pas Man Ray à se retirer de la vie festive de Montparnasse. Le photographe américain fréquente avec son amante les mêmes lieux : le Dôme et la Rotonde en journée ainsi que Le Bal nègre, la Jungle ou encore le Jockey en soirée. Kiki est également proche de certains surréalistes comme Tristan Tzara¹⁵⁹ ou encore Robert Desnos. Herbert Lottman relate une séance d'hypnose le 25 avril 1922, à laquelle Man Ray invite Kiki : elle prend la fuite suite à une histoire de meurtre racontée par René Crevel¹⁶⁰. Le couple fréquente également Jules Pascin ; en atteste une lettre écrite (ann. 1) en anglais à destination des deux amants¹⁶¹ : le peintre les convie chez lui, lors de la fête nationale, pour admirer les feux d'artifice depuis le Sacré-Cœur. Plusieurs photographies prises par Man Ray témoignent de sorties/séjours avec des amis : par exemple, en 1923 avec Peggy Guggenheim et Louis Aragon lors d'un pique-nique ou goûter dans un parc (fig. 336-337). Kiki est assise à côté de Guggenheim et Aragon est allongé à ses pieds (fig. 337). Nous retrouvons ce même climat amical dans un cliché de 1928 où figurent Kiki, Georges Malkine et deux autres personnes non-identifiées (fig. 340). Ils sont assis les uns à côté des autres sur un trottoir. Kiki et Man Ray ont chacun un cercle d'amis respectifs et ils semblent bien intégrés au réseau de l'autre.

Il est impossible de dissocier Kiki des photographies réalisées par Man Ray ; elle les intègre même à sa propre autobiographie¹⁶². Plusieurs de ces portraits lui ont donné accès à la postérité : nous retrouvons cette relation asymétrique préexistante entre le modèle et l'artiste. Man Ray lui-même entretient cette idée de « domination » : il véhicule l'idée que durant leur relation amoureuse, Kiki est exclusivement son modèle : « Depuis qu'elle était avec moi, Kiki ne posait

¹⁵⁷ Le seul élément nous permettant de dater cette lettre est la mention d'un film *Don X, fils de Zorro* qui est projeté en France à la fin de janvier 1926.

¹⁵⁸ Herbert Lottman, *Man Ray à Montparnasse*, p. 163. Ceci est la seule mention que nous possédons de cet épisode, aucune photographie correspondant à cela n'a pu être identifiée.

¹⁵⁹ Une lettre de Kiki à Tzara, écrite lors de son séjour à Châtillon-sur-Seine, en témoigne. Elle comporte un dessin qui est retranscrit dans l'ouvrage de Billy Klüver et Julie Martin, *Ibid.*, p. 109.

¹⁶⁰ Herbert Lottman, *Ibid.*, p. 105.

¹⁶¹ Conservée à la bibliothèque Kandinsky.

¹⁶² Cela est explicable par le fait que Man Ray soit la personne qui l'a le plus photographiée.

plus pour les peintres. »¹⁶³ Cette idée est fautive ; plusieurs œuvres de Kisling témoignent des changements corporels de Kiki, ce qui prouve que ces peintures ont été réalisées sur plusieurs années. De même, les œuvres de Foujita, toutes datées par l'artiste, démontrent que Kiki continue de poser pour lui durant sa liaison avec le photographe américain. Man Ray se veut également l'initiateur de tout ce qu'entreprend Kiki comme la rédaction de ses *Souvenirs*, précédemment évoqués, ou encore sa pratique artistique. Il lui offre un appareil photographique¹⁶⁴ avec lequel elle prend plusieurs clichés dont peu sont connus¹⁶⁵. Il exalte également un épisode qui témoigne de la domestication de son amante : Kiki refuse de poser pour les photographes suite à une séance qui s'est mal déroulée¹⁶⁶ ; elle préfère la peinture car cette dernière transcende son apparence et gomme ses défauts. Avec l'aide de Marie Wassilieff, Man Ray convainc Kiki de se laisser photographier ; au fur et à mesure des séances, elle devient de moins en moins pudique¹⁶⁷.

Il faut nuancer la version que Man Ray donne des faits : plusieurs épisodes de jalousie ou de colères témoignent du fort tempérament de la jeune femme. Kiki demeure une femme libre et indépendante ; en atteste une anecdote racontée par sa grande amie Thérèse Treize au sujet d'une potentielle liaison avec un Américain¹⁶⁸ qu'elle suit quelque temps aux Etats-Unis. Man Ray est essentiel pour le développement personnel et professionnel de Kiki ; cela est réciproque : son nom permet à Man Ray d'être reconnu à Montparnasse. Une caricature réalisée par Henri Broca (fig. 177 et 362) développe cet aspect : la légende du dessin sous-entend que Kiki « promène » son amant comme un chien et donc qu'elle a l'ascendant sur lui¹⁶⁹. De plus, grâce à Kiki, Man Ray peut explorer son médium et réaliser certains de ses plus célèbres clichés. Elle l'aide à innover : c'est la première figure humaine à apparaître sur ses rayographies.

1.2) Une production photographique singulière

Les clichés de Kiki pris par Man Ray relèvent d'une production « personnelle »/ « intime » : peu de photographies avec Kiki comme modèle sont diffusées dans des revues, ... Les seules

¹⁶³ Man Ray, *Ibid.*, p.201.

¹⁶⁴ « Elle tenait à la main un petit appareil de photo que je lui avais offert » : Man Ray, *Ibid.*, p. 204-205.

¹⁶⁵ Dont un autoportrait et un portrait de sa grand-mère.

¹⁶⁶ Beaucoup de photographies érotiques réalisées par Julian Mandel sont abusivement identifiées comme des clichés de Kiki. Cependant, le physique du modèle et celui de Kiki ne sont pas les mêmes. La ressemblance est fondée uniquement sur la coupe à la garçonne portée à l'époque par beaucoup de femmes. L'épisode relaté par Man Ray ne correspond pas à une potentielle séance de pose chez ce photographe spécialisé dans l'érotisme.

¹⁶⁷ Man Ray, *Ibid.* p. 195-196.

¹⁶⁸ Man Ray évoque le voyage de Kiki aux Etats-Unis dans son *Autoportrait* ; cependant, il évoque la présence d'un couple qui se serait fortement intéressé au talent de Kiki. Treize nous livre une version différente : il s'agirait seulement d'un homme dont s'est amourachée Kiki.

¹⁶⁹ Man Ray est profondément vexé par cette caricature ; il en fera même un commentaire : « De la merde fait par un con » (fig. 362)

exceptions étant *Noire et Blanche* (fig. 90), *Le Violon d'Ingres* (fig. 66), une photographie issue du *Retour à la raison* (fig. 62 et 63), *Le Palais de Quatre Heures* (fig. 114 et 115)¹⁷⁰ et un portrait en couverture du n°3 de *Paris-Montparnasse* (fig. 35). Celui-ci n'est pas réalisé spécialement pour cette revue ; il daterait de 1924. Man Ray publie en 1934 *Man Ray Photographs 1920-1934 Paris*. La singularité de ce recueil photographique réside dans la volonté de toucher le grand public donc de diffuser l'Œuvre de Man Ray¹⁷¹. A l'intérieur, deux clichés de Kiki sont présents dans la section « femme nue » : *Noire et Blanche* et *Torso*¹⁷² ainsi qu'une de ses rayographies, c'est l'œuvre qui clôture ce volume : *Man Ray embrassant Kiki* (fig. 120). Ces œuvres, excepté peut-être le rayogramme, sont des images déjà connues car elles ont été diffusées, parfois largement, à l'image de *Noire et Blanche*, dans des revues ou dans ses courts-métrages. Les clichés, parfois inédits, de Lee Miller, à l'instar de ceux de Meret Oppenheim, de Jacqueline Goddard ou de Suzy Solidor, sont très présents dans cet ouvrage, contrairement à ceux de Kiki. Les nus de Kiki, excepté *Torso*, ne semblent pas avoir été diffusés du vivant de cette dernière. Man Ray, dans son *Autoportrait*, s'attarde uniquement sur les deux premières séances de pose de Kiki¹⁷³ ; après, il n'évoque plus l'activité de « modèle » de Kiki. D'autres éléments prouvent que cette relation Kiki-Man Ray transcende celle du simple modèle et de l'artiste. Tous les portraits de Man Ray sont réalisés dans son atelier, à l'exception de quelques photographies de plaisance (vacances, ...) Cependant, nous dénombrons plusieurs clichés de Kiki réalisés en extérieur. Certains semblent être pris sur le vif comme une photographie de 1923 (fig. 65), où Kiki se balade dans une rue ; d'autres semblent davantage mis en scène comme un **portrait** de la jeune femme en terrasse, en 1925 (fig. 82), ainsi qu'une autre photographie datant de la même année (fig. 77). La tenue de Kiki sur cette photographie suggère qu'elle est en vacances : elle porte un fichu et un possible maillot de bain. La tenue est trop dénudée pour être portée dans un autre contexte. Elle pose de face mais son visage est de profil, tourné vers sa gauche ; elle revêt un air grave. Son attitude et son habillement font écho à des baigneuses ingresques¹⁷⁴. Man Ray n'apprécie guère les sourires sur les photographies, il les juge « commerciaux »¹⁷⁵ ; cependant, sur plusieurs clichés, Kiki sourit : sur l'un d'eux¹⁷⁶, daté de 1929, elle déroule une large feuille en direction du spectateur (fig. 84). Elle sourit également sur une série de quatre clichés de 1926 (fig.

¹⁷⁰ Cette œuvre est publiée en 1933 dans *Les Cahiers d'art*, n°8-10. Cependant elle est réalisée lorsque Kiki et Man Ray ne sont plus ensemble.

¹⁷¹ Roland Penrose, *Ibid.*, p. 116.

¹⁷² *Torso* est une photographie issue *Du retour à la raison*, elle est donc en partie « connue ».

¹⁷³ Man Ray, *Ibid.*, p. 195-196.

¹⁷⁴ Man Ray, dans son autobiographie, établit un rapprochement entre Kiki et un tableau d'Ingres. *Le Violon d'Ingres* atteste également de cet intérêt pour le peintre : p. 196.

¹⁷⁵ Emmanuelle de L'Écotais, « La photographie « authentique » » dans *Man Ray. La Photographie à l'envers*, p. 69.

¹⁷⁶ Cette photographie est datée de 1929 par le centre Pompidou ; cependant, au vu de l'apparence de Kiki, cette dernière doit être prise vers 1925-1926. Kiki, en 1929, n'est plus aussi fine.

91-94). *Les portraits de Kiki* réalisés vers 1932 (fig. 116-119), suite à leur rupture, sont très conventionnels : en témoigne la présence de ce parallépipède en bois présent sur toutes les photographies de Man Ray à cette période. La singularité des photographies de Kiki prises par Man Ray durant les années 1920 montre que l'objectif n'est pas leur diffusion sous forme de carte postale, tirage dédié, ... ou l'illustration de revues mais relève d'un plaisir personnel du photographe qui photographie la femme qu'il aime.

Dès les premières pages de son chapitre consacré à Kiki, Man Ray accorde plusieurs lignes à la description physique de celle-ci¹⁷⁷ qui relève de la perfection. Lors de la première séance de pose, il réalise plusieurs clichés de Kiki qui semblent correspondre aux (fig. 57-59). Les clichés doivent être pris dans la chambre d'hôtel de Man Ray, qu'il aménage en studio de fortune avec une toile blanche derrière et un matelas fin et noir au sol. Il émet lui-même un parallèle avec *La Source* d'Ingres (fig. 328) : la pose de Kiki dans la (fig. 59) est similaire. Cette comparaison est intéressante car le photographe assimile lui-même sa future amante à une œuvre d'art qu'il semble apprécier pour sa plasticité. Plusieurs de ses œuvres témoignent de l'influence de sa culture artistique sur sa production : le buste de Kiki présenté dans *Torso* est parfois rapproché de celui de la *Vénus de Milo*. Sur deux clichés datés vers 1922 (fig. 60 et 61), nous retrouvons également un intérêt pour le drapé, disposé au-dessus des genoux, qui rappelle celui des sculptures antiques. Cependant, Man Ray éclate les codes des sculptures gréco-romaines avec un drapé qui dévoile le sexe du modèle et une pose atypique : elle montre son aisselle (fig. 60). Une autre photographie datée de 1921 joue sur l'érotisme voilé-dévoilé des premières photographies de nus qui sont des pastiches d'œuvres peintes ou sculptées (fig. 56). Kiki est représentée couchée avec le buste légèrement redressé, elle porte un bout de tissu qui rappelle les couvre-chefs de l'Égypte antique ; la toile tirée derrière elle accentue également le côté oriental de la pose. Par ces clichés, le photographe confère à sa partenaire un statut de véritable chef-d'œuvre. Les autres nus que Man Ray réalise de Kiki lui permettent de jouer sur la lumière, très importante pour lui. Dans *Deux nus sur chaise* daté de 1925 (fig. 73 et 73), Kiki est plus petite que l'ombre projetée sur l'arrière-plan. Pour produire cet effet, Man Ray a recours à un fort éclairage. Sur l'un des clichés, il joue davantage sur l'aspect évanescence du flou : le visage de Kiki est flouté par la lumière et nous retrouvons sur son torse le même effet d'ombre et de lumière ondulante que dans *Torso*. Les seuls nus de Kiki qui peuvent être qualifiés de provocateurs sont ceux où elle regarde directement l'objectif, prenant à part le spectateur (fig. 64, 70 et 71). Certains nus de Kiki peuvent être rapprochés de clichés où apparaît Lee Miller : nous retrouvons parfois les mêmes poses, par exemple dans *Torso* et *Lee Miller à la fenêtre* en 1930 (fig. 185). L'effet produit sur la poitrine est similaire : c'est grâce aux

¹⁷⁷ Man Ray, *Ibid.*, p. 195-196.

rideaux que Man Ray lui donne cette apparence “tigrée”. Sur d’autres photographies, Lee Miller pose également torse nu, avec un vêtement positionné comme une jupe (fig. 170-172). Le cadrage est toutefois différent : il est plus serré dans les clichés où apparaît Lee Miller, il s’arrête souvent au-dessous du ventre. Les nus que Man Ray réalise avec d’autres modèles peuvent être difficilement rapprochés de ceux de Kiki : ils ont un objectif précis de diffusion, illustration, ... et ne sont pas chargés d’un côté sentimental.

De rares clichés dévoilent la passion Kiki-Man Ray. Ces photographies sont des mises en scène : ainsi, dans une photographie de 1928 prise lors d’un séjour avec des amis (fig. 102), Kiki pose sur le devant de sa porte dans un peignoir qui dévoile son sein gauche ; elle fume en regardant Man Ray. Il fume également et il porte un gavroche. La scène est explicite : ils singent une prostituée et un client. Toutefois, cette attitude est assez paradoxale de la part de Kiki : plusieurs événements témoignent de ses excès de colère lorsqu’une personne la confond avec une prostituée¹⁷⁸. Nous pouvons également interroger l’intention du photographe qui fait poser son amante de cette manière. Une autre œuvre, plus « romantique », met également en scène leur amour : *Le baiser*, un rayographe de 1922 (fig. 120). Le titre explicite décrit la photographie : ils s’embrassent de profil, leurs mains respectivement positionnées sur le visage de l’autre. La dernière œuvre qui évoque leur relation est un calendrier réalisé en 1929 (fig 103-106) avec la collaboration de Benjamin Péret et Louis Aragon qui écrivent chacun 6 poèmes. Man Ray livre quatre clichés illustrant les quatre saisons. Ce calendrier connaît un scandale : il doit être imprimé en Belgique au vu du caractère explicitement pornographique des photographies ; les exemplaires sont saisis à la frontière. Les modèles sont difficilement reconnaissables : seul leur anatomie est présentée en gros plan. Cependant, il semblerait que les deux protagonistes sur ces photographies soient Kiki et Man Ray : sur le cliché d’automne, on semble reconnaître la bouche de Kiki faisant une fellation. Certaines sources laissent à penser que Robert Desnos a pu poser pour certaines de ces photos : cette hypothèse est probable car ce dernier s’est séparé du surréalisme dans les années 1920¹⁷⁹ et il est particulièrement proche de Kiki et Man Ray.

Man Ray intègre également Kiki dans ses recherches artistiques comme en témoignent plusieurs rayographies où elle est représentée : c’est la première figure humaine à apparaître sur ses rayogrammes. Elle apparaît trois fois (fig. 121 - 123), seule, de profil. Sur deux clichés (fig. 121 et 123), un œuf est présent : il fait écho à l’ovale de son visage. Man Ray réalise aussi un portrait

¹⁷⁸ Man Ray, *Ibid.*, p. 193 et 209

¹⁷⁹ Les clichés pris par Man Ray vont à l’encontre de « l’érotisme voilé » de Breton et Robert Desnos a pu poser pour ces dernières afin de manifester ouvertement sa rupture avec le Pape du surréalisme.

peint de Kiki daté de décembre 1923 (fig 124) : ce dernier est représenté dans la biographie de Man Ray réalisée par Roland Penrose ; celui-ci en fait même un commentaire :

« Kiki pose d'un air réservé, vêtue de brun sur un fond bleu-gris ; les chairs sont traitées dans un ton général ivoire, sans modelé. Sous son casque de cheveux noirs, ses yeux éclatants, et même sa bouche, sont de la même nuance que le fond du portrait, d'où il résulte une impression d'unité tendre et énigmatique entre le peintre, le portrait, et le modèle. »¹⁸⁰

Il est intéressant de noter la présence de cette œuvre dans l'ouvrage de Penrose : ils sont amis ; nous pouvons donc supposer que c'est avec la volonté de Man Ray qu'apparaît ce portrait. En outre, Penrose accorde plus d'attention aux peintures de Man Ray qu'à ses photographies : son ami américain préfère être reconnu comme un peintre que comme un photographe. D'autre part, Kiki intervient dans l'activité de photographie de mode de Man Ray : plusieurs clichés témoignent de recherches de mouvements, de jeux sur le tissu, ... Une série de quatre photographies de 1926 illustre cela (fig. 91-94) : Kiki joue avec les épaisseurs de son jupon qu'elle remonte¹⁸¹. Elle présente également une robe dans une série datée de 1929¹⁸² : deux clichés (fig. 75-76), l'un de face et l'autre de profil, la représente avec une robe et une cape. Sur la photographie de face, elle semble être agacée ou contrariée ; on saisit vaguement le geste qu'elle fait : elle déploie ses bras, les coudes vers l'extérieur et les mains sur la taille ; cela permet de mettre en avant la cape qu'elle porte. Dans une autre série, vers 1925, Man Ray photographie Kiki avec un éventail avec lequel elle joue (fig. 78-81). L'attitude et les diverses poses de Kiki montrent d'une part, l'intérêt de Man Ray pour les mains sur lesquelles il attire l'attention du spectateur grâce à l'éventail et d'autre part, les recherches qu'il entreprend en amont de ses séances photographiques pour des revues de mode. Une photographie, datée de 1924 et conservée au MET (fig. 72), représente Kiki de trois-quarts, droite, avec la tête légèrement tournée vers la gauche ; elle porte une écharpe et un chapeau en cuir de gazelle. Cette photographie semble avoir été réalisée pour une revue de mode : la tenue, l'attitude de Kiki et l'effet singulier produit par cette œuvre se distinguent des autres clichés que fait Man Ray de Kiki. Cependant, ce cliché ne semble pas avoir été diffusé dans une revue. Pourtant, Man Ray photographie à de multiples reprises, pour la presse, certaines de ses partenaires comme Ady Fidelin en 1937 pour *Harper's Bazaar* (fig. 220).

¹⁸⁰ Roland Penrose, *Ibid.*, p.101-104.

¹⁸¹ Erwan de Flingué, « Des artistes de vitrine aux mannequins d'avant-garde » dans *Man Ray et la mode*, p. 202.

¹⁸² La série est datée par le musée Beaubourg de 1929 mais semble antérieure à cette date. Kiki pose dans une sorte d'atelier de fortune où un simple drap noir fait office de fond : la photographie a sûrement été prise vers 1921-1922 lorsque Man Ray ne possédait pas encore de vrai atelier.

Kiki incarne pour Man Ray, dans les années 1920, cette figure de la muse qui inspire l'artiste et l'aide à développer son génie créateur en lui permettant d'explorer toutes les possibilités de la photographie et de la peinture. Elle est la femme qu'il photographie le plus pendant cette période ; les clichés qu'il fait d'elle vont influencer le reste de sa production. La personnalité et le tempérament joyeux de la jeune femme transparaissent dans ces œuvres ; dans d'autres, elle arbore un air plus sérieux, une vraie attitude de modèle. A travers ces clichés, nous observons que Kiki s'affirme en tant que personnalité à part entière et qu'elle est capable de poser de manière plus impersonnelle quand Man Ray le lui demande.

1.3) Kiki, icône du surréalisme

Man Ray occupe dans le surréalisme une place complexe : il est considéré comme le photographe attitré de ce mouvement et ses clichés constituent un abondant fonds d'archives. Breton, dans *La peinture et le surréalisme*¹⁸³, exprime son intérêt pour l'art de Man Ray qui permet à la photographie de devenir un médium aussi surréaliste que la peinture ou la poésie. André Breton illustre plusieurs de ses ouvrages, comme *Nadja* et *l'Amour fou*, avec des clichés de Man Ray ; il possède également un tirage original daté et signé du *Violon d'Ingres*.¹⁸⁴ Man Ray partage certains intérêts avec les surréalistes : Sade et l'automatisme¹⁸⁵ notamment. Cependant, il reste très attaché au dadaïsme et refuse de signer tous les manifestes du surréalisme. Il est également trop imprégné de l'art académique pour se rallier entièrement aux idées surréalistes. Emmanuelle de L'Ecotais synthétise la complexité de la relation entre Man Ray et le surréalisme à travers l'idée que ce n'est pas grâce au surréalisme que Man Ray développe son art graphique, mais l'inverse : c'est grâce à Man Ray que se développe une photographie surréaliste¹⁸⁶. Trois photographies de Kiki peuvent être considérées comme des œuvres ouvertement surréalistes : *Le Violon d'Ingres* (fig. 66), *Noire et Blanche* (fig. 90) et *Torso* (fig. 63) qui est issu du court-métrage *Le Retour à la Raison*. Nous évoquerons essentiellement les deux premières, véritables chef-d'œuvres et manifestes du surréalisme.

Kiki, dans *Le Violon d'Ingres*, pose de dos, la chevelure enturbannée ; elle porte une étoffe qui laisse entrevoir le haut de ses fesses. Elle a le profil légèrement tourné vers sa gauche, ce qui nous empêche de reconnaître en partie le modèle. Sa peau est claire, le spectateur ne distingue ni ses bras ni ses jambes. Son corps se détache d'un fond sombre. Sur son dos, une ouïe est

¹⁸³ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 52-54.

¹⁸⁴ D'après le site www.andrebretton.fr qui répertorie les archives d'André Breton.

¹⁸⁵ Son intérêt pour l'automatisme est développé dans une lettre destinée à Katherine Dreier, datée du 20 février 1971, conservée à Yale.

¹⁸⁶ Emmanuelle de L'Ecotais, « Créateur de la photographie surréaliste » dans *Man Ray 1890-1976*, p. 185-190.

respectivement représentée de chaque côté de sa colonne vertébrale, lui donnant l'aspect d'un violon/violoncelle¹⁸⁷ ; elles sont ajoutées postérieurement à l'encre de Chine¹⁸⁸. L'œuvre est riche de sens et manifeste l'ambiguïté des liens qu'entretient Man Ray avec le surréalisme et le dadaïsme. Du Dada, Man Ray conserve les jeux de mots avec le terme de « violon d'ingres » qui est une expression populaire pour évoquer un passe-temps/*hobby*. C'est également une référence directe à la passion d'Ingres : le violon¹⁸⁹. Le choix de ce peintre est paradoxal étant donné qu'il incarne un certain académisme rejeté par le dadaïsme, mais pas vraiment par Man Ray qui reste attaché à cette peinture. Kiki, par sa posture et son turban, est travestie en baigneuse ingresque, faisant directement écho à *La Baigneuse de Valpinçon* (fig. 326), qu'on retrouve également dans *Le Bain Turc* (fig. 329). Man Ray, dans son Autoportrait, rapproche déjà Kiki d'une œuvre du peintre français :

« Kiki se déshabilla derrière l'écran qui dissimulait le coin du lavabo, et apparut se couvrant modestement de ses mains, tout comme *La Source* d'Ingres »¹⁹⁰.

Ingres peut être pour les surréalistes un objet d'étude intéressant : l'érotisme voilé de certaines de ses œuvres ont pu inspirer l'imaginaire de ces derniers. Son *Bain turc*, par sa nudité exacerbée, fait scandale : il est jugé indécent par l'impératrice. Il semblerait que l'idée du violon soit venue à Man Ray après avoir tourné autour de Kiki : deux photographies existent, dont une de profil qui semble être la première prise (fig. 67). La référence à Ingres était déjà évidente avec le turban mais elle est renforcée avec le jeu de mots du titre et par l'ajout des deux volutes en forme de f. Man Ray dessine également en 1924 un portrait de Kiki avec un turban (fig. 125), des boucles d'oreilles et une étoffe qui dévoile sa poitrine¹⁹¹. Il réaffirme son intérêt pour Ingres plusieurs années après avec une lithographie du *Violon d'Ingres* (fig. 126). Dans ses œuvres, il assimile les jeunes femmes érotisées par Ingres à son amante, Kiki.

Noire et Blanche se rapproche davantage du surréalisme : le visage blanc et maquillé de Kiki, aux lèvres minces et aux yeux fermés, est couché horizontalement sur une surface plane. Elle tient verticalement dans sa main gauche un masque africain baoulé de Côte d'Ivoire. Avec ce cliché, Man Ray construit un jeu d'équilibre et d'opposition en jouant sur la verticalité-horizonnalité et le blanc et le noir. Le visage de Kiki est souvent rapproché de *La Muse endormie* de

¹⁸⁷ Man Ray a peut être représenté un violoncelle : l'œuvre revêt alors une signification sexuelle étant donné que cet instrument de musique, pour être joué, doit être tenu entre les jambes du musicien.

¹⁸⁸ Man Ray, dans plusieurs entretiens, aime faire croire qu'il ne fait jamais de retouches post-pose : c'est faux. L'étude d'une partie de ses négatifs par Emmanuelle de L'Ecotais prouve qu'il retouche beaucoup de ses clichés.

¹⁸⁹ Jean-Dominique Ingres est le deuxième violon du Capitole de Toulouse.

¹⁹⁰ Man Ray, *Ibid.*, p. 196.

¹⁹¹ L'œuvre est représentée dans la biographie de Man Ray écrite par Penrose, p. 91.

Brancusi : cette sculpture représente le visage d'une femme allongée sur sa joue droite. Le photographe américain connaissait forcément cette œuvre : il fréquentait Brancusi et la galerie de Stieglitz à New York, où les sculptures de celui-ci étaient exposées ainsi que des masques africains¹⁹². Le masque de la photographie appartient à Georges Sakier, qui travaille pour la direction artistique du magazine *Vogue* : il ne s'agit pas d'un original mais plutôt d'une réplique destinée au marché touristique¹⁹³. Man Ray et Sakier se connaissent depuis l'enfance : ils étaient voisins à Brooklyn. La composition de *Noire et Blanche* semble avoir été conçue grâce à une collaboration entre les deux hommes. Quatre versions de cette photographie sont connues : l'une est une simple étude préparatoire du masque, sans présence humaine ; sur les trois autres, Kiki pose avec le masque : contre sa joue sur un cliché dont le cadrage s'arrête au-dessous de ses seins (fig. 89) ; sur un autre cliché au cadrage plus large, il s'arrête au-dessus de ses genoux, le masque est positionné à l'envers contre son menton (fig. 88) ; le dernier cliché est *Noire et Blanche* (fig. 90). Man Ray, dans son cliché le plus célèbre, pousse à l'extrême le recadrage : il réduit Kiki à une tête et un corps légèrement flouté. L'œuvre, ouvertement surréaliste, peut être interprétée de différentes manières. L'allusion faite au rêve est clairement perceptible : Kiki ferme les yeux et le masque matérialise un certain exotisme : il est le sujet du rêve de Kiki. De plus, ce masque baoulé est un écho direct à l'appropriation de l'art nègre dans les années vingt par le grand public¹⁹⁴ mais également à l'intérêt des surréalistes, comme André Breton, pour les arts primitifs.

Ces deux clichés montrent une beauté classique pourtant loin de l'abstraction et de l'ambivalence surréalistes. Ces photographies sont utilisées comme illustrations pour des revues dadaïstes et surréalistes : *Le Violon d'Ingres* est présenté dans le troisième numéro de la revue *Dada Littérature* en juin 1924. Il est publié comme un hors texte, il n'illustre pas un article : c'est une véritable œuvre à part entière. Il en est de même pour la photographie des seins de Kiki dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste* (fig. 62) : elle est intégrée à un texte d'André Breton dont le sujet est autre. Ce cliché mêle onirisme et érotisme : des stries d'ombres, comme les rayures d'un animal, parcourent le corps de Kiki. *Noire et Blanche* est spécialement réalisée pour un numéro de 1926 de *Vogue*. L'œuvre est à l'époque nommée *Visage de nacre et d'ébène*, elle est accompagnée d'un commentaire en italique. L'objectif est ici de toucher un public large et raffiné. Certains clichés que Man Ray réalise pour des revues de mode sont également publiés dans les revues surréalistes. Cette photographie est également reproduite en 1928 dans deux revues, l'une

¹⁹² Rosalind Kraus, *Explosante-fixe*, p. 115.

¹⁹³ Sakier était davantage intéressé par l'art maya.

¹⁹⁴ Wendy Grossman et Steven Manford « Unmasking Man Ray's *Noire et blanche* », p. 141.

belge : *Variétés*¹⁹⁵ et l'autre parisienne : *Art et Décorations*. Le cliché est également présenté lors de l'exposition Minotaure au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles alors que celui-ci n'a jamais été représenté dans la revue éponyme. *Noire et Blanche* et *Le Violon d'Ingres* partagent un autre point commun : leur rareté. Le Centre Pompidou dispose de la plaque de verre originale du *Violon d'Ingres* mais les négatifs originaux semblent perdus ; il conserve seulement des internégatifs réalisés dans les années 1970¹⁹⁶. Wendy Grossman et Steven Manford, dans « Unmasking Man Ray's *Noire et blanche* », évoquent également les problèmes de conservation de *Noire et Blanche* ainsi que les retouches faites par Man Ray : seuls quatre négatifs sur plaque de verre sont conservés. L'original est perdu, seuls les négatifs déjà recadrés existent encore¹⁹⁷.

Ces trois images transforment Kiki en icône du surréalisme ; pourtant, celle-ci ne semble pas très attachée à ces œuvres : elle n'en fait pas mention dans ses *Souvenirs* alors que toutes les publications qui évoquent Kiki les utilisent comme illustrations ; en témoigne la biographie de Man Ray écrite par Penrose. Kiki semble se détacher de cette figure surréaliste non pas parce qu'elle a conscience du rôle aliénant attribué à la femme dans ce mouvement mais parce qu'elle ne semble guère apprécier les surréalistes¹⁹⁸. Elle les décrit dans son autobiographie comme de « grands gamins crédules »¹⁹⁹ et évoque les relations tendues qu'elle entretient avec certains : « D'ailleurs, à part quelques-uns, ils ne m'aimaient pas parce que je leur disais ce que je pensais sur eux. »²⁰⁰ Elle évoque aussi un paradoxe entre leurs convictions et leur manière d'agir : ils critiquent les bourgeois mais se comportent comme eux :

« Voilà des gens qui insultaient les bourgeois, les curés, qui jugeaient les gens d'après la richesse de leurs costumes ... et qui se conduisaient chez eux exactement comme ceux qu'ils auraient fait brûler ! »²⁰¹

Sa manière d'être et de percevoir la plupart des hommes adhérant au surréalisme explique pourquoi sa place est minime dans l'histoire du mouvement alors qu'avec sa spontanéité et son ingénuité, elle incarne à merveille la femme-enfant.

¹⁹⁵ C'est dans cette revue qu'elle est pour la première fois désignée sous le titre *Noire et Blanche*.

¹⁹⁶ Emmanuelle de L'Écotais « Le Violon d'Ingres », émission *Franceinter* du 11 août 2019.

¹⁹⁷ Sur le cliché original, le coude de Kiki est visible : sur aucun négatif connu, celui-ci n'est visible.

¹⁹⁸ Même si elle fréquente Robert Desnos et Tristan Tzara qui ont tous deux rompus avec le mouvement dans les années vingt.

¹⁹⁹ Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 233.

²⁰⁰ Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 235.

²⁰¹ Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 235.

1.4) Kiki fait son cinéma : l'inanimée prend vie

Kiki est la femme moderne par excellence jusque dans le cinéma. Elle est présente dans les trois films qui sont les exemples mêmes du cinéma d'avant-garde des années 1920 : *Le Retour à la raison* de Man Ray, *Entr'acte* de René Clair et *Le Ballet mécanique* de Fernand Léger et Dudley Murphy (fig. 68-69). Tous trois sont réalisés en 1924. Les particularités de ces courts-métrages sont qu'ils ne sont pas prévus pour être projetés en salle²⁰² et qu'ils se démarquent par leur inventivité qui ne correspond plus aux codes cinématographiques : une trame scénaristique claire, des images « appréciables », ... Ces œuvres expérimentent dans le genre en abandonnant la logique : ils multiplient des objets du quotidien dont l'apparence est parfois transcendée comme les punaises présentes dans les rayogrammes de Man Ray ; ces objets sont parfois reconnaissables mais prennent place dans des environnements étrangers comme c'est le cas dans *Ent'acte*.

Man Ray s'intéresse au cinéma avant même son arrivée à Paris.²⁰³ Kiki intervient dans ses trois premiers courts métrages. *Le Retour à la raison* est un film dadaïste (fig. 62-63) : Tristan Tzara force Man Ray à produire ce film en une journée pour être projeté le lendemain à sa soirée du 16 juin 1923 : « Cœur à barbe ». Cet événement se solde par une dispute entre les anciens dadaïstes convaincus et les jeunes surréalistes ; la projection du film s'avère particulièrement difficile à cause de problèmes techniques et de la nouveauté présente dans ce film « fragmentaire », où se succèdent différents types d'images : rayogrammes et vidéos dont le sujet ne peut parfois pas être identifié. Dans son *Autoportrait*, Man Ray aime laisser penser que c'est son œuvre qui est à l'origine de la dispute qui éclate entre les deux mouvements²⁰⁴ : ce n'est pas le cas, c'est une lecture de poèmes par Tzara qui déclenche les hostilités. Son deuxième court métrage *Emak Bakia*, réalisé en 1927 et commandé par les Wheeler (fig. 86-87), se positionne, dans la filmographie de Man Ray, comme un intermédiaire entre son précédent film dadaïste et le suivant : *l'Etoile de mer*, ouvertement onirique (fig. 96-98). L'intérêt de Man Ray continue de se porter sur des détails du quotidien comme des cols de chemises, ... à travers lesquels il explore les jeux de lumière. Il remobilise dans ce film des images déjà présentes dans sa première œuvre. C'est avec le dernier court métrage que nous pouvons cerner au mieux l'esprit des ciné-poèmes surréalistes. L'œuvre est inspirée d'un poème de Robert Desnos d'une vingtaine de lignes²⁰⁵ : il évoque la rencontre

²⁰² A l'exception du court-métrage de René Clair qui est commandé dans le cadre du ballet suédois *Relâche* pour être projeté lors de l'entracte. Le film n'est pas destiné à avoir une existence autonome.

²⁰³ Man Ray consacre dans son autobiographie un chapitre entier à ses films dadaïstes et surréalistes : prouvant l'importance de ce médium dans sa création.

²⁰⁴ Man Ray, *Ibid.*, 342-343.

²⁰⁵ Man Ray et Robert Desnos travaillaient ensemble sur ce film : en témoigne un manuscrit écrit à la main de Desnos avec des annotations de Man Ray, conservé au MoMA.

d'une femme, « la mystérieuse »²⁰⁶ et d'un homme ; ils se rendent chez celle-ci dans l'objectif d'avoir une relation sexuelle ; lorsque la femme se déshabille, l'homme part : toute son attention se focalise sur un presse-papier en verre où est enchâssée une étoile de mer. A la fin du film, les « amants » se retrouvent : mais l'homme n'est plus le même. Il est ici interprété par Robert Desnos.

Kiki est exaltée dans les films de Man Ray comme une figure de modernité mais également de sensualité. L'artiste américain participe à la réalisation du *Ballet mécanique* et d'après William Moritz,²⁰⁷ il filme toutes les séquences où intervient Kiki : celle où son visage est démultiplié à l'image d'un kaléidoscope (fig. 68) mais également lorsqu'elle danse le charleston²⁰⁸. Dans certaines versions, Léger efface des séquences de Man Ray, dont un nu inédit de Kiki dont une version est conservée au Filmmuseum à Amsterdam²⁰⁹. Man Ray s'approprie le court métrage de Léger comme s'il en était l'auteur exclusif : en témoignent de multiples tirages de ce visage kaléidoscopique de Kiki qu'il réalise (fig. 69). Dans *L'Etoile de mer*, certaines séquences comme Kiki en révolutionnaire vont aussi avoir une autonomie extérieure au film (fig. 99-101) : elles deviennent des tirages à part entière. Dans *Emak Bakia*, Kiki est un personnage surréaliste avec un double éveil (fig. 86-87) : ses paupières maquillées donnent l'impression d'une nouvelle paire d'yeux ; quand elle les ferme, d'autres apparaissent. Avec *Le retour à la raison* et *L'Etoile de mer*, elle incarne une figure sensuelle et sexuelle. Dans le premier, Man Ray dévoile la nudité de son torse, zébré par un jeu d'ombre et de lumière : ce dernier est filmé en positif mais également en négatif. On ne voit pas la tête de Kiki. Elle représente ici un plaisir esthétique, celui de la Femme nue dans toute sa sensualité, thème sacré de la figuration artistique depuis la Renaissance.²¹⁰ Elle a conscience de cela : elle montre sa nudité au spectateur en tournant sur elle-même. Plusieurs critiques voient dans ce film un résumé de l'histoire de la représentation artistique interrogée par le modernisme du XX^e siècle. Dans *L'Etoile de mer*, sa nudité est floutée par un effet granuleux (fig. 97 et 98). L'objectif est de permettre une diffusion tout en évitant la censure : il est impossible de projeter le torse nu de Kiki dans *Le Retour à la raison*. Pour que le troisième film de Man Ray²¹¹ corresponde aux mœurs de l'époque et puisse être projetée avant *L'ange bleu* de Josef von Stenberg, il joue sur le flou qui lui est cher en photographie. Man Ray annonce dès le début que ce film résulte de sa perception du poème éponyme de Desnos, qui conte une rencontre sexuelle

²⁰⁶ C'est ainsi que le poète désigne la femme inaccessible/surréaliste.

²⁰⁷ Jean-Michel Bouhours, « Fichez moi la paix ! Essai de reconstitution d'*Emak Bakia* » dans *Man Ray directeur du mauvais movie*, p. 45.

²⁰⁸ Roland Penrose, *Ibid.*, p. 95.

²⁰⁹ Jean-Michel Bouhours, *Ibid.*, p. 45.

²¹⁰ Deke Dusinberre « Sens et non-sens » dans *Man Ray directeur du mauvais movie*, p. 32

²¹¹ Il consacre plusieurs pages dans *Autoportrait* à la réalisation de *L'Etoile de mer* : p. 359-364.

et une obsession fétichiste non pour la femme mais pour un presse-papier avec une étoile de mer. Plusieurs éléments de ce film sont ouvertement surréalistes, notamment le moment où Kiki s'arrête pour remettre sa jarretelle ; lui succède un texte : « les dents des femmes sont des objets si charmants ». Man Ray ne filme pas le sourire de Kiki mais le dessus de sa cuisse ; le texte est une allusion directe à la peur de la castration produite par la *vagina dentata*.

Ces courts métrages, exceptée *L'Etoile de mer*, accordent une place très minime à Kiki, qui ne peut révéler tous ses talents d'actrice : plusieurs clichés de Man Ray témoignent d'une certaine aisance avec l'objectif ; elle devient un véritable caméléon, jouant avec ses émotions et ses moues. Une série datée de 1930²¹² témoigne de cela : elle pose véritablement (fig. 107-113) ; *Le Ballet mécanique* dévoile également la facilité de celle-ci à changer plusieurs fois d'expression : elle sourit, prend un air grave, ... Ces films renforcent l'idée d'une Kiki égérie de la modernité et de la sensualité des années vingt. Elle ne semble pas avoir nourri l'espoir de devenir une actrice, même si elle rapporte, dans *Ses Souvenirs* de 1929,²¹³ être partie à New York pour tenter sa chance au studio Paramount. Sa version et celle de Man Ray diffèrent²¹⁴ mais tous deux s'accordent à dire que Kiki ne s'est pas présentée au casting. Man Ray n'exploite pas les talents d'actrice de celle-ci ; pourtant, « il accepte »²¹⁵ qu'elle parte aux Etats-Unis, ce qui sous-entend qu'il croit dans la potentielle carrière de la jeune femme. Cependant, lorsqu'il évoque la distribution des rôles de *L'Etoile de mer*, il stipule prendre des proches qui ne sont pas des acteurs "talentueux"²¹⁶ :

« Je n'entendais pas dépendre du talent des comédiens ; et je découvrais peu à peu le moyen de faire un film dans ce sens : les personnages seraient de simples marionnettes. »

En plus des films de Man Ray, Kiki joue dans d'autres films comme celui de Jean Epstein et Ivan Mozzhukhin, : *Le Lion des Mongols*. Elle y est uniquement figurante, comme d'autres modèles, à l'exemple d'Aïcha, dans une fête. Elle a un rôle plus élaboré dans deux films des années trente : *Le Capitaine jaune* et *Cette vieille canaille*, dans lequel elle interprète la cheffe d'une bande de prisonnières.

La relation entre Kiki et Man Ray est complexe à définir tant l'historiographie et le mythe écrit par Man Ray lui-même tendent à conférer à Kiki une position de simple muse, très souvent sexualisée dans les photographies de son amant. Cependant, Kiki transcende véritablement ce

²¹² Entre le Centre Pompidou et le Man Ray Trust, la datation diffère : il semble plus probable que ces clichés soient réalisés à la fin des années 1920 comme en témoigne l'apparence de Kiki, plus ronde.

²¹³ « New York » dans Kiki, *Souvenirs*, p. 149-151.

²¹⁴ Man Ray, *Ibid.*, p. 206-208.

²¹⁵ D'après ses dires, il accepte qu'elle parte aux Etats-Unis mais il est fort probable que Kiki décide de cela sans vraiment consulter son partenaire en amont.

²¹⁶ Man Ray, *Ibid.*, p. 361.

statut de muse et s'en affranchit par sa vie personnelle et son activité créatrice. Man Ray n'est pas le seul artiste pour lequel elle pose, il n'est pas non plus à l'origine de l'activité picturale de celle-ci. Kiki, avec *Le Violon d'Ingres* et *Noire et Blanche*, a longtemps été considérée comme une icône et non comme une femme du surréalisme : elle perd son identité au profit de l'œuvre de son partenaire. Cependant, si nous appliquons la dialectique du maître et de l'esclave développée par Hegel, nous nous rendons compte que Kiki est dépendante de Man Ray et inversement : elle l'aide dans sa vie professionnelle en acceptant d'être sa source d'inspiration, d'une part et son modèle le plus prisé, d'autre part.

2) Le *male gaze* de Man Ray : symptomatique d'une époque ?

2.1) Définition du *male gaze*

La critique de cinéma Laura Mulvey définit le concept de *male gaze* en 1975 dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Elle utilise ce terme uniquement pour évoquer le cinéma ; cependant, il peut également être mobilisé dans la littérature et la photographie. Elle fonde une partie de sa conceptualisation sur ses idéaux féministes et sur des principes psychanalytiques déterminés par Freud comme la peur de la castration chez l'homme et la pulsion scopique qui résulte du plaisir à regarder une personne en tant qu'objet sexuel.

Le *male gaze* résulte de l'inégalité des sexes qui règne dans nos sociétés patriarcales et hétérosexuelles, où le masculin est actif et le féminin passif. Dans son article de 1975, elle définit le *male gaze*/regard masculin comme :

“Le regard masculin, déterminant, projette ses fantasmes sur la figure féminine, laquelle est façonnée en conséquence. Dans le rôle exhibitionniste qui leur est traditionnellement imparti, les femmes sont simultanément regardées et exhibées, leur apparence étant codée pour susciter un fort impact visuel et érotique, si bien qu'on peut les qualifier d'être-pour-le-regard. La femme est exhibée comme un objet sexuel [...] elle capte le regard, elle incarne et joue pour le désir masculin”²¹⁷

La femme est la seule « figure » à être isolée, exhibée et sexualisée car l'homme est répugné à l'idée de voir un autre homme dans une telle position. De plus, d'après la conception freudienne, l'absence de pénis induit une menace de castration. Cette femme, soumise au regard de l'homme, réveille une angoisse chez la gent masculine. Pour la surmonter, l'homme peut avoir recours à deux solutions. La première est de compenser, dénigrer ou sauver le mystère féminin par le voyeurisme qui est directement lié au sadisme. La deuxième solution, intrinsèquement rattachée au plaisir scopique, est de dénier totalement la castration en fétichisant l'objet coupable pour le

²¹⁷ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » dans *Au-delà du plaisir visuel*, p. 41.

rendre plus rassurant. La femme, au cinéma et dans la photographie, se trouve doublement érotisée : par les personnages du film ou de la photographie mais aussi par le spectateur extérieur. Le regard masculin est déterminé par des choix formels : des cadrages serrés/gros plans sur des parties du corps souvent considérées comme érotiques : poitrine, fessier, ... Le corps, ainsi morcelé, réduit la figure à un simple objet de fétiche sans « défense ».

2.2) « *Man Gaze* » : une réalité anachronique ?

La femme est au cœur de la production artistique de Man Ray. Elle est souvent fragmentée et certains détails, comme ses mains, sont isolés et deviennent de véritables sujets. Le photographe américain affectionne les cadrages serrés notamment sur certaines parties du corps : les mains (fig. 164), la poitrine (fig. 180 et 185) ou encore les fesses (fig. 173 et 196). Quand il n'a pas recours à un cadrage serré pour isoler une partie du corps, il peut la distinguer en mettant l'accent dessus par sa position (fig. 79) pour déconcentrer le regard. Afin d'éviter des distorsions optiques lorsque la photographie est prise à un mètre de distance, Man Ray positionne son objectif à plusieurs mètres du modèle²¹⁸ ; ensuite, il agrandit ses photographies. Beaucoup de tirages conservés au Centre Pompidou montrent le recadrage effectué par Man Ray : il agrandit considérablement ses photographies, il ampute parfois les trois quarts de celles-ci. L'inconvénient de cette technique est que le grain du film apparaît davantage. Man Ray l'atténue par un léger flou ; en témoigne un *autoportrait avec un nu* réalisé en 1930 (fig. 179 et 180) : Man Ray retravaille son cliché et isole uniquement la poitrine de la femme. Il retouche également plusieurs plaques de verre avec du crayon noir : il ajoute notamment des poils pubiens à Kiki et parfois, comme sur une photographie datée de 1922 (fig. 57), il joue avec un discret effet d'ombre et de lumière afin de « flouter » cette partie, donnant l'impression d'une toison pubienne²¹⁹. L'absence de pilosité est un véritable complexe pour Kiki. A cette période, avoir une toison pubienne fournie est un symbole de féminité qui s'oppose au sexe imberbe des enfants.

Plusieurs clichés de Man Ray témoignent du primat de la vision masculine : il met en exergue les torsos nus de ses partenaires : Lee Millet et Kiki (fig. 63 et 185), qu'il « décapite » ; le sous-entendu est lourd de sens : il sépare l'esprit du corps ; ces femmes deviennent alors des objets soumis au regard d'autrui. D'autres photographies à caractère ouvertement pornographique ont un cadrage très serré, à l'image de celles présentées dans le calendrier de 1929 (fig. 103-106), où il semble lui-même se mettre en scène avec Kiki. Un court métrage non daté,

²¹⁸ Clément Chéroux « « Clairs visages hors du temps rassemblés » Les portraits de Man Ray » dans *Man Ray Portraits*, p. 40.

²¹⁹ Emmanuelle de l'Ecotais, « La photographie « authentique » » dans *Man Ray. La Photographie à l'envers*, p. 75.

dont quelques clichés sont conservés, dévoile l'intérêt de Man Ray pour la pornographie, ici lesbienne. *Two Women* témoigne de pratiques sexuelles entre femmes (fig. 228) : deux femmes s'adonnent à des rapports buccaux ou des pénétrations devant la caméra. Man Ray réalise également des clichés plus homo-érotico avec Ady Fidelin, son amante à la fin des années 1930 et Nusch Eluard (fig. 223-227). Les deux femmes nues sont collées l'une à l'autre ; sur certaines photos, elles se donnent l'accolade (fig. 227). Hormis la nudité évidente de ces deux femmes, tout ici est suggestif et passe par des regards ambigus. Plus explicites, deux photographies datées vers 1930, où Lee Miller embrasse tendrement une autre femme (fig. 187 et 187.bis). L'homosexualité est condamnée par Breton. Cependant, ce dernier évoque uniquement son dégoût de la pédérastie lors d'une enquête sur la sexualité²²⁰. Toutefois, ce n'est pas parce que le Pape du surréalisme rejette en bloc ces pratiques que les autres membres partagent son point de vue.²²¹ Notons que quand l'homosexualité est condamnée, ce sont les rapports entre hommes qui sont blâmés et rarement les relations entre femmes qui représentent souvent un fantasme pour l'homme hétérosexuel. Si Man Ray photographie ainsi ses partenaires, c'est qu'il y trouve une certaine complaisance. Il évoque cela dans son *Autoportrait* lorsqu'il décrit les premières séances de pose de Kiki :

« Je n'avais pas regardé un nu avec l'œil désintéressé d'un peintre depuis le temps où j'étais étudiant. Et même alors en avais-je été capable ? J'étais nerveux, excité, me demandant si je pourrais rester calme. »²²²

Plusieurs photographies qu'il fait de Kiki sont lourdes en érotisme : dans trois clichés de 1922 (fig. 60), 1923 (fig. 64) et 1925 (fig. 83), elle adopte une attitude sulfureuse. Elle dévoile sa poitrine sur celles de 1922 et 1925 et est entièrement nue sur le cliché de 1923. Elle prend à parti le spectateur en fixant l'objectif ; sur les deux premiers clichés, elle a un regard déterminé contrairement à celui de 1923, où elle arbore un air faussement farouche. Man Ray traite ses modèles féminins comme des écrans vivants où il projette ses fantasmes. Lors de la deuxième séance des surréalistes, dédiée aux recherches sur la sexualité, le 31 janvier 1928, Man Ray évoque ses préférences sexuelles : « Ce qui m'intrigue le plus, c'est la fellation de l'homme par la femme » et les parties qui l'excitent le plus « les seins et les aisselles »²²³. Plusieurs photographies de Man Ray confirment ses dires : (fig. 60, 64, 71 et 74) où l'aisselle de Kiki est volontairement mise en avant ou encore *Torso*, un cliché de Lee Miller (fig. 185) et une photographie datée de 1930 (fig. 180), que Man Ray a volontairement recadrées exclusivement sur les seins. Plus intrigant, un cliché daté vers 1935 dévoile le sexe d'une

²²⁰ Trouver cette enquête

²²¹ Dans cette enquête, on peut voir que des personnalités comme Aragon ne condamnent pas l'homosexualité.

²²² Man Ray, *Ibid.*, p. 196

²²³ « Deuxième séance » dans *Recherches sur la sexualité*, p. 70.

femme vue en contre-plongée (fig. 212) ; Man Ray masque les poils des aisselles du modèle et non ceux de son sexe. Le photographe américain répond parfois à des commandes pornographiques de certains de ses clients comme William Seabrook (fig. 188), pour lequel il réalise vers 1930 une photographie qui témoigne d'un fétichisme bien particulier : une femme à terre, immobilisée par des bandages se fait couper le tétou par une autre vêtue d'une tenue noire moulante et d'un masque.

Le nu masculin n'est pas totalement absent de la production artistique de Man Ray. Cependant, il est largement moins présent que le nu féminin. Comme Laura Mulvey le souligne dans son essai, l'homme est répugné par la nudité masculine. Dans deux photographies, Jean-Charles Worth (fig. 162 et 163) dévoile son anatomie de face et de dos : la posture n'est pas très érotique. Ce qui interpelle le spectateur est uniquement la présence du pénis au repos qui n'est pas flouté. Georges Platt Lynes pose également dans son plus simple appareil sous l'objectif de Man Ray en 1928 (fig. 169). La pose est dynamisée par son léger déhanché et ses bras qui lui confèrent la position d'un tireur à l'arc. Le mouvement se situe dans la partie supérieure du corps ; le spectateur s'attarde donc peu sur le pénis du modèle. Les positions de ces deux modèles sont plutôt classiques, seule leur nudité leur confère un aspect pornographique. Plusieurs clichés d'un même modèle masculin (fig. 197 et 198), datés de 1933, sont davantage tournés vers un esprit homoérotique : un homme musclé pose sensuellement en slip blanc. Ses postures sont dynamiques : il lève les bras, s'appuie avec sa main sur la caisse de bois où il est assis, ... Man Ray le photographie sous tous les angles. Une photographie du modèle, également recadrée sur l'aisselle gauche (fig. 199), partie hautement érotique pour Man Ray, est conservée. Nous pouvons supposer que ces clichés sont destinés à de potentiels commanditaires ou acheteurs homosexuels : dans un passage de son autobiographie, Man Ray rapporte que certaines personnes pensent qu'il est homosexuel car il fait poser des personnes qui le sont.²²⁴ L'homme n'est que rarement l'objet de fétichisme chez les photographes des années vingt ; il est souvent présent sur la photographie aux côtés de femmes nues comme dans la série *Erotique voilée* (fig. 200-204), où Meret Oppenheim apparaît nue sur un cliché alors que Louis Marcoussis est habillé (fig. 203). Sur une autre photographie (fig. 204), elle est allongée sur une table, les mains dans le dos, tenues par Marcoussis. Oppenheim tourne légèrement son visage paniqué vers son bourreau, qui semble être dans un état de transe. Parfois, Man Ray se met lui-même en scène avec ses amantes comme Nusch Eluard (fig. 213-214) et Meret Oppenheim (fig. 205-206). Avec Nusch, ils sont tous les deux nus, pris dans une étreinte : les photographies marquent deux temps : le premier (fig. 213), celui du baiser, où Man Ray est déjà nu et Nusch encore habillée ; sur la deuxième (fig. 214), elle est

²²⁴ Man Ray, *Ibid.*, p. 346.

couchée au sol, sans haut et il lui embrasse la poitrine. La scène est explicite par son action, les parties intimes des modèles ne sont pas réellement visibles. Dans deux photographies avec Meret Oppenheim, Man Ray se met en scène habillé contre Meret qu'il tient comme un objet inerte. Sa nudité, en partie masquée par un jeu d'ombre et de lumière, est dévoilée par Man Ray. Il est derrière elle, incarnant le créateur qui montre sa création aux yeux de tous. Nous pouvons rapprocher ces clichés de Nusch et Meret d'une idée de Laura Mulvey : le spectateur est émoustillé face à cette nudité féminine dévoilée mais également par la « libido du moi », le plaisir narcissique que lui procure l'identification à l'homme sur la photographie, Man Ray.²²⁵

L'Œuvre de Man Ray est parcourue par ce *male gaze* qui reflète la réalité de la société patriarcale. La production photographique de l'artiste américain s'inscrit pleinement dans le sexisme propre aux avant-gardes du début de ce siècle. Les surréalistes, en privant les figures féminines de leur indépendance et de leur autonomie, se les approprient et les utilisent comme des sources d'inspiration sans les aider à développer leur propre talent. La photographie surréaliste détaille le corps de la femme en isolant ses attributs érotiques comme les seins, le pubis ou encore les fesses (fig. 185, 196, 207 et 212) dans l'œuvre de Man Ray. L'œil devient également, pour eux, une zone érogène, qu'ils rapprochent du sexe féminin : dans *Indestructible Objet* (fig. 230), Man Ray isole l'œil de Lee Miller ; il joue sur la double fonction de cette partie du corps comme source et objet de plaisir.²²⁶ Le modèle est souvent décapité : Man Ray photographie des corps sans tête ; ainsi il détache l'esprit/l'être de son apparence et le soumet sans défense au regard de ses pairs. Beaucoup d'œuvres d'autres artistes masculins surréalistes traduisent ce regard masculin sur la femme. Précédemment, nous avons convoqué les deux visions détaillées par Laura Mulvey quant au traitement de la femme dans l'art : le premier, voyeuriste, proche du sadisme, semble se rapprocher de l'usage qu'Hans Bellmer fait de sa *poupée* en la malmenant comme pour punir la femme qui serait à l'origine des angoisses de castration de l'homme. Le deuxième concerne la fétichisation de la femme comme les peintures de Paul Delvaux (fig. 306 et 307) : la femme, entièrement nue face à l'homme habillé, ne représente plus une menace pour celui-ci. Nous attestons d'une tendance similaire dans la littérature surréaliste notamment avec *Nadja* d'André Breton : l'auteur est projeté en observateur de celle-ci, qui semble active dans la narration mais qui ne l'est pas réellement. La figure de Nadja est un élément qui permet à Breton de faire avancer son histoire et qui porte le récit : c'est l'auteur le véritable protagoniste. Nadja est seulement une médiatrice, un outil dont se sert impunément l'auteur : elle est icône et lui héros.

²²⁵ Laura Mulvey, *Ibid.*, p. 43-44.

²²⁶ Guillaume Le Gall, « Voir est un acte » dans *La Subversion des images*, p. 222.

2.3) De l'objet animé à la femme objet

Nous avons relevé l'intérêt esthétique de Man Ray pour l'isolation de certaines parties du corps comme les mains ou le visage. La femme, dans son Œuvre, est souvent représentée fragmentée. Dans plusieurs clichés, très connus aujourd'hui, *Noire et Blanche* (fig. 90) et des portraits de Dora Maar (fig. 216-218), il isole le visage des deux jeunes femmes. Il cantonne leur visage à un espace équivoque/abstrait. Le visage de Maar est encadré par sa main ainsi qu'une autre paire de mains que Man Ray superpositionne en dessous de son visage (fig. 216 et 218). L'un des clichés est solarisé, seul le visage de Maar est « intègre » : cela accentue cette idée de corps fragmenté/isolé. Dans *Noire et Blanche*, un rapprochement entre le visage de Kiki et le masque est rapidement établi par le spectateur, objetisant implicitement le modèle. L'occultation du corps de la femme confère au visage ce statut de fétiche, objet livré à son créateur. D'autres photographies, réalisées vers 1932 (fig. 191-192), dévoilent une femme au torse nu, dont le visage est perceptible ; seuls ses bras sont cachés, retenus par une étoffe, lui conférant l'apparence de la *Vénus de Milo*. La production de Man Ray témoigne de sa volonté de toujours diviser le corps et l'esprit/tête ; la femme est souvent dans une position délicate : elle est soumise au regard de l'autre et ne peut agir contre cela. Nous avons précédemment évoqué la ressemblance entre deux clichés des torses nus de Kiki et de Lee Miller. Le cliché du buste nu de Lee Miller (fig. 185) est issu d'une série où celle-ci est photographiée en plan américain (fig. 181-184) ; cependant, Man Ray décide de recadrer cette œuvre en « décapitant » Lee Miller et c'est sous cet aspect que la photographie est connue et diffusée. D'autres œuvres montrent plus explicitement l'assimilation de la femme comme un objet : *Le Violon d'Ingres* (fig. 66) en est l'exemple le plus parlant. L'identité de Kiki disparaît sous les traits d'un violon ou d'un violoncelle. Il est intéressant de relever cette ambiguïté car pour jouer du violoncelle, le musicien doit positionner l'instrument entre ses jambes. Même si Man Ray n'a peut-être pas envisagé ce sous-entendu sexuel, Kiki renvoie dans ce cliché l'image d'une femme passive, soumise à la simple volonté de l'homme. Lee Miller est également réduite à ce statut d'objet notamment dans *Le Logis de l'artiste* (fig. 229) : il peint son cou tourné vers la droite²²⁷, nous ne distinguons pas son visage parmi les objets de son studio. Il exprime également son désir de la réduire à un objet dans *l'Objet de destruction* (fig. 230), où il colle l'œil de son ancienne partenaire sur un métronome qu'il invite à détruire.²²⁸ Lee Miller déclare que, pour Man Ray, cette œuvre est un objet vaudou à sa propre effigie.

²²⁷ Il s'inspire d'une photographie qu'il a faite d'elle : celle-ci a précédemment été évoquée ; elle est à l'origine d'une violente dispute entre le couple. En l'intégrant à cette peinture, il se la réapproprie.

²²⁸ D'après les propos de Man Ray dans *This Quarter*, vol.I, Septembre 1932, p.55

Quand la femme n'est pas directement objet, elle est parfois associée à ce dernier. Plusieurs photographies du début des années 1930 explicitent ce lien objet-femme, plus particulièrement des objets avec des formes équivoques qui rappellent des phallus, notamment dans l'œuvre d'Alberto Giacometti *L'objet désagréable* (fig. 193). La femme est assise, son buste est nu ; nous distinguons son sein droit ; elle fixe et tient dans ses mains l'objet : celle de gauche soutient le bas, tandis que celle de droite est positionnée en haut, en dessous des épines. La photographie est explicite : son geste fait explicitement référence à un acte de masturbation. La particularité de cet objet, à la forme phallique, est la présence d'épines dans la partie supérieure/gland, comme une sorte de *vagina dentata* au masculin. D'autres clichés de 1930 peuvent être perçus comme implicitement pornographiques comme la série avec Mademoiselle Dorita (fig. 176-178), qui pose avec un serpent enroulé autour de son cou, l'étouffant presque (fig. 176) ; son visage craintif témoigne qu'elle est dans une position inconfortable. Comme une réponse à ce cliché, Dorita est photographiée allongée, le serpent autour de son cou, entre ses seins, descendant vers le bas (fig. 178). Le modèle est ici plus serein : elle regarde le plafond en souriant comme si elle venait de vivre un moment d'extase. Dans une série de 1937 (fig. 221-222), l'objet n'est plus prétexte à une métaphore phallique mais on lui confère une charge plus onirique. Il photographie une femme sans réelle identité, son visage est caché : soit il est flou, soit elle est vue de dos. Elle pose nue avec un buste de statut fragmentaire : il n'a pas de tête ni de bras. Le corps du modèle est rapproché de celui de la statue : leur morphologie est similaire et la blancheur de la carnation de la femme est une référence directe à la couleur du marbre de la sculpture. Cet intérêt pour la sculpture « antique » est insufflé par une curiosité nouvelle pour une sorte de classicisme qui se manifeste dans les arts, la mode et la décoration. La pureté de la sculpture en marbre et de ses représentations désérotisées²²⁹ est exaltée. Man Ray, lui, est à contre-courant de cela et joue avec l'érotisme « enfoui » de ces œuvres. Quelques années plus tard, en 1940, Roland Penrose photographie Lee Miller dans une composition qui rappelle les clichés du photographe américain mais avec une charge plus homoérotique (fig. 308) : elle est dans un lit, à côté d'un buste en marbre, le visage et le bas du ventre cachés par une couette. Avec un geste délicat, Lee Miller pince le téton de la sculpture. Les clichés de Man Ray dévoilent ses réflexions sur le corps humain en tant qu'objet : il érotise les objets, objetise les femmes en les associant à des œuvres inertes qui leur ressemblent physiquement.

Man Ray va lui-même se mettre en scène avec des objets érotisés comme dans un cliché de 1930 (fig. 174), où il est endormi sur un lit ; au-dessus de lui, un buste sculpté de femme incarne La Femme surréaliste, rappelant la photo de groupe de 1924 (fig. 350-351), sur laquelle une femme

²²⁹ Simone Boqueret, *Les Femmes photographes de La Nouvelle vision en France 1920-1940*, p. 23.

sans tête trône au-dessus des membres du surréalisme. Ce fragment incarne l'idéal féminin auquel rêve Man Ray. Cette mise en scène va plus loin : il se photographie nu avec ce même buste dans une position d'étreinte (fig. 175). L'objet est allongé sur le dos sur un lit, lui est dessus, les genoux pliés ; il prend appui avec son poing gauche sur l'entre-cuisse de la sculpture. L'autre œuvre à laquelle il confère une aussi grande importance est sa peinture *Les Amoureux* (fig. 231). A travers cette dernière, il « synthétise » deux de ses relations amoureuses-passionnelles : Kiki et Lee Miller. Dans son *Autoportrait*, il évoque la genèse de cette œuvre²³⁰ : Kiki embrasse, sans qu'il s'en aperçoive, le col de sa chemise blanche pour signaler qu'il est déjà engagé auprès d'elle. Quelques années plus tard, il réalise un tableau « hommage » à cet évènement mais y intègre les lèvres de Lee au lieu de celles de Kiki. Dans une série de photographies de 1934, dont une est publiée dans *Harper's Bazaar*, il intègre sa peinture dans le décor d'une chambre à coucher. Plusieurs modèles se succèdent sous la toile : une femme habillée (fig. 219), une femme nue de dos (fig. 208) Man Ray lui-même (fig. 210-211) et le buste sculpté auquel il ajoute une tête également à l'état fragmentaire (fig. 209). Il semble particulièrement attaché à cette œuvre qu'il accroche au-dessus de son lit dans son atelier de la rue Féroù.

Les femmes deviennent objets et les objets s'animent : il photographie plusieurs bustes sculptés comme ceux de personnes vivantes (fig. 194). Ces objets deviennent fétiches *La Vénus restaurée* (fig. 215) est bandée par une cordelette qui l'immobilise, à l'image d'un nu de 1930 (fig. 189). Le corps féminin est malmené, exposé dans des poses suggestives : il est soumis à l'emprise de l'homme. Des femmes comme Meret Oppenheim s'approprient également ces codes car elles héritent inconsciemment de ce *male gaze* qui est la vision dominante et unique dans l'art et la société. Dans son œuvre *Ma Gouvernante* de 1936 (fig. 290), elle symbolise le plaisir féminin²³¹ avec des escarpins accolés et entourés d'une corde sur un plateau en argent. Les chaussures rapprochées représentent les cuisses qui se serrent durant le plaisir. Man Ray surpasse ces métaphores plus ou moins masquées dans sa série photographique *M. et Mme Woodman* qu'il commence en 1927 et termine en 1945 (fig. 165-168). Dans ces clichés, il positionne de petits modèles articulés dans diverses positions sexuelles. Ces mannequins en bois sont prétexte à outrepasser la morale ; peu d'œuvres, hormis celles du *Calendrier* de 1929 (fig. 103-106), ont un caractère aussi pornographique. Les photographies, qui représentent une étreinte entre un homme et une femme ou entre deux femmes, sont sensuelles et érotiques ; on en montre peu afin que le spectateur soit libre de se créer ses propres images mentales. Ici, c'est l'inverse : les deux

²³⁰ Man Ray, *Ibid.*, p. 205-206.

²³¹ Meret Oppenheim livre cette signification en 1982, cela est rapporté par Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes*, p. 179.

objets miment des positions du *Kama Sutra* ; rien n'est implicite : même le pénis en érection de l'homme est retranscrit.

2.4) Dora Maar, Lee Miller et Claude Cahun : l'érotique et le pornographique féminisés

Man Ray atteste dans son autoportrait de l'activité de photographe de Kiki : il lui offre un appareil photographique avec lequel elle s'amuse à prendre des photographies. Peu sont conservées. Dans un cliché (fig. 53), qu'elle intègre dans *Ses Souvenirs* de 1929,²³² elle porte uniquement un kimono léger et transparent ; il est ouvert et dévoile ainsi son corps. Sa tête est tournée vers la droite : on ne distingue pas son visage. Dans cette photographie, elle reprend implicitement l'esthétique de Man Ray : une femme nue avec un visage qu'on ne peut identifier. C'est le seul autoportrait de Kiki connu ; cependant, ce dernier montre bien l'intégration du *male gaze* par les femmes de l'époque. Nous attestons de ce phénomène chez Dora Maar et Lee Miller. La production de Claude Cahun est plus singulière car elle est l'une des pionnières de la *queer culture* : elle est lesbienne et elle interroge son genre ; elle ne se veut ni femme ni homme. Elle échappe à l'emprise des surréalistes qui enferment les femmes créatrices dans la case de muses. Cela lui permet d'avoir une production riche qui tend vers le principe de *female gaze* comme l'a théorisé Iris Brey²³³. Pour elle, le *female gaze* n'est pas l'inverse du *male gaze* : une objetisation de l'homme. Sa définition se base sur la phénoménologie avec l'idée de partage d'expérience et d'inclusion : à travers l'œuvre, le spectateur est capable de s'identifier au ressenti de la femme/l'héroïne. Une autre tendance est de penser que le *female gaze* peut exister seulement dans une société matriarcale ; cependant, la vision d'Iris Brey transcende cela et invite à réinventer notre manière de voir et de percevoir la femme et son corps.

L'Œuvre de ces trois artistes : Cahun, Miller et Maar est traversée par des sujets communs comme l'expression d'une sexualité ou encore la représentation de la femme. La manière dont elles symbolisent ces sujets dans leurs photographies est intrinsèquement liée à leur vie. Lee Miller est une femme indépendante, qui multiplie les partenaires sexuels et prête peu d'importance à ces derniers. Sa relation avec les hommes est particulièrement ambiguë : depuis son plus jeune âge, elle est soumise au regard de ces derniers et notamment de son père dont elle est très proche. Elle pose nue pour lui lors d'une série de photographies en 1928 (fig. 344).²³⁴ Elle a une activité de modèle et semble donc s'accommoder plus ou moins de la place que Man Ray lui

²³² *Ma Grand'mère* p. 119 et *A Villefranche*, p. 157 dans Kiki, *Souvenirs*.

²³³ Elle théorise cela dans « Du male gaze au female gaze », dans *Le Regard féminin*, p. 21-46.

²³⁴ Carolyn Burke, dans *Lee Miller, dans l'œil de l'histoire*, détaille cette relation complexe qui relève d'une très grande promiscuité mais qui ne semble pas être de l'inceste.

confère par la suite ; elle travaille et s'enrichit à ses côtés.²³⁵ Sa propre identité de photographe disparaît au profit de celle de son compagnon si bien qu'elle ne sait plus quelles œuvres elle a réalisées. Tout comme elle, Dora Maar est également le sujet que son partenaire de l'époque, Pablo Picasso, représente le plus. Cependant, cela n'est guère réciproque : ni Maar ni Miller ne réalisent de portrait de leur compagnon. Toutes deux cherchent et/ou développent leur identité esthétique grâce au surréalisme ; de plus, elles travaillent dans des revues de mode. Afin d'arrondir ses fins de mois, Dora Maar publie également ses photographies dans des revues de charme/érotiques comme *Beauté magazine* ou *Séduction*²³⁶. Claude Cahun est loin de la conception masculine de la muse : son œuvre est reconnue par les surréalistes comme André Breton et Man Ray mais elle passe presque inaperçue de son vivant. Beaucoup de ses archives et photographies disparaissent lors de son arrestation par les nazis en 1944, à Jersey. De plus, un flou persiste autour de la production de cette photographe : sa production semble être privée ; peu de photographies/collages sont publiés de son vivant.

En France, le nu devient un sujet qui s'affranchit des tabous et peut être appréhendé comme n'importe quel sujet dans la photographie artistique. Cette libération favorise le développement des revues érotiques pour lesquelles Brassai, Man Ray ou Dora Maar publient. Dora Maar réalise dans celles-ci des nus provocateurs comme (fig. 246), où une femme nue est assise sur un fauteuil dans une position suggestive ; les pieds sur une table basse, elle fixe sensuellement l'objectif. Ce cliché se distingue toutefois de ceux de Man Ray : l'utilisation de la lumière est plus douce et l'anatomie de la femme est en partie cachée : la position des jambes empêche de voir le sexe, le buste est allongé et les seins ne sont pas visibles dans leur intégralité. Les photographes femmes proches des avant-gardes héritent de leur vision patriarcale et sexualisent elles aussi le corps des femmes. En prenant de tels clichés, elles se déchargent inconsciemment de la charge érotique que les hommes leur attribuent. Même si elles sont hétérosexuelles, Dora Maar et Lee Miller regardent la femme comme un fétiche. On trouve une complaisance semblable dans des photographies de Lee Miller avec des cadrages serrés sur des parties sexualisées du corps comme les fesses (fig. 253 et 254). Ce jeu sur l'ombre et la lumière met en avant la proéminence du postérieur qui rappelle d'une certaine manière *D.A.F. de Sade* de Man Ray (fig. 196). Lee Miller se photographie également dans des compositions et des positions proches de celles des photographies de Man Ray ou de son père. Dans l'un de ses rares autoportraits réalisés en 1930 (fig. 252), elle pose face à la caméra, le visage tourné vers la gauche :

²³⁵ Roland Penrose cite les dires de Lee Miller dans un entretien restitué par Philippe Sers dans *Atelier Man Ray*, p. 54.

²³⁶ Alix Agret, « Audacieuse Dora Maar, regards érotiques » dans *Dora Maar*, p. 44.

elle dévoile son torse nu, les bras derrière le cou et le regard tourné vers l'ailleurs. Claude Cahun ne prend que des autoportraits d'elle : elle ne porte pas le même regard sur le corps féminin que les deux autres photographes mais nous retrouvons dans son œuvre des clichés où des parties du corps fétichisées par les surréalistes, comme les mains, sont isolées dans (fig. 241 et 242). Dora Maar, elle aussi, porte son attention sur une partie du corps bien précise, plus ou moins chargée en érotisme : les yeux (fig. 243). Elle fréquente quelques mois Georges Bataille qui se considère comme le disciple de Sade : il renverse la position hiérarchique de l'œil et l'associe à des organes plus triviaux comme l'anus.²³⁷

Dora Maar et Lee Miller abordent le nu comme les hommes qu'elles fréquentent contrairement à Claude Cahun. Cependant, certains de leurs clichés se distinguent de la production masculine. L'une des modèles les plus mobilisées dans l'Œuvre de Maar est Assia Granatouff. Elle théâtralise le corps de cette dernière : joue sur sa grandeur, sa musculature, ... Elle accentue son ombre dans (fig. 245) ou la photographie avec un masque, le bras gauche levé dans (fig. 244). Elle est positionnée en femme dominante, véritable incarnation de cette femme castratrice. D'autres clichés de Dora Maar confirment son intérêt pour des physiques féminins différents de ceux exaltés par les surréalistes : dans une série datée vers 1934, elle photographie une femme nue particulièrement musclée ; les poses qu'elle prend accentue sa musculature (fig. 247-250). Ce qui frappe dans ces différents nus féminins, c'est la frontalité des modèles qui se positionnent à la même hauteur de l'objectif et donc du spectateur ; à l'opposé, sur les clichés de Man Ray, la femme a tendance à être vue en plongée, ce qui induit un rapport dominé-dominant au profit du photographe/spectateur. Lee Miller photographie rarement des nus. Elle réalise dans les années 1930 des clichés de plusieurs femmes membre du surréalisme : Leonora Carrington (fig. 256-157), Dora Maar (fig. 255 et 261), Leonor Fini (fig. 258-259) et plus tard, en 1946, Dorothea Tanning (fig. 260). Ces femmes sont toutes habillées ; leur portrait est saisissant : nous distinguons une vraie présence, Miller arrive à saisir leur aura. Elle photographie Tanning (fig. 260) et Maar (fig. 261) dans leur atelier devant l'une de leur œuvre. Elle réussit à cerner l'indépendance et la détermination de Leonor Fini : l'un des clichés en contre plongé intensifie son esprit et lui confère un ascendant sur le photographe (fig. 258). Ce type de clichés se rapproche du *female gaze* de Brey, où l'artiste réussit à faire voir dans son œuvre la psychologie de la personne qu'il photographie. Le travail de Claude Cahun se démarque car elle porte toute son attention sur la question du genre et du « soi ». Lee Miller et Dora Maar sont tellement

²³⁷ Louise Baring cite une lettre de Bataille à Maar dans *Dora Maar*, p. 106.

photographiées/portraiturées par leur compagnon qu'elles ne réalisent que de rares autoportraits alors que Cahun investit pleinement ce type de représentation. Cette interrogation autour du genre est perceptible par son pseudonyme : Claude est un prénom masculin ; son nom original est Lucy Schwob. En couple depuis l'adolescence avec Suzanne Malherbe, elle ne porte aucune attention au regard qu'ont les hommes sur son corps et peut s'affranchir pleinement de ce *male gaze*. Elle souffre d'anorexie et à travers la photographie, elle essaye de s'approprier son corps : elle multiplie les masques comme dans la *planche X* présente dans *Aveux non avendus* (fig. 239). Dans ce photomontage, elle représente à gauche un cou sur lequel une multitude de visages différents se succèdent. Elle se photographie également nue avec un masque dans (fig. 238) ou de dos dans (fig. 240). Elle favorise l'érotisme à la pornographie : elle masque ses seins avec ses avant-bras et son sexe en rapprochant ses cuisses. Dans d'autres photographies, elle revêt des costumes de théâtre ; elle ne traite jamais son corps comme un fétiche, contrairement aux autres photographes et artistes surréalistes. Elle joue sur le travestissement non pas par narcissisme mais pour manifester sa révolution symbolique à l'encontre des conventions sexuelles, esthétiques, sociales et bourgeoises. Nous ne savons pas si sa production est connue de Lee Miller. Claude Cahun se rapproche de certains surréalistes, dont Robert Denos et Man Ray, à la fin des années 20. Dans une série d'autoportraits de 1925 (fig. 234), Cahun se met en scène sous un globe de verre. Cette idée est reprise quelques années plus tard dans une photographie de Lee Miller : *Tanja Ramm and Bell Jar* (fig. 251). Il est probable que Lee Miller ait pu voir cette œuvre grâce à Man Ray et que quelques années après, elle mobilise cette influence dans sa propre production. Man Ray intègre également le visage d'une femme sous un verre dans une peinture de 1950 : *Aline et Vaulcour*, (fig. 232) qui est explicitement une reprise de la photographie de Miller. Dans ses clichés de 1925, Cahun se représente comme un personnage énigmatique qui mérite d'être étudié d'un point de vue scientifique. Avec Lee Miller et Man Ray, on bascule vers la représentation d'une femme enfermée dans ce bocal de verre : elle est encore privée de son esprit.

Kiki incarne ce rôle de muse pour Man Ray : elle occupe une place d'autant plus importante dans la vie de l'artiste qu'elle est sa « première » vraie inspiration. Il multiplie les clichés d'elle qu'il ne dévoile jamais, sauf quelques rares exceptions qui, aujourd'hui, sont reconnues comme de véritables icônes, éclipsant la femme. Ces photographies sont chargées en amour mais surtout en érotisme/pornographie : Man Ray poursuit et accentue cette sexualisation des modèles. Sa vision s'intègre parfaitement au principe du *male gaze*, aussi présent, à l'époque, chez les hommes que chez les femmes. Le surréalisme révolutionne l'amour et la sexualité tout en utilisant les mêmes représentations sexistes et souvent en les aggravant : la femme est rapprochée

d'un objet, elle est démembrée et fragmentée afin d'être plus facilement abusée. Des artistes comme Lee Miller et Dora Maar photographient des nus qui s'inspirent de ceux de leurs homologues masculins mais elles réussissent toutefois à innover en représentant des femmes « terrifiantes ». Par cette comparaison entre le travail de Lee Miller, Dora Maar, Claude Cahun et celui de Man Ray, nous comprenons pourquoi les photographies où apparaît Kiki témoignent du *male gaze* et de cette sexualisation excessive.

III) *Scandaleusement d'elles* : le
surréalisme au féminin

La femme « scandaleusement belle » de *L'Amour fou*²³⁸ est devenue scandaleusement d'elle²³⁹. Il est maintenant question de la créatrice, celle qui, pendant longtemps, est réduite à une conception misogyne par les surréalistes masculins, s'exprime comme ceux-ci et remet en question leur idéal féminin. C'est avec la deuxième génération des femmes surréalistes, à la fin des années 1920 et jusqu'à la fin de Seconde Guerre mondiale, qu'émerge la « créatrice » même si cette dernière reste encore sous l'emprise masculine car toutes les femmes qui intègrent ce mouvement le font par le biais d'hommes qu'elles fréquentent. Contrairement aux femmes surréalistes de la première génération, qui sont presque toutes des figures « passives », celles de la seconde deviennent des personnalités actives et font valoir, au même titre que les hommes, leur production artistique. Ce bouleversement s'opère avec *Nadja*.

Kiki s'inscrit dans cette première génération de femmes surréalistes car elle fréquente Man Ray tout le long des années vingt. Elle est une muse à part entière : elle est l'une des seules femmes de cette période à avoir une production artistique ; celle-ci se distingue des œuvres proprement « surréalistes ». Tout comme Nadja, elle semble annoncer ce nouveau féminin mené par des personnalités comme Meret Oppenheim, Lee Miller, Leonora Carrington, Leonor Fini, ...

1) Les mains d'Alice : une production naïve influencée par le Surréalisme et l'Ecole de Paris

L'Œuvre de Kiki est aujourd'hui mal connue, totalement éclipsée par son rôle de muse. Sa facture est naïve et ses sujets tournés vers des scènes champêtres : des fêtes de villages, des représentations de la province et de ses habitants, ... Sa production artistique peut sembler éloignée de celle des artistes pour qui elle pose. Cependant, à travers ses œuvres, elle synthétise différentes influences comme le surréalisme et la modernité de l'Ecole de Paris.

1.1) Kiki, une artiste aux multiples facettes

Kiki est une artiste à l'œuvre hétéroclite : chanteuse, écrivaine, peintre et même photographe. Son autobiographie et celle de Man Ray témoignent de son attrait pour l'art dans toute sa diversité. D'après Billy Klüver et Julie Martin, ses premières aquarelles datent de 1922 :

²³⁸ André Breton, *L'amour fou*, p. 63.

²³⁹ Le terme « scandaleusement d'elles » est emprunté à Georgiana Colville, qui intitule ainsi la première anthologie exclusivement féminine de textes surréalistes. Avec cette expression, elle manifeste ouvertement l'opposition de la passivité féminine décrite dans *L'amour fou* au dynamisme des créatrices surréalistes, qui ne sont plus des sujets inertes.

elle fait cadeau de deux à l'écrivain Henri-Pierre Roché, de qui Man Ray et elle sont proches.²⁴⁰ Cependant, nous n'avons pas réussi à identifier ces œuvres. Le premier témoignage connu de l'activité artistique de Kiki est un dessin qu'elle réalise en 1923, à New York. Ce dernier a sûrement été envoyé à Man Ray : il évoque, dans son *Autoportrait*, des dessins que lui destine Kiki lors de son séjour.²⁴¹ Kiki a pour habitude de décorer ses lettres, comme celle qu'elle envoie à Tzara (fig. 54) ou une autre, datée de 1926, destinée à Man Ray (fig. 356-357). Dans celle-ci, elle fait allusion à sa production artistique : elle informe son amant de l'achat d'une « boîte surprise où il y a des couleurs ». Elle lui explique que ce n'est pas du matériel de qualité et qu'elle est obligée de peindre avec cela car elle n'a pas amené son propre matériel. Cette lettre se révèle un témoignage intéressant car elle peint dessus une figure féminine nue de dos, sûrement une autoreprésentation, mais aussi car Kiki témoigne de sa connaissance du matériel de peinture : elle sait reconnaître un matériel médiocre. Elle évoque son équipement personnel qu'elle a oublié ainsi que sa production artistique, qu'elle poursuit malgré tout. Dans une photographie dont l'auteur est inconnu (fig. 339-bis) : Kiki se met en scène en train de peindre. Elle est dehors, avec sa toile positionnée sur ses genoux. La photographie ne semble pas prise sur le vif ; il est peu probable qu'elle réussisse à peindre de la sorte : cela relève d'une mise en scène. Cependant, Kiki peint et dessine en extérieur : elle peint des soldats américains dans des cafés de Montparnasse et leur vend ensuite sa réalisation. Man Ray lui donne également un appareil photographique avec lequel elle prend quelques clichés²⁴², qu'elle intègre dans *Ses Souvenirs*, notamment un de sa grand-mère (fig. 52) ou encore un nu d'elle-même (fig. 53). Ce sont les seules photographies à ce jour identifiées comme étant prises par Kiki.

Souvenirs est édité en 1929 : cela donne lieu le 25 juin, au Falstaff, à l'organisation de la signature de l'ouvrage de Kiki. Le succès est au rendez-vous²⁴³ : certains articles de presse d'octobre 1929 mentionnent encore la rédaction de cet ouvrage. Dans le septième numéro de *Paris-Montparnasse*, Henri Broca consacre une page entière aux critiques que reçoit l'ouvrage de Kiki dans le monde.²⁴⁴ En amont, dans la revue *Paris-Montparnasse*, Broca publie le premier chapitre de l'autobiographie de Kiki en avril 1929 ; il évoque régulièrement, au fil des revues, la parution prochaine de cet ouvrage et propose même de souscrire à un achat grâce à un bulletin à remplir.²⁴⁵ Les critiques semblent unanimes quant à la fraîcheur et au talent de conteuse de Kiki :

²⁴⁰ Billy Klüver et Julie Martin, *Ibid.*, p. 161.

²⁴¹ Man Ray, *Ibid.*, p. 207.

²⁴² Man Ray, *Ibid.*, p. 204.

²⁴³ Billy Klüver et Julie Martin, *Ibid.*, p. 188.

²⁴⁴ *Paris-Montparnasse*, n°7, 15 août 1929, p. 8.

²⁴⁵ *Paris-Montparnasse*, n°4, 15 mai 1929, p. 30.

« Bravo, petite fille, si parfois vous manquez d'orthographe comme peut le laisser croire le début de votre premier chapitre, vous ne manquez pas de crânerie et du reste votre style primesautier ferait envie à maints ennuyeux juristes. »²⁴⁶

Son autobiographie s'inscrit dans cette mouvance précédemment évoquée : l'écriture de biographies sur des modèles, des prostituées, ... Ces vies « décousues » fascinent le public et la célébrité dont jouit Kiki amplifie ce phénomène.

Durant les années vingt, Kiki doit, en partie, sa réputation à son activité de modèle et à ses fréquentations, des artistes en passe d'être reconnus, mais également à son activité en tant que chanteuse dans des bars, des boîtes de nuit dont la plus réputée est Le Jockey.²⁴⁷ Il est inauguré en novembre 1923 : pour cette occasion, une photographie est prise devant (fig. 338) : on y voit Man Ray accroupi à gauche, Kiki de Montparnasse derrière lui ainsi que Tristan Tzara et Jean Cocteau.²⁴⁸ Les artistes de Montparnasse élisent résidence dans cette boîte. La fréquentation du monde artistique s'avère être un atout pour les propriétaires de cafés, de bars, ... car les artistes sont des clients fidèles et leur présence entraîne une certaine popularité. Kiki devient la principale attraction du Jockey : on se déplace pour l'entendre chanter des chansons paillardes comme *Les filles de Camaret*, écrit par son ami Robert Desnos. Elle poursuit son activité de chanteuse dans différents endroits durant les années trente ? Un article de Pierre Lagarde témoigne, en 1936, de ses prestations qui sont toujours appréciées du public.²⁴⁹ Elle réalise, par nécessité financière, des spectacles à Berlin, en 1932, afin de gagner de l'argent pour payer les soins de sa mère et ceux de son compagnon, Henri Broca.²⁵⁰ Un article de *Paris-soir* témoigne de sa présence dans la capitale allemande dès février 1932²⁵¹ ; elle y reste plusieurs mois.

1.2) Une peintre à la facture et aux sujets naïfs

La première utilisation de « naïf » pour qualifier une œuvre est attestée en 1891, lors du Salon des Indépendants. Cette expression est née sous la plume de Félix Vallotton pour décrire une œuvre du Douanier Rousseau.²⁵² L'art naïf émerge à la fin du XIX^e siècle et connaît son apogée durant l'Entre-deux-guerres. Sa considération décroît ensuite. Longtemps considéré comme un art mineur, c'est seulement depuis quelques années que les peintres naïfs sont

²⁴⁶ Critique de Claude Ballerov dans *Revue du vrai et du beau*, 10 octobre 1929.

²⁴⁷ Elle consacre un chapitre à cette boîte de nuit dans *Souvenirs retrouvés*, p. 219-231.

²⁴⁸ Man Ray évoque l'inauguration de cette boîte de nuit dans son autobiographie, p. 203-204.

²⁴⁹ Pierre Lagarde, « Paris en liberté » dans *Comoedia*, 25 juin 1936, p. 3.

²⁵⁰ Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 285-287.

²⁵¹ *Paris-soir*, 16 février 1932, p. 8.

²⁵² Un extrait de cette critique est cité dans Alex Susanna, « Le monde insaisissable des naïfs » dans *Du Douanier Rousseau à Séraphine*, p. 16.

revalorisés et font l'objet d'expositions monographiques ou collectives. Les artistes à la facture naïve sont soumis à de nombreux stéréotypes : ils sont tous d'origine populaire, manquent grandement de culture artistique, ils sont ingénus/enfantins, ne savent pas dessiner, ... Ils souffrent de cette réputation car l'art naïf, tout comme l'art brut, a, dans un premier temps, été rapproché de l'art des fous. L'art naïf n'est pas juste le fait d'une libération de l'expression artistique des aliénés ou des malades mentaux. Il découle, en partie, d'un intérêt accru, à la fin du XIX^e siècle, dans toute l'Europe, pour le folklore et, pour la première fois, de la « destruction »/remodelage de la figure humaine, jusque-là préservée par l'idée judéo-chrétienne que l'homme est fait à l'image de Dieu.²⁵³ L'impressionnisme, puis le cubisme attaquent frontalement l'intégrité physique des figures humaines dans l'art. Les artistes naïfs sont des « primitifs modernes »²⁵⁴ qui ne cherchent pas à innover dans la peinture. Ils retranscrivent, grâce à une synthèse plastique, une réalité plus ou moins fantasmée. Les artistes naïfs ne fondent pas une école ou un mouvement ; ils font bande à part même s'il leur arrive d'exposer ensemble, notamment en 1928, dans la Galerie des Quatre Chemins, pour l'exposition *Les Peintres du Cœur Sacré*.

L'authenticité et la sincérité de la démarche des artistes naïfs touchent de nombreux intellectuels du début du XX^e siècle comme André Breton, Louis Aragon ou encore Guillaume Apollinaire. Ces artistes peignent pour eux et ils trouvent dans l'art un véritable refuge. L'une des caractéristiques communes à la plupart d'entre eux, que relève Marie-Christine Hugonot,²⁵⁵ est le besoin qu'ils éprouvent d'être encouragés : c'est le cas de Kiki ; en atteste un passage de *l'Autoportrait* de Man Ray.²⁵⁶ Kiki décide d'occuper ses après-midis en peignant lorsque Man Ray est occupé avec ses clients : cela lui permet de passer le temps mais également de « s'extérioriser. »²⁵⁷ On peut distinguer deux types de peintres naïfs : ceux qui ont une personnalité « enfantine » : des ingénus, de vrais naïfs d'esprit et ceux qui en ont juste la facture. Il est complexe de cerner la vraie nature de Kiki. Plusieurs sources, dont Man Ray,²⁵⁸ soulignent une certaine ingénuité sur laquelle est, en partie, fondé le charme de Kiki. Cependant, au vu de ses fréquentations comme Tristan Tzara ou encore Robert Desnos, il semble difficile de penser qu'elle était totalement dépourvue d'esprit.

²⁵³ Colette Guedj, *Les Mots. La Vie*, p. 53.

²⁵⁴ Expression empruntée à Wilhelm Uhde

²⁵⁵ Marie-Christine Hugonot, *La peinture naïve en France un art vivant*, p. 16.

²⁵⁶ Man Ray, *Ibid.* p. 211-212.

²⁵⁷ Man Ray, *Ibid.*, p. 202.

²⁵⁸ Dans son autobiographie, il évoque une scène où il avoue la faiblesse intellectuelle de Kiki : p. 206.

L'art naïf se caractérise par une certaine spontanéité et un côté très anecdotique : ces peintres aiment conter leur vie à travers leurs œuvres. On retrouve cette démarche chez Kiki à travers les œuvres qu'elle intègre dans ses *Souvenirs*. Elle peint en 1930 *Premier amour* (fig. 41), une huile sur toile, dont nous conservons une reproduction photographique de Marc Vaux. Cette œuvre fait référence à un passage de l'autobiographie de Kiki²⁵⁹ mentionnant la découverte d'un couple d'amoureux dehors, qu'elle envie.²⁶⁰ Les peintres naïfs se distinguent de leurs contemporains par leur « facilité » à passer d'une nature morte à un portrait sans réelle continuité ; ils revisitent les genres traditionnels. Leur intérêt pour la nature caractérise leur Œuvre : ils n'établissent pas de hiérarchie entre les règnes végétal, animal et humain. Kiki réalise aussi bien des portraits de ses amis comme Foujita (fig. 36) ou Jean Cocteau (fig. 37) que celui de son pékinois (fig. 27). Ces portraits ont de nombreux points communs : Kiki se concentre uniquement sur la figure humaine/animale ; il y a peu d'éléments de décor, juste une chaise pour le chien utilisée pour le positionner à hauteur du spectateur. Il n'est pas inférieur à ce dernier, ce qui montre l'absence de hiérarchie entre humain et animal dans son Œuvre. D'autres peintures de Kiki peuvent également être qualifiées de naïves au vu des sujets représentés : fêtes de villages (fig. 7), scène de la vie quotidienne dans la campagne (fig. 10), ... Ces sujets réalistes sont particulièrement présents chez d'autres peintres naïfs qui aiment représenter des foules, ce qui donne lieu à un foisonnement de détails. Ainsi, l'huile sur toile de 1927, *les Lavandières* (fig. 12) représente des femmes lavant leurs vêtements dans un cours d'eau. Kiki individualise ses figures avec des couleurs différentes et elle rythme sa composition en les représentant respectivement d'un côté ou de l'autre de l'eau, assises ou debout : cela confère un réel dynamisme à son œuvre. Elle s'intéresse à d'autres sujets « triviaux » comme la représentation de scènes de foire (fig. 11 et 32), de cirque (fig. 9) où de gens du voyage (fig. 14). Toutes ces scènes font partie de la culture populaire et des événements villageois qu'elle connaît très bien. Elle représente ces forains, parfois au repos comme dans une peinture de 1928 (fig. 14) ou lors d'une représentation (fig. 9, 11 et 32). Kiki semble se démarquer des sujets les plus mobilisés par les artistes naïfs en s'intéressant à des sujets exotiques comme sur une peinture de 1930 (fig. 39), où elle représente, au premier plan, un couple à la peau noire et derrière eux, d'autres personnes qui semblent être des enfants qui rament sur un lac. Ce sujet témoigne de son attrait pour l'exotisme mais également d'une vision « colonialiste » qui réduit les Africains à des personnes nues dans un paysage plutôt idyllique au vu de la nature foisonnante. Cet attrait pour le nu est rare chez les artistes naïfs : c'est un type de représentation associé aux Beaux-Arts ; les artistes qui les fréquentent apprennent à dessiner par

²⁵⁹ Kiki, « Bonne à tout faire » dans *Souvenirs*, p. 87-88. Elle relate également cet épisode dans ses *Souvenirs* de 1938. Cependant, dans ceux de 1929, la scène se déroule le matin et dans ceux de 1938, le soir.

²⁶⁰ Le tableau n'est pas reproduit dans *Ses Souvenirs* édités en 1938.

le modèle nu et en sont donc familiers, contrairement aux artistes naïfs. Ces autodidactes ne se risquent pas à représenter le nu, particulièrement périlleux du point de vue technique. Cependant, quelques exceptions demeurent comme dans l'Œuvre de Camille Bombois. Il représente à plusieurs reprises, durant les années 1930, des femmes nues : il se complait à cadrer sa peinture sur des parties du corps sexualisées comme les fesses (fig. 323) et le pubis (fig. 324). Kiki réalise également une œuvre de ce type en 1930 (fig. 40) : une femme de dos faisant sa toilette. Elle intègre d'autres figures féminines nues dans ses peintures (fig. 1, 6, et 31). Leur corps est très féminisé : une toison pubienne apparente, des hanches proéminentes ; elle représente également leurs seins et leurs fesses. Cependant, sur l'une des œuvres, il est question d'un sujet biblique : Eve (fig. 31).

Les artistes naïfs sont, en partie, reconnaissables par les sujets qu'ils représentent mais également par leur facture qualifiée d'enfantine. Autodidactes, ils ne représentent pas d'espaces trop compliqués qui nécessitent une maîtrise de la perspective. La représentation d'une balade familiale (fig. 19) en 1929 par Kiki en témoigne. Les différents espaces de cette peinture sont très schématiques : le sentier est peint en brun, le paysage autour en vert et le ciel en bleu. Nous avons l'impression que ces environnements se superposent horizontalement car la tentative d'intégrer une perspective, avec ce léger mouvement qui creuse le centre, est un échec. Nous attestons également d'une absence d'ombre, qui est systématisée dans toute sa production. *Le marché aux soieries* (fig. 45), peint en 1932, témoigne également de ce manque de maîtrise de la profondeur ainsi que de la frontalité et de l'absence d'ombre qui renforcent le côté plat des personnages. Ce qui marque la production de Kiki et des autres naïfs est l'utilisation des couleurs qui occupent une place primordiale dans leur travail : la ligne est délaissée au profit des couleurs. Kiki opère un véritable travail de coloriste : elle essaye d'harmoniser les couleurs, les dégrade, ... Parfois, le spectateur est conquis par sa sensibilité : dans (fig. 11), elle joue sur les tons roses, ocre et verts et dans cette balade familiale (fig. 19), nous observons une attention particulière portée aux différentes tonalités de l'herbe qui s'accordent plutôt bien aux habits des figures. Man Ray souligne la difficulté de Kiki à accorder parfois les couleurs de sa palette : « J'avais critiqué son penchant pour les couleurs vives et criardes. »²⁶¹ La facture de Kiki se matérialise dans certaines œuvres par de grands et vifs coups de pinceau qui peuvent rappeler ceux du fauvisme. Dans son tableau *Les Gitans* (fig. 14), elle peint avec des coloris qui pourraient s'accorder au mieux si sa touche ne semblait pas « harassée » : les couleurs, bien que vives, semblent se dégrader involontairement comme s'il n'y avait pas assez de peinture. A travers ces couleurs, elle tente d'individualiser la foule : caractéristique propre à l'art naïf. Dans sa peinture représentant une

²⁶¹ Man Ray, *Ibid.*, p. 212

funambule (fig. 11), les spectateurs ont tous une attitude différente et leurs habits se distinguent de ceux des autres figures. Le décalage entre la réalité et la perception de cette dernière par Kiki et les artistes naïfs est particulièrement perceptible : leur facture induit ce décalage. Cependant, au fil de leurs œuvres, ceux-ci progressent. Kiki peut réaliser des tableaux plus maîtrisés comme le *portrait de Foujita* (fig. 36) où son trait est plus fin et plus délicat : la chemise quadrillée de ce dernier révèle l'attention particulière que prête Kiki à l'exécution de cette œuvre. La spontanéité de l'art naïf ne se confirme pas sur tous les tableaux de Kiki : dans *Les Lavandières* (fig. 12), elle a préalablement recours au crayon pour dessiner ses figures qu'elle peint ensuite. Elle utilise essentiellement de la peinture à l'huile et des toiles aux dimensions modestes comme beaucoup d'artistes naïfs. Par exemple, *les Lavandières* mesurent 50 centimètres sur 73,5, *La Famille écossaise* : 41 par 27 et *Les Gitans* : 45 par 54.

1.3) Une production au cœur de diverses influences

Kiki fréquente les artistes de l'École de Paris qui sont tous implantés à Montparnasse au début des années 1920. Par cette proximité, ces derniers vont influencer la production de Kiki. Élevée dans un milieu modeste, elle n'est pas pourvue d'une culture artistique. Les artistes qu'elle rencontre progressivement, lors de ses premières années à Montparnasse, vont devenir ses principales références. Autodidacte, elle ne suit pas de formation artistique dans une école et ne peut donc élargir ses champs d'influences, contrairement à ses amis Foujita, Kisling, Per Krohg, ... qui, eux, ont reçu une formation académique. Elle ne mentionne pas dans son autobiographie d'artistes externes à son réseau et il s'avère difficile de cerner ses sources d'inspiration qu'elle semble trouver auprès de ses amis et/ou amants.

Certains de ses amis, artistes de l'École de Paris, semblent avoir directement inspiré sa production artistique. Cela est perceptible au travers de la touche de Kiki, apparente et spontanée, et de son utilisation de couleurs intenses voire irréelles qui peuvent être rapprochées des œuvres fauvistes de Kees van Dongen. Lorsqu'elle peint un *portrait de Foujita* (fig. 36), nous remarquons que sa touche est plus fine et plus délicate : elle entoure sa figure d'un trait noir fin. Cet aspect raffiné rappelle les peintures de Foujita pour qui elle pose (fig. 136). Sur cette peinture de Foujita, seuls le visage et le torse de Kiki sont légèrement modelés grâce aux teintes beiges plus ou moins foncées qu'il utilise. Le corps de Kiki se distingue uniquement du fond par un léger contour noir. La figure semble plane, comme sur le portrait que Kiki fait du maître japonais. Elle réalise en 1925 un portrait de Fernande Barrey (fig. 5), où sa facture est plus grossière : l'arrière-plan est constitué d'un assemblage de carrés sur lesquels nous distinguons les coups de pinceaux. Le contour noir des yeux, des lèvres et du visage de Barrey est peu précis. Ce modèle semble

particulièrement proche de Kiki même si celle-ci confie dans son autobiographie avoir eu des désaccords avec elle. Kiki l'estime particulièrement : en témoignent ce portrait et un chapitre de plusieurs pages dédié à Fernande Barrey dans ses *Souvenirs*²⁶². Celle-ci est également un modèle réputé à Montparnasse : elle pose pour Modigliani, Soutine mais également pour Foujita, dont elle est la première femme. Le lien Barrey-Modigliani est particulièrement intéressant car dans le portrait de 1925, Kiki la représente dans une facture similaire à celle utilisée par Modigliani en 1915 (fig. 312.bis) et 1916 (fig. 313.bis) pour des portraits de Kisling. La ressemblance est particulièrement frappante avec le portrait de 1916. La position est la même : Kisling et Barrey, sont représentés assis, le torse centré mais la tête légèrement tournée vers leur droite. Les traits de leur visage sont similaires : de grands yeux en amande cernés d'un trait noir épais, un long nez et un philtrum particulièrement marqué qui accentue l'arc de cupidon de la lèvre supérieure. Ces deux artistes utilisent une touche franche, plus réussie chez Modigliani qui modèle la carnation et donne du relief au corps de Kisling.

Cependant, les œuvres de Kiki, à l'exception des portraits, ont des sujets aux antipodes de ceux présents dans les peintures de l'École de Paris. Certaines œuvres de Maurice Utrillo, comme *La Maison Bernot* (fig. 316), peuvent être rapprochées de celles de la peintre naïve (fig. 45) : toutes deux sont des scènes de genre qui représentent un paysage citadin avec des figures personnalisées. La maîtrise de la profondeur et des couleurs ternes chez Utrillo se distingue nettement de la peinture de Kiki qui tente de créer un effet de profondeur en rétrécissant l'épaisseur de la route. Hormis cette rare exception, le choix des sujets de Kiki se distingue nettement de la modernité caractéristique des artistes pour lesquels elle pose. Nous pouvons mettre en lumière un paradoxe assez singulier : elle incarne la femme moderne mais elle fait le choix de ne pas la représenter dans son Œuvre. Elle réalise deux peintures de femmes se coiffant et/ou faisant un brin de toilette, l'une en 1926 (fig. 8) et l'autre en 1930 (fig. 40). L'œuvre de 1930 est prétexte à représenter un nu féminin : la femme de dos, les pieds sur un tapis, brosse ses cheveux. Contrairement à elle, les peintres de Montparnasse qu'elle fréquente n'utilisent pas de prétexte pour représenter une femme dénudée : c'est là que réside toute leur modernité. La peinture d'histoire et la scène de genre ne sont plus investies par ces artistes qui sont libres de représenter le nu tant convoité. L'autoportrait est également très mobilisé par Modigliani, Foujita, Soutine ou encore Kisling ; Kiki ne se représente jamais de la sorte. Elle s'intègre uniquement dans des scènes où figurent d'autres personnages à l'instar de plusieurs dessins qui illustrent son autobiographie (fig. 46-50).

²⁶² Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 236-241.

Les artistes de l'École de Paris ne sont pas uniquement des sources d'inspiration pour Kiki ; ils ont également une position de véritables « passeurs » : ils partagent avec celle-ci leur culture artistique. Par exemple, Foujita est particulièrement intéressé par le travail du Douanier Rousseau²⁶³. L'artiste japonais feint une certaine naïveté dans ses peintures afin de se rapprocher du rendu du maître français de l'art naïf. Cependant, si nous dépassons l'aspect enfantin du rendu, nous découvrons que Foujita est capable de véritables prouesses techniques. Il met au point plusieurs méthodes pour que sa peinture soit la plus fine possible, ... Cet attrait de Foujita pour cet artiste naïf a sûrement été communiqué à Kiki. Foujita est passionné par la culture artistique française, ce qui transparait dans son *Nu à la toile de Jony* (fig. 135) qui se réfère en partie à *l'Olympia* d'Edouard Manet (fig. 330). L'Œuvre de celui-ci doit être connue du maître japonais et probablement de Kiki : elle fréquente l'avant-garde dont Manet, quelques années avant, était l'un des grands représentants. *L'Idylle au champ* de Kiki, datée de 1925 (fig.6), représente quatre personnages : deux hommes et deux femmes nues. La scène se déroule dans un cadre idyllique, comme le souligne le titre, les personnages sont dans une nature domestiquée, la femme à droite, représentée de dos, se repose, couchée sur son côté gauche. Nous pouvons rapprocher cette scène champêtre et cette nudité exclusivement féminine du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (fig. 330.bis).²⁶⁴ La popularité des impressionnistes, au sens large²⁶⁵, se développe particulièrement suite au legs de la collection Gustave Caillebotte à l'État, en 1894, qui permet « d'institutionnaliser » ces artistes. À partir de ce moment, les critiques vont se faire moins houleuses à l'encontre de ces artistes et ceux-ci vont véritablement être mis sur le devant de la scène. La « modernité » des sujets des impressionnistes nourrit probablement l'imaginaire des artistes de l'École de Paris ainsi que celui de Kiki. Certains sujets triviaux présents dans l'Œuvre d'Edgar Degas sont également présents dans celle de Kiki, comme les scènes de bain/toilette. Il représente, à de nombreuses reprises, des femmes nues dans une position naturelle en train de se laver dans leur chambrette (fig. 331-332). La trivialité de ce sujet est également présente dans *Chambre bleue* de Picasso (fig. 334), peinte en 1901. Kiki se positionne comme une héritière de ces scènes intimes dans sa peinture de 1930. Elle ne porte pas d'intérêt à la facture de ces deux artistes mais à la représentation de ce

²⁶³ Sophie Krebs cite un passage de *Memoirs* de Foujita dans « « A travers un cristal étrange » Foujita en France » dans *Foujita 1886-1968*, p. 41.

²⁶⁴ Cette œuvre était déjà populaire durant les années 1920-1930 ; en atteste *Le Déjeuner en fourrure*, de Meret Oppenheim, qui est un clin d'œil à la toile de Manet. Kiki devait forcément connaître cette œuvre du peintre français.

²⁶⁵ Le statut de Degas et de Manet est particulier : ils ne font pas réellement partie du vrai noyau impressionniste qui regroupe Monet, Renoir, Morisot, Sisley et Pissarro. Ils gravitent toutefois autour de ce mouvement : Manet est une personnalité encensée par les impressionnistes et Degas participe aux expositions de ceux-ci. De plus, certaines de leurs œuvres font partie du legs de Caillebotte.

sujet qui résonne intimement avec sa vie quotidienne et sa féminité. De ce moment anodin, elle fait une œuvre qui fige cet instant dans le temps.

1.4) La célébration de certains thèmes surréalistes

Nous avons précédemment évoqué le paradoxe entre la place d'icône qu'occupe Kiki dans le surréalisme et les rapports conflictuels qu'elle entretient avec la plupart de ses membres. Elle est proche de personnalités comme Aragon ou encore Desnos et Tzara qui rompent avec le courant de Breton dès les années 1920. Malgré les tensions entre Kiki et les membres du surréalisme, ils partagent des points communs comme un intérêt complexe pour la prostitution et la religion. En outre, Kiki est totalement imprégnée de cette mythologie de la femme surréaliste : Man Ray la photographie dans des poses tendancieuses qui exhibent sa nudité, qu'elle-même reproduit dans ses propres photographies (fig. 53).

La prostituée est une figure complexe de la mythologie surréaliste : Xavière Gauthier lui consacre une partie de son ouvrage *Surréalisme et sexualité*.²⁶⁶ La prostituée fascine ces hommes surréalistes au même titre que les folles et les meurtrières. Simone de Beauvoir, dans *Le Deuxième Sexe*,²⁶⁷ évoque la théorie de Lombroso et l'assimilation qu'il fait de ces femmes qui sont, pour lui, des dégénérées. Il conceptualise son idée dans *La Donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, traduit en français en 1896. D'après lui, les tueuses nées et autres femmes déviantes peuvent être identifiées par leur physique grâce à la phrénologie qui analyse les bosses du crâne. Il est plus que probable que durant leurs études de médecine, Aragon et Breton se soient intéressés à cette théorie.²⁶⁸ Toutefois, même si les aliénées attirent particulièrement Breton, il rejette en bloc l'idée de devoir payer pour atteindre « l'amour », contrairement à Aragon. Une grande majorité des surréalistes ne peuvent concevoir d'avoir une telle relation avec une femme. Breton en témoigne dans *Les Vases communicants*.²⁶⁹ Le Pape du surréalisme se veut le gardien de l'amour unique et sacré. René Crevel exècre tout autant les relations monnayées. Il est paradoxal de vouloir une libération de l'amour et de la sexualité et de blâmer ce genre de transgression, pourtant encensée par le marquis de Sade qui est l'une des références majeures des surréalistes. Néanmoins, d'autres personnalités comme Aragon et Eluard ne sont pas aussi critiques vis-à-vis de ces pratiques : Paul Eluard entretient une relation avec Nusch Eluard qui a eu une activité de prostituée. Louis Aragon fréquente régulièrement les maisons closes ; cela lui est reproché. Son ouvrage *Le paysan*

²⁶⁶ Xavière Gauthier, *Ibid.*, p. 173-182.

²⁶⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe. II*, p. 425-426.

²⁶⁸ Cesare Lombroso est un théoricien sexiste qui prône l'idée que la bourgeoisie est la seule situation convenable, ce qui s'oppose directement au dégoût profond qu'ont les surréalistes de cette classe sociale.

²⁶⁹ André Breton, *Les Vases communicants*, p. 82.

de Paris évoque son attrait pour les maisons de passe : il dit apprécier la rapidité et la facilité de ces rapports. Il fait de la prostitution une activité poétique : pour lui, la fille de joie incarne même un substitut de femme aimée.²⁷⁰ D'autre part, la prostitution est mobilisée dans la revue surréaliste belge *Variétés*, dirigée par Paul-Gustave Van Hecke ; vingt-neuf numéros sont publiés entre 1929 et 1930. Aragon, Breton, Péret, Queneau ainsi que Crevel y écrivent, leurs articles sont accompagnés de photographies de Man Ray, d'Eugène Atget, ... L'objectif de cette revue est annoncé dans son titre : l'évocation de sujets variés. Les auteurs ne s'attardent pas juste sur la littérature ou l'art en général ; ils évoquent également les croyances, la prostitution ou encore la vie dans les ports.²⁷¹ D'autres personnalités surréalistes et belges s'intéressent à cette figure de femme fatale incarnée par la prostituée : c'est le cas de Paul Delvaux avec sa peinture *Train de nuit*, (fig. 310) réalisée en 1947.²⁷² Il représente trois femmes, dont l'une habillée, à gauche, derrière le comptoir, doit être la tenancière, les deux autres femmes sont entièrement nues et lasses. L'une se repose sur un divan au fond de la pièce et celle au premier plan, à droite, inspecte sa poitrine. L'architecture de la pièce et la nudité des protagonistes renseignent sur la nature de ce lieu : une maison de passe. Cependant, il n'y a pas de clients ; elles sont dans l'attente. Kiki représente toujours les prostituées dans une posture active (fig. 23-25). De ces trois œuvres, nous pouvons déduire une narration : dans la première peinture, la prostituée tente de racoler un marin ; puis, ils semblent conclure leur marché devant le bar ; enfin, après l'acte, ils se rhabillent avant de se quitter. Bien que la prostituée ne porte pas les mêmes vêtements sur les deux premières peintures, sa coiffure est proche de celle de Kiki : un carré noir avec une frange (fig. 24 et 25). Il est singulier que Kiki représente ces femmes sous ses traits alors qu'elle ne tolère pas qu'on la rapproche des prostituées : ce type d'amalgame la vexe profondément et peut se solder, comme à Villefranche, par une bagarre.²⁷³ Cette série de peintures est réalisée en 1929, suite à son séjour à Villefranche : cela explique la présence du marin. Elle décrit les prostituées du port comme des femmes gentilles et élégantes ; elle les représente ainsi dans son tableau : elles sont souriantes et joliment apprêtées. Elle humanise véritablement ces jeunes femmes, contrairement au surréalisme qui les fige dans leur activité et leur beauté. Kiki et les surréalistes posent un regard différent sur les prostituées : Kiki envisage ces femmes comme des êtres humains qui exercent un métier plutôt difficile alors que les surréalistes voient en elles un fétiche qu'ils veulent posséder ou « éliminer » car celles-ci, par leur activité, anéantissent le principe d'amour unique.

²⁷⁰ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, p. 130.

²⁷¹ Kiki a représenté, à de multiples reprises, des marins dans ces œuvres ; toutefois, ce thème n'est pas proprement surréaliste.

²⁷² Notons que cette œuvre est plus tardive que les peintures de Kiki, mais nous remarquons un intérêt pour la prostitution dès le début du surréalisme.

²⁷³ Kiki, *Souvenirs*, p. 154-155.

L'autre parallèle que nous pouvons établir entre l'Œuvre de Kiki et celle des surréalistes porte sur la religion, plus particulièrement la figure d'Eve. Il peut paraître absurde d'évoquer la religion au sujet du surréalisme : les membres de ce mouvement sont connus pour leur antipathie à l'encontre des institutions bourgeoises et de la religion. André Breton est athée et particulièrement hostile à la religion, comme la grande majorité des surréalistes. Cependant, ceux-ci ne rompent pas totalement avec plusieurs siècles d'Histoire et continuent de mobiliser certains thèmes religieux et mythologiques ; en témoigne l'admiration de Breton pour les représentations de Salomé réalisées par Gustave Moreau.²⁷⁴ Dali peint en 1954 une *Crucifixion* en trois dimensions (fig. 311) : il représente Gala au pied de la croix. Francis Picabia, dans sa période dadaïste, réalise également une peinture d'un sujet sacré *La Sainte Vierge* (fig. 297). Son objectif est provocateur : il remet en question l'Immaculée Conception ; il va plus loin en affirmant par une tache d'encre que Marie a commis le péché de chair. Nous remarquons que l'attention de ces hommes se porte uniquement sur des figures féminines religieuses. Kiki, dans ses *Souvenirs*, n'évoque à aucun moment ses croyances. Cependant, elle joint à son autobiographie une reproduction d'un passage de la Genèse²⁷⁵ : Adam et Eve dans le jardin d'Eden (fig. 31). Elle intitule sa peinture *Eve* alors qu'Adam est également présent : elle aussi s'intéresse uniquement à la figure féminine. Elle représente les deux protagonistes dans une nature foisonnante avec, au centre, un arbre qui semble être un pommier même s'il a l'aspect d'un palmier. Adam et Eve essaient de cacher leur nudité par leur position : Adam est de profil et enfouit son sexe dans ses mains ; Eve, de face, protège également son pubis avec sa main gauche. Cette œuvre n'attaque pas la religion comme Picabia le fait ; au contraire, Kiki tente de reproduire un sujet considéré comme noble et particulièrement mobilisé dans l'histoire de l'art. Eve est une personnalité intéressante pour les artistes : elle permet de représenter le nu mais aussi d'exposer des idéaux sexistes, comme c'est le cas avec *l'Eve future* de Villers de L'Isle-Adam. Cependant, mobilisée par des femmes artistes, elle peut incarner une icône féministe qui se rebelle contre « l'ordre établi » et le patriarcat.

²⁷⁴ Olivier Wagner « Gustave Moreau, *Orphée* » dans *L'invention du surréalisme*, p. 168-169.

²⁷⁵ Dans ses *Souvenirs* de 1929, elle dévoile avant son texte plusieurs de ses œuvres.

1.5) L'Œuvre de Kiki : consécration de la relation Naïfs-Surréalistes

« Il [serait] naïf de croire cette peinture naïve »

(Louis Aragon, *Art de France*, 1947)²⁷⁶

Les surréalistes se sont intéressés aux aliénés et à leurs productions artistiques. Ceux-ci sont des avant-gardistes déjà tournés vers l'automatisme, thème cher à André Breton et ses suivants. C'est durant ses études de médecine, de juillet à novembre 1916, que Breton se familiarise avec la littérature psychiatrique : il est confronté aux traumatismes des soldats de retour du front.²⁷⁷ Son court stage dans un hôpital psychiatrique a des répercussions sur sa manière de concevoir l'art : il doit être avant tout automatique. Il rédige en 1919, avec Soupault, *Les Champs magnétiques*, ouvrage innovant car il ne fait plus appel à la raison mais à la spontanéité et à un automatisme propre aux enfants et aux aliénés. Ces deux fondateurs du surréalisme vont chercher des icônes pour mener leur révolution artistique : ils délaissent les hommes politiques et les écrivains pour se tourner vers les fous. Les primitifs, les schizophrènes ou encore les enfants accèdent à cet instinct, cet automatisme tant convoité par les surréalistes : ils sont, pour les artistes de cette avant-garde, de véritables modèles. L'une de ces figures, mise en avant par Breton, est Hélène Smith. Elle prétend avoir été une princesse indienne dans une vie antérieure, elle a des dons de médiums et affirme être en contact avec des martiens. Elle est suivie par le psychologue Théodore Flournoy. André Breton possède une lettre de celui-ci, datée de 1927. Dès son enfance, Smith est sujette à des peurs irrationnelles et à des hallucinations qu'elle retranscrit dans ses peintures. A travers Nadja, André Breton tente de créer une nouvelle Hélène Smith ; il fait dire à Leona Delcourt dans son ouvrage : « Hélène c'est moi. »²⁷⁸ Son identité s'efface sous celle d'une femme admirée, qui fascine le poète. Cet intérêt notable pour l'art des aliénés amène Breton à leur consacrer un chapitre dans *Le Surréalisme et la peinture* : « L'art des fous. La clé des champs. »²⁷⁹ Il établit un parallèle entre la grandeur de leurs œuvres et celle des Primitifs.²⁸⁰

Cet intérêt pour l'art des fous conduit les artistes surréalistes à se passionner pour l'art naïf. Dans *L'Art magique*, André Breton considère le surréalisme comme un héritage de cette « avant-garde » : ces deux mouvements contestent l'art officiel et les préjugés esthétiques qui désignent une œuvre comme « belle ». Pour Breton, la beauté d'une œuvre surgit là où on ne

²⁷⁶ Cité dans *Du Douanier Rousseau à Séraphine*, p. 23.

²⁷⁷ Marc Décimo, « Les surréalistes » dans *L'art brut*, p. 76.

²⁷⁸ André Breton, *Nadja*, p. 93.

²⁷⁹ André Breton, « L'art des fous. La clé des champs », dans *Le surréalisme et la peinture*, p. 400-406.

²⁸⁰ André Breton, *Ibid.*, p. 400.

l'attend pas : elle est souvent le fait d'un marginal autodidacte issu des classes populaires.²⁸¹ Les sujets des peintres naïfs représentent pourtant la réalité alors que les surréalistes la transcendent et réalisent des paysages inconnus, étrangers à notre environnement mais familiers à notre imagination. Cependant, Breton considère ces représentations naïves sous un autre angle : il perçoit l'inconscient dissimulé dans des scènes domestiques. Les peintres naïfs réalisent des œuvres d'une « inquiétante familiarité »²⁸² et rejoignent, d'une certaine manière, cette idée d'inquiétante étrangeté théorisée par Sigmund Freud, qui réside dans l'ambiguïté à distinguer le vivant de l'inanimé. Les peintres surréalistes comme Max Ernst, en introduisant l'étrangeté dans leurs œuvres, s'éloignent au maximum du monde visible alors que les peintres naïfs, par le choix de leurs sujets, s'en rapprochent mais s'en écartent par leur facture²⁸³. Dans ces deux cas, l'effet produit sur le spectateur est la surprise.²⁸⁴ Certaines personnalités du mouvement surréaliste promeuvent autant les artistes de leur mouvement que ceux considérés comme naïfs : cette idée se retrouve dans *Le Surréalisme et la Peinture*, où André Breton valorise le travail du Douanier Rousseau et d'Aloys Zötl au même titre que celui de Max Ernst et de Giorgio De Chirico.

L'une des grandes références du surréalisme en peinture est le Douanier Rousseau : Aragon et Breton ont beaucoup écrit sur lui ; il est l'ambassadeur du « réalisme magique. »²⁸⁵ La modernité de son innocence archaïque²⁸⁶ séduit les avant-gardes, aussi bien Delaunay, Kandinsky que Kahlo, De Chirico et Max Ernst. L'ingénuité du Douanier Rousseau est véritablement célébrée par les surréalistes. Salmon et Apollinaire apprécient les qualités esthétiques de celui-ci mais ne le considère pas comme un « grand maître », contrairement à Breton. Dans les années 1920, il n'est plus considéré comme un marginal ; il est un véritable modèle et une source d'inspiration pour des artistes comme Paul Delvaux, Max Ernst et Victor Brauner. Ces deux derniers réalisent des toiles hommages au maître naïf : *Jardin peuplé de chimères* (fig. 303) et *La Rencontre du 2 bis, rue Perrel* (fig. 309). La peinture d'Ernst s'inspire librement de la toile *Le Rêve* (fig. 321) du Douanier Rousseau, peinte en 1910. Chez l'artiste allemand (fig. 303), les fauves, les singes et l'éléphant sont devenus des insectes : criquets, mante religieuse, ... qui se noient également dans une nature luxuriante. Dans son œuvre (fig. 309), Brauner interprète *La Charmeuse de serpents* (fig. 319), commandée par la comtesse et mère de Robert Delaunay suite à son voyage en

²⁸¹ Marc Décimo, « De l'art populaire à une technique de l'originalité » dans *L'art brut*, p. 50.

²⁸² Expression empruntée à Jeanne-Bathilde Lacourt dans *Du Douanier Rousseau à Séraphine*, p. 25.

²⁸³ Jeanne-Bathilde Lacourt, « L'inquiétante familiarité des peintres dits naïfs » dans *Ibid.*, p. 27.

²⁸⁴ D'après les critères de Robert Thilmany, *Critériologie de l'art naïf*, p. 25.

²⁸⁵ André Breton, *L'art magique*, p. 76.

²⁸⁶ Expression utilisée dans le cadre de l'exposition « Le Douanier Rousseau. L'innocence archaïque » en 2016 au musée d'Orsay.

Inde. La composition de ces deux œuvres est identique : nous retrouvons la femme noire²⁸⁷ jouant de la flûte traversière, le dodo à sa droite, le paysage, ... Il ajoute uniquement une « figure » blanche à deux corps et trois paires de bras ; nous retrouvons des personnages similaires dans le reste de sa production artistique. Cette rencontre entre son art et celui du Douanier peut s'expliquer par le fait que Brauner occupe, pendant les années 1940, l'atelier de celui-ci.²⁸⁸

Kiki semble être la personnalité « surréaliste » qui a condensé dans sa production artistique cette relation entre l'art naïf et le surréalisme. Ses œuvres à la facture enfantine résultent de son absence de formation artistique et d'un automatisme toutefois limité. Malgré sa touche maladroite, ses compositions restent « cohérentes » et ne ressemblent pas à celles d'enfants qui dessinent sans se soucier de créer un ensemble cohérent. Certaines toiles de Kiki peuvent être rapprochées de celles du Douanier Rousseau, comme (fig. 39) et *La joueuse de flûte* : nous retrouvons une nature exotique et des figures noires, toutefois énigmatiques chez le maître naïf. Tous deux réalisent également des portraits d'animaux domestiques couchés sur un coussin, de chiens : (fig. 27) et (fig. 317) et de chat : (fig. 318). D'autres artistes femmes surréalistes réalisent aussi des œuvres avec une facture naïve comme Frida Kahlo et, plus tardivement, Gisèle Prassinos. Elles poussent à son paroxysme cette relation naïve-surréaliste. Tout comme Kiki, Prassinos s'intéresse à des sujets bibliques : elle réalise notamment une tapisserie de *Salomé avec la tête de saint Jean-Baptiste* en 1985 (fig. 292).²⁸⁹

Au cœur de sa production, Kiki synthétise les différentes influences artistiques qu'elle reçoit, d'une part, de ses proches et de leur manière de traiter certains sujets et, d'autre part, des inspirations de ces derniers comme Foujita avec le Douanier Rousseau. L'association qu'elle fait de thèmes champêtres, bibliques et parfois surréalistes avec une facture très souvent naïve lui confère un statut d'artiste singulière. Elle s'inscrit dans cette émergence de l'art naïf qui souffre encore du mépris des artistes « officiels » et de l'esthétique en vigueur qui prône le « beau ». Son Œuvre n'est pas surréaliste et ne peut être associée à l'esprit de l'École de Paris ; elle s'appuie toutefois sur ces deux ressources pour, elle aussi, moderniser l'art à sa manière.

²⁸⁷ Considérée comme une figure androgyne par certaines critiques. Cependant, nous distinguons uniquement une poitrine et non un sexe masculin. La morphologie du corps est particulièrement féminine.

²⁸⁸ Elisabetta Barisoni, « Un aperçu du Paradis » dans *Le Douanier Rousseau. L'Innocence archaïque*, p. 212.

²⁸⁹ Annie Richard développe cette tapisserie dans « Salomé ou les avatars de la femme enfant » dans *La Femme s'entête*, p. 186-200.

2) Le mythe personnel : voir Alice à travers Kiki

A travers son Œuvre picturale et littéraire, Kiki peut s'affirmer comme une artiste et une femme à part entière et non plus comme un fétiche. Sa production artistique lui donne le pouvoir de changer, rétablir et/ou définir son image en créant son propre « mythe ». Par ses *Souvenirs* et ses peintures naïves, nous ne rencontrons pas juste Kiki, le célèbre modèle de Montparnasse, mais aussi Alice Prin, la jeune femme qui a vécu en Province chez sa grand-mère.

2.1) Autoportrait de l'artiste : des tableaux comme témoignages

Kiki, dans ses *Souvenirs*, n'évoque pas explicitement sa production picturale : elle introduit juste des reproductions avant le texte mais ne revient jamais dessus. Plusieurs documents d'archives attestent pourtant de son activité artistique : elle dessine sur les lettres qu'elle envoie à Tzara (fig. 54) et Man Ray (fig. 55). Dans une lettre de 1926 destinée à Man Ray (fig. 356-357), elle évoque sa production en mentionnant l'achat de couleurs pour peindre. Un passage d'*Autoportrait* témoigne du début de son activité artistique :

« Elle résolut le problème de ses loisirs. Un jour, elle arriva au studio avec, sous le bras, un tableau représentant une petite fille de huit ans qui ressemblait beaucoup à Kiki elle-même, et remplissait presque toute la surface de la toile. Elle était assise dans un champ avec, à côté d'elle, une femme adulte mais beaucoup plus petite. Kiki m'expliqua qu'il s'agissait d'un souvenir de son enfance bourguignonne. »²⁹⁰

Aucune œuvre connue de Kiki n'a pu être identifiée comme ce tableau. Nous ne savons pas exactement quand elle commence à peindre/dessiner : d'après l'ouvrage de Billy Klüver et Julie Martin, elle vend deux aquarelles à Roché en 1922.²⁹¹ Le premier dessin connu de Kiki date de 1923 : lors de son voyage à New York, elle le joint à une lettre à Man Ray. En ce qui concerne la fin de sa production, elle non plus ne peut être datée avec certitude : la dernière œuvre connue est de 1931. Aujourd'hui, le corpus de Kiki est estimé à une cinquantaine d'œuvres.²⁹² Nous devons également prendre en compte les trois peintures présentes sur la photographie d'André Kertész lors de l'exposition de Kiki, au Sacre du Printemps, en 1927 (fig. 339.bis2) aujourd'hui disparues. Parmi les œuvres datées, nous en dénombrons une réalisée en 1923, trois en 1924, trois en 1925, deux en 1926, deux en 1928, treize en 1929, trois en 1930 et une en 1931. Man Ray semble évoquer, dans son *Autoportrait*, la fin de la carrière de peintre de Kiki suite à son exposition au Sacre du Printemps, en 1927 :

²⁹⁰ Man Ray, *Ibid.* p. 202.

²⁹¹ Billy Klüver et Julie Martin, *Ibid.*, p. 161. Les auteurs s'appuient sur le journal de Roché qui témoigne de l'achat de certaines œuvres de Kiki dont un portrait de Foujita, ce dernier le signale le 8 mai 1922.

²⁹² Cette estimation ne prend pas en compte les six dessins que réalise Kiki uniquement dans l'objectif d'illustrer ses *Mémoires*.

« Presque tous les tableaux furent vendus. Mais Kiki s'arrêta là. Elle n'avait pas l'instinct d'une femme de carrière et ne désirait pas faire commerce de son talent. D'autres distractions réclamaient d'ailleurs son exubérance. »²⁹³

Il reste flou sur l'activité qu'elle arrête : nous ne savons pas si elle met fin à sa carrière de peintre ou si elle ne veut plus exposer. Cependant, il évoque la réalisation d'une série de tableaux représentant des marins suite au séjour de Kiki à Villefranche.²⁹⁴ La production de Kiki est tournée vers sa vie personnelle : elle peint ses amis, représente les paysages de son enfance et parfois elle-même. Cependant, certaines œuvres (fig. 6, 15, 31, 33 et 35) témoignent d'une véritable recherche artistique de sa part, ne se limitant plus à l'anecdotique. Cette production est toutefois minimale dans son Œuvre.

Kiki se met doublement en scène dans ses *Souvenirs* : par l'écrit et par le dessin. Elle accompagne ses chapitres de dessins qu'elle réalise en 1929. Ils représentent des événements précis de sa vie : son amitié avec « le petit Henri » (fig. 46), la bonne sœur Cornette fournissant de la nourriture aux plus démunis (fig. 47), son voyage en train pour rejoindre sa mère à Paris (fig. 48), un bar à Villefranche (fig. 49) où elle est assise sur les genoux d'un marin (fig. 50), elle-même posant devant un peintre (fig. 51) et le procès qui suit son arrestation à Villefranche (fig. 52). Ces dessins sont associés aux chapitres correspondants sauf ceux où Kiki pose pour un artiste (fig. 51), qui illustrent le chapitre XXVI « En prison » et *le Bar à Villefranche* (fig. 49), intégré au chapitre XXII dédié au Jockey. Kiki se représente petite, adolescente et adulte sur toutes ses œuvres, excepté sur le dessin du procès. On la reconnaît par son nez pointu et sa coupe à la garçonne. Parfois, il est difficile de la distinguer dans la foule, comme sur le dessin *La bonne sœur Cornette* (fig. 47) ; elle se représente alors de face pour signifier sa présence au lecteur. Elle s'attarde plus sur les personnages que sur leur environnement ; parfois, elle signifie un lieu avec quelques éléments symboliques comme des bouteilles pour le bar (fig. 42 et 49) ; hormis cela, le reste de la feuille est vierge. Ce sont les seules œuvres connues qui témoignent explicitement de sa vie. Les autres tableaux qu'elle réalise comportent des éléments que nous pouvons rapprocher de certains chapitres de ses *Souvenirs* mais cela relève uniquement de notre interprétation personnelle : Kiki n'affirme pas ouvertement que ses peintures sont étroitement liées à des événements de sa vie.

Les portraits que réalise Kiki permettent de comprendre son réseau constitué de personnalités très diverses : Man Ray, Foujita, Fernande Barrey, Jean Cocteau, Henri Broca mais aussi Sergueï Eisenstein. Plusieurs de ses représentations sont intégrées à ses *Souvenirs* de 1929 :

²⁹³ Man Ray, *Ibid.*, p. 203.

²⁹⁴ Man Ray, *Ibid.*, p. 211.

celles de Foujita (fig. 36), Le Tarare (fig.4) et Fernande Barrey (fig. 5).²⁹⁵ Le cadrage de ses œuvres est le même : il s'arrête au buste, excepté pour un portrait de Man Ray. Les deux œuvres dont Man Ray est le modèle se distinguent du reste de la production de Kiki : elle le représente sur une peinture à l'huile, à mi-corps, dans ce qui semble être son studio comme le suggère la présence de son appareil photographique (fig. 34). Dans une aquarelle, elle peint uniquement le visage de celui-ci, noyé parmi plusieurs objets qui ne sont pas vraiment identifiables (fig. 35). Nous distinguons un ressort ainsi qu'une équerre à la gauche du visage de son amant. Cette œuvre s'éloigne de ses sujets naïfs. L'association de tous ces objets peut faire penser à une œuvre cubiste même si elle ne réussit pas à représenter ces derniers sous différents angles. Nous pouvons supposer qu'elle se contente de positionner divers objets frontalement afin de créer un effet vaguement cubiste. Ses autres réalisations sont plus conventionnelles : elle représente ses connaissances et amis dans un arrière-plan minimaliste, qui peut être uni comme pour le portrait de Foujita (fig. 36), d'Henri Broca (fig. 16) et de Cocteau (fig. 37). Dans celui de Fernande Barrey (fig. 5), elle dessine des figures géométriques de couleurs différentes afin de faire ressortir le modèle. Pour Le Tarare, elle représente, à sa droite, une plante dont le contour est apparent : la plante est trop fine ; par peur de la recouvrir, elle décide de ne pas peindre autour. Nous comprenons qu'elle devait peindre le fond avec un pinceau large qui la contraint à ne pouvoir être minutieuse. *Le portrait d'Eisenstein* (fig. 28) est particulièrement intéressant car son exécution est soignée et nous connaissons son histoire grâce à Man Ray :

« Un jour, Hans Richter, le cinéaste dada, vint me voir avec Eisenstein, le cinéaste russe. Au cours d'une brève séance, Kiki fit le portrait d'Eisenstein ; il l'acheta. »²⁹⁶

Eisenstein rencontre Man Ray et d'autres membres du surréalisme à Paris, en 1929. Le photographe américain en profite pour réaliser plusieurs portraits de lui. Kiki, quant à elle, décide de l'immortaliser avec ses pinceaux. Même si le visage est minimaliste, nous reconnaissons facilement le modèle par l'ovale de son visage et sa coupe de cheveux. Derrière lui, à droite, nous apercevons ce qui semble être le devant d'un cuirassé, référence à son long-métrage *Le Cuirassé Potemkine*.

La majorité des œuvres de Kiki sont des scènes de genre qui s'inspirent, à des degrés différents, d'épisodes de sa vie, notamment de son séjour à Villefranche : elle réalise en 1929 plusieurs tableaux sur ce sujet. Dans ses *Souvenirs* de 1929, elle consacre plusieurs chapitres à cet

²⁹⁵ Dans la réédition, en 2005, de son autobiographie réalisée par Serge Plantureux, ce dernier indique que le portrait de Jean Cocteau est présent dans l'édition de 1929 et qu'elle lui consacre un chapitre : cela est faux.

²⁹⁶ Man Ray, *Ibid.*, p. 202.

épisode : elle décrit la vie paisible qu'elle y mène, son entente avec les marins²⁹⁷ et la vie des prostituées.²⁹⁸ Cependant, lorsqu'elle réécrit son autobiographie en 1938, elle supprime ces chapitres. Sept des œuvres évoquées représentent des marins. Parfois, elle en réalise juste un portrait comme sur un dessin (fig. 18) : nous pouvons supposer qu'un marin a posé pour elle. Quelques années auparavant, elle réalise des portraits de soldats américains qui sont à Montparnasse : elle est donc entraînée à esquisser des portraits d'hommes en uniforme. Sur d'autres œuvres, les marins vaquent à leurs occupations : ils jouent aux cartes dans une aquarelle (fig.42) ; dans deux peintures, ils sont dans un bistrot en train de discuter (fig. 13 et 29). Nous avons précédemment évoqué trois peintures où ces derniers sont représentés avec des prostituées. Kiki atteste de ces comportements lors de son séjour ; elle ne porte aucun jugement moral : elle se contente de représenter la réalité comme elle la perçoit. Kiki est familière de ce milieu : elle fréquente, dès son adolescence, des proches qui s'adonnent à ces pratiques. Elle-même essaye de se prostituer lorsqu'elle est dans le besoin, sans succès.²⁹⁹ D'autres œuvres témoignent de son obsession pour l'amour : elle expose ses premiers émois dans son autobiographie lorsqu'elle voit, par sa fenêtre, un couple de jeunes amoureux. De cet épisode anecdotique, elle réalise une peinture de 1930, intitulée *Premier amour* (fig. 41).³⁰⁰ Elle représente dans un parc une jeune fille assise en train de coudre ; debout près d'elle, un garçon en uniforme de marin avec un bouquet de fleurs. Elle réalise cette œuvre en pendant à une autre de ses peintures datée de 1929 (fig. 22) où un couple, plus âgé, est également assis sur un banc dans un parc. La femme est de face, l'homme passe son bras au-dessus de ses épaules. Cette dernière a un air grave et ne semble pas apprécier cette initiative : elle tient son sac fermement contre ses genoux, sa main gauche placée en dessous de ses seins. Même si Kiki ne se représente pas dans les peintures que nous venons de mentionner, celles-ci témoignent d'épisodes qui l'ont marquée : son séjour à Villefranche et la découverte du premier amour.

Kiki a beau être le modèle le plus célèbre de Montparnasse et une icône des années folles, elle reste avant tout profondément attachée à sa Bourgogne natale ; elle le confie à Man Ray :

« Elle compte bien un jour « retourner à la campagne pour y vivre tranquillement en élevant des cochons. »³⁰¹

²⁹⁷ En témoigne un passage de ses *Souvenirs* où ils organisent une cagnotte pour la faire sortir de prison, p. 164-167.

²⁹⁸ Kiki, *Souvenirs*, p. 153.

²⁹⁹ « C'est ça l'amour » dans Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 87-109.

³⁰⁰ Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 74.

³⁰¹ Roland Penrose, *Ibid.*, p. 90.

A travers ses toiles, elle se souvient des paysages qui ont bercé son enfance. Elle peint la plupart du temps de grands champs avec un grand ciel bleu : elle matérialise ces deux espaces avec des grands aplats de couleurs ; pour l'herbe, elle utilise parfois plusieurs verts qui rythment sa composition. Dans ces paysages idylliques et champêtres, elle représente des baigneuses nues (fig. 1 et 20), des enfants et leur mère (fig. 15) ainsi que des lavandières (fig. 12). Les scènes de genre qu'elle réalise témoignent de la vie paisible que les provinciaux mènent : des promenades dans des parcs comme dans *La famille écossaise* (fig. 19), des fêtes de villages et spectacles nomades (fig. 7, 9 et 11), des nourrices qui gardent des enfants (fig. 2), des enfants à l'école (fig. 17), des balades en barque (fig. 21) ou en calèche (fig. 26). De toutes les œuvres connues de Kiki, aucune ne représente sa vie à Paris ; la seule scène citadine que nous connaissons (fig. 45) semble représenter une ville de Province. Kiki est nostalgique de son enfance : elle peint cette période pour se rappeler de doux souvenirs.³⁰² Nous constatons qu'elle représente parfois des enfants de l'âge qu'elle avait lorsqu'elle vivait chez sa grand-mère (fig. 2 et 10). L'autre thème qui l'obnubile depuis son enfance est la famille : son père ne l'a jamais reconnue, elle est issue d'une relation illégitime.³⁰³ C'est sa grand-mère qui l'élève avec cinq autres de ses cousins ; la mère de Kiki, Marie, ne peut s'occuper d'elle : elle travaille à Paris comme lino-typo. Toutefois, celle-ci décide de s'occuper de l'éducation de sa fille lorsqu'elle a douze ans : la cohabitation est difficile et Kiki se retrouve très vite livrée à elle-même. Malgré l'absence de sa mère et son reniement lorsque Kiki pose pour des artistes alors qu'elle n'est âgée que de seize ans, celle-ci portera toujours une grande affection à sa mère et paiera ses frais médicaux³⁰⁴ :

« Je l'aimais davantage, je crois, qu'une fille qui aurait été comblée de caresses ; c'était la seule personne à laquelle je m'accrochais ; elle était toute ma famille et, elle partie, il ne me restait plus rien ! »³⁰⁵

Cet extrait montre l'importance que Kiki accorde à sa mère qu'elle considère comme sa seule famille ; même ses amis les plus proches ne peuvent la remplacer. Dans certaines peintures, elle représente ce qui est, pour elle, une famille idéale : elle peint un couple et son enfant chez le photographe (fig. 3), un repas de famille dans une grande maison (fig. 30) ou encore une promenade familiale (fig. 19). Ces personnages dénotent de ceux qu'elle a connus pendant son enfance : ils sont apprêtés et semblent avoir une bonne situation financière. Nous retrouvons un schéma familial exemplaire, selon Kiki, sur (fig. 3 et 19) : une mère, un père et leurs enfants. L'œuvre choisie pour clôturer les reproductions de ses tableaux dans son autobiographie est *Maternité* (fig. 15). Sur

³⁰² Man Ray, *Ibid.*, p. 202

³⁰³ « Souvenirs d'une bâtarde sur son père » dans Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 33-35.

³⁰⁴ Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 280-282 et 286-287

³⁰⁵ Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 287.

cette peinture, elle représente un bébé tétant le sein de sa mère ; cette dernière le regarde avec beaucoup d'affection. Dans cette action anodine, Kiki concentre tout l'amour d'une mère pour son enfant. Cette œuvre représente beaucoup pour elle : cela se comprend par la position qu'elle occupe dans son ouvrage et par l'attention qu'elle porte aux détails en peignant minutieusement les arbres, les nuages, les personnages et en respectant les proportions des éléments de la composition.

2.2) Kiki, créatrice de son propre mythe

C'est grâce à ses *Souvenirs*, édités en 1929 et 1938,³⁰⁶ que Kiki crée son mythe en tant que modèle-artiste de Montparnasse et de femme du XX^e siècle. Ses témoignages se situent entre le récit autobiographique, défini par Philippe Lejeune comme : « des récits rétrospectifs [...] qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.³⁰⁷ » et le journal intime, massivement investi par les jeunes femmes du XIX^e-XX^e siècle. C'est à ce moment-là que se développe l'idée d'intimité/individualité ; les femmes, prenant conscience de cela, décident d'écrire sur « elles. » A travers ces écrits, les femmes, encore réduites à l'univers domestique, témoignent des normes de l'époque et commencent progressivement à s'en affranchir. Toutefois, les femmes qui ont le privilège d'écrire et surtout de publier sont rares et leurs écrits sont discrédités : la femme de la fin du XIX^e – début XX^e qui écrit est ridicule et celle du milieu du XX^e siècle est une femme seule qui cherche un moyen de subvenir à ses besoins. En outre, l'idéologie patriarcale fait des écrits féminins des récits seulement intimes, renforçant cette dépréciation à l'égard du travail des auteures.

Ces autobiographies féminines ont pendant longtemps cherché des lecteurs, sans réel succès ... Cependant, Kiki, avec ses *Souvenirs*, dynamite cette idée : les confessions féminines connaissent un effet de mode au début du XX^e, principalement celles des modèles et des prostituées. Edward Titus, qui édite l'autobiographie de Kiki en 1929, publie quelque temps avant *L'amant de Lady Chatterley*, sujet à un scandale en raison de scènes pornographiques. Ces œuvres sont toutefois rares : elles évoquent frontalement l'intime et surtout la sexualité. C'est véritablement au XXI^e que des auteures aborderont ces sujets. Pourtant, dès 1929, Kiki évoque sa vie sexuelle : sa première masturbation,³⁰⁸ ses tentatives de prostitution³⁰⁹ ou encore ses premières

³⁰⁶ Elle réécrit et augmente ses *Souvenirs* en 1938 : elle relate les mêmes événements, à quelques petites exceptions près.

³⁰⁷ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 19.

³⁰⁸ Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 74.

³⁰⁹ « C'est ça l'amour » dans Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 87-109.

fois.³¹⁰ Elle défie tous les tabous qui régissent encore la société française à l'aube des années 1930. Elle ne cache pas ses envies hétérosexuelles mais aussi homosexuelles : en témoigne un épisode de sa jeunesse, où elle avoue aimer observer les fesses d'une fille de son âge.³¹¹ Son style est simple, frais et son récit ancré dans la réalité de Montparnasse. Elle obtient l'appui d'hommes : Henri Broca et Edward Titus, ce qui est alors primordial dans cette société patriarcale. D'autres femmes du surréalisme témoignent également d'un passage de leur vie : c'est le cas de Claude Cahun avec *Confidences au miroir* et de Leonora Carrington avec *En Bas*. Toutes deux évoquent un passage traumatisant de leur vie qui survient durant la Seconde Guerre mondiale : l'emprisonnement de Cahun en raison de son activité de résistante et l'internement de Carrington, pendant lequel elle subit plusieurs abus du corps médical. Ces récits témoignent d'une tendance des œuvres autobiographiques : la nécessité de s'exprimer rapidement après un traumatisme dans l'objectif de s'extérioriser. Les « vraies » autobiographies sont rédigées à la fin d'une vie : Kiki fait le choix de rédiger la sienne alors qu'elle n'a même pas trente ans.

La biographie et l'autobiographie sont le berceau de la légende de l'artiste. En 1933, Ernst Kris et Otto Kurz s'intéressent à la création du mythe de l'artiste dans leur ouvrage *La Légende de l'artiste* : ils dégagent plusieurs éléments communs présents dans celles-ci. Les *Souvenirs* de Kiki n'échappent pas à la mobilisation de ces motifs biographiques comme la précocité du génie. L'autobiographie de Kiki nous apprend que dès son plus jeune âge, elle chante et joue la comédie dans le théâtre de son école.³¹² Le lecteur interprète ces éléments comme des signes prémonitoires de ses talents de chanteuse et d'actrice. Les autobiographies/biographies mobilisent souvent des anecdotes qui permettent de rendre l'artiste plus familier aux lecteurs : Kiki base l'entièreté de son écrit sur des anecdotes ; elle crée ainsi une relation privilégiée avec le lecteur qui croit la connaître et n'interroge plus la subjectivité de sa plume tant sa franchise lui semble objective. Le philosophe Nietzsche schématise cette manière de procéder : il suffirait de mobiliser trois anecdotes sur une personne connue pour la connaître.³¹³ Kiki applique cette conception et se livre entièrement dans son autobiographie. La sincérité qui émane de ses anecdotes empêche le lecteur de se rendre compte qu'elle passe sous silence de nombreux événements notamment sa relation avec Man Ray.

C'est à la fin de l'ère médiévale que l'artiste acquiert un statut autonome. Suite à cela, toute une littérature se développe autour de lui ; elle s'inspire directement des récits originaux

³¹⁰ Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 94, 97, 103 et 166.

³¹¹ Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 43.

³¹² « Ma passion des dentelles ! Ou mes débuts au théâtre ! » dans Kiki, *Souvenirs retrouvés*, p. 41-43.

³¹³ Ernst Kris et Otto Kurz, *La Légende de l'artiste*, p. 23.

grecs. Soulignons le fait que peu d'artistes antiques, sauf certains considérés comme « exceptionnels », sont connus grâce à des récits contemporains. La rédaction de la biographie d'un artiste témoigne de l'individualité de celui-ci et du désir de lier une œuvre à son créateur. A la fin du XIX^e siècle cohabitent deux types de personnalités, qui caractérisent toutes deux des « génies universels » : l'artiste officiel, admiré par l'Académie et la noblesse et l'artiste bohème qui développe une esthétique à la périphérie sociale.³¹⁴ Ces artistes marginaux se réunissent en un mouvement : les surréalistes et les artistes de l'École de Paris appartiennent à cette tendance. Les artistes du XIX^e, et encore plus ceux du XX^e, révolutionnent la société en voulant se créer une place particulière, celle d'un membre d'une communauté à part entière. L'individualité de l'artiste n'a plus vraiment de sens : ce qui compte pour faire sécession face à l'Académie et au Salon est de se réunir en groupe. La personnalité esthétique est alors valorisée au dépend de la personnalité empirique de l'artiste, du créateur³¹⁵ : nous attestons de cela avec l'École de Paris et le surréalisme. Cependant, Kiki s'oppose à cette tendance et fait valoir son individualité avec ses mémoires. Même si elle fréquente ce milieu basé sur l'esprit de « communauté, elle revendique son statut d'artiste et de femme indépendante. Nous pouvons avancer l'idée que c'est parce qu'elle est une femme qu'elle peut s'émanciper du groupe. Il en est de même avec Marie Laurencin qui est également un électron-libre du cubisme/Bateau Lavoir : c'est sur leur marginalité qu'elles construisent leur indépendance et leur mythe personnel.

2.3) Une artiste prospère reconnue par ses pairs/pères

Si l'Œuvre picturale de Kiki est partiellement connue aujourd'hui, elle est pourtant une peintre réputée durant les années 1920. Elle est, en partie, célébrée comme une icône de l'École de Paris mais également pour son activité en tant qu'artiste. Elle est élue reine de Montparnasse lors d'une soirée organisée par le journal *Paris-Montparnasse*.³¹⁶ Son activité artistique est rendue publique par plusieurs événements qu'elle organise comme le vernissage de son exposition le 25 mars 1927, à la galerie du pianiste polonais Jan Sliwinsky : le *Sacre du Printemps*, qui est un véritable succès, auquel assiste le ministre de l'Intérieur, Albert Sarrault.³¹⁷ Son exposition n'est cependant pas personnelle : elle la partage avec un sculpteur hongrois, comme en témoigne une photographie prise par André Kertész (fig. 339.bis2), où les deux artistes posent devant leurs œuvres. Cette exposition s'achève le 9 avril 1927. On en conserve une brochure uniquement consacrée aux œuvres exposées par Kiki (fig. 358-361), sur laquelle sont mentionnés les vingt-sept

³¹⁴ Ernst Kris et Otto Kurz, *Ibid.*, p. 19.

³¹⁵ Ernst Kris et Otto Kurz, *Ibid.*, p. 20.

³¹⁶ Cela est relaté dans : *Paris-Montparnasse*, n°7, 15 août 1929, p. 24.

³¹⁷ Billy Klüver et Julie Martin, *Ibid.*, p. 161.

tableaux exposés³¹⁸ ainsi qu'un texte de Robert Desnos. Kiki semble exposer dans d'autres galeries, notamment en 1925, dans un appartement au 99 boulevard Arago : Roché, qui est un proche de Kiki, témoigne de cela dans le numéro de février 1925 de la revue *391*³¹⁹. Deux autres revues : *Paris-soir*³²⁰ (ann. 5) et *L'Africain*³²¹ (ann. 6) attestent respectivement d'expositions qu'elle réalise à la galerie Georges Bertheim en décembre 1930 et à celle de Jean Charpentier en janvier 1931. Les deux séances de signatures de son autobiographie le 16 juin 1929 à Falstaff et le 16 octobre de la même année à la librairie d'Edouard Loewy témoignent également de son succès artistique en tant qu'écrivaine. Son ouvrage est traduit en anglais par Samuel Putnam à la demande d'Edward Titus. Hemingway en rédige la préface : il en écrit seulement deux durant toute sa carrière. Bennett Cerf acquiert les droits de l'ouvrage de Kiki pour le diffuser aux Etats-Unis en juin 1930. Cependant, la cargaison est retenue en douane et ne peut être diffusée sur le territoire américain : cette autobiographie est jugée trop indécente.

L'émergence artistique de Kiki est favorisée d'une part, par son aura de muse/modèle de Montparnasse et d'autre part, par la presse qui réalise de nombreuses critiques élogieuses sur son Œuvre aussi bien littéraire que picturale : ces dernières sont condensées dans une page du septième numéro de *Paris-Montparnasse*³²² et dans l'avant-propos de ses *Souvenirs* de 1929 (ann. 4). Plusieurs critiques vantent sa touche naïve :

« Le pinceau de Kiki est expressif avec rien et les couleurs qu'elle rapproche avec l'assurance de bébé accolant les lettres de l'alphabet sont lavées et brillantes comme les prés sous la pluie, comme des yeux bleus sous le ciel. »³²³

Sa plume, caractérisée par la fraîcheur de son style, est également vantée, notamment par Pascin qui affirme que Kiki réussit du « premier coup ce que tant de femmes de lettres cherchent vraiment. »³²⁴ Son ami écrivain Robert Desnos lui consacre deux essais (ann. 2 et 3), dont l'un publié dans la brochure de 1927 et l'autre à l'occasion de ses *Souvenirs* : il insiste sur les beaux yeux de Kiki, à travers lesquels il découvre un nouveau monde.

³¹⁸ Seulement dix tableaux sont clairement identifiés dans les œuvres que nous connaissons de Kiki : *Femme à sa coiffure*, *Pension de famille*, *Marins*, *Deux femmes nues et deux hommes*, *Les laveuses*, *Cirque ambulante*, *Le clocher*, *Les Marins*, *Portrait*.

³¹⁹ Cependant, c'est la seule mention conservée de cette possible exposition Billy Klüver et Julie Martin, *Ibid.*, p. 161. Cette dernière semble fautive car la revue s'arrête en 1924.

³²⁰ *Paris-soir*, 25 décembre 1930, p. 2.

³²¹ *L'Africain*, 16 janvier 1931, p. 5.

³²² *Paris-Montparnasse*, n°7, 15 août 1929, p. 8.

³²³ Critique anonyme citée dans *Souvenirs*, p. 21.

³²⁴ *Paris-Montparnasse*, n°7, 15 août 1929, p. 24.

L'un des premiers collectionneurs des œuvres de Kiki est Henri-Pierre Roché, qui achète ses premières toiles, comme en 1924 une aquarelle qu'il qualifie de « super-Matisse de Kiki. »³²⁵ Il possède une dizaine d'œuvres de celle-ci³²⁶ dont trois sont présentées dans l'autobiographie de Kiki en 1929. D'autres personnalités collectionnent ses œuvres. Si nous nous basons sur les vingt peintures présentées dans *Souvenirs*, dix-huit font partie de collections différentes : Terpsé en possède quatre, Man Ray trois, le journaliste Eugène Merle une, Shiverree une, le docteur Dausse une, Pascin une également. Henri Broca en possède deux, dont le portrait que Kiki réalise de lui ; il en est de même pour Le Tarare qui possède son propre portrait et celui de Fernande Barrey. La cote de Kiki semble particulièrement élevée si on en croit le troisième numéro de *Paris-Montparnasse* dont un article est consacré à son Œuvre :

« On sait que Kiki est une peintre de très grand talent et donc les toiles se sont arrachées à des prix considérables. »³²⁷

Dans ce même numéro, il est mentionné qu'Edouard Ramond, secrétaire général des musées nationaux, acquiert une toile de Kiki : cela semble relever d'un achat personnel mais il a l'intérêt de signifier que même des professionnels de l'art s'intéressent au travail de cette dernière. Plusieurs de ses peintures sont photographiées par Man Ray, Marc Vaux et Paul Delbo.³²⁸ Tous trois sont réputés pour la photographie d'œuvres d'art. Man Ray s'intéresse à ce médium pour sauvegarder une trace de ses peintures. A Paris, il commence à photographier les œuvres d'artistes comme Picasso, Laurencin, Kisling, Modigliani et Cézanne pour qu'elles soient reproduites dans des revues, ... Il accomplit cette activité tout au long des années 1920 ; ensuite, il ne photographie plus que ses propres créations et parfois celles de ses amis. Marc Vaux fonde presque entièrement son métier de photographe sur cette activité : tous les artistes de Montparnasse font photographier leurs œuvres chez lui. Les photographies qu'il réalise des sculptures de Calder témoignent de sa maîtrise : il réussit à rendre l'aspect sculptural de celles-ci. Paul Delbo, moins connu que les deux premiers, réalise également des photographies d'œuvres d'art dont plusieurs de Giacometti. Nous dénombrons douze œuvres de Kiki photographiées par Vaux, dix par Man Ray et également dix par Delbo. Le souci de Kiki de faire photographier ses peintures et ses dessins témoigne du succès qu'elle rencontre : les photographies de Delbo sont réalisées pour illustrer son autobiographie, celles de Man Ray doivent relever d'une production

³²⁵ Extrait d'une lettre du 16 février 1924 envoyée à John Quinn, citée dans Billy Klüver et Julie Martin, *Ibid.*, p. 161.

³²⁶ Billy Klüver et Julie Martin, *Ibid.*, p. 236.

³²⁷ *Paris-Montparnasse*, n°3, 15 avril 1929, p. 10.

³²⁸ L'identité de ce dernier est mal connue.

personnelle. Cependant, celles signées Vaux doivent être réalisées dans un objectif précis : Kiki, ou un tiers, a fait la démarche de se rendre dans son studio pour cela.

Tous ces éléments : les critiques dans la presse, les essais rédigés par des amis, les photographies de ses œuvres, ... témoignent de la reconnaissance de Kiki en tant qu'artiste. Cette dernière est reconnue comme telle par des hommes réputés : des écrivains comme Hemingway, Desnos et Roché, des journalistes comme Merle, des artistes comme Man Ray et Foujita mais également des personnalités officielles. Dans la société patriarcale des années 1920, avoir l'appui des hommes est primordial pour développer son activité artistique et réaliser des expositions ou encore publier des ouvrages. Kiki, comme fétiche mais surtout par ses qualités d'artiste, réussit à séduire ce public masculin.

3) Réinventer la femme surréaliste

« Il faut toujours accepter d'être déshonoré. C'est pourquoi les femmes peintres, poètes et philosophes, ect., sont moins nombreuses car, depuis des millénaires, on a tué leur confiance en elle. »

(Meret Oppenheim entretient Suzanne Pagé et Béatrice Parent)³²⁹

Nous assistons, depuis quelques années, à une multiplication d'expositions dédiées à la part féminine du surréalisme. Il n'est plus question de la femme surréaliste comme figure de la mythologie masculine mais bien comme créatrice. Il est essentiel d'interroger la place de ces femmes peintres, poètes, sculptrices, ... qui ont fait leurs armes dans le surréalisme et de réestimer leur place dans la perspective de la célébration du centenaire du *Manifeste du surréalisme*. C'est grâce aux études féministes, menées dans les années 1970, aux Etats-Unis, que des chercheurs et historiens de l'art ont pu réévaluer le rôle des femmes dans ce mouvement. Il est complexe car contradictoire : elles sont infantilisées tout en ayant de l'autonomie, elles sont soumises aux regards des hommes, qui sont l'unique source de validation de leur travail mais en parallèle, elles construisent leur propre image par les autoportraits, ... Nous consacrerons cette partie principalement au travail d'artistes féminines qui vivent à Paris durant les années 1930 et 1940 : Claude Cahun, Nusch Eluard, Leonor Fini et Leonora Carrington. Leurs œuvres sont, en partie, représentatives de celles des autres créatrices surréalistes. Nous mentionnerons, quand cela fait sens, le travail d'autres personnalités : Jacqueline Lamba, Dorothea Tanning, Frida Kahlo, ... Soulignons la difficulté d'évoquer la production de certaines personnalités comme Jacqueline Lamba, dont la période surréaliste est mal connue en raison de la disparition de ses œuvres et de

³²⁹ Entretien de Meret Oppenheim réalisé par Suzanne Pagé et Béatrice Parent dans *Ibid.*, p. 16.

la destruction volontaire de ses propres toiles. Meret Oppenheim détruit également certaines de ses œuvres. Quant à Claude Cahun, lors de son arrestation en 1944, une grande partie de ses archives et de son travail sont détruits. L'autre obstacle à l'émergence d'un surréalisme féminin est propre à certaines artistes comme Dorothea Tanning ou encore Meret Oppenheim, qui refusent de créer une scission entre les femmes et les hommes de ce mouvement : elles sont contre cette isolation du féminin.³³⁰ Ces dernières doivent avoir conscience de la précarité de leur statut et savent qu'une division entre hommes et femmes membres du surréalisme accentuerait l'idée qu'elles ne sont pas les « égales » de leurs pairs.

3.1) De l'émancipation à la création : les deux premières générations de femmes surréalistes

L'avant-garde ne permet pas de réévaluer totalement la place des femmes-artistes : leur statut est encore marginalisé comme c'est le cas avec les guildes au XV^e siècle et les académies aux XVII^e et XVIII^e siècles.³³¹ Elles n'interviennent pas dans les débats esthétiques qui sont au cœur des mouvements artistiques du début du XX^e siècle ; cependant, certaines rejoignent ces avant-gardes et traitent des mêmes thèmes que leurs homologues masculins comme la représentation du corps féminin. Le surréalisme est considéré par André Breton comme une deuxième vague succédant à Dada. Au cœur de ce mouvement, deux femmes se sont fait un nom : Sophie Taeuber-Arp et Hannah Höch. C'est grâce à leur association avec ce mouvement mais surtout à leurs partenaires, Jean Arp et Raoul Hausmann, qu'elles émergent en tant qu'artistes. Taeuber-Arp est maîtresse plusieurs disciplines artistiques : la danse, la peinture, le textile, ... Elle collabore beaucoup avec son partenaire et d'autres membres de Dada, comme Tristan Tzara. Elle reçoit le soutien de son compagnon qui l'encourage dans son activité d'enseignante à l'école des arts décoratifs de Zurich, où elle pousse les jeunes filles à aller au-delà de la simple réalisation de « couronnes de fleurs » en broderie. Hanna Höch ne connaît pas une situation similaire avec Hausmann qui, lors de leur rupture, affirme que cette dernière n'a jamais appartenu au cercle Dada de Berlin alors qu'elle expose parmi vingt-neuf hommes lors de la première foire internationale Dada, en 1920. Elle centre son œuvre sur son sentiment de révolte vis-à-vis des conventions et de la République de Weimar³³².

³³⁰ Elles manifestent ouvertement leur opposition à la rédaction de Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le surréalisme*, p. 11-12.

³³¹ Whitney Chadwick, *Women, art, and society*, p. 279

³³² Pour plus de précisions lire Ruth Hemus, « « Fait à la main » - les femmes dadaïstes et les arts appliqués » dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Genres et avant-gardes*, p. 65-78.

Aucun mouvement artistique ne compte autant de membres féminins dans ses rangs que le surréalisme. Il connaît plusieurs générations de femmes : la première dans les années 1920, composée exclusivement de muses, la deuxième dans les années 1930 jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, où émerge la créatrice. Après ce conflit mondial, d'autres femmes rejoignent le surréalisme mais leur statut change et elles sont davantage reconnues comme des artistes. Les femmes de la seconde génération sont attirées par la position anti-académique du surréalisme : en le rejoignant, elles s'émanent et peuvent créer librement. C'est par leurs relations amicales mais surtout amoureuses qu'elles intègrent ce mouvement. Même si elles ne prennent pas part à la conception théorique, elles participent aux expositions du mouvement dès 1930. Lors de leur arrivée, elles sont à peine majeures et se retrouvent confrontées à des hommes matures déjà reconnus pour leur travail. L'ascendant de ces hommes par leur âge, leur réputation et par la mythologie surréaliste qu'ils ont construite autour de la femme surréaliste aliène, en partie, ces jeunes femmes qui réalisent des œuvres dont les sujets se révèlent différents de ceux de leur partenaire. Ces femmes ne constituent pas d'école entre elles et ne connaissent que partiellement l'œuvre de chacune sauf si elles sont amies. Pourtant, nous retrouvons, dans leurs productions, beaucoup de similitudes : l'autoportrait, un intérêt pour la maternité matérialisé par la nature, la présence de symboles ou d'animaux comme totems, ...

Plusieurs femmes marquent le mouvement surréaliste dans les années 1930 : Dora Maar, Lee Miller, Nusch Eluard le rejoignent en 1930, Meret Oppenheim en 1932 ainsi que Jacqueline Lamba et Claude Cahun en 1934. Leonora Carrington y adhère plus tardivement, après sa rencontre avec Marx Ernst en 1937, Leonor Fini en 1938. Il en est de même pour Dorothea Tanning qui se rapproche des membres du surréalisme en 1942, lorsque ceux-ci gagnent New York pour fuir le nouveau conflit armé. Beaucoup suivent des formations artistiques : c'est le cas de Jacqueline Lamba et de Dora Maar qui étudient les arts décoratifs à Paris ; Leonora Carrington étudie dans l'école fondée par Amédée Ozenfant à Londres ou encore Dorothea Tanning se forme à L'Academy of Fine Arts de Chicago. D'autres, à l'instar de Leonor Fini, sont autodidactes : elle se rend à Milan pour étudier l'École de Ferrare ainsi que les maniéristes milanais et florentins. Ces femmes rejoignent le surréalisme seulement quelques années ; elles y font leurs armes, puis décident de quitter le mouvement pour diverses raisons : Meret Oppenheim connaît une crise artistique en 1937 ; suite à cela, elle ne produit que peu de toiles pendant plus de dix ans. Leonora Carrington, suite à son internement, prend conscience qu'elle est « prisonnière » d'Ernst et de la mythologie surréaliste ; elle veut y mettre un terme en épousant Renato Leduc et en emménageant avec lui au Mexique. Quant à Jacqueline Lamba, elle divorce d'André Breton en 1942 et rompt définitivement avec le surréalisme. Cahun et Fini sont moins

dépendantes de ce cercle car elles n'ont pas construit de relation amoureuse avec l'un des membres du surréalisme même si Leonor Fini entretient avec Max Ernst une liaison sans réelle importance. Bien qu'elles ne fassent pas à proprement parler école, ces femmes se fréquentent : Lamba et Maar ont étudié dans le même établissement et sont des amies de longue date, Nusch Eluard est proche de Valentine Hugo qui a eu une relation avec André Breton et Paul Eluard, Leonor Fini et Meret Oppenheim sont également amies ; en témoigne leur longue correspondance. Plusieurs clichés que Lee Miller prend de Carrington (fig. 256-257), Fini (fig. 258-259) ou encore Dora Maar (fig. 255 et 261) attestent de leurs liens : les jeunes femmes se fréquentent et passent des vacances ensemble. Même Cahun est proche des membres du surréalisme : Lamba, lors de disputes conjugales avec Breton, séjourne en 1939 chez la photographe. Notons que certaines artistes ne se considèrent pas comme des membres du surréalisme : Fini le déclare ouvertement. Meret Oppenheim dément toute influence de ce groupe sur elle : elle est surréaliste avant de connaître les membres du mouvement. C'est également le cas de Claude Cahun dont la production se développe particulièrement dans les années 1920, avant sa rencontre avec Breton.

Les années 1920 sont marquées par la conception de la mythologie de La Femme surréaliste ; elle se poursuit sur les décennies suivantes mais c'est dans ces années qu'elle se forge. Les influences de Breton sont variées : il se tourne vers le romantisme et le symbolisme, avec lesquels le surréalisme partage la conception de l'amour. Cette idée que seule la relation amoureuse peut transformer la société est empruntée à Engels et développée par Apollinaire, qui veut opposer les forces créatrices de l'amour à celles destructrices de la guerre. Le poète crée ce qui semble être l'ancêtre de la femme-enfant dans le surréalisme : l'éternelle enfant incarnée par sa compagne et muse, Marie Laurencin. L'autre grande influence des surréalistes est Sigmund Freud qui développe la position ambivalente de la femme, au centre des pouvoirs créatifs et subversifs de l'instant amoureux, grâce à son rôle de mère mais également de destructrice de l'homme.³³³ Les surréalistes veulent libérer les femmes de leur rôle aliénant de mère et de sœur pour qu'elles affirment leur vraie nature de muse pour le poète. Dès 1924, Breton voit dans l'amour l'unique moyen de création qui permet d'atteindre l'inconscient, sa part de mystère. C'est grâce à la femme que cette découverte est possible : elle est l'objet du désir masculin ; elle peut être femme fatale, femme enfant, hystérique, ... Qu'importe sa nature, elle stimule la création masculine. Le place de compagne/amante est sublimée : la femme est réduite au silence et n'est qu'un moyen, pour le créateur, d'arriver à ses fins. Parmi ces femmes, Mick Soupault et Simone Breton ainsi que Kiki qui, toutefois, ne réduit pas sa sociabilité au surréalisme, contrairement aux

³³³ Whitney Chadwick, *Women, art, and society*, p. 310.

deux premières. La Femme surréaliste, par excellence, est Gala³³⁴ : elle est au centre de la production artistique de deux artistes réputés, Paul Eluard et Dali. Ceux-ci la transcendent : elle devient enfant, vierge, femme fatale dans leurs œuvres. Elle n'existe que par le regard de l'autre : elle n'intervient pas dans les réunions des surréalistes mais l'énergie érotique et poétique qu'elle dégage enrichit le cercle et simule la création de ses amants. Véritable icône du surréalisme, elle est sacralisée par ces derniers et elle est la seule femme présente dans le portrait qu'Ernst fait du groupe en 1922 (fig. 298) : cela montre son importance dans le mouvement même si elle n'y prend pas volontairement une part active.

Le rôle de muse a longtemps éclipsé celui d'artiste : c'est à partir des années 1930 que les femmes artistes interviennent dans la création surréaliste grâce à leur production individuelle et par leur participation aux cadavres-exquis (fig. 295-296) et aux expositions du groupe. Malgré leurs œuvres surréalistes, elles sont des figures en marge : Nusch Eluard, Dora Maar ou encore Jacqueline Lamba sont plus appréciées pour leur imagination que leurs intentions artistiques.³³⁵ C'est seulement avec *Acarne 17* en 1944 que Breton prend conscience de l'urgence de valoriser les idées et l'art des femmes : cela ouvre ainsi les champs du possible à une autre génération de femmes surréalistes. L'art des femmes de la seconde génération du surréalisme est marqué par la société patriarcale : leurs œuvres sont occultées par leurs amis et amants masculins et elles sont le produit d'un parcours artistique suivi dans des académies et écoles masculines. Dans leur formation, elles apprennent à imiter les œuvres d'artistes masculins. Celles qu'elles produisent doivent également répondre au goût et au désir d'un public exclusivement masculin.³³⁶ Elles luttent contre leur éducation pour atteindre leur maturité artistique et s'épanouir dans ce qu'elles entreprennent. Pour cela, elles affirment leur indépendance vis-à-vis du surréalisme après avoir fréquenté le mouvement pendant quelques années. Ces artistes féminines sont également confrontées à un autre problème que Meret Oppenheim met en évidence dans son allocution à Bâle, en janvier 1975 : c'est de vivre leur féminité « à puissance deux. »³³⁷ Les hommes projettent sur elles leur part de féminité, ici fantasmée, qu'ils n'assument pas. Cependant, la fréquentation du cercle surréaliste a permis à de nombreuses femmes de développer leur esthétique et de s'épanouir ultérieurement dans leur art. Les membres de ce mouvement leur ont apporté un certain soutien à l'image d'Ernst qui illustre les premières publications de Leonora Carrington.

³³⁴ Myriam Watthee-Delmotte développe la place de Gala en tant que muse surréaliste dans « Gala ou l'éloge du vide » dans *La Femme s'entête*, p. 155-171.

³³⁵ Whitney Chadwick, *La femme dans le surréalisme*, p. 50.

³³⁶ Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors*, p. 368

³³⁷ Allocution de Meret Oppenheim à Bâle, en janvier 1975, retranscrite dans Suzanne Pagé et Béatrice Parent (dir.), *Ibid.*, p. 32.

Leur relation témoigne d'un processus récurrent dans le surréalisme : dans un premier temps, fréquenter un homme surréaliste permet à la femme de s'émanciper et de créer librement mais à partir d'un moment, la relation qu'elle entretient avec lui devient trop contraignante et elle doit, pour son art et son épanouissement personnel, y mettre fin. Lorsqu'elles fréquentent le surréalisme, ces femmes n'arrivent pas à développer une carrière et un style facilement reconnaissable. C'est une fois seules qu'elles gagnent en maturité et en renommée. Cependant, aucune femme n'abandonne totalement la création dans le cadre du partenariat surréaliste : elles continuent de créer tout en faisant certaines concessions.

3.2) Une créatrice iconoclaste : quand la femme surréaliste se réapproprie son image

Les avant-gardes du début du XX^e siècle tirent leur modernité stylistique et esthétique d'un assaut érotique sur la forme féminine.³³⁸ Elles innovent esthétiquement en représentant des femmes assujetties et impuissantes face au spectateur qui contemple son corps : nous retrouvons, en partie, cette vision chez les surréalistes, à laquelle s'ajoute celle de la femme fatale pour former la mythologie féminine propre à ce mouvement. Nous avons précédemment évoqué comment les académies et les écoles d'art forment les jeunes artistes femmes à peindre des sujets avec un style conforme au désir masculin ; en témoigne le tableau *Les Constellations* de Valentine Hugo, qui glorifie les poètes masculins surréalistes (fig. 284) : Eluard, Breton ou encore Tzara. Elle se met également en scène devant cette œuvre dans des photographies de Man Ray (fig. 347 - 348). Les autres artistes femmes ne réalisent jamais de tels tableaux. De plus, peu de femmes surréalistes peignent des nus complaisants. Celles-ci ont conscience de la fétichisation qu'elles subissent de la part de leurs homologues masculins et veulent s'en détourner : pour les surréalistes masculins, elles sont des « objets magiques » sur lesquels ils projettent leur désir.³³⁹

Le désir et sa représentation sont un thème primordial pour les hommes surréalistes ; les femmes, elles, explorent peu ce thème ou de manière détournée. Claude Cahun s'intéresse à l'ambiguïté sexuelle et à la multiplication des genres : dans ses autoportraits, elle se travestit aussi bien en homme qu'en femme et parfois, transcende cela en supprimant tous les attributs féminins et masculins ; elle revêt alors une apparence androgyne. C'est en raison de son intérêt pour la question des sexes et notamment la création d'un troisième genre, neutre, qu'elle est amenée à interroger la sexualité. Dorothea Tanning est l'une des seules artistes femmes à s'intéresser ouvertement à la sexualité mais elle transfère ces désirs « d'adulte » dans le monde des enfants,

³³⁸ Chadwick, *Women, art, and society*, p. 279.

³³⁹ Chadwick *Women, art, and society*, p. 310.

notamment dans *Children's Games* en 1942 (fig. 293): des jeunes filles au corps frêle sont représentées dans des attitudes de violence où elles déchirent un papier peint qui révèle l'épiderme du mur. Dans les années 1940, elle manifeste cette sexualité sous la forme de jeunes filles pubères ou prépubères qui expriment une force mise au service de la créativité. Une œuvre tardive, *Palaestra*, en 1949 (fig. 294), est encore plus explicite : l'architecture de la pièce est similaire à sa peinture de 1942 : une longue pièce qui semble s'étendre à l'infini, où des jeunes filles sont représentées dans un état de transe. Seul le personnage au premier plan, une jeune fille avec une chemise de nuit déboutonnée, et celui au dernier plan, une enfant nue en train de prier, ne sont pas dans des « attitudes passionnelles. » Les femmes surréalistes ne s'intéressent pas à la représentation de la sexualité chez la femme adulte ou mûre, du moins de manière explicite comme Tanning. Seules Claude Cahun et Dorothea Tanning osent franchir le pas et s'intéresser à un sujet presque exclusivement masculin. Cela n'est pas novateur : d'autres artistes, comme Suzanne Valadon et Tamara de Lempicka, se sont déjà intéressées à la représentation de l'érotisme à travers des nus féminins. Nous pouvons penser que si les autres femmes surréalistes de cette seconde génération se désintéressent de l'érotisme et du désir, c'est en raison de l'aliénation qu'elles subissent de la part de leurs partenaires masculins qui les emprisonnent dans une conception étriquée de la femme surréaliste. Claude Cahun est lesbienne et vit éloignée du mouvement, elle n'est donc pas soumise à cette pression. C'est également le cas de Tanning qui rencontre les surréalistes au moment où Breton remet cette mythologie féminine en question.

Les artistes femmes surréalistes se libèrent des représentations que font d'elles leurs homologues masculins : elles investissent de nouveaux thèmes comme la nature ou la maternité. Leur libération est, en partie, favorisée par des figures féminines dadaïstes comme Höch, qui revendique sa modernité dans ses photomontages. Elle s'émancipe par son art et se moque des conventions bourgeoises comme le mariage. Carrington fait de même dans deux œuvres : *Le Repas de Lord Candlestick* (fig. 265) et *Les chevaux de Lord Candlestick* (fig. 264), où elle critique ouvertement les mœurs et la morale de la haute société britannique. Cependant, cet intérêt pour la modernité et les sujets ancrés dans le réel désintéressent profondément les femmes du surréalisme qui décident de se tourner vers une nature énigmatique, mystérieuse, qui incarne leur féminité, moins romantique que celle véhiculée par la vision masculine. Elle est à la fois austère et onirique : des artistes comme Carrington ou encore Kahlo se mettent en scène dans celle-ci. Elles réalisent toutes deux un tableau en 1942, où elles se représentent dans un espace de cette nature. Dans *Racines* (fig. 287), Kahlo nourrit la terre fertile de son sang et dans *The Green Tea* (fig. 267), Carrington revêt l'allure d'une vache bâillonnée, clin d'œil à son internement, dans une nature luxuriante mais qui révèle nos cauchemars : dans la partie inférieure sont représentées des

chauves-souris, ... Meret Oppenheim, dans sa peinture *Femme-pierre* (fig. 291), en 1938, assimile le corps féminin à la nature en créant avec des galets une morphologie de femme. Nous pouvons y voir une représentation d'ondine, figure mobilisée dans la mythologie bretonienne, à laquelle Jacqueline Lamba est associée en raison de son activité de danseuse aquatique. Ces artistes femmes surréalistes s'identifient à la nature créatrice aussi bien en se représentant dans des espaces végétaux, comme Kahlo, qu'en réalisant leurs corps sous l'aspect d'éléments naturels. Cet intérêt pour la nature féconde communique étroitement avec le thème de la maternité, mobilisée uniquement par quelques femmes ; les hommes surréalistes comme Breton nourrissent un profond dégoût pour la figure de mère. Kiki accorde une grande importance à ce sujet comme nous l'avons vu dans son œuvre *Maternité*, où elle représente la douceur maternelle. D'autres artistes représentent ce thème de manière violente comme Kahlo, en raison d'un traumatisme personnel,³⁴⁰ dans *L'hôpital Henry Ford* (fig. 285), en 1933 ou *Ma Naissance* (fig. 286), en 1932. Cahun a également souffert de ce rapport à la maternité : sa mère était sujette à des démences. Son rapport à la « mère » est ambigu : elle l'utilise comme symbole dans ses œuvres mais nie tout lien avec sa propre mère en choisissant comme pseudonyme Cahun, nom de naissance de sa grand-mère paternelle. Kiki, Kahlo et Cahun ont toutes nourri un rapport complexe à la maternité. Cependant, leur interprétation diffère : Kiki tend à recréer dans son œuvre des signes d'affection qu'elle n'a jamais reçus de la part de sa mère, Kahlo extériorise la violence qu'elle éprouve car elle ne sera jamais mère et Cahun tente d'effacer tous les liens qui l'unissent à sa génitrice.

Ces femmes vont créer toute une mythologie du féminin, à laquelle elles s'identifient et qui se distingue de celle établie par leurs partenaires masculins. Elles prennent conscience de leur « pouvoir mystérieux » et l'utilisent à des fins créatrices en représentant des animaux ou des êtres hybrides, auxquels elles s'assimilent ou en interprétant d'anciennes figures mythologiques féminines comme la sphinge ou Méduse, qui peuvent susciter l'angoisse chez la gent masculine. Dans l'œuvre de Leonora Carrington, la hyène et le cheval sont des animaux récurrents : tous deux sont présents dans son *Autoportrait* de 1938 (fig. 263) ainsi que dans sa nouvelle *La débutante*. L'artiste utilise ces symboles animaliers pour exprimer son désir de liberté, notamment avec le cheval auquel elle s'identifie. Leonor Fini préfère mobiliser, tout au long de ses œuvres des années 1940, une figure mythologique : la sphinge (fig. 276, 279, 280 et 282). Cette figure forte et mystérieuse possède des pouvoirs que les femmes ont perdus. Sur certains tableaux, elle est représentée comme une figure inquiétante dans un monde apocalyptique (fig. 282) et dans d'autres, comme une gardienne veillant sur un homme (fig. 279-281). Cette hybride féminine, à laquelle Leonor Fini s'identifie, est, pour elle, la clef qui permettrait de comprendre le monde de la faune

³⁴⁰ Sa première fausse couche en 1930.

et de la flore. Les hommes surréalistes favorisent des figures mythologiques comme Œdipe alors que les femmes préfèrent les sphinges et Méduse. Toutes deux sont des femmes-gardiennes qui, dans l'œuvre de Fini, règnent sur des terres où l'autorité phallocratique n'est pas reconnue car l'homme est dépourvu de ses attributs masculins. Méduse incarne cette société matriarcale qu'on retrouve dans certaines des peintures de Fini, dont l'imaginaire est constitué exclusivement de femmes dominatrices (fig. 275). Cahun se représente elle-même en Méduse dans un photomontage publié dans *Aveux non avenues* (fig. 239): elle reprend une photographie d'elle plus jeune, lorsqu'elle souffrait d'anorexie et dessine dans ses cheveux des motifs qui rappellent les serpents présents dans la chevelure de Méduse. Ces artistes réécrivent le mythe méduséen : elles gomment ses aspects négatifs et reprennent ainsi possession de leur corps et de leur voix.³⁴¹ Ces femmes indépendantes et fortes sont également présentes dans la photographie comme dans ce cliché de 1933 d'Assia (fig. 244), réalisé par Dora Maar, où le modèle, photographié à mi-ventre, tend le bras, ce qui lui confère une apparence monumentale. Elle porte un masque, peut-être inspiré des Gorgoneions qui sont des motifs récurrents dans l'art antique grec. Sur ce masque, seule une découpe est réalisée au niveau des yeux, principal moyen de défense de Méduse qui peut pétrifier toute personne qui la regarde.

Meret Oppenheim et Leonor Fini perçoivent leurs confrères surréalistes comme trop dominants et veulent s'émanciper de cette impression d'être seulement des spectatrices : elles ne veulent plus être des objets sexuels mais des êtres sexuels. Pour cela, Leonor Fini ne représente plus de femmes soumises mais fait d'elles des figures dominantes et autonomes : dans *D'un jour à l'autre* (fig. 275), elles apparaissent comme des prêtresses dans une architecture inachevée ou en partie détruite. Cette peinture rappelle les baigneuses d'Ingres mais chez Fini, ces femmes s'organisent comme une communauté autonome et matriarcale : nous n'avons pas cette même impression devant *Le bain turc* (fig. 329). Cependant, la peintre refuse l'interprétation de ses toiles comme la représentation d'une société matriarcale ; pourtant, ses œuvres se réfèrent bien à ce type de communautés primitives.³⁴² Le mélange entre le réalisme des figures de Fini et l'univers étrange et imaginaire dans lequel elle les place peut déconcerter le spectateur. Sa peinture est très classique : sa touche est mince et lisse ; seul le sujet confère véritablement un aspect surréaliste à la peinture de Fini. Dans ses œuvres, elle traite également de la question de l'homme, souvent représenté nu (fig. 279-281): il devient un objet soumis au regard des femmes. Elle inverse le principe de *male gaze* : ce sont les hommes qui sont représentés comme des figures nues, livrées au

³⁴¹ Hélène Cixous développe cette question dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*.

³⁴² D'après Constantin Jelenski cité par Jocelyne Godard dans *Leonor Fini. Ou les métamorphoses d'une œuvre*, p. 26

spectateur et dont la virilité est mise à mal par leur castration, la plus grande peur des hommes selon Freud. A travers ces représentations, elle déconstruit l'image de la femme telle qu'elle est vue par l'homme et renverse la domination masculine. Nous pouvons interpréter cette castration symbolique de l'homme comme l'extériorisation de la peur que Leonor Fini nourrit vis-à-vis des hommes depuis l'enfance. Elle est élevée par sa mère, son père essaye à plusieurs reprises de l'enlever pour obtenir sa garde ; Leonor Fini doit alors se travestir en garçon et l'image de son père et, par transfert, celle des hommes, est associée à une figure menaçante.³⁴³ En représentant des eunuques, Leonor Fini enlève aux hommes leur virilité et donc la raison de sa peur. D'autres femmes du surréalisme intègrent également des figures masculines dans leur œuvre : c'est le cas de Nusch Eluard dans ses six collages réalisés en 1936 ou 1937 (fig. 269- 274). Dans ceux-ci, le corps de l'homme représente une stabilité alors que celui de la femme est plus aérien (fig. 274). Meret Oppenheim affirme, dans son allocution à Bâle, la similarité qui existe entre l'homme et la femme : elle ne fait pas de distinction entre l'un et l'autre ; pour elle, la différence commence seulement « en dessous de la ceinture. »³⁴⁴ Elle favorise l'androgynie comme Claude Cahun qui milite pour la création d'un troisième genre : le neutre. Même si Leonor Fini, Meret Oppenheim et d'autres artistes du même mouvement peignent des femmes indépendantes, fortes et autonomes, la manière dont elles sont représentées, jeunes et jolies, ne rompt pas frontalement avec l'image que donnent les hommes surréalistes des femmes ; au contraire, elle s'en rapproche. Les peintres femmes représentent toujours leurs figures féminines comme de jolies créatures juvéniles qui continuent de dévoiler leur nudité complaisante au regard des hommes.

3.3) L'autoportrait comme manière d'exister

Les artistes femmes du surréalisme ont beaucoup mobilisé l'autoportrait dans leur quête d'identité. Ce type d'œuvres n'est pas investi par les hommes. L'image de soi est un point central dans leur production : il dialogue entre l'être social/mythique, que la société et les surréalistes veulent qu'elles incarnent, et leur véritable nature. Dans leurs autoreprésentations, c'est elles-mêmes qu'elles interrogent en mettant en scène leurs corps et leur psyché dans des œuvres profondes et complexes nécessitant d'être déchiffrées. Nous attestons d'une profusion d'autoportraits chez les artistes féminines comme Leonora Carrington (fig. 263), Claude Cahun (fig. 233), Leonor Fini (fig. 277), ... Jacqueline Lamba réalise un unique autoportrait aux tonalités pastel en 1927 (fig. 288), lorsqu'elle a dix-sept ans. Cette œuvre n'a assurément rien de surréaliste mais par son regard direct vers le spectateur, Lamba l'invite à pénétrer dans sa psychologie. La conscience

³⁴³ Jocelyne Godard dans *Ibid.*, p. 14.

³⁴⁴ Meret Oppenheim dans Suzanne Pagé et Béatrice Parent (dir.), *Ibid.*, p. 16.

du regard de l'Autre, ici de l'homme, a sûrement encouragé, consciemment ou non, ces artistes féminines à explorer leur identité à travers l'autoportrait. Elles ont conscience de la pluralité de leur statut : elles sont des êtres regardés mais elles sont également des êtres qui regardent ; elles peuvent donc agir sur le regard qu'autrui porte sur elles. Il est intéressant de constater qu'à partir du moment où ces artistes quittent le cercle des surréalistes, elles se désintéressent de leur image et ne réalisent plus d'autoportraits, à l'exception de Claude Cahun qui est obnubilée par cela en raison d'un trouble de l'identité.³⁴⁵

La photographie offre à Claude Cahun un médium pour questionner sa propre identité en se mettant en scène dans différentes apparences : en haltérophile de foire (fig. 236) mais avec une allure féminisée, en personnage féerique (fig. 234), ... Elle trouble également les genres en se représentant sous un aspect androgyne, voire masculin parfois, comme dans un autoportrait de 1920, où elle a une allure *dandy* (fig. 233). Elle rompt avec le rôle que lui impose la comédie sociale en négligeant son identité personnelle mais aussi en la démultipliant. Dans ses photomontages, elle se représente sous différentes formes et multiplie les masques (fig. 239). Cela témoigne de sa difficulté à construire un « je unique » ; une citation d'un photocollage d'*Aveux non avenues* en témoigne :

« Sous ce masque un autre masque ; je n'en finirai pas de soulever tous ces visages. »³⁴⁶

L'autoreprésentation et le dédoublement de ses personnalités sont au cœur de son travail ; contrairement à certains de ses contemporains comme Man Ray, elle ne s'intéresse que peu à la diversité des procédés photographiques : toute son attention est tournée vers le dispositif scénique. C'est grâce à cette mise en scène de soi qu'elle perturbe le réel, contrairement à Man Ray qui, lui, agit directement sur la technique avec la solarisation ou la rayographie. L'Œuvre de Cahun interpelle par sa modernité : elle est une véritable pionnière en ce qui concerne les questions de genre et de sexualité, au cœur de la culture *queer* qui se développe dès les années 1970. La question du mythe personnel est particulièrement troublante dans le cas de Cahun : ses photographies relèvent d'une production privée, dont seulement dix photomontages sont connus car représentés dans son ouvrage autobiographique *Aveux non avenues*. Sa démarche peut être qualifiée de narcissique et rapprochée du mythe de Narcisse. Cependant, elle ne relève pas d'un

³⁴⁵ Elle souffre d'anorexie dès sa jeunesse, subit l'antisémitisme de ses camarades de classe, n'a pas réellement de repères féminins, ... Elle s'affirme également comme un être non-genré qui aime les femmes, ce qui était difficile à concevoir au début du XX^e siècle.

³⁴⁶ Planche X dans Claude Cahun, *Aveux non avenues*, p. 202.

geste égoïste mais d'un témoignage du trouble de l'artiste quant à son image et aussi de son autosuffisance.³⁴⁷

Parfois, les artistes font le choix de se représenter sous la forme d'une autre figure, monstrueuse dans le cas de Claude Cahun avec Méduse mais aussi animalière comme Leonora Carrington avec le cheval ou encore hybride avec les sphinges dans l'Œuvre de Fini. L'œuvre qui fait entrer Leonora Carrington dans le surréalisme est un autoportrait intitulé *L'auberge du cheval d'aube* (fig. 263). Elle s'y représente en étroite communication avec une hyène ; un cheval blanc à bascule est positionné derrière elle : il représente un de ses jouets d'enfant. Elle achète un jouet similaire à celui qu'elle possédait durant son enfance et elle photographie dessus Max Ernst en 1938 (fig. 353). De plus, l'aspect des cheveux de Carrington, qui flottent dans l'air, rappelle la crinière des chevaux lorsqu'ils courent. L'artiste se rapproche volontairement de ces animaux car ils incarnent, pour elle, la liberté et l'indépendance. Elle multiplie leurs représentations : nous les retrouvons représentés en groupe dans *Les Chevaux de Lord Candelstick* (fig. 264), seul dans *Femme et Oiseau* (fig. 262) ; ils sont immobilisés dans *Green Tea* (fig. 267) en 1942, référence directe à son internement lors de son séjour en Espagne. Leonor Fini prête son visage à de nombreuses personnalités féminines dans ses œuvres et notamment aux sphinges (fig. 282) : créatures qui possèdent encore des pouvoirs mystiques. Elle se met également en scène sous l'apparence de ce qui semble être une sphinge ou du moins un félin dans une photographie tardive de 1952 (fig. 349) : elle s'associe à cette créature et la considère comme son alter ego.

La représentation de soi peut également engendrer d'autres formes d'autoportraits qui relèvent de l'implicite : les artistes ne dessinent pas « leur chair » mais des éléments qui font directement écho à leur psyché, leur vie, leurs aspirations, ... Claude Cahun réalise, par exemple, en 1926 une œuvre intitulée *Entre-nous*, sur laquelle deux masques la représentent avec sa compagne Suzanne Malherbe/Marcel Moore. D'autres personnalités proches du surréalisme comme Kiki et Nusch Eluard ne sont pas artistes de « métier » mais trouvent dans l'art un moyen de s'exprimer. Kiki occupe son temps en peignant des œuvres qui lui rappellent son passé : elle représente des scènes champêtres, des fêtes de villages, ... Les sujets et la facture n'ont rien de très surréaliste même si certaines œuvres, que nous avons précédemment évoquées, le sont. Nusch Eluard réalise des collages lors d'une période difficile de sa vie : elle fait une dépression qui entraîne des insomnies. Celle-ci n'est pas précisément datée, elle se déroule en 1936 ou en 1937. Elle consulte un spécialiste qui l'encourage à extérioriser ses émotions par le biais de l'écriture grâce à un journal intime ; elle refuse : seul Paul, son compagnon, sait écrire. Elle se

³⁴⁷ Bernard Marcadé « Le Devenir-Femme de l'art » dans Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé (dir.), *Féminin masculin*, p. 35.

tourne alors vers le collage pendant une semaine : elle en réalise six connus à ce jour (fig. 269-274). Elle semble arrêter brusquement cette activité où elle excelle par peur de rivaliser avec son compagnon, également très doué pour les collages. Sur chacune de ses œuvres, elle inscrit son nom à droite. Elle découpe avec une grande habileté des corps nus d'acrobates féminines. Ces dernières sont dans des espaces indéfinissables : des sortes de cosmos sans réel point de repère. Ces femmes semblent être en transe ou dans des attitudes passionnelles. Certaines œuvres peuvent rappeler celles de la dadaïste Hanna Höch, qui représente également des jambes de danseuses (fig. 335), clin d'œil à la prostitution. Peut-être Nusch Eluard a-t-elle vu ces œuvres lors de son séjour à Berlin, au début des années 1920, mais c'est peu probable : elle est seulement âgée de quatorze ans et ne semble pas s'intéresser au dadaïsme. Les collages de Nusch s'inspirent de sa propre expérience en tant qu'acrobate-contorsionniste pendant son enfance : ses parents tiennent un théâtre ambulant. Dès son plus jeune âge, elle est sexualisée dans ses numéros, notamment par le port d'un justaucorps couleur chair. Son activité d'intermittente l'amènera quelques années plus tard, vers quatorze-quinze ans, à se prostituer pour gagner sa vie. Elle poursuit cette activité de Berlin à Paris, jusqu'à sa rencontre avec Paul Eluard. Elle est comédienne de profession mais elle ne peut subvenir à ses besoins avec ce métier et doit donc se prostituer ou tirer les cartes aux passants pour gagner de l'argent. Ses œuvres communiquent étroitement avec sa vie : la représentation de corps dans des positions d'équilibre-déséquilibre, une obsession pour la nudité de jeunes femmes plutôt frêles, proches de sa morphologie, ... Depuis son plus jeune âge, elle est habituée à devoir exposer son corps nu devant des spectateurs : les surréalistes vont sacraliser cela ainsi que ses talents de contorsionniste. Kiki et Nusch sont des muses constamment confrontées à la vision que perçoivent les autres de leurs corps. Toutes deux sont photographiées, aussi bien nues qu'habillées, par Man Ray. C'est cependant dans leurs œuvres respectives qu'elles livrent ce qu'elles ont de plus intime : leurs souvenirs d'enfance.

D'autres artistes surréalistes, comme Meret Oppenheim, semblent se désintéresser de la représentation de leur image. Celle-ci réalise des autoportraits quand elle n'appartient plus au cercle surréaliste. Elle ne ressent pas le besoin de se représenter car d'autres le font déjà, comme Man Ray dans *Erotique voilée* (fig. 200-204) et d'autres clichés tout aussi explicites (fig. 195 et 207) : elle est mise en scène dans des postures complaisantes. Nous pouvons supposer qu'elle abandonne son image aux hommes et qu'elle ne souhaite plus la contrôler ou qu'elle ne peut le faire car elle est trop jeune. Elle avoue, dans son entretien avec Suzanne Pagé et Béatrice Parent,³⁴⁸ qu'elle pose dans la série *Erotique voilée* de Man Ray pour faire un pied-de-nez aux conventions bourgeoises et à la bienséance. C'est ce même esprit de rébellion qui l'anime

³⁴⁸ Suzanne Pagé et Béatrice Parent (dir.), *Ibid.*, p. 17.

lorsqu'elle autorise la publication de ces clichés dans *Minotaure*, en 1934, pour illustrer l'article de Breton « La beauté sera convulsive. » Cependant, elle a conscience, lors de l'organisation de sa rétrospective au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, en 1984, qu'elle n'a plus rien à voir avec cette jeune fille et décide donc de ne pas exposer ces œuvres lors de cette manifestation.

Même si notre travail privilégie l'œuvre picturale de ces artistes, il est primordial d'évoquer un autre médium sollicité par plusieurs d'entre elles : à travers l'autobiographie, elles explorent et témoignent de la « représentation de soi ». Kiki écrit la sienne à deux reprises : en 1929 et en 1938. Nous avons déjà souligné la singularité d'écrire son autobiographie alors qu'elle est encore jeune. Dans le cas de Claude Cahun et de Leonora Carrington, leurs ouvrages émanent d'un traumatisme et il est donc « convenu » de l'écrire rapidement dans un objectif cathartique. Carrington est internée en Espagne, en 1940 ; deux ans plus tard, elle écrit *En Bas* où elle témoigne de sa descente aux Enfers. Elle évoque ses conditions de détention dans l'asile de Santander mais également ses peurs et ses angoisses provoquées par sa séparation avec Max Ernst : elle ignore où il est et comment il se porte, ... Toutefois, grâce à la rédaction de cet ouvrage, elle prend conscience de la nécessité de se séparer d'Ernst pour être vraiment indépendante et s'épanouir artistiquement. Elle expérimente, contre son gré, la folie qui est perçue comme l'un des états les plus enclins à la création pour les surréalistes. Carrington dénonce leur vision qui tend à romantiser voire à ironiser sur ce problème médical. Cahun, tout comme Leonora Carrington, a également une activité d'écrivaine : elle termine, en 1928, la rédaction d'*Aveux non avendus*, dans lequel elle questionne son genre et son identité. Cet ouvrage autocentré est hétérogène ; elle y mêle différents genres littéraires à des illustrations : elle associe le texte à la figure, tous deux tournés vers l'autoreprésentation. Elle rédige, suite à son emprisonnement en 1944, un texte : *Confidences au miroir*, dans lequel elle témoigne de la difficulté de cette expérience et des traces irréversibles qu'elle laisse sur sa psyché.

Ces groupes hétéroclites de femmes surréalistes, auquel appartient Kiki, ont longtemps été soumis à une double peine : le regard que portent sur elles leurs partenaires masculins et celui du spectateur. Dans le premier cas, elles sont réduites à des conceptions construites par les hommes ; dans l'autre, elles sont des muses dont le travail a souffert durant de nombreuses années d'un manque d'intérêt de la part des chercheurs et historiens de l'art. Grâce au mouvement féministe des années 1970, on s'intéresse à elles pour la première fois : on les découvre et on commence à étudier leur travail. Cette mise en lumière se poursuit notamment avec le travail de Claude Cahun qui, malgré une Œuvre partiellement détruite lors de son

arrestation en 1944, est l'un des plus étudiés actuellement grâce à l'émergence de la culture *queer* et des questions sur le genre, où elle apparaît comme l'une des pionnières. Grâce à des actions ponctuelles menées dans les institutions muséales et à des expositions centrées sur le surréalisme féminin qui se multiplient depuis une décennie, ces artistes sont mises sur le devant de la scène et deviennent aussi connues que leurs homologues masculins. Leur production est riche et diversifiée et il semble aberrant, rétrospectivement, qu'elles aient été oubliées des ouvrages de référence sur le surréalisme. Aujourd'hui, il est inenvisageable de réaliser des livres sur ce mouvement sans consacrer des pages aux artistes femmes. Par leurs œuvres, elles enrichissent progressivement et modifient l'iconographie surréaliste en mobilisant des thèmes qui ne sont pas investis par les hommes comme l'autoportrait. Elles se libèrent de la société, qui les cantonne à la place d'épouse et de mère, mais également de la mythologie que les hommes surréalistes construisent durant leur absence. Pour cela, elles réinventent tout un langage iconographique qui ne les stigmatise plus et les montre comme elles ont envie d'être perçues, privilégiant leur psyché à leur chair par des représentations de souvenirs d'enfance dans le cas de Kiki et Nusch ou par des animaux-totems auxquels elles s'identifient à l'image de Leonora Carrington et Leonor Fini.

Conclusion

Nous ne pouvons dissocier Alice Prin de Kiki de Montparnasse, comme nous ne pouvons distinguer son activité de modèle de celle d'artiste : elle est et restera à jamais une icône de Montparnasse. Il est absurde de vouloir nier cela ainsi que son rôle de muse auprès de Maurice Mendjisky et de Man Ray ; cependant, nous pouvons d'interroger ce statut de muse-modèle. L'Histoire a fait de la muse une figure enviée car les femmes qui ont ce statut atteignent la postérité grâce au travail de leur partenaire et non du leur. Elles existent seulement à travers l'homme qui les aime et les spectateurs, témoins de ces sentiments ; sans cela, elles redeviennent des inconnues. Avec l'émergence de mouvements féministes actuels revendiquant l'indépendance des femmes et luttant pour l'émancipation de toutes, il est absurde de vouloir encore romantiser le statut de muse qui s'avère aliénant pour les femmes, notamment celles qui sont artistes en plus d'inspiratrices. Il nous suffit de consulter plusieurs ouvrages sur Montparnasse, sur Man Ray ou sur les relations amoureuses des artistes pour nous rendre compte que Kiki est constamment qualifiée de muse ou d'amante et quasiment jamais d'artiste. L'aura que nous conférons à Kiki comme une véritable icône du surréalisme grâce ou à cause du *Violon d'Ingres* et de *Noire et Blanche* peut sembler ironique compte tenu de sa perception négative de ce mouvement. S'il faut arrêter d'envier et de romantiser la « muse », nous ne devons pas tomber dans l'extrême inverse et percevoir ces femmes comme des martyres qui ont souffert de leur condition. Être une femme dans les avant-gardes n'est certes pas aisé mais celles-ci, même si elles ne jouissent pas de la même reconnaissance que leurs homologues masculins, ont la possibilité de rompre avec leur condition initiale tout aussi aliénante. En rejoignant des mouvements et/ou des groupes d'artistes comme le surréalisme ou l'École de Paris, elles gagnent leur liberté et peuvent créer, s'extérioriser, ce qui est, pour elles, primordial. Elles ne créent pas et ne rejoignent pas ces mouvements pour gagner leur liberté mais c'est parce que leur activité d'artiste se fait de plus en plus dévorante qu'elles sont obligées de rompre avec leur condition et donc de rejoindre des avant-gardes. Si Lee Miller, Leonora Carrington ou encore Jacqueline Lamba fréquentent des artistes, c'est parce qu'elles savent qu'avec eux, elles peuvent s'exprimer librement dans leurs œuvres. A cette époque, où il est nécessaire pour les femmes de se définir comme fille ou femme « de », ces artistes se tournent vers des hommes qui sont également des créateurs. Le surréalisme a permis à de nombreuses artistes de créer. Aujourd'hui, nous déplorons le manque de considération dont sont victimes les femmes de la première et de la seconde génération surréaliste. Cependant, nous portons un regard critique sur leur condition presque un siècle plus tard. Les femmes actuelles jouissent d'une liberté que les femmes du début du XX^e siècle, sauf les marginales, n'ont et n'imaginent pas. Si nous comparons avec la grande majorité des femmes françaises des années 1920, bien entendu, Kiki, Lee Miller, Nusch Eluard, ... jouissent d'une grande liberté et peuvent

s'exprimer plus librement que n'importe quelle femme de l'époque. Toutefois, leur autonomie ne les empêche pas de demeurer des fétiches qui alimentent les fantasmes de la gent masculine. Ces dernières le comprennent³⁴⁹ : elles rejoignent le surréalisme pour rompre définitivement avec leur vie d'avant. Leur indépendance et leur confiance en elle gagnées, elles quittent le mouvement et sont libres d'être des artistes à part entière. Cependant, il demeure un fossé entre des femmes comme Lee Miller-Leonora Carrington et Kiki-Nusch : les deux premières vivent dans des familles fortunées, elles sont instruites et soutenues dans leurs choix. Si elles se tournent vers la vie de bohème, c'est pour s'affranchir véritablement du statut de femme tel qu'il est conçu par la société. Si Nusch et Kiki mènent une vie de bohème, ce n'est pas par conviction : elles y sont obligées d'une certaine manière. Il est certain qu'elles s'y épanouissent mais elles demeurent dans l'obligation constante de fréquenter un homme, par amour mais également pour leur assurer un certain confort. Toutes deux ont une vie difficile : elles n'ont pas de repères fixes durant leur jeunesse³⁵⁰, Nusch doit se prostituer, Kiki user de ruse pour subvenir à ses besoins, ... Il est important d'établir une distinction entre ces deux types, schématiques certes, de femmes. Nous ne pouvons juger sévèrement des êtres comme Nusch et Kiki d'avoir été sous « l'emprise » d'hommes et de ne s'être jamais rebellées : elles ne le pouvaient pas.

Nous attestons d'une reconnaissance progressive des créatrices, permise par le travail réalisé par les institutions et les chercheurs mais également favorisée par l'engouement d'un public de plus en plus sensible à cette démarche. Cette volonté de mettre en avant l'art au « féminin » est perceptible avec l'initiative *elles@centrepompidou* où, pendant presque deux années, un parcours thématique constitué uniquement d'œuvres réalisées par des femmes est présenté au public. L'initiative est très intéressante et permet de découvrir les avant-gardes sous un autre angle : Dada à travers le travail d'Hannah Höch ou Sophie Taeuber-Arp et le surréalisme avec Claude Cahun, Meret Oppenheim ou Dora Maar. L'objectif d'un tel événement est de sensibiliser le public et de présenter des artistes qui, en raison de leur sexe, ont souffert pendant plusieurs décennies d'un manque de reconnaissance. Ce type de sensibilisation est nécessaire. Cependant, nous devons nous diriger vers d'autres dynamiques : il n'est plus souhaitable d'atteindre la parité seulement par une discrimination positive qui pousse les musées à réaliser des expositions ou des conférences exclusivement consacrées aux femmes. Il faut les intégrer au cœur même des collections permanentes : il serait encore plus aliénant de créer une section uniquement « d'artistes femmes. » Ce qui est nécessaire, c'est d'accrocher les œuvres de ces artistes à côté de

³⁴⁹ Nous attestons de cela avec *En-Bas* de Carrington où elle prend conscience de l'aliénation qu'elle subit à cause de la place que lui confère Ernst.

³⁵⁰ En raison de la vie de saltimbanque de la famille de Nusch et du changement de situation de Kiki, élevée par sa grand-mère en Bourgogne, puis, à onze ans, par sa mère à Paris.

celles de leurs homologues masculins : exposer Lee Miller, Dora Maar, Claude Cahun avec Man Ray, ... Même si nous avons relevé une différence entre les productions masculine et féminine dans le surréalisme, l'Œuvre des créatrices étant davantage tournée vers une quête intérieure, leurs réalisations sont complémentaires de celles des hommes et méritent à ce titre d'être présentées ensemble. Nous avons expliqué la nécessité pour ces femmes de s'interroger sur leur nature, leur identité, ... : elles sont enfermées dans un rôle, établi par l'homme, qui ne leur convient pas. Hormis cela, leur production est proche de celle des membres masculins. Les œuvres réalisées par des femmes sont constamment ramenées à l'expressivité de leur sexe. Cela peut susciter notre curiosité si, en effet, nous ne pouvons distinguer la production féminine de celle des hommes. Si nous cachons le nom de l'artiste, pouvons-nous affirmer d'une œuvre qu'elle a été réalisée par une femme plutôt qu'un homme ? Cela semble peu probable... Le cas échéant, comment qualifier une artiste comme Claude Cahun qui comprend, dès le début du XX^e siècle, que « le neutre » doit prôner dans l'art ? A travers ces interrogations, nous nous rendons compte qu'il est absurde de distinguer, aussi brutalement, les œuvres des femmes de celles des hommes surréalistes. Il existe bien entendu des différences que nous avons précédemment relevées : la mobilisation de sujets différents, l'idée de *male gaze*, ... Ces particularités sont à prendre en compte mais elles ne doivent pas aboutir à une division entre l'homme et la femme : cela n'est pas souhaitable et des artistes comme Dorothea Tanning et Meret Oppenheim en ont conscience.³⁵¹

Ces questionnements autour de la légitimité à différencier la production masculine de celle des femmes nous amènent également à porter un regard critique sur la classification de l'histoire de l'art en mouvements : comment qualifier la production de Kiki ? Cette dernière n'est pas surréaliste, pas entièrement naïve et reprend quelques éléments propres aux artistes de l'École de Paris. Il existe, dans l'histoire de l'art, des électrons libres qui sont difficile à classer car ils n'appartiennent pas véritablement à un mouvement ou une tendance. Cette volonté de rattacher chaque artiste à un mouvement nuit à l'individualité et à la singularité de la production des artistes. L'Œuvre de Kiki a subi un désintérêt profond, en partie, car l'art naïf, après les années quarante, n'est plus si côté mais également car sa production n'appartenant pas à un mouvement, elle n'a pu faire l'objet de redécouvertes. D'autres artistes féminines sont dans une situation similaire : c'est le cas de Marie Laurencin qui est proche du Bateau-Lavoir et du cubisme ; toutefois, sa production ne l'est pas. Elle est étroitement associée au cubisme par souci de reconnaissance de son Œuvre : son partenaire, Guillaume Apollinaire, évoque son œuvre dans *Les*

³⁵¹ Whitney Chadwick rapporte leur manque de coopération lors de la rédaction de *La Femme et le surréalisme* ; celles-ci jugent inutile de distinguer les hommes et les femmes dans le cadre du surréalisme.

Peintres cubistes,³⁵² où il caractérise les aquarelles de Marie Laurencin comme un mélange entre les œuvres de Picasso et d'Henri Rousseau. Cette association découle d'une obligation informelle de caractériser l'œuvre d'un artiste par rapport à celle d'un autre artiste, souvent masculin. La démarche est la même avec l'Œuvre de Kiki que l'on rapproche de ce qu'ont fait Foujita, Modigliani, les peintres naïfs, ... De telles comparaisons permettent de justifier sa place dans un réseau, une mouvance artistique et donc de légitimer, d'une certaine manière, son travail. Il est toutefois souhaitable de dépasser cela et de considérer les artistes à la marge comme des créateurs qui ne peuvent et ne doivent être constamment rapprochés d'un mouvement ou d'un artiste particulier. Le fait que Kiki et Marie Laurencin soient des femmes a été pour elles une chance car cela leur a permis d'explorer des champs artistiques différents et d'expérimenter des voies où les hommes, en raison de leur statut, ne pouvaient s'aventurer. Toutes deux ont également été des muses reconnues et célébrées par leurs amants. Si Marie Laurencin a la chance d'être reconnue et d'avoir un musée éponyme au Japon, ce n'est pas le cas de Kiki. Nous connaissons son image à travers les photographies de Man Ray mais jusqu'à très récemment, grâce à un regain d'intérêt pour les années folles, Kiki n'est pas perçue comme une personnalité qui mérite d'être mise en avant. Sa concession funéraire s'arrête en 1974 et personne ne se manifeste : elle n'est toujours pas enterrée au cimetière de Montparnasse. De plus, c'est seulement à la fin de mai 2010 qu'une plaque commémorative est apposée sur sa maison de naissance. Sa reconnaissance, comme celle d'autres créatrices de la même époque, est encore longue. Toutefois, nous constatons qu'aujourd'hui, des chercheurs s'intéressent à ces questions et revalorisent le travail de ces artistes femmes.

³⁵² Guillaume Apollinaire, « Mademoiselle Marie Laurencin » dans *Les Peintres cubistes*, p. 77-85.

Bibliographie

Sources et Bibliographie :

1. Sources

Périodiques, Critiques et Essais :

- APOLLINAIRE Guillaume, *Les Peintres cubistes*, Paris, Bartillat, 2018, p. 77-85 [1^{ère} édition : Paris, Eugène Figuière & Cie, 1913].
- BRETON André, *Anthropologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 425-436 [1^{ère} édition : Paris, Gallimard, 1940].
- BRETON André, *L'Art magique*, Paris, Phébus, 1991, p. 70-89 et 229-256 [1^{ère} édition : Paris, Club français du livre, 1957].
- BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 7-114, 186-190, 371-379 [1^{ère} édition : Paris, *La Nouvelle Revue française*, 1928].
- BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2018, 173p. [1^{ères} éditions : 1924, 1929 et 1942].
- BRETON André et ELUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, José Corti, 1995, 76p. [1^{ère} édition : Paris, Galerie des beaux-arts, 1938].
- BROCA Henri, *Paris Montparnasse*, Paris, s.n., 1929-1933.
- BROCA Henri, *T'en fais pas, viens à Montparnasse ! Enquête sur le Montparnasse actuel*, Paris, s.n., 1928, 101p.
- DESNOS Robert, *Ecrits sur les peintres*, Paris, Flammarion, 2011, p. 68-86, 95-96, 108-120, 121-126, 269-271 et 272-273. [1^{ère} édition : 1984].
- KRIS Ernst et KURZ Otto, *La Légende l'artiste*, Paris, Editions Allia, 2010, p. 7-25 et 115-130 [1^{ère} édition : Vienne, Krystall, 1934, édition autrichienne].
- MAN RAY, *Ce que je suis et autres textes*, Paris, Hoëbeke, 1998, 94p.
- NAVILLE Pierre, PERET Benjamin et BRETON André, *La Révolution surréaliste*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1991. [1^{ère} édition : Paris, 1924-1929].
- PIERRE José (dir.), *Recherches sur la sexualité. Janvier 1928 – août 1932*, Paris, Gallimard, 1990, 211p.
- SKIRA Albert, *Minotaure. Revue artistique et littéraire*, 3 vol., Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1981 [1^{ère} édition : Paris, Edition Albert Skira, 1933-1939].

Autobiographies, biographies et entretiens :

- BOURGEADE Pierre, *Bonsoir Man Ray*, Paris, Pierre Belfond, 1990, p. 9-135 [1^{ère} édition : 1972].
- BRASSAÏ, *Conversation avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1997, p. 52 et 300-306 [1^{ère} édition : 1964].
- CAHUN Claude, *Aveux non avendus*, Paris, Mille et une nuits, 2011, 253p. [1^{ère} édition : Paris, Editions du Carrefour, 1930].
- CAHUN Claude, « Confidences au miroir » dans *Ecrits*, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 573-623 [écrit inédit : 1945-1946].
- CARRINGTON Leonora, *En Bas*, Paris, Eric Losfeld, 1973, 67p. [1^{ère} édition : New York, VVV, 1944, édition américaine].

- DESNOS Youki, *Les Confidences de Youki*, Paris, Fayard, 1999, 350p.
- KIKI, *Souvenirs retrouvés*, Paris, José Corti, 2005, 319p. [1^{ère} édition : 1938].
- KIKI, *The Education of a French Model*, New York, Bridgehead Book, 1995 [1^{ère} édition : New York, Boar's Head Books, 1950, édition américaine].
- MAN RAY, *Autoportrait*, Paris, Actes Sud, 1998, p.515 [1^{ère} édition : Londres, André Deutsch, 1963, édition anglaise].
- MAREVA, *Life with the painters of La Ruche*, Londres, Constable, 1972, 212p.
- PENROSE Roland, *Man Ray*, Paris, Chêne, 1975, p.66-144 [1^{ère} édition : Londres, Thames and Hudson, édition anglaise].
- SEVERINI Gino, *La vie d'un peintre*, Paris, Hazan, 2011, 332p. [1^{ère} édition : 1965, édition italienne].

Œuvres produites dans le cadre du Surréalisme :

- BRETON André, *Arcane 17*, Paris, Le Livre de Poche, 1971, 145p. [1^{ère} édition : Paris, Brentano's, 1945].
- BRETON André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 2013, 175p. [1^{ère} édition : 1937].
- BRETON André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 2018, 190p. [1^{ère} édition : Paris, Nouvelle Revue française, 1928].
- BRETON André, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 2016, 179p. [1^{ère} édition : Paris, Editions des Cahiers libres, 1932].
- BRETON André et SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard, 1967, 186p. [1^{ère} édition : Paris, Au sans pareil, mai 1920].
- ERNST Max, *La Femme 100 têtes*, Paris, Editions Prairial, 2016, 327P. [1^{ère} édition : Paris, Editions du Carrefour, 1929].
- MAN RAY, *Photographies 1920-1934 Paris*, Paris, Cahier d'Art, 1934, 104p.
- PENROSE Valentine, *Ecrits d'une femme surréaliste*, Paris, Editions Joelle Losfeld, 2001, 290p.
- OPPENHEIM Meret, *Poèmes et carnets. 1928-1985*, Paris, Christian Bourgeois, 1993, 149p.

2. Etudes générales

Autobiographies :

- LEJEUNE Philippe, *Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Editions du Seuil, 1993, p. 9-150.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p. 7-45 [1^{ère} édition : 1975]

Le statut des femmes :

- ALDER Laure et VIEVILLE Camille, *Les Femmes artistes sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2018, p. 7-25, 58-61, 68-69, 80-85 et 88-91.
- DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième Sexe. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 2020, p. 424-449 [1^{ère} édition : 1949].

- BOUQUERET Simone, *Les Femmes photographes de La Nouvelle vision en France 1920-1940*, Catalogue d'exposition [Paris, Hôtel de Sully, 3 avril – 7 juin 1998, Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 19 juin – 13 septembre 1998 et Evreux, Musée de l'Ancien Evêché, octobre – novembre 1998], Paris, Marval, 1998, 137p.
- CERF Juliette, « Révélations d'Adèle Haenel, affaire Polanski ... clap de fin pour l'impunité », *Télérama*, No. 3645, 23 novembre 2019, p. 22-28.
- CHADWICK Whitney, *Women art and society*, Londres, Thames and Hudson, 1996, p. 317-354 [1^{ère} édition : 1990]
- FRANCALANZA Eric, *Muses et nymphes au XIXe siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, 218p.
- FREUD Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 2006, 269p. [1^{ère} édition : Vienne, Franz Deuticke, 1907, édition autrichienne].
- GAMMEL Irene, « Breaking the Bonds of Discretion. Baroness Elsa and the Female Sexual Confession », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 14, No. 1, Printemps 1995, p. 149-166.
- GONNARD Catherine et LEOVICI Elisabeth, *Femmes artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 116-138 et 158-180
- MORINEAU Camille et RIMMAUDO Annalisa (dir.), *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*, Catalogue d'exposition [Paris, Centre Pompidou, 27 mai 2009 – 21 février 2011], Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 9-19, 24-29 et 276-295.
- MURRAY Penelope, « Qu'est-ce qu'une Muse », *Mètis*, Daedalus, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, Octobre 2008, p.199-219.
- RAMOND Michèle (dir.), *Femmes, Pouvoirs, Créations*, Paris, INDIGO & côté-femme, 2005, p. 243-278.

Les Relations homme-femme dans l'art :

- BABOULENE-MIELLOU Anne, *Le Créateur et sa créature. Le mythe de Pygmalion et ses métamorphoses dans les arts occidentaux*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016, p. 7-122, 198-207, 217-224 et 289-311.
- BERNADAC Marie-Laure et MARCADE Bernard (dir.), *Féminin-masculin. Le Sexe de l'art*, Catalogue d'exposition [Paris, Centre Pompidou, 24 octobre 1995 – 12 février 1996], Paris, Centre Pompidou, 1995, p. 34-39.
- BRIDET Guillaume et TOMICHE Anne (dir.), *Genres et avant-gardes*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 7-20, 65-78, 95-108, 137-160 et 173-184.
- DEKONINCK Ralph et WATTHEE-DELMOTTE Myriam (dir.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Acte de colloque [Louvain, Université catholique, 3 – 5 avril 2003], Paris, L'Harmattan, 2005, p. 325-350.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, Paris, Les éditions de minuit, 1985, p. 62-91.
- DOTAL Christiane et DRATWICKI Alexandre (dir.), *L'artiste et sa muse*, Acte de colloque [Rome, Villa Médicis, 2-3 mars 2006], Rome, Académie de France à Rome, 2006, p. 3-61 et 281-287.

- HUSTON Nancy, TODOROV Tzvetan et BUSSE Jean, *Des duos et des couples*, Catalogue exposition [Aix-en-Provence, Galerie d'art-Espace, 16 janvier – 30 mars 2003], Arles, Actes Sud, 2003, 91p.
- KEVRAN Sophie et MARTIN-PIGALLE Raphaële (dir.), *L'Amour fou*, Catalogue d'exposition [Quimper, Musée des Beaux-Arts, 15 octobre 2020 – 25 janvier 2021 et Poitiers, Sainte-Croix, 5 mars – 13 juin 2021], Paris, Mare & Martin, 2020, p. 12-27 77-130 et 154-167.
- LAVIGNE Emma (dir.), *Couples Modernes. 1900-1950*, Catalogue d'exposition [Metz, Centre Pompidou-Metz, 28 avril – 20 août 2018 et Londres, Barbican Center, 10 octobre – 27 janvier 2019], Paris, Gallimard, 2018, p. 9-28, 62-63, 110-119, 137-143, 204-211, 282-284, 299-305 et 316-321.
- DE MIJOLLA-MELLOR Sophie, « Le Fantôme de Pygmalion », *Adolescentes*, T. 26, No. 4, 2008, p. 817-840.
- OBERHUBER Andrea, ARVISAIS Alexandre et DUGAS Marie-Claude (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin. 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 7-28 et 251-270.
- SAFFROY-LEPESQUEUR Laure, *La séance de pose à XIXe siècle. Le regard de l'artiste masculin sur le modèle féminin*, mémoire de master 2 en histoire de l'art appliqué aux collections, François-René Martin (dir.), Paris, Ecole du Louvre, 2018, p. 17-28.
- SORLIN Pierre, « II. Le peintre et son modèle » dans *Persona. Du portrait en peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 55-84.
- VIAIRE Simone, « Pygmalion et Orphée chez Ovide » dans DURRY Marcel (dir.), *Revue des études latines*, T. XLVI, 1968, Paris, Les Belles Lettres, p. 235-247.
- VIRCONDELET Alain, *Amours fous. Passions fatales*, Paris, Beaux Arts éditions, 2017, p. 128-140 et 156-165.

Contexte artistique et historique :

- AUBENAS Sylvie, COMAR Philippe, de DECKER-HEFTLER Sylvaine et al., *L'art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle*, catalogue d'exposition [Paris, Bibliothèque nationale de France François-Mitterrand, 14 octobre 1997 – 18 janvier 1998], Paris, Hazan, 1997, p. 42-65.
- AUBENAS Sylvie et COMAR Philippe, *Cache-Sexe. Le Désaveu du sexe dans l'art*, Paris, Editions de La Martinière, 2014, p. 38-43 et 198-203.
- BARDON Isabelle, BEGUE Estelle, BINDMAN David et al., *Le modèle noir. De Géricault à Matisse*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée d'Orsay, 26 mars -21 juillet 2019 et Pointe-à-Pitre, Mémorial ACTe, 13 septembre – 29 décembre 2019], Paris, Musée d'Orsay, 2019, p. 292-295 et 306-311.
- BRIDET Guillaume et TOMICHE Anne (dir.), *Itinéraires. Littérature, texte, culture*, n°1, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 7-21, 65-78, 95-108, 123-136, 147-160 et 173-184.

Le Cinéma :

- ALBERA François, *L'Avant-garde au cinéma*, Malakoff, Armand Colin, 2005, p. 15-18 et 71-80.

- BOUHOURS Jean-Michel (dir.), *L'art du mouvement. Catalogue cinématographique du Musée national d'art moderne 1919-1996*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1996, p. 101-102, 246-247 et 268-274.
- BRENEZ Nicole et LEBRAT Christian (dir.), *Jeune, Dure et Pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque Française, 2001, p. 91-100.
- BREY Iris, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, 2020, p. 9-45.
- MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme. Enigmes. Cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Editions Mimésis, 2017, p. 33-52.
- WEISS Peter, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, L'Arche, 1989, p. 23-43 [1^{ère} édition : Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1988, édition allemande].
- YOUNG Paul et DUNCAN Paul (dir.), *Le cinéma expérimental*, Cologne, Taschen, 2009, p. 18-35.

L'Art naïf :

- HUGONOT Marie-Christine, *La Peinture naïve en France un art vivant*, Paris, Sous le vent, 1981, 143p.
- LACOURT Jeanne-Bathilde et SUSANNA Alex (dir.), *Du Douanier Rousseau à Séraphine. Les grands maîtres naïfs*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée Maillol, 11 septembre 2019 – 19 janvier 2020], Paris, Gallimard, 2019, p. 15-34 et 55-191.
- LUSARDY Martine (dir.), *L'art brut*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2018, p. 50-67 et 76-91.
- THOLMANY Robert, *Critériologie de l'art naïf*, Paris, Editions Max Fourny Art et Industrie, 1984, p. 5-72 et 105-172

L'Ecole de Paris :

- ANDRAL Jean-Louis et KREBS Sophie, *L'Ecole de Paris. Atelier Cosmopolite*, Paris, Gallimard, 2000, 50p.
- CHARENSOL Georges, « Les Beaux-Arts », *Revue des Deux Mondes*, Mai 1982, p. 435-443.
- COLLOMB Michel, *Les années folles*, Paris, Belfond, 1986, 271p.
- CREPSELLE Jean-Paul, *Montparnasse vivant*, Paris, Hachette, 1962, p. 26-27, 154-157 et 254-267.
- GEORGES-MICHEL Michel, *De Renoir à Picasso. Les Peintres que j'ai connus*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1954, p. 163-195.
- HARAMBOURG Lydia, *L'Ecole de Paris 1945-1965. Dictionnaire des peintres*, Lausanne, Ides et Calendes, 1993, p. 183.
- KLÜVER Billy et MARTIN Julie, *Kiki et Montparnasse. 1900-1930*, Paris, Flammarion, 1989, 263p. [1^e édition : New York, Harry N. Abrams, Incorporated, édition américaine].
- MURATOVA Xenia, « Paris », *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 912, 1979, p. 198.
- PAGE Suzanne (dir.), *L'école de Paris 1904-1929*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 novembre 2000 – 11 mars 2001], Paris, Paris musées, 2000, 407p.

- RESTELLINI Marc, *Modigliani, Soutine et l'aventure de Montparnasse. La Collection de Jonas Netter*, Catalogue d'exposition [Paris, Pinacothèque de Paris, 4 avril – 9 septembre 2012], Paris, Pinacothèque de Paris, 2012, 285p.
- WARNOD Jeanine, *Les Artistes de Montparnasse*, Paris, Editions Mayer – Van Wilder, 1988, 203p.

Le Surréalisme :

- BAJAC Quentin, CHEROUX Clément, LE GALL Guillaume et al., *La subversion des images*, Catalogue d'exposition [Paris, Centre Pompidou, 23 septembre 2009 – 11 janvier 2010], Paris, Centre Pompidou, 2009, 479p.
- BEHAR Henri (dir.), *Mélusine*, No. XXIV, Lausanne, L'Age d'homme, 2004, p. 9-14, 79-92 et 275-276.
- BEHAR Henri (dir.), *Mélusine*, No. XXVI, Lausanne, L'Age, d'homme, 2006, p. 123-138 et 195-196.
- BEHAR Henri (dir.), *Mélusine*, No. XXXIII, Lausanne, L'Age d'homme, 2013, p. 9-42, 80-99, 111-144 et 209-236.
- BILLETTER Erika et PIERRE José (dir.), *La femme et le surréalisme*, Catalogue d'exposition [Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 21 novembre 1987 – 28 février 1988], Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1987, p. 32-73, 91-414 et 484-487.
- BORDERIE Roger et CAMUS Michel, *Obliques*, N°14-15, Paris, Editions Borderie, 1977, p. 1-18, 33-39, 61-64.
- CAWS Mary Ann (dir.), *Surréalisme*, Paris, Phaidon, 2006, p. 10-47, 94-95, 108-111, 118-143
- CESARINE Indira, *Surréalisme, Sexualité et La Femme*, mémoire d'histoire de l'art, Paris, Colombia Global Centers, 1992, 23p.
- CHADWICK Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Editions du Chêne, 1986, 256p.
- CLAIR Jean, « Le surréalisme entre spiritisme et totalitarisme. Contribution à une histoire insensée » dans JULLIARD Jacques (dir.), *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, N°21, Paris, Société d'études soréliennes, 2003, p. 77-109.
- COLVILLE Georgiana et CONLEY Katharine, *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Acte de colloque [Cerisy-la-Salle, août 1994] Paris, Lachenal & Ritter, 1998, p. 7-172 et 187-200.
- COLVILE Georgiana, *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 9-23.
- DIU Isabelle, STOLL Bérénice et WAGNER Olivier (dir.), *L'invention du surréalisme. Des Champs magnétiques à Nadja*, Catalogue d'exposition [Paris, Bibliothèque nationale de France, 26 novembre 2020 – 7 février 2021], Paris, Bibliothèque nationale de France, 2020, p. 135-172.
- DUMAS-PUX Danielle, « Eros Khalos. Le Bel Amour », *Cahiers Jungiens de Psychanalyse*, N°131, 2010, p. 33-42.
- GAUTHIER Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, 381p.
- GOERG Charless, CHAMAY Jacques, BUTOR Michel et al., *Regards sur Minotaure. La revue à tête de bête*, Catalogue d'exposition [Genève, Musée Rath, 17 octobre 1987 – 31

- janvier 1988 et Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 17 mars – 29 mai 1987], Geève, Musée d'art et d'histoire, 1987, p. 95-120 et 201-222.
- GUEDJ Colette, *Les Mots. La Vie*, N°7, Paris, Editions du Centre national de recherche scientifique, 1992, p. 5-7, 13-70 et 77-88.
 - JIMENEZ José et SEBBAG Monique, *Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo*, Catalogue d'exposition [Malaga, Museo Picasso, 9 octobre 2017 – 28 janvier 2018], p. 15-301, 308-335, 340-351 et 360-363.
 - KRAUSS Rosalind, LIVINGSTON Jane et ADES Dawn, *Explosante-Fixe. Photographie & surréalisme*, Catalogue d'exposition [Washington, Corcoran Gallery of Art, 14 septembre – 17 novembre 1985], Paris, Hazan, 2002, 243p. [1^{re} édition : *L'amour fou. Photography and surrealism*, New York, Abbeville Press, 1985, édition américaine].
 - LEQUEUX Emmanuelle, « La Beauté convulsive des femmes surréalistes », *Le Monde*, 11 janvier 2018, p. 18.
 - KRAUSS Rosalind, *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecartés*, Paris, Editions Macula, 2013, p. 123-152 et 196-235 [1^{ère} édition : 1990].
 - MONTIER Jean-Pierre, « Le livre photographique comme scène érotique, *Facile* de Paul Eluard et Man Ray », dans NICOL Françoise et PERRIGAULT Laurence (dir.), *La Scène érotique sous le regard*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 55-70.
 - MUNDY Jennifer (dir.), *Surrealism desire unbound*, Catalogue d'exposition [Londres, Tate Modern, 20 septembre 2001 – 1^{er} janvier 2002 et New York, The Metropolitan Museum of Art, 6 février – 12 mai 2002], Londres, Tate Publishing, 2001, p. 64 et 171-202.
 - PROSE Francine, *The Lives of the Muses*, New York, HarperCollins, 2002, p. 187-267.
 - RIESE-HUBERT Renée, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism & Partnership*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, p. 1-30, 113-140, 199-230 et 367-376.
 - SPIES Werner (dir.), *La révolution surréaliste*, Catalogue d'exposition [Paris, Centre Pompidou, 6 mars – 12 juin 2002], Paris, Centre Pompidou, 2002, 447p.
 - STENT Sabina Daniela, *Women Surrealist. Sexuality, fetish, femininity and female surrealism*, thèse en philosophie, Stephen Forcer (dir.), Birmingham, Université de Birmingham, 2011, p. 1-101, 139-180 et 249-269.
 - SULEIMAN Susan Rubin, « En marge : les femmes et le surréalisme » dans *Pleine Marge*, n° 17, Paris, Peeters – France, juin 1993, p. 55-68.

Une œuvre en particulier :

- CASTANT Alexandre, *Noire et blanche de Man Ray*, Paris, Editions Scala, 2003, 31p.
- CHADWICK Whitney, « Fetishizing Fashion. Fetishizing Culture. Man Ray's « Noire et blanche » », *Oxford Art Journal*, Vol. 18, No. 2, 1995, p. 3-17.
- FORGEOT Benoit, *Vente Erotica. Livres et documents des collections Jean-Pierre Faur et Emmanuel Pierrat*, Catalogue de Vente [Paris, Drout Richelieu, 7 décembre 2007], Paris, Pierre Bergé & associés, 2007, p. 102.
- GROSSMAN Wendy et MANFORD Steven, « Unmasking Man Ray's Noire et blanche », *American Art*, Vol. 20, No. 2, Été 2006, p. 134-147.
- JOLLES Adam, « The Tactile Turn. Envisioning a Postcolonial Aesthetic in France », *Yale French Studies*, No. 109, 2006, p. 17-38.

- MARE Alexandre, « Une Certaine idée de la collection », *Revue des Deux Mondes*, Décembre 2013, p. 129-134.
- PAGE Suzanne (dir.), *Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. La collection*, Paris, Paris musées, 2008, p. 250-251 et 261.
- QUIGNARD Marie-Françoise et SECKEL Raymond-Josué, *L'Enfer de la Bibliothèque. Eros au secret*, Catalogue d'exposition [Paris, Bibliothèque nationale de France, 4 décembre 2007 – 2 mars 2008], Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008, p. 421.
- TURVEY, « The Avant-Garde and the « NewSpirit ». The Case of « Ballet mécanique » », *October*, Vol. 102, Automne 2002, p. 35-38.

3. Etudes monographiques

BRETON André

- ALEXANDRIAN, « André Breton et l'amour surréaliste » dans *Les libérateurs de l'amour*, Paris, Editions du Seuil, p. 207-255.
- CASTRE Victor, *André Breton. Trilogie surréaliste*, Paris, Société d'éditions d'enseignement supérieur, 1971, 110p.

CAHUN Claude

- ALIAGA Juan Vincente et LEPELIER François (dir.), *Claude Cahun*, Catalogue d'exposition [Paris, Jeu de Paume, 24 mai – 25 septembre 2011, Barcelone, La Virreina Centre de la Imatge, 27 octobre 2011 – 5 janvier 2012 et Chicago, The Art Institute of Chicago, 25 février – 3 juin 2012], Paris, Hazan, p. 10-80 et 127-222.
- CAWS Mary Ann et REYNES-DELOBEL (dir.), « Claude Cahun : île de courage », dans *Glorieuses modernités. Arts, écriture et modernité au féminin*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015, p. 167-180.
- LEPELIER François, *Claude Cahun*, Paris, Nathan, 1999, 150p.

CALDER Alexander

- LEAL Brigitte, SIMON Joan, COHEN-SOLAL Annie et al., *Alexander Calder les années parisiennes 1926-1933*, Catalogue d'exposition [New York, Whitney Museum of American Art, 16 octobre 2008 – 15 février 2009 et Paris, Musée national d'art moderne, 18 mars – 20 juillet 2009], Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 91-101 et 304-305.
- MARCHESSEAU Daniel (dir.), *Calder intime*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée des arts décoratifs, 14 février – 21 mai 1989], Paris, Solange Thierry Editeur, 1989, p. 120-147.

CARRINGTON Leonora

- SCHLIEKER Andrea, *Leonora Carrington. Paintings, drawings and sculptures 1940-1990*, Londres, Serpentine Gallery, 1991, 112p.

DALI Gala

- BONA Dominique, *Gala*, Paris, Flammarion, 1995, 425p.

VAN DONGEN Kees

- HOPMANS Anita, *Van Dongen. Fauve, anarchiste et mondain*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 25 mars – 17 juillet 2011], Paris, Paris musées, 2011, p. 16-197
- HOPMANS Anita, BOUHOURS Jean-Michel, KREBS Sophie et al., *Van Dongen & le Bateau-Lavoir*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée Montmartre, 16 février – 26 août 2018], Paris, Somogy, 2018, p. 11-25 et 74-131.

DUCHAMP Marcel

- ZAPPERI Giovanna, *L'artiste est une femme. La modernité de Marcel Duchamp*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, 145p.

ELUARD Paul

- CREACH Martine, LECLERCQ Sophie, GONNARD Catherine et al., *Paul Eluard. Poésie, amour et liberté*, Catalogue d'exposition [Evian, Palais Lumière, 2 février – 26 mai 2013], Milan, Silvana Editoriale, 2013, p. 31-39, 140-153 et 162-169.

ELUARD Nusch

- VIEUILLE Chantal, *Nusch. Portrait d'une muse surréaliste*, Paris, Artelittera, 2010, 127p.

ERNST Max

- SPIES Werner (dir.), *Max Ernst. Vie et Œuvre*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 84-161 [1^{ère} édition : Londres, Thames & Hudson, 2005, édition anglaise]

FINI Leonor

- BORGUE Pierre, *Leonor Fini ou le théâtre de l'Imaginaire*, Paris, Lettres Modernes, 1983, p. 149-206.
- GAUTHIER Xavière, *Leonor Fini*, Paris, Le Musée de poche, 1979, 155p.
- GODARD Jocelyne, *Leonor Fini ou les métamorphoses d'une œuvre*, Paris, Le Semaphore, 1996, p. 7-41 et 137-150.

FOUJITA Tsuguharu

- BUISSON Sylvie, *Foujita : Foujita et ses amis du Montparnasse*, Catalogue d'exposition [Chilleurs-aux-Bois, Château de Chamerolles, 30 juin – 19 septembre 2010], Paris, Editions Alternative, 2010, p. 59-61, 94, 142 et 153-154.
- BUISSON Sylvie et Dominique, *Léonard-Tsuguharu Foujita*, Vol. 1, Courbevoie, ACR Editions, 1987, 584p.
- BUISSON Sylvie, *Léonard-Tsuguharu Foujita*, Vol. 2, Courbevoie, ACR Editions, 2001, 636p.
- LE DIBERDER Anne et BUISSON Sylvie (dir.), *Foujita. Peindre dans les années folles*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée Maillol, 7 mars – 15 juillet 2018], Bruxelles, Fonds Mercator, 2018, p. 16-20, 32-38, 66-133.
- HAYASHI Yôko, KREBS Sophie, CHALBI Nadia et al., *Foujita 1886-1968, Œuvre d'une vie*, Catalogue d'exposition [Paris, Maison de la culture du Japon, 16 janvier -16 mars 2019], Le Kremelin-Bicêtre, Gourdcuff Gradenigo, 2019, p. 15-23, 43-46 et 90-97.

KIKI DE MONTPARNASSE

- MOLLGAARD Lou, *Kiki. Reine de Montparnasse*, Paris, Robert Laffont, 1988, 333p.
- RENAULT Olivier, *Les Modèles et leurs peintres. Dans l'intimité des ateliers*, Paris, Parigramme, 2019, p. 110-123.

KISLING Moise

- KESSEL Joseph, *Kisling. Catalogue raisonné*, Turin, Pozzo Gros Monti, 1971, 377p.
- LAMBERT Jacques, *Kisling Prince de Montparnasse*, Paris, Les Editions de Paris, 2011, 89-100 et 139-148.

LAMBA Jacqueline

- BONNEFOY Yves, MAZE Fabrice et JAGUER Edouard, *Jacqueline Lamba*, Catalogue d'exposition [Paris, Galerie mille neuf cent deux mille, 2-30 décembre 1998], Paris, Galerie 1900-2000, 1998, 47p.
- ROMANO PACE Alba, *Jacqueline Lamba. Peintre rebelle. Muse de l'amour fou*, Paris, Gallimard, 2010, 314p.

LAURENCIN Marie :

- MARCHESSEAU Daniel et TAKANO-YOSHIZAWA (dir.), *Marie Laurencin*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée Marmottant Monet, 21 février – 30 juin 2013], Paris, Hazan, 2013, 175p.

MAAR Dora

- AMAO Damarice, MADDOX Amanda et ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA Karolina (dir.), *Dora Maar*, Catalogue d'exposition [Paris, Centre Pompidou, 5 juin – 29 juillet 2019, Londres, Tate Modern, 19 novembre – 29 juillet 2019 et Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 21 avril – 26 juillet 2020], Paris, Centre Pompidou, 205p.
- BALDASSARI Anne, *Picasso. Dora Maar. Il faisait tellement noir ...*, Catalogue d'exposition [Paris, musée Picasso, 14 février – 22 mai 2006 et Melbourne, National Gallery of Victoria, 29 – 8 octobre 2006], Paris, Flammarion, 2006, 317p.
- BARING Louise, *Dora Maar. Paris au temps de Man Ray, Jean Cocteau et Pablo Picasso*, New York, Rizzoli, 2017, 222p. [1^{ère} édition : édition américaine]
- CAWS Mary Ann, *Les Vies de Dora Maar. Bataille, Picasso et les surréalistes*, Paris, Thames & Hudson, 2000, 224p.
- COMBALIA Victoria, *Dora Maar. Bataille, Picasso et les surréalistes*, Catalogue d'exposition [Marseille, Galeries de la Vielle Charité, 7 février – 30 avril 2002], Marseille, Musées de Marseille, 2002, p. 35-58, 145-204.
- DUJOVNE ORTIZ Alicia, *Dora Maar. Prisonnière du regard*, Paris, Editions Grasset, 2003, 414p.

MAN RAY

- BOUHOURS Jean-Michel et DE HAAS Patrick (dir.), *Man Ray. Directeur du mauvais movie*, Paris, Centre Pompidou, 1997, 208p.

- DEHO Valerio, *Man Ray Magie*, Catalogue d'exposition [Edificio Cassa di Risparmio, 9 juillet – 18 septembre], Bologne, Damiani, 2005, p. 151.
- CAIN Julien, ADHEMAR Jean et PASQUET Evelyne, *Man Ray. L'œuvre photographique*, Catalogue exposition [Paris, Bibliothèque Nationale, 22 mai – 13 juillet 1962], Paris, Bibliothèque Nationale, 1962, 38p.
- CHEROUX Clément (dir.), *Man Ray Portraits. Paris-Hollywood-Paris*, Paris, Centre Pompidou, 2010, 314p.
- DE L'ECOTAIS Emmanuelle, *Man Ray. 1890-1976*, Cologne, Taschen, 2001, 190p.
- DE L'ECOTAIS Emmanuelle et SAYAG Alain, *Man Ray. La photographie à l'envers*, Catalogue d'exposition [Paris, Grand Palais, 29 avril - 29 juin 1998], Paris, Centre Pompidou, 1998, 257p.
- DE L'ECOTAIS Emmanuelle, *Man Ray Rayographies*, Paris, Editions Léo Scheer, 2002, p. 11-27 et 204-205.
- FORESTA Merry, FOSTER Stephen C., KLÜVER Billy, MARTIN Julie et al. *Man Ray*, Paris, Gallimard, 1989, 347p. [1^{ère} édition : *Perpetual Motif : The Art of Man Ray*, New York, Abbeville Press, édition américaine].
- LOTTMAN Herbert, *Man Ray à Montparnasse*, Paris, Hachette, 2001, p. 61-192.
- MARTIN Jean-Hubert, SERS Philippe, MOLDERINGS Herbert et al. *Man Ray Photographe*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée national d'art moderne, 10 décembre 1981 – 12 avril 1982], Paris, Philippe Sers, 1985, 256p.
- MIGLIETTI Claude, SAYAG Allain, GRIMAUD Paméla, LINO Marie-Josée et al., *Man Ray et la Mode*, Catalogue d'exposition [Marseille, Musée Cantini, 8 novembre 2019- 8 mars 2020 et Paris, Musée du Luxembourg, 8 avril – 26 juillet 2020], Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2019, 247p.
- MUNDY Jennifer (dir.), *Duchamp Man Ray Picabia*, catalogue d'exposition [Londres, Tate Modern, 21 février – 26 mai 2008 et Barcelone, Musée national d'art de Catalogne, 18 juin – 12 octobre 2008], Londres, Tate, p. 144-175.
- PEPPER Terrence (dir.), *Man Ray Portraits*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2013, 224p. [1^{ère} édition : Londres, National Portrait Gallery, édition anglaise].
- WARE Katherine, *Man Ray*, Cologne, Taschen, 2012, 191p.
- WARE Katherine et DE L'ECOTAIS Emmanuelle, *Man Ray. 1860-1970*, Cologne, Taschen, 2017, 251p.

MILLER Lee

- BURKE Carolyn, *Lee Miller. Dans l'œil de l'histoire. Une photographe*, Paris, Autrement, 2017, 503p.
- PENROSE Anthony, *Les vies de Lee Miller*, Paris, Arléa, 1994, p. 29-48 et 79-84.
- SAYAG Alain, HERMANN Brigitte, NAVILLE Pierre et al., *Atelier Man Ray. Berenice Abbott, Jacques-André Boiffard, Bill Brandt, Lee Miller. 1920-1935*, Catalogue d'exposition [Paris, Centre Georges Pompidou, 2 décembre 1982 – 23 janvier 1983], Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 54-61.

OPPENHEIM Meret

- PAGE Suzanne et PARENT Béatrice (dir.), *Meret Oppenheim*, Catalogue exposition [Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 27 octobre – 10 décembre 1984], Paris, ARC, 1984, 82p.

ROUSSEAU Henri

- BELLI Gabriella et COGEVAL Guy, *Le Douanier Rousseau. L'innocence archaïque*, Catalogue d'exposition [Venise, Palazzo Ducale, 6 mars – 5 juillet 2015, Paris, Musée d'Orsay, 22 mars – 17 juillet 2016 et Prague, Narodni galerie, 16 septembre 2016 – 15 janvier 2017], Paris, Musée d'Orsay, 2016, p. 31-74 et 211-233.

4. Ouvrages de fiction

- BALZAC Honoré, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Mille et Une Nuits, 1993, 63p. [1^{ère} édition : *Maître Frenhofer*, Paris, *L'Artiste*, 1831].
- JOUFFROY Alain, *La vie réinventée*, Paris, Robert Laffont, 1982, 470p.
- GAUTIER Théophile, « La Toison d'or » dans *Œuvres. Choix de romans et de contes*, Paris, Robert Laffont, 2011, p. 621-654. [1^{ère} édition : Paris, *La Presse*, 1839]
- DE GONCOURT Edmond et Jules, *Manette Salomon*, Paris, L'Hamarttan, 1993, 444p. [1^{ère} édition : Paris, Georges Charpentier, 1867]
- MAUPASSANT
- MERIMEE Prosper, *La Venus d'Ille*, Paris, Librairie générale française, 1994, 94p. [1^{ère} édition : Paris, Georges Charpentier, 1845].
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Librairie Générale Française, 2010, p. 355-383.
- Von SACHER-MASOCH Leopold, *La Vénus à la fourrure*, Paris, Pocket, 2013, 182p. [1^{ère} édition : Stuttgart, J. G. Cotta, 1870, édition allemande]
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *L'Eve future*, Paris, Flammarion, 1992, 441p. [1^{ère} édition : Paris, M. de Brunhoff, 1886].

Sitographie :

- BROWN Kate, « Surrealism was a decidedly feminine movement. So why have so many of it's great women artists been forgotten ? », [en ligne], *Arnet*, 18 février 2020, [consulté le 17 février 2021], Disponible sur : <https://news.artnet.com/exhibitions/kunsthalle-schirn-surrealist-women-1779669>
- BURAT Marie-Charlotte, « Qu'est ce que l'art brut ? On a posé la question à 3 spécialistes », [en ligne], *Beaux Arts*, 24 septembre 2015, [consulté le 19 avril 2021], Disponible sur : <https://www.beauxarts.com/expos/quest-ce-que-lart-brut-on-a-pose-la-question-a-3-specialistes/>
- CRAMER Charles et Kim Grant, « Surrealism and Women », [en ligne], *Khan Academy*, [consulté le 24 janvier 2021], Disponible sur : <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/dada-and-surrealism/xdc974a79:surrealism/a/surrealism-and-women>
- GAPIA Mark, « The Avant-Garde as Erotic. Kiki and Samuel Roth at the Margins of Modernist Art » [en ligne], [consulté le 15 novembre], Disponible sur <https://castle.eiu.edu/~modernity/gaipa>
- GROSSMAN Wendy, « Unmasking Adrienne Fidelin : Picasso, Man Ray, and the (In)Visibility of Racial Difference » [en ligne], *Modernism / Modernity*, 24 avril 2020, [consulté le 28 février 2021], Disponible sur : <https://modernismmodernity.org/articles/grossman-unmasking-fidelin>
- LEQUEUX Emmanuelle, « Léona Delcourt, la femme qui inspira Nadja à Breton » [en ligne], *La Matinale du Monde*, 24 janvier 2021, [consulté le 10 février 2021], Disponible sur : https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2021/01/22/leona-delcourt-la-femme-qui-inspira-nadja-a-andre-breton_6067255_4500055.html
- ODY Joëlle, « Kiki ma muse, par Man Ray » [en ligne], *Polka*, 8 mars 2018, [consulté le 12 octobre 2020], Disponible sur <https://www.polkamagazine.com/kiki-de-montparnasse-le-violon-dingres-de-man-ray/>
- PATTERSON Sala Elise, « Yo Adrienne » [en ligne], *The New York Times*, 25 février 2007, [consulté le 27 février 2021], Disponible sur <https://www.nytimes.com/2007/02/25/style/tmagazine/25tmodel.html>
- RAZMADZE Mariam, « Rethinking the Word Muse in the Arts » [en ligne], *Daily Art Magazine*, 3 septembre 2020, [consulté le 17 février 2021], Disponible sur <https://www.dailyartmagazine.com/muse-in-art/>
- RIALLAND Ivanne, « Douanier Rousseau et les poètes : éloge du non-savoir ? » [en ligne], *L'âge d'or*, n°11, 2018 [consulté le 10 mai 2021], Disponible sur : <https://journals.openedition.org/agedor/3217>
- ROUSSEL Frédérique, « Variétés, le surréalisme à tout point de revue : une aventure d'avant-garde exhumée » [en ligne], *Libération*, 13 décembre 2019, [consulté le 20 mai 2021], Disponible sur https://www.liberation.fr/livres/2019/12/13/varietes-le-surrealisme-a-tout-point-de-revue-une-aventure-d-avant-garde-exhumee_1769103/
- SABAU Julie, « Les artistes femmes surréalistes » [en ligne], *AWARE*, 1^e mai 2020, [consulté le 10 décembre 2020], Disponible sur <https://awarewomenartists.com/decouvrir/les-artistes-femmes-surrealistes/>

Filmographie :

- CATELAIN Jaque, *La Galerie des monstres*, 1924.
- CLAIR René, *Entr'acte*, 1924.
- EPSTEIN Jean et MOZZHUKHIN Ivan, *Le Lion des Mogols*, 1924.
- GASNIER Louis, *Iris perdue et retrouvée*, 1934.
- LEGER Fernand et DUDLEY Murphy, *Ballet Mécanique*, 1924.
- LITVAK Anatole, *Cette vieille canaille*, 1933.
- MAN RAY, *Le Retour à la raison*, 1923.
- MAN RAY, *Emak-Bakia*, 1926.
- MAN RAY, *L'Etoile de Mer*, 1928.
- PREVERT Pierre et DUHAMEL Marcel, *Paris Express/Souvenir de Paris*, 1928.
- SANDBERG Anders Wilhelm, *Le Capitaine jaune*, 1930.

Emission radiophoniques :

- Brigitte Patient, « Le Violon d'Ingres, Man Ray 1924 » dans l'émission *Regarder Voir : Photos mythiques*, FranceInter, 11 août 2019.

Annexes :

- Fonds Kiki de Montparnasse (BVAP KIKI 1), Paris, Bibliothèque Kandinsky.
- Fonds Man Ray (MANR 4, 5, 20, 21, 22), Paris, Bibliothèque Kandinsky.
- Fonds Marc Vaux (MV 820), Paris, Bibliothèque Kandinsky.

Annexes

Please come with
Kiki
this Saturday, 14th
to my studio. You
will see the fireworks
in front of the Sacre-Coeur
and we will have a
little party. from my [✓] windows
Come from 1/2 past 7 on.
Venez sans faute!



Familleau Ray
3909

36

Pascin
Bd. de Clidus

994

Ann 1 : Jules Pascin, *Lettre destinée à Man Ray et Kiki*, datée du 14 juillet 1923

© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou

Vie de Kiki

A Man Ray

Tu as, ma chère Kiki, de si beaux yeux que le monde au travers d'eux doit être bien joli. Ce que tu vois ? Une grasse prairie dans un vallon calme à l'orée duquel vient murmurer la mer. Dans le ciel bleu les arbres sont endormis, dans l'herbe verte les femmes sont nues, dans l'air il y a des chansons faciles qui, mélancoliquement, parlent de l'amour et dont le refrain, quand il nous parvient à Paris, est triste comme le soleil d'été rue du Quatre-Septembre. Il y a bien dans le ciel des menaces ou des souvenirs d'orages. La mer a hurlé cette nuit comme une lionne qui met bas tandis que les cauchemars assaillent les belles endormies. Toi, tu te cachais la tête sous les draps et tu te bouchais les oreilles. Au matin le vent dispersait les derniers nuages, la mer était frisée de petites vagues, l'arc-en-ciel se mirait dans tes jolis yeux. Parfois un voyageur revient d'Amérique. Parfois des marins visitent le vallon calme. Ils ne racontent pas leurs naufrages, ni quand le bateau fut pris dans la banquise, ni quand il tourna au gré d'une trombe équatoriale, si bien que tu rêves que le monde est pacifique comme la grasse prairie dans le vallon calme de ton imagination. qu'il n'est de tempêtes que dans les cauchemars. Et voici la prairie grasse dans le vallon calme, le ciel bleu, l'herbe verte, les femmes nues, les chansons et les fleurs.

Ce vallon que tu as créé, c'est le monde où tu vis loin d'ici, bien que tu resplendisses dans Paris, cette ville que tu ne quitteras pas et dont les nuits te sont familières avec ses alcools, ses musiques fiévreuses et ses danses admirables. Ici même ou bien loin, ma chère Kiki, à travers tes beaux yeux, que le monde est joli.

Ann 2 : Robert Desnos, *Vie de Kiki*, 1927

Kiki :

Il en est de même dans tous les domaines : écriture, peinture, cinéma, théâtre. Une œuvre n'est attachante, n'a de prix que dans la mesure, qu'il s'agisse d'humanité, de surhumanité, voire d'humanité, où elle s'adresse à l'homme. Hors de cela, il n'y a que de la littérature, c'est-à-dire œuvre d'art esclave de la grammaire, du style et de toutes les règles inventées.

Les *Souvenirs* de Kiki s'adressent directement à nous, sans fard, naturellement. C'est le langage même de la vérité et de la vie. C'est mieux qu'un livre, c'est l'auteur même qui ouvre son cœur ici. Et quoi de mieux ?

Je plains et je méprise, pour ma part, ceux qui préfèrent découvrir un livre, fût-ce le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, à faire connaissance d'un être vivant. Je donne tous les poèmes du monde pour les beaux yeux d'une femme encore inconnue. Et c'est pourquoi je loue Kiki d'avoir su, avec une si parfaite et si naturelle pudeur, se dénuder devant nous.

Et, puisqu'elle est belle et que tout le monde le sait, est-il utile de dire que sa beauté et son charme eux-mêmes, elle les a communiqués à ces confidences émouvantes ?

Car, toujours belle et valant toujours d'être vécue, la vie n'est pas toujours rose et c'est sans doute la conclusion que Kiki donnerait à son livre, si sa jeunesse et sa santé lui permettaient d'en donner une à une œuvre aussi étroitement confondue avec sa propre existence.

Ann 3 : Robert Desnos, « Kiki » dans le *Catalogue de son exposition au Sacre du Printemps*, 1927

La Presse du monde entier a salué

Kiki-Souvenirs

comme un livre « rare, curieux, unique,
qui ne ressemble à aucun autre livre » (1)

C'est le langage même de la vérité et de la vie. — Robert Desnos.

Kiki raconte sa vie avec une naïveté pittoresque, et une impudeur fort remarquable. Curieux Bouquin. (Pierre Bost, Jazz.)

Elle parle dru, elle écrit de même. Par petites phases, courtes, incisives, tranchantes, et si attendrie parfois, elle épingle sur chaque personnalité connue une anecdote, un mot, un qualificatif, et nous en apprenons plus sur Kissing, Foujita et quelques autres que ne pourraient le faire des volumes sur chacun d'eux. (L'Intran : Les Treize.)

Kiki schreibt Memoiren

Wer kennt Kiki nicht auf dem Pariser Montparnasse und insbesondere auf der ganzen Welt? Kiki ist die Attraktion des Künstlerviertels von dem Tage an, wo sie ankam, das Modell oder Water, die heute einen Namen haben, die Helin des Films " Stern des Meeres ", unabhängige Male einstimmig zur montparnassischen Schönheitsfeier auswählt. Kiki ist eine der wichtigsten Figuren, eine der lebhaftesten, die es gibt.

Kiki hat ihre Memoiren geschrieben; — und sie hat etwas zu erzählen — in einer über einfachen, aber eindringlichen Sprache. Sie spricht darin von ihrer barten Jugend auf dem Lande, von ihrer Ankunft in Paris und von den Leuten, denen sie dort begegnete. Sie hat keine Angst vor dem Wort, sie erzählt das, was ihr amüant zu erzählen scheint, und damit die Geschichte des Pariser Montparnasse. Der Water Foujita hat dazu die Vorrede verfasst, und das Buch ist von 20 Reproduktionen von Gerbain von Kiki selbst begleitet.

(Berliner Tageblatt.)

Kiki ne sait pas écrire, et elle est un surprenant écrivain... Ce livre de souvenirs est vraiment écrit « comme on parle ». Comme Kiki parle. Si ses mots sont parfois un peu vulgaires, son cœur ne l'est point... Et ces souvenirs-là ne sont pas de ceux que l'on invente! (Aristide, Aux écoutes.)

A life more or less well known by every Montparnassian, but never put into print by herself, and she does it in her usual clever way. (Times.)

Ils sont fort joliment édités par Henri Broca... Kiki écrit comme le soleil éclaire, sans y penser. Je jurerais que pas un mot n'a été retouché de ces courts souvenirs. (Pierre Loiselet, Le Soir.)

Ein Mädel von Montp.

Kiki und ihre Memoiren
Elisabeth Janzlein
(Neue Freie Presse)

Die akademische oder gar entrüstete Frage, wozu solche Literatur überhaupt geschaffen, gedruckt und vertrieben wird, fiel hier in sich selbst zusammen. Es geht hier um keine Konstruktion, sondern um Organisches. Ueber geistige Werte kann diskutiert werden. Ueber ein Temperament faum.

Man lese diesen Befenntnissen bitter unecht, wollte man sie durch die literarische Welt sehen. Hier spricht ein Mädel, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, von besten, lauerlichen, reinlichen und schändlichen Dingen, die ihr das Leben in den Wea gestaltet hat.

Erzählt ohne Sentimentalität von den Mächten ohne Dada oder unter fremdem Dach, von den Tagen des Hungers, der Kaufkraft. Diese kleine Alice Durand oder Dupont ist ein tapferer Kerl. Man verkenne sie nicht, wenn sie sich hinter all die titelchen oder jenseitigen Wort versteckt. Sie nennt die Dinge beim rechten Namen. Diese Namen sind nicht immer schön. Aber all die Dinge sind ihr gegeben, gegeben rührend anderen altäuglich, allnächtlich, unter allen Gezeiten, ohne daß wir in Entrüstung oder in Revolte ausbrechen.

МЕМУАРЫ КИКИ

Некоронованная королева Монпарнасса, знаменитая модель Кики выпускает на свет своих « свои » мемуары. Женщина эта пользуется в литературных кругах большой популярностью. Она поэтесса, поэт, и « плещи удивы », исполняет арабские танцы и, при случае, танцует.

В ее жизни Кики — настоящего ее имени никто не знает. — рассказывает о своем тяжелом детстве, о первых шагах популярной модели на Монпарнассе, о людях, с которыми она встречалась на своем коротком, но бурном пути. Предисловие к книге написал художник Фужита, а редактор составил книгу многоценными репродукциями полотна Кики.

Kiki a écrit ses mémoires. — elle en a, des histoires à raconter! — dans une langue très simple — et pour cause, mais savoureuse et drue. (André Warnod, Comedia.)

J'ai lu les mémoires de Kiki. Je sais peu de choses aussi tristes que la vie de Kiki... Et maintenant même, sa vie est-elle changée parce qu'elle est célèbre dans le monde entier et qu'il ne se passe pas de jours qu'à Sydney, à Oslo ou à Paris dix journaux ne parlent d'elle (Paris-Midi.)

PESTI NAPLO

Szomben a Café du Dôme-mal, egy kis földszinti lakásban fogad Kiki kisasszony, a Montparnasse ländre. Itt a is van rajta, ami meglehetősen szokatlan dolog, mert Kiki kisasszony anélkül, hogy hirdelné a » vie intégrale «-t, csak, a legszükségesebb ruhadarabokat szokta hordani.

Mademoiselle Kiki nem hajlamos a soványságra és bizonyos idomai erősebbek egy kicsikét a divatnál. Az arca sem szabályos, de olyan szenzációsan egyénien festi, hogy megpukkad az frigségtől minden nő, aki látja, legyenek bár a Montparnasse benszülöttei vagy kíváncsi külföldi dámák.

Kiki vonásait különben világhírűvé léle: Van Dongen, Foujita, Hiler, Kissing, és Man Ray, az amerikai művész-fotografus. Párizs háború utáni bohémjének a műsája ő. A legérlesebb model a Montparnasse-on és egy személyben a legjölvedűbb ő a kontinensen. Sőt valószínűleg más világreszen sincs hozzá hasonló, amit az bizonyít, hogy minden párizslátogató programjába veszi Kiki mezbámulását. Ha a Café de la Coupoleban elneveti magát, a Dômeban, de meg a leglátványosabb Jungle-ban is tudja mindenki, hogy kezdődik a jökedy, megerkezett Kiki.

Mademoiselle Kiki nemrégiben a memoáirradalom gyarapítói sorába lépett. Még alig huszonnyolceztendő és máris dúskál az emlékekben. Sokat látott. Nemcsak a tanuja, de aktív részese is volt egy új művészeneráció szárnypróbálgatásainak, zdelmeinek, örömeinek és sírereinek.

Kiki a Montparnasse lelke Sok baja volt életében, de azért nem tudja, mi a szomorúság. Ő a nevetés, az öröm, a jökedy. Atg. ER LÁSZLÓ

(1) (Maurice Coriém Le Merle L'Éclair.)

Ateliers et Galeries

× L'exposition du sculpteur Antoine Bourdelle aura lieu en mars prochain, à l'Orangerie des Tuileries. Le comité d'honneur s'est réuni au Louvre lundi matin, dans le cabinet de M. Henri Verne, directeur des musées nationaux.

La date du 6 janvier, à 10 heures, a été fixée pour une visite officielle aux ateliers du maître disparu.

× Après la littérature et les planches, la galerie de peinture révèle à nouveau Kiki de Montparnasse. C'est à la galerie Georges Bernheim que les toiles de la reine des Montparnos sont exposées.

× On vient de fonder la « Société des Amis du Musée de Sèvres » — nous l'avons dit en son temps — dans le but d'assurer le développement du Musée Céramique et de l'École Nationale Supérieure de Céramique de Sèvres.

Deux manifestations auront lieu ultérieurement : une exposition céramique à sujets maritimes et une exposition d'art céramique polonais. Elles donneront lieu à des conférences faites au Musée de Sèvres.

La Manufacture Nationale de Sèvres vient de décider d'accorder une réduction de 10 0/0 sur les achats à Sèvres même, ou dans le magasin sis 240, rue de Rivoli.

Les Arts

L'EXPOSITION DE KIKI

Kiki, la célèbre Kiki, de Montparnasse, fait une exposition à la galerie Jean Charpentier, rue du Faubourg St-Honoré.

Mais il faut présenter Kiki. Imaginez une grande et belle fille brune, large, dodue, joyeuse, un peu populacière. Les cheveux très ondulés, avec, sur le front, une frange à la Marie Bashkirtoeff, les yeux amusés, une bouche rouge comme une grenade mûre.

Ce qu'elle était naguère. Une humble petite fille pauvre que des événements banals amènent à Paris mais à Montparnasse... Elle commence par servir de modèles aux peintres. Sincère, spontanée, gentille, on apprécie son corps bien fait, puis son humeur. Foutjita, Van Dongen, Kisling et tant d'autres jettent sur la toile ses traits si personnels.

Et puis on s'aperçoit qu'elle a une voix grave, grasseyante, un peu canaille. Elle chante des chansons rosses d'un air de petite fille sage. Cela distrait les peintres et les camarades... L'un d'eux, plus hardi que les autres, déclare :

— Kiki a une voix pour chanter dans les cabarets.

Sitôt dit, sitôt fait... Kiki chante à la Jungle... Et tout le monde s'enthousiasme des airs qu'elle murmure.

*
**

Kiki chanteuse... après Kiki modèle... Ce n'est pas assez. Un impresario, flânant par Montparnasse, décide par jeu ou par habileté qu'une fille pareille doit être photogénique. Quelques dizaines de mètres de pellicules on sera fixé. Ça y est... Kiki est engagée par le cinéaste. On l'emmène à Berlin... Elle tourne, tourne, tourne fort bien puisqu'elle s'en revient couverte de vanités et d'argent.

— Raconte, Kiki, raconte ton voyage...

Les peintres dont elle est restée l'amie s'ébaubissent de son récit. Elle a tout remarqué, tout observé. Elle juge avec une naïveté et une malice d'enfant à qui l'on n'en fait pas accroire.

En fallait-il davantage pour que, aidée d'un journaliste, Kiki écrive ses mémoires... Sur papier de choix, en édition de prix, voici les « Mémoires de Kiki ». Ils sont simples et savoureux. Elle dit simplement. Telle chose m'advint, presque sans chiqué et sans forfanterie...

...Pour le moment, Kiki a changé encore sa manière... Dans les beaux salons de la galerie la plus célèbre de Paris, Kiki reçoit, car Kiki actuellement expose des tableaux dont elle est l'auteur. Le genre ? Oh ! un genre qui ne se décrit pas... Un genre enfantin et humoristique, à peu près sans technique, et qui plaît. Elle vous serre la main gracieusement et semble s'excuser de son succès.

Elle est charmante et spontanée. Je l'ai entendu murmurer tantôt, sans rire.

— Oh ! j'ai de l'expérience.

On pourrait le croire quand on se souvient des divers genres de son activité... Elle a parcouru tant de domaines.

— Quel âge a-t-elle donc, a demandé près de moi un monsieur abondamment décoré.

— Voilà. Elle a vingt-neuf ans.