Acta fabula
Revue des parutions
vol. 27, n° 2, Février 2026
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.20699

Le droit d’être muse ?

The Right to Be a Muse?

Karla Segura Pantoja

Victoria Combalía, *Musas, mecenas y amantes. Mujeres en torno al surrealismo*, Barcelona : Elba, 2016, 167 p., EAN 9788494366680.

Pour citer cet article

Karla Segura Pantoja, « Le droit d’être muse ? », Acta fabula, vol. 27, n° 2, Surréalisme international, Février 2026, URL : https://www.fabula.org/revue/document20699.php, article mis en ligne le 04 Février 2026, consulté le 05 Septembre 2026, DOI : 10.58282/acta.20699

Ce document a été généré automatiquement le 05 Septembre 2026

Karla Segura Pantoja, « Le droit d’être muse ? »

Résumé - *Musas, mecenas y amantes. Mujeres en torno al surrealismo,* rassemble les récits biographiques de six femmes ayant eu un rôle important dans le mouvement surréaliste : Valentine Hugo, Nancy Cunard, Peggy Guggenheim, Kiki de Montparnasse, Marie-Laure de Noailles et Joyce Mansour.

Mots-clés - artistes femmes, mécènes, muses, surréalisme

Karla Segura Pantoja, « The Right to Be a Muse? »

Summary - *Musas, mecenas y amantes. Mujeres en torno al surrealismo* brings together the biographical accounts of six women who played an important role in the Surrealist movement: Valentine Hugo, Nancy Cunard, Peggy Guggenheim, Kiki de Montparnasse, Marie-Laure de Noailles, and Joyce Mansour.

Keywords - muses, patrons, surrealism, women artists

Ce document a été généré automatiquement le 05 Septembre 2026

Le droit d’être muse ?

The Right to Be a Muse?

Karla Segura Pantoja

Dans son introduction intitulée « Muses à part entière » [« Musas por derecho propio »], Victoria Combalía énonce l’intention de son ouvrage : elle se propose de mettre en lumière les « muses, mécènes et amantes » du surréalisme qui ont joué un rôle actif au sein du mouvement, tout en reconnaissant l’impossibilité d’en dresser un panorama exhaustif. Elle affirme que le titre, volontairement provocateur, vise à interroger la portée du terme de muse, tout en notant que celui-ci a été remis en question par les féministes « en raison de la passivité qui leur était présupposée » [« El concepto de musa, además, ha sido puesto en cuestión por las feministas debido a la pasividad que se les presuponía », p. 11]. Or, bien que Combalía mentionne cette critique féministe, elle ne questionne pas véritablement le terme ni ne cite les travaux majeurs qui ont contribué à déconstruire ce concept dans le surréalisme, en particulier l’ouvrage fondateur de Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (1985)[1]. Ce silence peut être interprété de deux façons : soit comme une prise de distance implicite par rapport à ces approches, soit comme une tentative d’apporter une réponse plus nuancée à cette problématique sans entrer frontalement dans le champ de l’histoire de l’art féministe. Le choix du titre « Muses à part entière » semble, en ce sens, ambigu. Revendiquer pour ces femmes le « droit d’être muse » pourrait apparaître comme un geste de réhabilitation, visant à réinscrire leur rôle dans une histoire de l’art traditionnellement centrée sur les figures masculines. Mais cette formulation entre en tension avec les critiques féministes qui ont justement dénoncé le rôle assigné à la muse comme celui d’un objet d’inspiration muet, passif et subordonné à la créativité masculine. En ce sens, Combalía semble prendre une position à contre-courant de ces revendications, en réaffirmant une certaine légitimité de la muse — à condition qu’elle soit reconnue comme actrice de l’histoire, et non plus comme simple figure décorative. Il est d’autant plus regrettable que l’introduction n’instaure aucun dialogue explicite avec les analyses de Chadwick ; l’évocation des chapitres « À la recherche de la muse » et « La femme, muse et artiste »[2] aurait notamment

[1] Chadwick, Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, New York : Thames & Hudson, 1985 ; traduit en français sous le titre *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris : Thames & Hudson, 1986. L’ouvrage a fait l’objet d’une réédition en 2021.

[2] Withney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Londres : Thames & Hudson, 1985, p. 13-102.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

permis de contextualiser le propos et de situer l'ouvrage dans un paysage critique déjà bien balisé. Cette absence laisse les lecteurs et lectrices dans une zone d'indétermination : s'agit-il d'une réponse implicite à ces travaux, d'un contournement stratégique ou d'une position ambiguë à l'égard des cadres interprétatifs féministes ?

Combalía poursuit son introduction en retraçant les origines de la figure de la muse dans la mythologie grecque. Elle continue en donnant quelques exemples de muses historiques, telles que la Béatrice de Dante, Laure de Pétrarque ou Jeanne Duval de Baudelaire, en affirmant qu'il n'existe pas d'équivalent masculin au mot « muse ». Là encore, on peut regretter le caractère superficiel de cette remarque, ainsi que l'absence de dialogue avec l'ouvrage de Whitney Chadwick, qui cite à ce sujet Meret Oppenheim :

> À propos du thème de la « muse », je tiens à dire ceci : la « muse » est la représentation allégorique de la femme *spirituelle* dans l'homme créateur, le « génie ». Et le « génie » représente l'homme *spirituel* dans la femme créatrice, la « muse ». Personnellement, je considère le problème homme-femme comme résolu, mais je sais que beaucoup n'en sont pas encore là[3].

Combalía note ensuite que ce n'est qu'au xix[e] siècle que certaines femmes commencent à occuper à la fois le rôle de muse et celui de créatrice, comme George Sand ou Camille Claudel. Elle affirme que c'est seulement à partir des années 1920 que les femmes cessent d'être cantonnées aux figures passives du romantisme et du symbolisme, pour devenir actrices dans la scène artistique, à l'image des six femmes présentées dans cet ouvrage. L'autrice aurait également pu enrichir son propos à travers les travaux de l'historienne de l'art Griselda Pollock, qui analyse la muse comme un mythe romantique destiné à essentialiser le génie masculin, tout en niant la subjectivité artistique des femmes. Dans *Vision and Difference* (1988), Pollock souligne comment l'histoire de l'art a été façonnée par un regard masculin structurant les représentations du féminin autour de la passivité, de la fragilité et de l'inactivité — autant de caractéristiques qui viennent conforter l'idée d'un génie exclusivement masculin[4].

Combalía justifie son choix de ces six figures en évoquant ses recherches sur la photographe Dora Maar. C'est à travers l'exploration de la vie de celle-ci qu'elle découvre les parcours de ces autres femmes, amies ou proches de l'artiste. Elle précise que c'est également grâce à Myrtille Hugnet, veuve du poète Georges Hugnet — exclu du mouvement surréaliste en 1939 —, qu'elle a pu recueillir de nombreuses anecdotes sur ce cercle féminin gravitant autour du surréalisme. Ses

3 Meret Oppenheim, citée dans *ibid.*, p. 12.

4 Griselda Pollock, *Vision and Difference : Femininity, Feminism, and Histories of Art*, New York : Routledge, 1988, p. 136.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

recherches sur les années 1930 lui ont permis d'approfondir sa connaissance du mouvement, où elle constate la récurrence de figures féminines jouant à la fois les rôles d'amies, d'amantes, de complices et de muses. Combalía affirme son intention de faire connaître plus largement le surréalisme en Espagne, encore trop peu étudié dans la recherche locale en dehors de quelques publications généralistes. Elle revendique également le choix de présenter des muses « actives », ce qui explique l'exclusion de figures plus connues comme Gala Dalí ou Nusch Éluard, jugées moins représentatives de cette dynamique. La présentation des récits biographiques suit un ordre chronologique : elle commence par Valentine Hugo (1887–1968), suivie de Nancy Cunard (1896–1965), Peggy Guggenheim (1898–1979), Kiki de Montparnasse (1901–1953), Marie-Laure de Noailles (1902–1970), et enfin Joyce Mansour (1928–1986). Chaque portrait est accompagné de quelques photographies ; en revanche, leurs œuvres n'y sont pas reproduites.

Écrit avant l'émergence du mouvement #MeToo, l'ouvrage est symptomatique d'une prise de position moins radicale que celle adoptée par bon nombre d'historien·nes de l'art d'aujourd'hui. L'autrice aurait pu enrichir son propos en l'éclairant à travers le prisme du *male gaze* (le regard masculin), expliquant comment les femmes dans l'histoire de l'art ont été souvent réduites à des objets de regard et de désir, plutôt qu'à des sujets actifs, d'où le fait que la muse soit alors perçue comme une figure passive, silencieuse, fétichisée, et instrumentalisée par le regard masculin. Sans déconstruire le regard masculin sous-jacent, les récits dans *Musas, mecenas y amantes. Mujeres en torno al surrealismo* sont accompagnés de plusieurs appréciations esthétiques portant sur le physique de ces femmes. Ainsi, on apprend que Valentine Hugo n'était pas « pas exactement belle » [« no es exactamente bella », p. 18], que Nancy Cunard était « l'une des plus belles et élégantes femmes d'Angleterre » [« una de las mujeres más bellas y elegantes de Inglaterra », p. 41], que Peggy Guggenheim avait une sœur « beaucoup plus belle qu'elle » [« mucho más guapa que ella », p. 67] et qu'elle « décida de se faire opérer son nez en patate, mais malheureusement, il resta identique. Elle ne le retoucha plus, peut-être parce qu'elle pensait que cela lui donnait de la personnalité, en plus de sa belle silhouette (elle avait de très belles jambes) » [« decidió operarse su nariz de patata, con la mala fortuna de que le quedó igual. Ya no se la retocaría más, tal vez porque creyó que le daba personalidad, junto a su buena figura (tenía unas piernas preciosas) », p. 68]. Le chapitre sur Kiki de Montparnasse est sans doute celui qui fait le plus recours au *male gaze*. Dès les premières lignes, elle est réduite à un objet de plaisir et de désir : son portrait commence par la description du *Violon d'Ingres*, œuvre emblématique de Man Ray pour laquelle elle pose : « On y voit un superbe dos, de superbes fesses légèrement recouvertes d'un tissu (…) » [« En ella vemos una soberbia espalda, unas soberbias nalgas ligeramente tapadas por una tela (…), p. 90 »]. Cette longue description du corps de la modèle illustre au premier degré la manière dont le corps

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

féminin peut être instrumentalisé dans l'art. Dans le chapitre sur Marie-Laure de Noailles, nous apprenons que celle-ci « est décrite à l'âge mûr comme grosse, laide et entourée de jeunes gigolos » [« en su edad madura es recordada como gorda, fea y rodeada de jóvenes gigolós » p. 114]. Ces portraits, en partie focalisés sur l'apparence physique des femmes, perpétuent une tradition fétichiste dans la représentation artistique : Joyce Mansour « destaca por su sofisticación en el vestir y por su físico (…) » [« se distingue par son élégance vestimentaire et son physique », p 140]. Combalía s'attarde également sur le caractère de chacune de ces femmes, mais le rôle central accordé à leur apparence relève d'une logique de stéréotypisation. L'intérêt porté aux anecdotes de leur vie personnelle, transforme ces portraits biographiques en sortes de feuilletons, proches du ton et des procédés de la presse à sensation, où la curiosité pour l'intime tend à primer sur la création artistique.

À l'occasion de sa cinquième impression (2023), l'ouvrage de Victoria Combalía atteint son objectif initial : celui de contribuer à la diffusion du surréalisme en Espagne, notamment à travers un recueil d'approches biographiques et anecdotiques accessible à un large public. Toutefois, pour une lecture plus critique de la place des femmes dans le mouvement surréaliste, les travaux de Whitney Chadwick demeurent essentiels. Son ouvrage pionnier, *Women Artists and the Surrealist Movement* (1985), auquel Combalía ne se confronte que de manière indirecte, a permis d'ouvrir un champ de recherche révisionniste en art moderne. Un prolongement utile à cette réflexion peut être trouvé dans *Farewell to the Muse: Love, War and the Women of Surrealism* (2017)[5], où Chadwick, dans un style plus narratif, interroge la persistance de la figure de la muse à travers les trajectoires de Valentine Penrose, Alice Rahon, Leonora Carrington, Leonor Fini, Frida Kahlo, Jacqueline Lamba, Claude Cahun, Suzanne Malherbe et Lee Miller. En révélant la complexité et l'autonomie de ces artistes, elle met en lumière les tensions entre la glorification esthétique de la muse et l'effacement historique de la créatrice. La figure de la muse, loin d'être neutre ou purement poétique, participe ainsi à la construction idéologique d'une asymétrie de genre dans les discours historiographiques. C'est précisément cette dimension que l'ouvrage de Combalía effleure sans l'expliciter, laissant en suspens une interrogation essentielle : peut-on aujourd'hui encore mobiliser la figure de la muse sans reconduire, même involontairement, les structures symboliques qui ont historiquement assigné les femmes à une position d'altérité et de silence dans l'histoire de l'art ?

5 Whitney Chadwick, *Farewell to the Muse: Love, War and the Women of Surrealism*, New York : Thames & Hudson, 2017.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Karla Segura Pantoja
Voir ses autres contributions
CY Cery Paris Université — ksegurapantoja@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.