

UNIVERSITÉ DE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

École doctorale 395

Milieus, cultures et sociétés du passé et du présent

Doctorat en Histoire de l'art

RÉSUMÉ de la Thèse de Doctorat

*L'art du "tra(s)vestire" chez Leonor Fini. Un parcours dans le
costume scénique entre Rome et Paris*

*L'arte del tra(s)vestire in Leonor Fini. Un percorso nella
costumistica scenica fra Roma e Parigi*

de Valentina VACCA

**THÈSE EN COTUTELLE AVEC L'UNIVERSITÉ DE LA TUSCIA DE
VITERBO**

Thèse de doctorat dirigée par

Mme Patrizia MANIA

ET

Monsieur Fabrice FLAHUTEZ

Présentée et soutenue publiquement le 22 avril 2015

L'étude conduite, *L'art du tra(s)vestir chez Leonor Fini. Un parcours dans le costume scénique entre Rome et Paris* nous donne une lecture non canonique de l'activité de Leonor Fini en tant que costumière de théâtre, avec un regard spécial sur les spectacles réalisés entre Rome et Paris de 1944 à 1969.

C'est en réalité, la tentative énoncée de développer un itinéraire interprétatif non conforme sur cet aspect peu exploré de l'art finian, le nœud motivationnel du travail entier des recherches. De ce fait, le chemin entrepris fut celui de privilégier non une reconnaissance chronologique de la production théâtrale de costumière de Leonor Fini, mais cette révolte de la construction d'un parcours organique sur l'essence existentiel-identitaire de la production costumière d'une artiste controversée comme elle. En fait, l'axe de l'enquête s'est précisé à partir de la détermination des tendances travesties de l'artiste, que l'on retrouve à Trieste jusqu'à son tendre âge, pour aborder la définition du travail comme costumière concrétisée de fait à Rome en 1944 et qui, à partir de là représenta dans l'ensemble de sa production l'apothéose de sa fiévreuse fantaisie créative.

Dans cet articulé chemin, une pluralité de stimuli intellectuels est à la base de la formation et de la délinéation de la poétique de l'artiste. A travers la détermination de l'assimilation de tendances philosophiques et littéraires reductibles aux thèmes de travestissement, du déguisement et du costume étudiés surtout dans le premier chapitre-, ici ils se sont engagés sur certains territoires de recherche touchés par l'artiste- la peinture par exemple, mais aussi le dessin de mode- allant jusqu'à délinéer un *background* qui est à l'origine de l'activité effectuée pour le *costume design*.

Dans le champ des études sur l'artiste triestine, pour ce qui touche au panorama italien, un apport significatif à un reclassement historique est dû à la récente publication du riche catalogue de l'exposition *Leonor Fini l'italienne de Paris*, tenue en 2009 au Musée Revoltella de Trieste.

Tel texte a constitué inéluctablement une première base solide, non seulement pour la construction de cette étude, mais aussi pour une prise de conscience qui a ensuite représenté l'infrastructure de la recherche en elle-même. La constatation, en fait, de la reconnaissance de l'artiste en tant que "peintre" et, au contraire, de celui plus sporadique de "costumière", ont été le stimulus pour donner un commencement à la constitution

d'une recherche qui découvrit les principaux générateurs de cette pratique, et conséquemment mirent en lumière toutes ces extraordinaires créations ébauchées inconnues jusqu'à aujourd'hui.

De ce fait, dans le précieux catalogue de l'exposition triestine, en face des nombreux essais visant à reconstruire l'activité picturale de Leonor Fini sous plusieurs infinies nuances, seulement un de ceux-ci a touché le domaine du théâtre. "*Le théâtre troublé de Leonor Fini*", écrit par Vittoria Crespi Morbio et inclus dans le déjà cité catalogue, se révèle être un post approfondissement de l'intéressante étude de Leonor Fini à la Scala, conduit par la même autrice en 2005. Dans ce bref mais fondamentale livret, Morbio a décrit les collaborations que Leonor Fini tient avec le célèbre théâtre milanais, en les reproposant par la suite dans une réflexion ultérieure recueillie dans l'essai pour le catalogue triestin.

À la lumière de ces premières considérations, on note la façon dont les études italiennes sur Leonor Fini- lesquelles appartenant au domaine de la peinture, résultent d'un nombre plutôt exigu par rapport par exemple à celles françaises- eurent montré un intérêt circonscrit aux costumes destinés aux productions pour le théâtre de la Scala. Il n'y a, en effet aucun développement spécifique qui eut, en quelque mode que ce soit, touché les spectacles par exemple romains, c'est avec ceux-ci en réalité que l'artiste commença sa carrière de costumière en 1944 dans une capitale non encore libérée d'un conflit mondial.

Si on regarde les études internationales en revanche, une en particulier a profilé un intérêt d'une certaine importance par rapport à la costumière Leonor Fini: c'est *Leonor Fini l'artiste comme designer*, catalogue d'une exposition tenue à la CFM Gallery de New York en 1992. Dans les pages de ce texte, ont été publiées certaines maquettes de costume réalisés par l'artiste pour le théâtre français et pour le cinéma, couplés avec certains brefs écrits qui manifestent un caractère plus tendus vers le poétique que vers le critique.

Pour finir, dans le cadre des études sur ce sujet, nous pouvons mentionner un petit chapitre sur les costumes théâtraux contenus dans le texte de Jocelyne Godard *Leonor Fini ou les métamorphoses d'une œuvre*, sorti en 1996, lequel, en éludant totalement la question productive italienne, donne quelques signes sur celle française sans pour autant ne conférer aucun apport critique considérable, si non d'un sommaire ordre général.

Pris en comptes donc les minces contributions du domaine international, on note comme à régner soit une considérable aphasie, soit pour ce qui est de la publication de la majoration des croquis de costumes réalisés par l'artiste, soit par rapport à une lecture de la costumière chez Fini en relation avec une dimension plus profonde et transcendante la pure imagination créative, cette dernière caractéristique qui évidemment, unanimement se reconnaîtra. En particulier, la cécité critique a consisté à ne pas attribuer à l'artiste la traversée d'un chemin rugueux et multifacettes, dans un mordant composé de connexions et frôlements organiques étroitement cousus et noués entre eux.

Pour comprendre la matérialisation des costumes de théâtre, c'est comme si l'artiste était remuée sur une route scandée par une série d'étapes, lesquelles représentent une *condition sine qua non* pour fleurir la pratique du costume. Telles étapes en fait, constituent la préparation du début du spectacle costumier, à l'intérieur duquel la réalisatrice-Fini jouera malicieusement entre humour grotesque et rendus caricaturaux, regardera aux sources historiques et les mixera avec l'extraordinaire répertoire iconographique recueilli dans sa mémoire, se transformant parfois en une incroyable *performer* d'elle-même, comme nous en donne la preuve la multitude de clichés réalisés par de grands photographes comme Henri Cartier Bresson ou Man Ray .

«Se costumer, se travestir est un acte de créativité. Et cela s'applique sur soi-même qui devient d'autres personnages ou son propre personnage. Il s'agit de s'inventer, d'être mué, d'être apparemment aussi changeant et multiple qu'on peut se sentir à l'intérieur de soi. C'est une –ou plusieurs- représentation de soi, c'est l'extériorisation en excès de fantasmes qu'on porte en soi, c'est une expression créatrice à l'état brut»¹

Le bref mais explicite passage tiré du Livre de Leonor Fini, représente bien l'idée que l'artiste vient du travestissement et du déguisement. Grâce à la continue évocation des extraordinaires images non radées ou reportées dans les chapitres ici traités, tel texte se prend comme une sorte de code commenté par la poétique finienne. Les citations qui y sont recueillies, résultent en fait d'un fondamentale accompagnement sinueux sur le

¹ L. FINI, *Le livre de Leonor Fini*. Clairefontaine: Paris, 1975, p.41

long du parcours de l'art de Leonor Fini dans toutes ses infinies nuances. La même dynamique se retrouve dans tout l'étude affronté et, pour ce motif, celles-ci certaines fois se proposent vraiment en tant que légendes, pour la mise en acte de certains choix adoptés pour la construction de l'infrastructure de la thèse elle-même.

Et puisque «*Un souvenir attire un tableau, qui attire un objet, qui attire un autre tableau, qui attire une ville*»² s'est parcouru une lecture de type ethnographique qui dans la construction de déterminantes pratiques artistiques et culturelles, a pris nécessairement la voie de l'analyse du contexte triestin.

S'est synthétisée *in primis* l'histoire de la ville de Trieste, en relevant en particulier le caractère d'exceptionnel par rapport aux autres villes italiennes, en premier lieu pour sa matrice milieu-Europe. Certaines particularités, comme le remarquable intérêt pour le théâtre et pour le cinéma unit à une familiarité profonde avec certains textes littéraires complexes, contribueront à la rendre culturellement analogue à des villes comme Paris et Vienne. A cela se lie indissolublement la présence dans la ville d'un groupe d'intellectuels et écrivains comme Svevo, Bazlen, Stuparich, Saba qui contribueront à faire naître dans le Trieste du premier 1900 un vrai et réel cercle culturel.

Cette *intelligentia* fut fréquentée par Leonor Fini et contribua à instaurer en elle la curiosité et la vivacité d'esprit. Le fil rouge qui la lia à ce type d'environnement, fut celui tenu par son oncle Ernesto Braun, qui peut être considéré comme le pygmalion de son initiation artistique. Homme de grande culture, détenteur d'un nombre de livres tellement grand qu'il construit dans sa propre maison une vraie bibliothèque, faisant goûter à Fini la philosophie du déguisement et *l'ivresse du devenir et de l'apparence* prêchée par Nietzsche, textes qui selon la recherche effectuée furent acquis dans la célèbre librairie Stuparich. Ces petites doses nietzschéennes- unanimement a *input* schopenauriennes, rimbaudiennes, etc- ont constitué selon notre étude, la base du développement de la personnalité de l'artiste par rapport à la poétique du travestissement et du déguisement et, c'est réellement pour cette raison, que nous avons pu identifier ce lieu comme une vraie bibliothèque d'artiste, qui se révélera d'importance capitale pour générer une future *forma materialis* ou engagement pour les costumes.

Sur le terrain de la préparation des costumes, Leonor Fini commença à sentir le

² Ivi, p. 5

besoin de se travestir. Elle le fit souvent en compagnie de la peintre Felicita Frai, et leur rapport, soutenu et analysé aussi grâce à la découverte de la correspondance Fini-Frai retranscrite dans l'appendice, sembla être l'occasion de donner vie aux spectacles performantes mis en scène pour les rues de Trieste, spécialement pour que la *performance* d'elle-même trouve sa raison d'être, dans des costumes extraordinaires créés par Fini sur des bouts d'étoffes et du matériel trouvé fortuitement à la maison.

Au couronnement de l'analyse du panorama triestin, la recherche a ensuite introduit une interview de Gillo Dorfles- enregistrée en 2014-, dernier témoignage vivant de la phase adolescente finienne.

Et, vu que nous avons parlé de souvenirs donc de mémoire, immédiatement il y eu un rappel de l'essai *Mémoire et Matière* de Henri Bergson avec lequel il y a un parallélisme dans le dernier paragraphe du premier chapitre, puisque nous avons relevé comme ces souvenirs peuvent être identifiés comme progénitures de l'univers matériel finien. Si en fait, en se basant sur les mêmes mots de Fini *un souvenir attire un tableau*, c'est plus que plausible *qu'un souvenir attire un costume* ou un travestissement. Il s'agissait donc de retrouver les origines, de comprendre selon quelles dynamiques un quelconque élément de l'art de Leonor Fini eût retrouvé sa première existence dans une ville, à savoir Trieste. Et c'est dans cette ville que Fini commença à se travestir, premier pas pour l'avènement de la pratique du costume.

Un premier obstacle à la compréhension de la production poli-forme finienne dérive de la constatation des nombreux préjudices et critiques insurgées, spécialement en territoire italien, sur sa personnalité- l'excentricité du personnage, sa contamination sur la mondanité- au détriment d'une évaluation de l'ensemble. Nous avons tenté, dans cette étude, d'en parcourir les raisons et d'en analyser les conséquences afin de restituer une image de l'artiste correspondant à ses propres prérogatives. Par contre, la recherche a également mis en évidence comme ces pratiques qui travestissent sont à la base de la *damnatio memoriae* de Leonor Fini en territoire italien. Au moment où l'artiste choisi de se montrer en public avec des travestissements bien déterminés, allant aussi contre le poids du préjugé. Pour comprendre cela, dans le second chapitre nous avons conduit une analyse sur des quotidiens et des revues de cette époque, suivant les rythmes de violentes disputes entre l'artiste et les journalistes italiens, entre lesquels Nantas Salvalaggio figure au sommet de la liste noire.

Nous avons pu lire les critiques et observer les photographies apparues dans la presse. Nous avons également pu constater comme, devant une indubitable intolérance épidermique de Fini par rapport au panorama critique italien, il y avait tout de même une reconnaissance fréquente de la part de la presse écrite de l'époque- point négatif- du personnage, et une désignation rare de l'artiste.

C'est le personnage Fini, celui des bals masqués- avec une particulière référence à celui du Palais Labia de Venise-, celui des photos de Henri Cartier Bresson et de Brofferio, qui ont occulté l'artiste, à faire tomber malade la presse italienne.

Il semble impossible dans ce contexte d'obtenir la reconnaissance de l'une ou de l'autre acception comme part de tout, alors qu'en réalité le personnage Fini est fondamental pour l'existence de l'artiste et vice versa. Aucun de ces deux aspects ne peut être coupé de l'autre, et c'est ça la clef de lecture que cette étude a spécifié surtout dans le domaine du second chapitre.

Ont donné encore plus de fondement à ces images, les sus nommées «pratiques performatives de la vie» - bals masqués et photographies précises-, sur lesquelles Fini apparaît extraordinairement travestie. Et ce fut le costume endossé toutes ces fois, qui justifia la participation à un bal déterminé ou à être le sujet d'une photographie bien spécifique; du reste, c'est en affrontant le thème de la photographie, que l'artiste dans le *Livre* écrit que: «*Depuis on m'a toujours photographiée: costumée, déguisée, quotidienne. [...] On me dit: Vous auriez dû être actrice. Non –pour moi-, seule l'inévitable théâtralité de la vie m'intéresse*»³. Le seul et unique intérêt de Fini fut donc la théâtralité de la vie, réputée selon elle inévitable et pour ce motif orchestrée dans le cours de sa continue *spectacularisation* du soi. Son univers gravite autour du travestissement, qui inexorablement est capable d'actionner un jeu théâtral capable de faire ressortir les troubles et les fantômes.

En résulte donc la question des origines de la pratique du travestissement en même temps à l'individualisation de cette dernière comme la cause d'une *damnatio memoriae* éclatée par la compréhension manquante de l'unité artiste-personnage, la thèse de doctorat s'est uniquement focalisée sur la pratique du costume.

Dans le domaine de ces annotations préliminaires qui anticipent la création des

³ Ivi, p. 32

costumes à proprement parlé, la mode est un poste particulièrement significatif, thématique affrontée dans le troisième chapitre. L'étude conduite l'a considérée comme un point d'abordage poursuivi longtemps par Fini et presque inévitable pour le développement de sa recherche, si bien qu'il est noté comme cette veine n'enlace pas avant d'avoir touché le monde de la mode.

Il est nécessaire par contre d'explorer cet ultérieur horizon, duquel l'étude en a recueilli trois aspects importants connectées à un tel domaine et cultivées dans le cours des années trente. Extraite de l'exposition personnelle à la Galerie Bonjean-Dior de Paris en 1932, et en conséquence le rapport avec Christian Dior, des avantageuses collaborations avec Elsa Schiaparelli et, enfin, de l'analyse de certaines images de mode réalisées par la Fini et incluses dans un article écrit par Raffaele Carrieri pour le journal "La Lettura" en février 1938.

En regardant le premier point, nous avons découvert comme ont été nombreuses les affinités entre l'art finien et celui de Dior, en premier lieu par la connaissance que ces deux devaient avoir de l'essai *fashion* écrit par Walter Benjamin. En fait nous pouvons ajouter à ceci que nous avons relevé que l'artiste a absorbé de manière subtile des suggestions raffinées de Walter Benjamin, et en particulier de ses écrits sur la mode extraits du texte fondamentale *Les passages de Paris*.

En relation avec Schiaparelli par contre, le discours est plus complexe et articulé: la recherche en fait a mis en lumière comme de nombreuses peintures finiennes font un appel aux collections schiaparelliennes. Pour arriver à une telle constatation, des confrontations se sont développées entre les différentes sources et nous avons fait une analyse des images pour le *Harper's Bazaar* exécuté par l'artiste triestine pour *Schiap*. En outre, en rapportant quelques vêtements de la designer avec des éléments de la poétique finienne, nous avons découvert que les deux possèdent les mêmes particularités, par exemple la prédilection pour le rendement masculinisé d'une femme ou la description de la mort en clef séductrice.

En ce qui concerne Carrieri et les images de Leonor Fini apparues dans son article, dans l'étude nous avons constaté que celles-ci sont des éclaboussures inspirées par la collection *Circus* de Schiaparelli, laquelle du reste fut plus ou moins synchronisée à l'apparition d'un tel article. Pour arriver et vérifier telle déduction, l'étude a confronté ces articles avec photos et images des journaux de l'époque, avec des vêtements qui

existent et sont conservés au Metropolitan de New York. Les rappels à *Circus* sont notables et ouvertement déclarés par Fini sur de tels dessins, par exemple l'adoption des chapeaux en forme de cône.

Constitués comme une sorte d'anneau de raccord entre peinture et pratique costumière *tout court*, l'expérience mode est indubitablement le symptôme révélateur d'une transmutation de la nécessité de se travestir- affrontée dans les deux premiers chapitres-, à la *mise en pose*, qui de maintenant jusque dans le futur se ressentira comme l'exigence de se concrétiser.

Comme déjà précédemment noté, périmétrer le domaine de la mode résulte propédeutique à la description de la pratique des costumes affrontée dans le quatrième chapitre.

A la fin de ces étapes pourtant, que nous les avons vu être développées dans les trois premiers chapitres, Fini se montrera prête pour la *trasmutatio*: de la dimension éphémère composée d'idées, de souvenirs et de sensations mnémotechniques ainsi que des expériences montées mais non concrétisées, l'artiste pourra tourner finalement son attention vers la *creatio* de costumes, qui, dans cette perspective, résulte donc le point d'abordage d'une longue période propédeutique.

Se rejoignant sur la constatation de l'arrivée du *creatio* des costumes du théâtre, l'étude conduite s'est concentrée sur l'analyse des maquettes de costumes de Leonor Fini inclus dans le quatrième chapitre. Dans ce dernier chapitre, le traitement a eu un début avec la nécessaire description de l'état de l'art, et s'est révélé comme si, jusqu'à maintenant, aucune étude spécifique n'avait effectué une telle proposition.

Le costume, affronté par Fini entre 1944 et 1971, couvre une arche chronologique assez ample; la thèse de doctorat a décidé d'analyser, d'une part, les costumes réalisés au sein des productions italiennes, et d'autre part, ceux- plus nombreux- de productions françaises. En ce qui concerne les costumes de cette partie italienne, nous avons choisi de traiter de ceux inhérents aux spectacles créés pendant le séjour romain de l'artiste, représentés spécifiquement dans deux proses et deux ballets.

Fournir un renseignement sur la partie italienne- et en particulier sur cette relative production de l'artiste imputable à cette période de bref mais intense séjour romain- est résulté juste du moment que Fini donne un commencement à sa carrière de costumière vraiment à Rome. Nous devons, en outre, souligner comme cela a été une phase de non

enquête sur la partie des études précédentes. Comme nous aurons l'occasion de vérifier dans la lecture de la thèse, pour la partie italienne nous avons eu beaucoup de difficulté dans le recueil de matière de recherche, à partir du moment où la documentation s'est disloquée entre différents centres italiens d'une manière assez fragmentée. Pour tout aggraver, les nombreuses imprécisions des "registres" contenus dans la littérature finienne reportant les dates et les théâtres qui accueillirent les spectacles sur lesquels l'artiste travailla. Durant cette étude et dans l'optique de trouver des correspondances entre les dates retrouvées, nous avons constaté une grande confusion par rapport à la périodisation et la localisation des spectacles romains et l'entente a été de chercher à conférer un ordre dans ce sens.

Pour cela, nous avons fait recours à des dépouillements de journaux- déterminés et sélectionnés en phase de recherche suivant d'hypothétiques chemins de datations et localisations supposées sur la confrontation entre les sources variées- celles de *Il Messaggero*, du *Corriere di Roma*, du *Giornale del Mattino*, mais aussi des programmes des salles des spectacles examinées, retracées non sans difficulté.

Concernant les fonds, les donations et les bibliothèques spécialisées consultées, ont joué un rôle primordiale la Bibliothèque Théâtrale du Bucardo de Rome, la Bibliothèque Musée de l'acteur de Gêne, la Donation Umberto Tirelli de Gualtieri (RE), la Donation Elsa de Giorgi de San Felice Circeo (LA), le Fond Luchino Visconti de la Fondation Institut Gramsci de Rome, le Fond Mario Praz de la Fondation Primoli de Rome et le fond Aurell Milloss de la Fondation Giorgio Cini de Venise.

Exécutant la comparaison entre les différentes sources- les programmes de salles, boîtes, articles et dépouilles de journaux- a été possible de fixer un terme bien précis pour le commencement de la pratique du costume, datation qui, jusqu'à aujourd'hui, était victime de nombreuses erreurs de la part de la même littérature finienne. Nous avons pu vérifier que le 30 mai 1944 Fini entra dans le panorama théâtrale avec son rôle de costumière pour le spectacle *All'uscita* de Luigi Pirandello au Théâtre Quirino de Rome, et à partir de cette date, nous avons continué l'analyse des costumes réalisés au cours du bref mais intense séjour romain; pour cette entière compréhension en résulte fondamental l'inédite correspondance avec Mario Praz insérée dans un'appendice.

De telles lettres émergent comme Fini nourrissait une haine profonde pour la Capitale; malgré que ce fut Rome qui fit grandir son art costumier.

Le motif du commencement romain s'est hypothèse pourvût être dû à la présence, en ces années dans la ville, de certaines ateliers de couture qui semblaient épouser l'idéologie finienne. Nous avons surtout retracé la présence de la SAFAS, où travaillait aussi le couturier Umberto Tirelli, auquel Fini a dédié trois dessins aujourd'hui conservés à la Donation Tirelli à Gualtieri, en province de Reggio-Emilia.

Dans le panorama des costumes italiens, particulièrement remarquable en rapport aux fins de l'étude, a été la découverte d'une étude de costume dessiné pour Anna Magnani pour le rôle de *Carmen*, retracé dans la Donation d'Elsa de Giorgi à San Felice Circeo (Latina). Le rapport avec l'actrice italienne fut particulièrement intense au cours de toute la vie de Leonor Fini et, dans une des appendices, nous avons pu transcrire l'inédite correspondance entre Magnani et l'artiste triestine grâce à la générosité de Richard Overstreet, détenteur et ayant droit de Leonor Fini et responsable du Leonor Fini Archive de Paris qui nous a donné une aide notable pour étudier la sphère privée de l'artiste.

L'étude a donné une contribution à la reconnaissance des costumes réalisés pour le ballet *Le spectre de la Rose*, mis en scène à La Fenice de Venise le 6 novembre 1945. Au-delà de la découverte dans un catalogue de vente du probable croquis du costume pour le personnage du spectre, l'étude a consenti de déterminer avec certitude le lieu de la première mise en scène pour ce spectacle, alternativement assigné au Quirino, à l'Opéra de Rome, à la Scala de Milan et à la Fenice de Venise. Pour *La dama delle camellie*, dernier ballet étudié dans la thèse, la problématique fut représentée par plusieurs imprécisions sur la date exacte de la première, et cette problématique semble être résolue avec la datation 20 novembre 1945.

En ce qui concerne la partie française, qui vante une production nettement plus considérable que celle italienne, les costumes ont été étudiés suivant des méthodes spécifiques indiqués de manière détaillée dans le quatrième chapitre. Pour le développement de cette partie de la thèse, c'est surtout le Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale de France à Paris qui a joué le rôle de colonne portante, déjà qu'à l'intérieur de celui-ci sont conservés 103 maquettes de costumes originaux de Leonor Fini. L'exclusivité de ce précieux patrimoine, qui porte inévitablement à désigner cette partie comme la pierre angulaire de la recherche, part du fait que la majeure partie de ces maquettes fut jusqu'à aujourd'hui inédite.

Ajoutons à l'analyse de cet important patrimoine de la BNF, que nous avons travaillé sur les nombreuses photos, programmes de salles et sur certains inventaires de matériel de scène pour les spectacles désignés et décrits. Sur cette proposition, les sources dans lesquelles nous sommes allés piocher ont été le Fond Suzanne Flon et celui de Georges Vitaly, confluents dans la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris grâce à l'Association de la Régie Théâtrale. Au-delà du matériel contenu dans ces deux fonds, en phase de recherche nous avons retrouvé un autre qui n'était répertorié dans aucun fond spécifique, mais qui était conservé lui aussi dans la déjà nommée bibliothèque parisienne pour lais de l'Association de la Régie Théâtrale. C'est une multitude d'affiches, programmes de salles, dépouilles de journaux- recueillis dans des "dossiers" spécifique- relatifs aux spectacles parisiens, manuscrits, copiés. Tout cela a donné lieu à un extraordinaire et ineffaçable instrument pour l'achèvement de l'analyse sur les costumes finians, laquelle s'est donc servie d'un regard plus ample qui comprend par exemple, la réception qui en ces temps connecta ses costumes avec le public, la délinéation des précédentes ou suivantes mises en scène d'un spectacle, la variation- s'il y a eut- dans le choix du costumier.

La thématique qui fait contrepoint à la définition de la production française de costumes, répond à un caractère dichotomique: d'une part en fait, elle agglomère les spectacles d'auteurs cultivés et raffinés avec lesquels Fini fut particulièrement en harmonie et lequel rapport se jeta- au-delà des collaborations professionnelles-, également dans les portraits suggestifs caractérisés par un certain rendu expressif-émotionnel. De l'autre côté, par contre, nous avons les mises en scène où Fini traduit dans la dimension de la costumière, une série d'articulés dialogues, développés sur différents terrains de recherche écrits par elle.

Regardant la première typologie, nous avons fait référence aux costumes élaborés pour les spectacles de Jacques Audibert et Jean Genet, de leur paternité ou du moins de leur nouvelle élaboration. Pour Audibert ont été considérés *Le mal court*, *La mégère apprivoisée* et *La fête noire*; pour ces créations de costumes, l'artiste était en possession d'une complète connaissance non seulement des sources littéraires et iconographiques antiques, mais aussi de l'histoire de costume historique, pour laquelle, dans la thèse, lui valu le nom de "philologue du costume". En fait elle réalisa les maquettes toujours tenant comptes du contexte géographique ou historique auquel les costumes doivent

correspondre. Pour Jean Genet en revanche, Fini travailla sur les costumes destinés à *Les Bonnes* et *Le Balcon*; pour leur réalisation l'artiste triestine, se transforma encore une fois en une exceptionnelle philologue, capable pourtant d'accueillir les intentions-minutieusement expliquées dans ces copies- de Genet.

À l'inverse, pour ce qui concerne les dialogues entre costumes et autres territoires de recherche explorés par Leonor Fini, les tangences déjà mentionnées ont été mises en marche aussi bien dans le domaine de la mode que dans celui de la peinture. En ce qui concerne la première, c'est avec les travaux conduits sur *Coralie et Compagnie* que l'artiste réussit simultanément à incarner les rôles de costumière et de *fashion designer*, délinéant une série de costumes captivants, accentués par une série de touches d'ironie et diableries, déclinées en ingénieuses à la façon de celles de la *belle époque*.

Les prérogatives les plus raffinées et en même temps non ordinaires de la peinture de Leonor Fini au contraire, se retrouvent dans les costumes élaborés pour *La petite femme de Loth*, dans lesquels l'artiste a permis à ses femmes androgynes avec des attribues animalesques et à leurs accompagnateurs éphèbes privés de leur virilité, de migrer de la toile à la scène, créant un spectacle inquiétant et toujours plus connecté au travestissement.

Mais l'ancrage définitif de ce parcours a pu être relevé dans les costumes créés pour *Le Concile d'Amour*: lesquels ont été considéré selon l'étude conduite, comme les partisans d'un dialogue unitaire de tout l'art de Leonor Fini, spécialement parce que dans ceux-ci l'artiste rejoint l'apothéose créative grâce à l'accomplissement d'une gracieuse et équilibrée danse entre travestissement et costume. Un tel processus est rythmé par des suggestions picturales et des impressions mémorielles lancées pendant les années triestines, et se voit cadencé par une pluralité d'expériences qui contribuèrent au développement de son entier chemin artistique. Dans les costumes pour *Le Concile d'Amour* donc, Leonor Fini œuvra entre une constellation de signe exprimés depuis longtemps mais non lacé congruement entre eux; avec ces costumes l'artiste réussit en revanche dans ce but, et le fit d'une manière savamment raffinée en donnant lieu aux dialogues unitaires entre les différents domaines de recherche artistique. Et, non fortuitement, l'artiste dans son *Livre* choisit des images de scène et des dessins sortis de ce spectacle, qui sont la quintessence de l'art du tra(s)vestire.

Au corollaire de cet étude, il y a cinq appendices englobant des précieux et même inédits documents réputés fondamentaux pour le développement de la thèse de doctorat. Le premier de celui-ci, renferme une interview de l'historien de l'art Gillo Dorfles, - dernier témoin vivant des années Dix et Vingt de Trieste, ainsi qu'un ami de Leonor Fini pendant sa jeune âge- enregistrée dans sa maison milanaise en janvier 2014. Cet approfondissement fondamental se rattache au premier chapitre, dans lequel s'est reconstruite la phase triestine de l'artiste, scandée par des expériences cultivées et éduquées presque à limite du modèle grecque παιδεία.

Les appendices n. 2, 3, et 4 sont en revanche la transcription de correspondances inédites. La n.2 est un recueil d'extraordinaires lettres écrites d'Anna Magnani à Leonor Fini; telle section renferme un précieux matériel qui met une nouvelle lumière sur la période romaine de l'artiste, mais aussi sur les années cinquante françaises. Toujours dans cette direction va être considérée le troisième appendice, qui reporte les lettres que Leonor Fini a envoyé à l'intellectuel Mario Praz: particulièrement raffiné, cultivé et imprégné d'esprit intellectuel et illuminé, ils se mettent- comme nous aurons l'occasion de noter- sur un registre totalement différent par rapport aux lettres de Magnani, lesquelles en revanche assument des tons plus intimistes et informels. Dans le rayon de cette dernière fréquence tonale voyage aussi le quatrième appendice, où sont restituées les lettres écrites par Leonor Fini à la peintre Felicita Frai, sa fidèle compagne de travestissement durant les années triestines, avec laquelle l'artiste établie une profonde amitié qui durera jusqu'aux années 80. Dans cette correspondance s'alternent des souvenirs triestins à la mémoire fragmentée et localisée dans le cours de toute sa longue vie, des critiques aux vieux et jeunes artistes, de concert avec de brillantes critiques de films vus et spectacles théâtraux admirés.

Dans le cinquième appendice il y a en revanche ce qui a été appelé un "*portrait inédit*", qui se propose comme un funambule entre expérience romaine et légères ombres de l'artiste dans l'imaginaire de l'intellectualité italienne de l'après-guerre: traités d'une part sur le scénario de *La Dolce Vita*- supprimé ensuite dans sa version définitive destinée au grand écran-, cette rédaction est due à Pier Paolo Pasolini et pour ce personnage de Dolores, l'écrivain et le réalisateur Federico Fellini s'inspirent réellement à Leonor Fini. Dans la littérature finienne pour le reste, nous avons souvent retrouvé une référence au personnage de Dolores de *La Dolce Vita* comme correspondant de

Leonor Fini. Dans aucun texte, à part ceux-ci, est cité Pasolini comme scénariste pour cet épisode- puis coupé- qui la fit protagoniste. Accomplissant une enquête sur la littérature pasolinienne, nous avons découvert comme ces scènes avec Dolores alias Leonor Fini, vinrent écrites par Pasolini, personne que l'artiste triestine eut l'occasion de connaître à Rome.

Avant de conclure en délinéant les objectifs de la thèse, nous voulons clarifier le titre pré-choisi pour notre étude. Nous ne pourrions le faire à moins de noter, que nous avons décidé de jouer, peut-être de manière non ordinaire, entre phonèmes et sémantique des verbes "travestir" et "déshabiller", qui en italien c'est "svestire". Il s'est créé un entrelacement linguistique qui a donné lieu au "tra(s)vestire", acception avec laquelle nous avons voulu englober parmi les mots cités plus haut et, surtout, avec laquelle se désigne l'art de Leonor Fini au sein de la déclinaison spécifique traitée dans cette thèse.

Pour ce qui concerne le travestir et en général la philosophie du travestissement, nous avons fait recours à un tel rappel puisque dans le cours de ce travail, il a été vérifié comme telle pratique -qui chez Fini assume un caractère presque usuel comme nous aurons mode de noter-, eut été le champ de base premier de la pratique du costume.

Quant à l'emploi du terme "déshabiller", dans son étroite définition correspond à se dénuder. Il se réfère à un corps qui a été privé d'un quelconque vêtement, ce nécessaire "emballage" qui évite l'émersion des angles de peau plus cachés et intimes de chaque être humain. Le dénudé peut cependant rappeler aussi une condition abstraite, dans laquelle le sujet qui subit ou qui se soumet à cet acte, n'est plus le corps, mais l'âme. Et c'est cela se dénuder qui impute plus de peur, car il expose et révèle peur et fragilité non déclarées, souvent originaires d'un passé désormais lointain. C'est l'émersion des états d'âme et des émotions- intimes au pair des angles de la peau plus cachés de chaque être humain- qui à l'improviste se sont rendues manifestes à une collectivité non mieux spécifiée et de laquelle peut-être nous ne connaissons pas l'exacte nature.

Cela ne traite pas pourtant d'une révélation causée par une *vis animo illata*, mais d'une émersion nécessaire, dédiée à extirper ou pour le moins à combattre, "les fantômes que nous portons en nous".

Les termes fondamentaux qui composent le mot tra(s)vestir ont été clarifié, et on observe dès lors une passe particulièrement explicative en ce sens, contenu dans le

magistral texte écrit par Leonor Fini et déjà cité.

En fait, dans la déclaration que se travestir est "une représentation de soi et des fantômes que l'on porte en nous", l'artiste épouse la dimension du "tra(s)vestire" mentionnée dans le titre, cette valeur des deux composants "travestir" et "déshabiller" fut énoncée il y a peu. L'union des deux tendances en fait, actionne une commande univoque et extraordinaire qui réussit, grâce au travestissement, à expulser les troubles et les "fantômes"- voulant utiliser un mot de Leonor Fini- qui s'identifient comme des passagers obscures de l'entier chemin de la vie. Celles-ci donc, sont les raisons qui pousseront Leonor Fini au paroxysme de la pratique du travestissement qui sera pour elle un vrai et réel instinct primordial d'un besoin vital pleinement manifeste, qui la conduira à saisir avec force et vitalité la pratique du costume théâtrale.

C'est le titre lui-même, *l'art du tra(s)vestir* qui fait référence à la poétique finienne travestie et déshabillée en même temps. En particulier maintenant que les dés sont joués, il est possible de confirmer que le titre pré-choisit pour la thèse renvoie à son propre correspondant dans la *représentation de soi, extériorisation en excès des fantasmes qu'on porte en soi*, rappelée vraiment de la pratique finienne selon laquelle le travestissement pratiqué par l'artiste voit ses origines dans la nécessité de faire filtrer sa plus intime intériorité, souvent emplie de troubles et de fantômes du passé. Cette phrase évoquée par l'artiste donc, est placée dans un ordre on peut dire entièrement didactique en support au choix du titre de la thèse: une double signification, ambivalente et éclaircissante sur la poétique finienne qui réfléchit systématiquement la pratique du déguisement.

L'objectif que nous avons dû affronter dans cette étude, a été celui de donner une lecture organique, de décrire un chemin ordonné et raisonné qui du travestissement conduit de manière univoque et extraordinaire à la pratique du costume théâtrale, laquelle doit être encadrée comme une moitié désirée.

Le but a été de comprendre en outre, par quels dynamiques les costumes finiens se confondent toujours plus avec le travestissement, en générant une fusion wagnerienne entre deux territoires, dont les frontières l'artiste fit frôler avec ferveur et, en fin, franchit. Nous ne devons pas oublier qu'au fond de ce spectacle finien bariolé, il y a un caractère inédit des beaucoup maquettes de costume, pour lesquels s'est posé l'objectif

de leur mise en lumière, dans une optique pourtant- comme il fut noté précédemment- répondant à des critères méthodologiques bien précis qui se sont de plus en plus indiqués.

A la fin de ces buts s'en est associé un autre en un modus suivant au reste du traitement, mais classé comme nécessaire aux fins de l'analyse exhaustive: cela se réfère à la reconstructions des premiers pas que l'artiste fit au théâtre, et en particulier à l'allumage d'un phare dans le sombre labyrinthe des spectacles romains, trop souvent négligés et méconnus par Leonor Fini même, facteur singulier et attentivement filtré dans la thèse.

Nous pouvons conclure en soulignant comme cette étude parle de multifacettes, d'interconnexions et de frôlements entre différents domaines de recherche touchés par l'artiste. Nous devons donc considérer ce développement comme un moyen accordant de notes qui, à un regard superficiel, peuvent sans doute apparaître fausses et non harmonieuses, mais qui en revanche font extraordinairement parties d'une même partition jouée par l'istrienne et éclectique, cosmopolite et magnétique, cultivée et raffinée Leonor Fini, pour laquelle, pour son développement artistique et personnel, la pratique du costume fut une nécessaire destination à rejoindre.

La contribution que cette étude tente de conférer à la lecture finienne et en particulier au sein de l'art du costume très peu exploré, c'est donc interprétative autant que chronologique et réognitive.

Le but est de proposer un morceau en plus non seulement pour l'étude finienne, mais aussi pour celles théâtrales.

Espérant, que ceci soit seulement le premier pas pour des études futures qui chercheront à explorer l'univers finien sous la nouvelle lumière du tra(s)vestire.