

Théia

ISSN : 3074-5527

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

2 | 2025

Trouble dans le visuel

Elle fait signe... elles la voient ! L'invention d'une culture visuelle par les lesbiennes pour « faire communauté »

She Gives a Sign, They See Her! The Making of a Visual Culture by the Lesbians in Order to "Form a Community"

Catherine Gonnard

🔗 <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=385>

DOI : 10.35562/theia.385

Référence électronique

Catherine Gonnard, « Elle fait signe... elles la voient ! L'invention d'une culture visuelle par les lesbiennes pour « faire communauté » », *Théia* [En ligne], 2 | 2025, mis en ligne le 09 mars 2026, consulté le 16 mars 2026. URL : <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=385>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 4.0



Elle fait signe... elles la voient ! L'invention d'une culture visuelle par les lesbiennes pour « faire communauté »

She Gives a Sign, They See Her! The Making of a Visual Culture by the Lesbians in Order to "Form a Community"

Catherine Gonnard

PLAN

La photographie : portrait de « famille », se voir entre soi
Se représenter sous un genre différent
Portraits d'une communauté qui s'auto-identifie
Les Américaines à Paris : les choix d'une communauté qui s'affiche
Les débuts de la télévision après-guerre : nouveau médium et circulation des signes de l'altérité de genre
Conclusion

TEXTE

- 1 La culture visuelle queer fait une entrée remarquée en 2013 avec l'imposant livre de Catherine Lord et Richard Meyer¹, qui évoque largement les regards jusque-là évacués par l'histoire de l'art. Quelques années plus tôt, en 1991, *Stolen Glances, Lesbian Take Photographs* proposait déjà de renouveler cette histoire des regards dans la photographie, en s'arrêtant sur les autoportraits et photos de familles lesbiens². En 2001, Laura Doan se concentrait notamment sur la mode dans les milieux lesbiens de l'entre-deux-guerres, avec *Fashioning Sapphism the Origins of a Modern English Lesbian Culture*³. Finalement, en 2017, Tirza T. Latimer a souligné dans *Eccentric Modernisms: Making Differences in the History of American Art* l'émergence de ces mêmes regards « de côté », dans l'histoire de l'art américaine⁴. Parallèlement, des expositions sur ces sujets se sont multipliées, à Berlin aux Deutsches Historisches Museum et Schwules Museum⁵ en 2015, à la Tate Britain⁶ de Londres en 2017, puis à Chicago en 2025.

- 2 Comment s'identifier et se faire reconnaître quand on rompt avec la binarité des genres et des normes hétérosexuelles ? Comment être vue quand on s'invente peu à peu hors des regards et des cultures dominantes ? Ces questions peuvent sembler très contemporaines, pourtant on les voit naître et apparaître peu à peu à partir de la seconde moitié du ^{xix}^e siècle dans la peinture, la photographie, puis à la télévision dans les années 1950 et 1960. Elles sont bien sûr liées à plusieurs éléments : la conscience de sa singularité, mais aussi celle d'appartenir à une communauté, l'expérience du silence et du mépris dus aux discriminations. Elles sont, pour les femmes, liées à une émancipation sociale : celle qui consiste à pouvoir vivre d'une manière indépendante financièrement et à accéder à un enseignement de qualité lequel va, peu à peu, leur donner accès à de nouvelles professions et à une plus grande liberté de circulation dans l'espace public. Nous interrogerons donc ces codes, ces « signes » que les lesbiennes se sont donnés pour se reconnaître entre elles avant les *coming out* des années 1970, période où le fait de « se dire à haute voix » va en quelque sorte marginaliser cette forme de culture. De la plupart, on peut dire qu'elles étaient lesbiennes ou bisexuelles, termes qu'elles n'aimaient pas entendre à leur époque, et que les jeunes générations traduiraient plutôt par *fluides*. Nous prendrons nos exemples, pour la plupart, en France, à partir des années 1880, au sein de la culture visuelle : art, photographie, presse et télévision. Nous rechercherons une sorte de continuum des signes qui permettent la mise en place d'une visibilité lesbienne pour celles qui savent voir et s'affirment, face à l'hyper féminité des vêtements qui non seulement marquent le genre, mais vont jusqu'à limiter les mouvements du corps, face, aussi, aux caricatures de la presse qui accentuent leur soi-disant masculinité. Ces documents font, en quelque sorte, partie d'« albums de famille » d'une peintre, d'une photographe : ils montrent des cercles d'intellectuelles, des réseaux informels de femmes où elles ont pu exister, vivre en dehors des règles majoritaires. Leur orientation sexuelle, leur communauté d'amitiés féminine, les flous biographiques qui les entourent, les mariages de circonstances, d'époque et d'humeur sont leurs points communs. À leurs époques, le sous-entendu était une évidence et le moindre signe faisait sens. De fait, chacune faisait signe à celles qui pouvaient la voir, en évitant de se faire remarquer par ceux qu'elles évitaient. Toutes cultivaient l'amour, l'amitié et les réseaux au féminin.

La photographie : portrait de « famille », se voir entre soi

- 3 Dès que les appareils photographiques ont été accessibles, des couples de femmes et des groupes de femmes s'en sont emparés pour se mettre en scène hors du regard masculin, profitant d'une forme d'anonymat et d'instantanéité offerte par cette nouvelle technologie. Les Américaines Alice Austen (1866-1952) et sa compagne Gertrude Amelia Tate (1899-1950), ainsi que leurs amies, sont parmi les exemples les plus connus⁷, auquel on peut ajouter celui de la Norvégienne Marie Hoeg (1872-1944) et de sa compagne Bolette Berg⁸ (1866-1949). Il s'agit pour elles d'être, non pas dans la représentation d'une sexualité lesbienne, mais dans une mise en scène d'elles-mêmes pour elles-mêmes, loin des stéréotypes de genre et d'interroger leur place – leur genre dirions-nous aujourd'hui – pour mieux se « dégenrer ». Ce sont les premières images d'elles-mêmes qui peuvent leur donner une existence et une visibilité pour elles-mêmes et celles qui les entourent, en dehors des normes dominantes de leur société, dans un groupe restreint, à une époque où ces images, vues par d'autres, pourraient les marginaliser et même les stigmatiser lorsqu'elles interrogent la masculinité en en faisant des personnes dévoyées. On peut penser que certaines photographies du couple d'artistes Claude Cahun (Lucy Schwob, 1894-1954) et Marcel Moore (Suzanne Malherbe, 1892-1972) font partie de cette même histoire⁹, leur œuvre commune porte cette même interrogation : comment exister hors du regard dominant, comment en jouer ? De fait, une partie des portraits photographiques que nous connaissons de ces deux artistes et qui sont régulièrement exposés aujourd'hui n'ont été présentés au public que dans le livre *Aveux non avenus*, sous forme de collages, en 1930. Les autres tirages n'avaient jamais été montrés, en dehors, peut-être, de leur cercle d'amitiés, avant leur redécouverte par François Leperlier en 1992¹⁰.
- 4 Pour l'artiste animalière Rosa Bonheur (1822-1899) qui appartient à une génération antérieure, le choix a été autre¹¹. En 1855, elle prend pour agent Ernest Gambart, marchand d'art établi en Angleterre. Elle sort alors des réseaux masculins de l'Académie des beaux-arts et des jurys des salons pour dépendre uniquement des événements que son

agent va savoir créer autour d'elle. Il la fait entrer dans un nouveau circuit de publicité : des portraits photographiques sous format de carte de visite sont largement distribués à la presse, aux personnalités rencontrées ainsi qu'aux collectionneurs. Sur ces photographies officielles, le pantalon qu'elle porte dans ses promenades notamment lorsqu'elle s'installe à By, près de Fontainebleau ou lors de son travail dans l'atelier, est totalement absent¹². Cependant pour les obligations extérieures liées à son métier, elle va choisir le costume le plus neutre possible, loin des modes fastueuses et contraignantes que sont tenues d'adopter les femmes qui fréquentent alors les salons bourgeois et artistiques : une veste brodée à bouton, inspirée des costumes bretons, ainsi que de simples jupes longues, auquel s'ajoute, à l'extérieur, un petit chapeau. Elle gardera toute sa vie des cheveux mi-courts, coupés au carré, choix impensable pour les femmes de cette époque, comme le montrent ses différents portraits photographiques¹³ (fig. 1). D'autres photographies, plus intimes, nous la montrent parfois au milieu de sa fratrie, parfois à côté de sa compagne Nathalie Micas (1824-1889). Dans son testament, Rosa Bonheur écrit en 1898 qu'elle n'a eu « ni enfants ni tendresse pour le sexe fort, si ce n'est une franche et douce amitié pour ceux qui avaient toute son estime¹⁴ ». Cependant, si Rosa et Nathalie ne peuvent alors nommer le lien qui les associe, « les photos de famille » qui ont pu être conservées montrent un couple uni dans la simplicité et la complicité : Rosa, debout contre Nathalie assise avec le petit chien de compagnie sur les genoux. Sur ces photographies, les signes s'adressent d'abord à elles-mêmes, ce sont ceux, très codifiés, d'un couple marital et légitime. C'est ainsi qu'elles officialisent leur union, ainsi qu'elles se voient¹⁵.

Figure 1.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Étienne Neurdein, *Rosa Bonheur*, sans date, photographie, Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie, SG PORTRAIT-2558. Source : Gallica / Bibliothèque nationale de France, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84537743/f1.item#>.

Crédits : Gallica / Bibliothèque nationale de France.

Se représenter sous un genre différent

- 5 Quelques années plus tard, la peintre Louise Abbéma (1858-1927) construit aussi un personnage public, en marge des normes de la féminité liées à son statut social (fig. 2). Peintre reconnue, elle est, en 1906, la deuxième femme peintre, après Rosa Bonheur, à se voir décerner le titre de chevalier de la Légion d'honneur. Elle bénéficie de nombreuses commandes publiques (décors pour l'Hôtel de Ville de

Paris, entre autres) et devient l'amie intime de la comédienne Sarah Bernhard. Sa notoriété est telle que plusieurs portraits photographiques d'elle sont réalisés, à différents moments de sa vie, pour les publicités Félix Potin¹⁶, pour être distribués, sous forme d'image dans des tablettes de chocolat. Elle a également les honneurs du périodique *Camées artistiques*¹⁷, qui consacre chaque livraison à une personnalité dont le portrait orne la couverture. Ces photographies se déclinent tout au long de sa vie avec une même tenue : une veste sobre, voire sévère, très ajustée et cintrée, qui se détache sur un col blanc cassé, avec, en complément de cet uniforme, des fleurs à la boutonnière, une broche, une épingle à cravate, la chaîne d'une montre à gousset. Quelques photographies montrent la jupe qui complète la tenue.

Figure 2.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Atelier Nadar, *Abbema. Peintre*, 1900, photographie, [extrait d'un album de l'Atelier Nadar], vol. 15, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et Photographie, FT 4-

NA-238 (1). Source : Gallica / Bibliothèque nationale de France, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531247184.r=abbema%20peintre?rk=42918;4>.

Crédits : Atelier Nadar, Gallica / Bibliothèque nationale de France.

- 6 Dans son autoportrait de 1880 (musée d'Étampes), Louise Abbéma ne donne à voir que la veste, complétée par une épingle à cravate et un binocle. Les photographies, comme ses autoportraits, accentuent l'impression qu'elle porte les cheveux courts, alors qu'il s'agit de petits chignons. Très mondaine, elle pratique différentes activités physiques (tir, escrime, marche à pied) et tient salon dans son atelier. Libre et indépendante par sa profession et par le célibat qu'elle assume, elle revendique son choix vestimentaire comme pratique et à la mode. « Non seulement je n'ai de ma vie porté le costume masculin, mais j'ai toujours, dans les nombreuses interviews que j'ai eues à ce sujet, protesté énergiquement contre l'idée absurde de "nous faire porter culotte"¹⁸ », dit-elle dans un courrier envoyé au quotidien *Le Matin* en décembre 1911 : « Le costume tailleur tel que le comprennent nos grands couturiers est à la fois élégant, pratique et féminin. » Plus loin elle insiste sur le fait qu'elle a horreur du féminisme et des suffragettes. Peut-elle faire autrement, si elle veut protéger sa carrière, ses amitiés et ses réseaux, alors que la presse illustrée et humoristique caricature régulièrement, depuis 1890, les couples de femmes et leurs lieux de rencontres ? On peut aussi faire l'hypothèse que, si elle réfute le caractère « masculin » de sa tenue, c'est que, justement, son identité est autre : elle veut suivre la mode tout en adoptant une tenue pratique, la plus simple et la plus discrète possible. On retrouve là le choix vestimentaire de Rosa Bonheur, alors que le pantalon est toujours interdit aux femmes et que les choix sont restreints pour exister en dehors des canons de la féminité de l'époque.
- 7 Cependant, dans cette volonté de se montrer ainsi dans un tailleur des plus sobres, elle affirme qu'il est possible d'être « autre », sans nécessairement se réclamer d'un autre genre. Thérèse Bonney (1894-1978) la photographie en 1927, peu de temps avant sa mort dans son atelier, devant le portrait de *Sarah Bernhardt à Belle Isle*, peint en 1921, deux ans avant la disparition de l'actrice, mettant une dernière fois en scène l'amour-amitié qui les a reliées une grande partie de leur vie. Le moulage en bronze de leur deux mains enlacées¹⁹, présenté à l'exposition Sarah Bernhardt, au Petit Palais à Paris, en

2023, entend également affirmer leur lien ²⁰, tout comme le tableau *Sarah Bernhardt et Louise Abbéma sur le lac au bois de Boulogne*, peint le jour-anniversaire du début de leur liaison amoureuse.

- 8 Louise Abbéma ne se veut pas « masculine ». En revanche, il est difficile ne pas penser à elle en analysant les nombreuses caricatures de femmes identifiées comme « tribades, saphistes » qui circulent dans la presse, comme dans le numéro du *Gil Blas* illustré du 14 février 1892. Il est possible aussi d'envisager de la même manière les différents dessins et lithographies d'Henri de Toulouse-Lautrec, qui fréquente assidument, durant ces mêmes années, les quelques lieux fréquentés par des lesbiennes de classes sociales plus populaires, comme Le Hanneton et La Souris, brasseries de Montmartre tenues par des femmes, alors que les comparses d'Abbéma se rencontrent dans les salons mondains ²¹. On y décèle facilement, sans trop de variantes, l'habillement habituel d'Abbéma : une chemise blanche à col cassé, parfois un petit chapeau, un revers de veste sur lequel est piqué un œillet, des jupes longues et de fines chaussures, panoplie à laquelle s'ajoutent une cigarette ou un cigare (alors jugé très extravagant pour une femme). Si le costume, en soi, n'est pas particulièrement masculin, mais fait plutôt figure de déclinaison neutre du féminin, il rappelle, à celles qui savent, une évidence : le refus de la norme. Ce costume, auquel va s'ajouter le port du pantalon à partir des années 1920, se déclinera dans les cabarets saphistes jusque dans les années 1930 ²².

Portraits d'une communauté qui s'auto-identifie

- 9 Installée à Paris en 1905, la peintre Romaine Brooks (1874-1970) produit dans les années 1920 une série de portraits qui représente à ses yeux ce que l'on peut appeler sa « famille ²³ ». À partir de son réseau, elle construit, sous la forme relativement classique du portrait, une typologie de femmes et d'hommes qui fera l'objet, en 1952, d'une publication, sous la forme d'une monographie de peintures et de dessins ²⁴. La plupart des femmes présentées sont lesbiennes et le vivent comme une évidence, dans un milieu cosmopolite relativement protégé, où se mêlent artistes, intellectuelles et expatriées. Dans son autoportrait de 1923 (fig. 3), elle

domine un paysage nocturne qui pourrait être urbain et portuaire, longtemps interdit aux *flâneuses*. Son regard demeure impénétrable : qui regarde et qui est regardé ? Veste noire sévère, col blanc de la chemise relevé, chapeau haut de forme, ruban rouge de la Légion d'honneur, mais en même temps, rouge à lèvres (signe de modernité à cette époque puisqu'il ne se répand que dans les années 1920 ²⁵), gants, cheveux mi-courts : autant de signes d'une classe sociale, mais surtout d'une affirmation identitaire. On est loin de la jeune femme de 1894 qu'une photographie nous montre portant une robe sans manche et un long collier. Le chapeau haut-de-forme est, dans les années 1920, à la mode : si l'on en croit le journal *Femina*, c'est celui du dandy ou de l'artiste, et c'est aussi cela qu'elle revendique. Il y a là un clin d'œil à l'esthétique décadente des années 1880-1900, venue d'Angleterre et portée par l'écrivain Oscar Wilde, qui a subi la violence d'un procès pour homosexualité en 1895. Lorsqu'elle est photographiée vers 1925, Romaine Brooks a désormais nettement les cheveux courts, porte une sorte de redingote, mais surtout une chemise blanche avec le col légèrement relevé. Elle tient son haut-de-forme à la main et une pochette claire agrmente la redingote. Tout le vêtement semble affirmer : « Je suis ».

Figure 3.



Romaine Brooks, *Autoportrait*, 1923, huile sur toile, 117,5 x 68,3 cm. Source : Smithsonian American Art Museum, URL : <https://edan.si.edu/saam/id/object/1966.49.1>.

Crédits : Smithsonian American Art Museum.

- 10 Parmi les autres portraits qu'elle a peints, il y a, l'un des plus connus, celui de Natalie C. Barney (1876-1972) en 1920, dont elle est, avec d'autres, l'amante. En arrière-plan, on aperçoit le 20 rue Jacob où Natalie tient salon et où se retrouve son cercle de femmes, en toute sérénité. Au premier plan, sont mis en évidence les papiers rappelant l'écrivaine qu'elle est, tandis que le cheval illustre symboliquement son surnom d'« amazone des lettres²⁶ » et le lien qu'il établit avec les amazones de l'Antiquité. Ses écrits et la renommée saphique de son salon suffisent pour faire signe, point n'est besoin pour Romaine Brooks de les multiplier. Une simple perle au cou rappelle la longue liste des bijoux qui lui appartiennent et dont certains furent des cadeaux de Liane de Pougy ou de Renée Vivien, anciennes amantes²⁷.

Beaucoup sont ornés de chauves-souris, symbole des *invertis* des deux sexes au début du siècle et évoquent une vie nocturne et *inversée*, puisque les chauves-souris dorment le jour et volent la nuit. Les photographies la montrent, comme Romaine, attachée à ce dandysme artistique qu'elle cultivera même en vieillissant, mais évoquent aussi certains aspects des vêtements de Louise Abbéma, dans une version un peu plus décontractée : tailleur et large col blanc, d'aspect un peu moins rigide. Les jupes sont toujours présentes, le pantalon n'est toujours pas porté publiquement. En revanche, dans la série de portraits de Romaine Brooks, celui de la peintre britannique Gluck (Hanna Gluckstein, 1895-1978) est une affirmation sans réelle ambiguïté, même dans le choix du titre du tableau : *Peter, une jeune anglaise* (1923-1924). Peter est en effet le prénom choisi par la peintre et que ses amies utilisent pour lui plaire. Modernité et mode sont suggérés par le profil, le cheveu court, la veste sombre, la cravate et la chemise blanche, entre masculin et dandysme au féminin. Pour elles toutes, il ne s'agit pas de signifier le masculin, mais d'élaborer une autre façon de se montrer et de plaire, une autre manière de se faire voir, de manière fluide, jouant avec tout le prisme du masculin/féminin.

- 11 Entre extrême modernité et symbole culturel d'une communauté en train de construire une histoire visuelle, le *Portrait de la Duchesse de la Salle* par Tamara de Lempicka (1898-1980) apparaît, en 1925, comme une synthèse de ces différentes tendances. L'amazone est figurée comme une femme des villes – un décor urbain apparaît en arrière-plan –, qui sait se mettre en scène et qui assume des choix vestimentaires radicaux, sans aucun bijou, avec bottes, culotte de cheval, chemise blanche ouverte, veste sombre et longue, rouge à lèvres. L'habit affirme et confirme les signes déjà entraperçus dans les différents portraits de Romaine Brooks. La duchesse de la Salle domine la scène et soutient le regard du spectateur, non seulement elle « fait signe », mais elle nous voit, engageant désormais le dialogue entre les membres d'une même communauté.

Les Américaines à Paris : les choix d'une communauté qui s'affiche

- 12 Pablo Picasso, en peignant, en 1905-6, le portrait de l'écrivaine collectionneuse Gertrude Stein (1874-1946), fait entrer l'Américaine dans la modernité picturale, tout en actant l'émergence d'une nouvelle typologie de femmes en rupture avec la féminité. On la découvre ainsi vêtue d'une veste sombre et ample, le chignon à peine marqué, elle est assise, solide, jambes écartées, sous une ample jupe. Cette solidité se retrouve, en 1922, dans la posture qu'elle adopte face au sculpteur Jo Davidson (1883-1952) et que Man Ray photographie. La broche du foulard, unique ornement « féminin » que l'on voit dans le tableau et la sculpture de Jo Davidson, se retrouve sur nombre de photographies d'elle et va devenir, au fil du temps, sa marque individuelle. Non sans humour, Gertrude Stein, dans son livre *Autobiographie d'Alice B. Toklas*, paru en français en 1934, fait dire à Alice, sa compagne, lorsqu'elle évoque leur rencontre en 1907, « [c]'est là, chez [Sarah Stein], que j'ai rencontré Gertrude Stein. Sa broche de corail et sa voix firent sur moi une grande impression²⁸. » C'est avec le même humour que Stein racontera plus tard s'abstenir de dire que c'est le jeune Balmain qui les habillait dans les années trente, de peur de lui faire de la mauvaise publicité, puisque leurs vêtements n'étaient pas perçus comme étant à la mode. Dans ces mêmes années, Stein coupe ses cheveux à ras comme nous le voyons sur les photos de Cecil Beaton qui mettent en scène son couple avec Alice²⁹. La photographie de Man Ray de la même époque nous permet de voir les boucles d'oreille d'Alice, souvent qualifiée de « bohémienne » par les témoins d'époque. Nous savons par une lecture attentive de l'autobiographie que nombres de couples de femmes artistes ou créatrices faisaient partie du réseau des deux femmes, couples souvent ignorés par les commentateurs de l'œuvre. Gertrude et Alice, comme les autres couples de leur connaissance, surfent sur la visibilité et l'invisibilité des signes, dans les limites que l'époque peut accepter : un indice, l'anneau que porte Gertrude au petit doigt, surgit, ici ou là, sur les photographies, fragile témoin d'une forme d'intimité que d'autres femmes osent également. Dans les images du

couple, Alice est toujours montrée en arrière-plan, même si nous savons qu'une partie de l'œuvre de Gertrude a pris forme grâce à elle, puisque c'est Alice qui corrige et dactylographie le texte et que c'est grâce à elle, si l'on en croit Stein, que la notion de « génie » a pu être attribuée à une autre femme.

- 13 Arrivée à Paris en 1921, l'Américaine Berenice Abbott (1898-1991) devient d'abord l'assistante du photographe Man Ray (1890-1970), puis, grâce à son réseau d'amies et à leur soutien, se met à son compte. Les femmes qui l'entourent sont de jeunes intellectuelles, souvent américaines, beaucoup moins argentées que celles des cercles de Barney et de Brooks. Toutes doivent travailler pour subsister et choisissent de vivre en indépendantes et en célibataires. Leur réseau est constitué par l'avant-garde littéraire et artistique à Paris. Le bracelet porté par Abbott dans un portrait fait par Man Ray quelque temps après son arrivée, exprime ainsi la modernité des formes et surtout l'ancrage de la jeune femme dans cette modernité. La veste est « masculine », quelques fantaisies dans les pièces du col, des manches, de la poche le confirment, le cheveu est court sans aucune fioriture. Son autoportrait à la pose frontale de 1927, sans concession, apparaît comme une affirmation : on retrouve la broche, la chemise blanche, la veste sombre. La pose n'est pas sans rappeler celle de Stein devant Picasso, mais confirme surtout la convergence des vestiaires. Libérées des structures familiales en venant en France, elle et ses amies affirment leur envie de vivre librement. Elles jouent des codes : l'anneau « identitaire » à l'auriculaire pour la journaliste Janet Flanner (1892-1976), mais aussi un pantalon fantaisiste, dans les différents portraits que fait d'elle Abbott³⁰ en 1927, ainsi qu'un haut-de-forme qu'on peut assimiler à une « mascarade », comme le suggèrent les masques qui l'entourent. L'artiste plasticienne Thelma Wood³¹ (1901-1970) est pour sa part simplement moderne, en se présentant comme une garçonne à la bague discrète et au foulard fantaisiste, alors que l'éditrice de *The Little Review*³², Jane Heap (1883-1964), affiche aussi la veste, le col cassé et le nœud papillon adouci par un foulard fantaisiste.

- 14 La libraire Sylvia Beach (1887-1962) est photographiée par Berenice Abbott, Lucy Schwob³³, puis Gisele Freund (1908-2000). D'une photographie à l'autre, on retrouve la synthèse d'un style qui est de l'ordre de l'évidence et du clin d'œil : un anneau porté à l'annulaire, la

réurrence du col blanc, mais aussi la fantaisie d'une cravate-foulard et d'une chaîne de montre, qui semble indiquer que le temps compte quand on est libraire. Lorsque le couple qu'elle forme avec la libraire Adrienne Monnier (1892-1955) est représenté, les postures semblent signifier discussion, travail et repos.

- 15 Ainsi les signes se multiplient peu à peu autour d'un faisceau d'éléments qui associent la riche héritière à l'artiste reconnue, l'éditrice d'avant-garde à la photographe de studio, la photographe amie à la libraire intellectuelle. Le cercle de la visibilité s'agrandit au fur et à mesure que les femmes accèdent à une plus grande liberté professionnelle. Des communautés se forment, jonglant avec les codes perceptibles par celles qui « en sont ». Les biographies des unes et des autres permettent, désormais, de suivre les trajectoires et les réseaux communs à celles qui peuvent choisir de vivre en toute indépendance. Les signes par lesquels elles s'identifient sont encore en vigueur dans les années 1950 et 1960, et c'est désormais, aussi, grâce à l'écran de la télévision que l'on va pouvoir les appréhender, après la césure de la seconde guerre mondiale.

Les débuts de la télévision après-guerre : nouveau médium et circulation des signes de l'altérité de genre

- 16 À partir de 1949, la télévision, qui prend alors son essor en France, va à son tour, durant quelques années, se faire le vecteur de cette culture du « placard », grâce aux choix de quelques femmes qui apparaissent dans des émissions de variétés, des programmes littéraires ou des magazines féminins. C'est le cas de l'antiquaire Yvonne de Brémond d'Ars (1894-1976), personnalité d'avant-guerre qui devient très présente sur les plateaux de télévision des années 1950 et 1960. Elle est souvent interviewée par la journaliste Micheline Sandrel (1918-2012) pour les expositions en vitrine de son célèbre magasin de la rue Saint-Honoré à Paris. Ses livres sont évoqués dans les émissions littéraires de Pierre Dumayet et Pierre Desgraupes³⁴. Sa complicité et sa verve font les délices de l'émission de variétés « Le

cabaret du soir », présentée par la chanteuse Colette Mars (1916-1995) et par la même Micheline Sandrel. Durant l'entre-deux-guerres, Yvonne de Brémond d'Ars a présenté à Deauville sa compagne Suzy Solidor (1900-1983), modèle de nombreux peintres et photographes qui, après leur rupture, a chanté et créé un cabaret où toutes les sensibilités féminines et homosexuelles ont pu se retrouver, dans la salle comme sur la scène. Le lieu a été repris, après la seconde guerre mondiale par Colette Mars. Les liens des unes et des autres sont évidents pour les initiées. Yvonne de Brémond d'Ars se cache à peine et vient sur certains plateaux, qu'elle sait « bienveillants », avec sa dernière compagne, qu'elle désigne comme sa cousine³⁵. La coupe de cheveux de Brémond d'Ars, très garçonnette, est adoucie par ses tailleurs beaucoup plus fantaisistes que ceux portés par les amies de Romaine Brooks. Les bijoux s'exhibent aux poignets et au cou, mais peut-être parce qu'ils font partie des objets à vendre et s'affichent ainsi pour des raisons publicitaires. Cependant, la caméra n'oublie jamais, au cours d'une émission littéraire, de faire un gros plan sur sa cheville qui arbore un bracelet³⁶, et dont le sens est évident pour toutes celles qui se souviennent des bijoux de cheville ornée de chauve-souris que portaient certaines femmes dans les années 1900, cachés sous leurs jupons. De même, un reportage du *Magazine Féminin* daté de 1964 sur les femmes et la cigarette débute par un portrait d'Yvonne de Brémond d'Ars peint par Kees Van Dongen³⁷, qui la montre avec des cheveux courts, une veste sombre ornée d'une fleur à la boutonnière, une chemise blanche au col fermé par un nœud souple. La caméra descend ensuite sur la main droite, qui tient une cigarette et porte une bague à l'auriculaire, laquelle est souvent visible lors de ses passages à l'antenne. Le look d'Yvonne de Brémond d'Ars reconduit ainsi la discrète panoplie des années 1920-1930. Le 31 janvier 1963, dans l'émission « L'art de vivre³⁸ », c'est le couple qui se met en scène : toutes deux présentent des objets rares du magasin, avec l'évident plaisir de passer à deux à la télévision. Une fois de plus, rien n'est dit, tout est suggéré.

17 En 1954 sort dans les salles de cinéma le film de Jacqueline Audry, *Huis clos*, reprise de la pièce de Jean-Paul Sartre, écrite en 1943 et jouée pour la première fois au théâtre en 1944. Arletty y joue le personnage d'Inès Serrano. Dès le début du film entrent dans ce qui

semble être le hall d'entrée d'un grand hôtel les trois personnages principaux : Joseph Garcin, Estelle Rigaud et Inès Serrano. Les vêtements d'Arletty sont faciles à déchiffrer : c'est elle la *lesbienne*, reconnaissable à la panoplie qui s'est élaborée au fil du temps dans la culture visuelle des lesbiennes, tailleur strict et sombre, col de chemise blanc relevé, bague à l'auriculaire et cheveux courts. Le contraste est évident avec le personnage féminin qui la précède, Estelle Rigaud, jouée par Gaby Sylvia, enveloppée de fourrure et parée de bijoux.

- 18 La télévision naissante, souvent pudibonde et très éloignée des fantaisies du cinéma de l'entre-deux-guerres sur ces *dames*, les oblige cependant à une plus grande discrétion. Colette Mars présente en chantant l'ouverture de l'émission « Le cabaret du soir », qu'elle produit avec Micheline Sandrel, du 14 septembre 1957 au 24 janvier 1959. Elle se tient debout, près du piano, avec une robe simple dans le style de l'époque, avec parfois une étoile sur les épaules. Un seul élément troublant est susceptible d'attirer le regard d'une émission à l'autre : la bague à l'annulaire. Plusieurs éléments permettent d'interpréter ce simple « signe » d'identification : Mars a repris le cabaret de Suzy Solidor après la guerre, avec sa compagne Mireille Labrousse. C'est bien cette émission qui donne une forme de visibilité à différentes sociabilités féminines, comme nous l'avons vu à propos d'Yvonne de Brémond d'Ars. On peut faire la même remarque à propos de la chanteuse Dany Dauberson³⁹ (1925-1979), dont la bague et les cheveux courts soulignent avec constance, d'une tenue à l'autre, la particularité : de la robe simple, à col chemise, de ses débuts⁴⁰ au décolleté très féminin qu'elle affiche au fur et à mesure que sa notoriété augmente. Dans un premier entretien télévisuel daté de 1958⁴¹, habillée d'un tailleur sombre orné d'une simple broche, elle raconte ses aventures de « garçon manqué » quand elle était enfant. En 1960, elle apparaît dans une émission de variétés présentée par Micheline Sandrel, vêtue d'un uniforme rappelant celui des GI. Après l'interprétation de chanteurs de gospel, buvant appuyés à un bar, Dauberson saisit un verre sur le comptoir, se tourne vers les téléspectateurs, puis se place à califourchon sur une chaise pour interpréter la chanson *Stormy Weather*. Cinq ans plus tard, l'émission *Au-delà de l'écran* la suit toute la journée⁴² : en pantalon au bord de l'eau, où elle pêche au lancer, puis en robe légère,

prête à monter sur scène pour présenter son tour de chant. Mêlant, à chaque fois, le masculin et le féminin, elle instaure un véritable trouble dans le genre, pour reprendre la formule de Judith Butler.

- 19 La chanteuse Mick Micheyl (1922-2019), dont le lancement de carrière doit beaucoup à la télévision, apparaît plus nettement pour sa part, dès ses premières émissions dans les années 1953-1954, comme un « garçon manqué » et c'est ainsi qu'elle est présentée par la presse radiotélévision, qui aime raconter ses facéties. Le col de chemise blanc relevé sur des robes sans manches ou sur des vestes sombres devient sa marque de fabrique, au point de se transformer en véritable symbole : on retrouve cette tenue en couverture de magazine, sur des photographies publicitaires, sur les pochettes de ses disques et même sur les partitions de ses chansons⁴³. Elle sera obligée de la modifier quand elle deviendra meneuse de revues au Casino de Paris, en 1963, mais si sa silhouette est alors féminisée pour correspondre aux critères attendus dans ce lieu de spectacle. L'artiste se permet quelques acrobaties moins « féminines », telles qu'un exercice de voltige en moto avec le peloton de la Sûreté nationale ou une bagarre avec des cascadeurs professionnels⁴⁴. Dans les années 1970, elle devient productrice d'émissions de variété et reprend peu à peu la sculpture, tout en retrouvant un look androgyne. Ces variations vestimentaires, durant ces années, conservent un élément d'unité : son anneau à l'auriculaire, qui ne l'a jamais quittée et fait systématiquement signe, au fil de ses interventions.
- 20 La rupture stylistique est plus nettement accomplie, en 1966, par la chanteuse Gribouille (1941-1968), qui arbore des cheveux courts, un col cassé, blanc, à moitié caché par son pull noir et un pantalon⁴⁵. Cette nouvelle artiste devance de peu la nouvelle génération de lesbiennes, qui, quelques années plus tard, va « sortir du placard » et écouter ses disques, sans avoir besoin d'interroger les textes qu'elle chante et de se demander à qui elle s'adresse : c'est une lesbienne qui parle aux lesbiennes, ce qu'elles entendent parfaitement. Dans les années 1980, que l'on pourrait penser désormais délivrées de ces codes datés, ces signes restent encore usités dans certains lieux militants et festifs : cols de chemises remontés et bague auriculaire demeurent des évidences pour se reconnaître.

Conclusion

- 21 Le 22 octobre 1964, au cours du *Journal de Paris*, journal télévisé du soir diffusé à l'ORTF, est interviewée Natalie Clifford Barney, par la journaliste Monique Josselin. Le « Paris 1900 » est le sujet de l'entretien, un prétexte, semble-t-il, pour faire entrer la télévision chez l'écrivaine, qui évoque vaguement un lustre Daum de son salon. Une mise en scène a bien été imaginée par l'interviewée et la journaliste, évidente pour qui regarde attentivement ce document audiovisuel, même si elles ne pouvaient bien sûr savoir par qui l'émission serait vue ce soir-là, et donc pour qui il ferait sens. Cet extrait aurait pu disparaître : le sujet sur l'art 1900 n'était pas voué à être réutilisé, il aurait pu ne pas être conservé, même si la journaliste savait que les journaux télévisés commençaient à être systématiquement conservés dans un but patrimonial. L'extrait ne sera pas non plus repris au moment du décès de l'écrivaine, en 1972, preuve supplémentaire que cette discrète culture lesbienne était alors oubliée. En 1964, les documentalistes chargés des notices n'avaient même pas identifié la vieille dame qui n'était pas nommée lors de l'interview. C'est pourtant le titre du document numérisé qui m'a intriguée, lorsque je l'ai découvert en 2020. À peine l'avais-je visionné que Natalie C. Barney me faisait clairement signe : derrière elle se trouve en effet le portrait d'Élisabeth de Gramont, peint par Romaine Brooks, qui furent toutes deux ses amantes, tandis que, sur un guéridon tout proche, on aperçoit également une photographie de la seconde et le petit livre sur les portraits paru en 1952 et préfacé par Élisabeth de Gramont. Tout apparaît évident pour qui sait décrypter ces signes et montre qu'il y a clairement eu une mise en scène, avec la complicité de la journaliste. Il suffisait d'attendre la mise en place d'une autre histoire des genres et du regard pour que ce document redevienne un témoignage indirect de la vie et de l'esthétique des lesbiennes.

NOTES

- 1 Catherine LORD et Richard MEYER, *Art & Queer Culture*, Londres, Phaidon Press, 2013.

- 2 Tessa BOFFIN et Jean FRASER (dir.), *Stolen Glances: Lesbians take Photographs*, Londres, Pandora, 1991.
- 3 Laura DOAN, *Fashioning Sapphism: the Origins of a Modern English Lesbian Culture*, New York, Columbia University Press, 2001.
- 4 Tirza True LATIMER, *Eccentric Modernisms: Making Differences in the History of American Art*, Oakland, University of California Press, 2017.
- 5 *Homosexualität_en* [exposition], Schwule Museum, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 26 juin-1^{er} décembre 2015.
- 6 *Queer British Art 1861-1967* [exposition], Tate Britain, Londres, 5 avril-1^{er} octobre 2017.
- 7 Voir Federica MUZZARELLI, *Femmes photographes. Émancipation et performance (1850-1940)*, Vanves, Hazan, 2009. Mario BEKERS et Elisabeth MOORTGAT, « Autoportrait, mise en scène de soi et identité sexuelle, femmes photographes entre 1850 et 1945 », *Qui a peur des femmes photographes ? 1839 à 1943*, Paris, Hazan/Musée d'Orsay, 2015, p. 159-173.
- 8 Marie Hoeg, *kvinnesaksaktivist, organisator og fotograf*, Oslo, Norsk museum for fotografi/Preus fotomuseum, 1996.
- 9 Tirza True LATIMER, « Entre Claude Cahun et Marcel Moore », dans Andrea OBERHUBER (dir.), *Claude Cahun. Contexte et filiation : pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2007, p. 31-42.
- 10 François LEPELIER, *Claude Cahun. L'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992.
- 11 Charlotte FOUCHER-ZARMANIAN, « Rosa Bonheur l'artiste en images », dans Sandra BURATTI-HASAN et Leila JARBOUAI (dir.), *Rosa Bonheur (1822-1899)* [catalogue d'exposition], Paris, Flammarion/Musée d'Orsay, 2022, p. 16-22.
- 12 Le port du pantalon est alors interdit aux femmes, il faut demander une autorisation à la préfecture de police, renouvelée tous les six mois. Voir Christine BARD, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil, 2014.
- 13 Étienne NEURDEIN, *Rosa Bonheur, après 1865, photographie*, Paris, BNF, département Société de Géographie, SG PORTRAIT-2558, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84537743.item> (consulté le 28 novembre 2025) ; Eugène Disdéri, *Rosa Bonheur entourée de membres de sa famille*, vers 1870, épreuve sur papier albuminé, Musée d'Orsay, PHO 2004 5 10, URL : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/rosa-bonheur-entouree-de-membres-de>

-sa-famille-136810 (consulté le 28 novembre 2025) ; Anonyme, Rosa Bonheur, Nathalie Micas, le petit chien à Nice, 1882, photographie, collection privée.

14 Rosa BONHEUR, « Ceci est mon testament... », Suzette Robichon (éd.), Paris, La Petite iXe, 2012, p. 58.

15 Dans le cas de Rosa Bonheur et Nathalie Micas, certains et certaines estiment encore qu'il n'y a aucune preuve de leur vie de couple, même si, à partir de 1860, elles vivent ensemble.

16 Entre 1898-1922, trois albums de cinq cents personnalités de l'époque ont ainsi été créés par le groupe commercial Félix Potin, Louise Abbéma figure dans la catégorie « peintre ».

17 *Camées artistiques*, journal hebdomadaire paraissant le samedi du 8 mai 1880 au 28 mars 1883.

18 Louise ABBÉMA, « Mme Louise Abbéma porte le costume tailleur et n'est pas féministe », *Le Matin*, 12 décembre 1911, p. 1.

19 Miranda Eve MASON, *Making Love/Making Work: The Sculpture Practice of Sarah Bernhardt*, thèse, 2 volumes, sous la direction de G. Pollock and F. Orton, Leeds, University of Leeds, 2007.

20 Stéphanie CANTARUTTI et Cécilie CHAMPY-VINAS (dir.), *Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star* [catalogue d'exposition], Paris, Paris Musées, 2023. Voir les références suivantes : Sarah BERNHARDT, *Mains enlacées de Sarah Bernhardt et Louise Abbéma*, vers 1875, bronze, 32 cm, Londres, Daniel Katz Gallery ; Louise ABBÉMA, *Sarah Bernhardt et Louise Abbéma sur le lac au bois de Boulogne*, 1883, huile sur toile, 209 x 160 cm, Paris, Comédie-Française, URL :

<https://comedie-francaise.bibli.fr/ark:/63615/nt4dhf9k22> (consulté le 28 novembre 2025).

21 Nicole G. ALBERT, « De la topographie invisible à l'espace public et littéraire : les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 53, vol. 4, 2006, p. 87-105, DOI : [10.3917/rhmc.534.0087](https://doi.org/10.3917/rhmc.534.0087) et *ibid.*, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, La Martinière, 2005.

22 Bruna HOLDERBAUM, « “L'uniforme saphique”. Les codes vestimentaires dans les cabarets féminins parisiens », *Modes pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode*, n° 5, 2023, p. 50-61. Voir aussi la caricature de la couverture de la revue *L'Assiette au Beurre*, 2 mars 1912, dessin de Jils

Garrine, BNF, département Réserve des livres rares, RES G-Z-337, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050230c> (consulté le 28 novembre 2025), ainsi que le reportage photographique de Brassai au Monocle, en 1933. Marc LEMONIER, *Les nuits immorales de Paris, 1930-1960. Bals licencieux, maisons de rendez-vous, cabarets interlopes, strip-tease et bar à hôtesse*, Paris, Parigramme, 2021.

23 Blandine CHAVANNE, Bruno GAUDICHON, *Romaine Brooks (1874-1970)* [catalogue d'exposition], Poitiers, Musée Sainte-Croix, 1987. Tirza True LATIMER, « Looking like a Lesbian. Portraiture and Sexual Identity in 1920s Paris », dans Whitney CHADWICK and Tirza True LATIMER (dir.), *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*, Londres, Rutgers University Press, 2003, p. 127-143.

24 Romaine BROOKS, *Romaine Brooks. Portraits, tableaux, dessins*, Mulhouse/Paris/Lyon, Braun & Cie, 1952. C'est son autoportrait qui est en couverture.

25 Rebecca BENHAMOU, *Sur la bouche, une histoire insolente du rouge à lèvres*, Paris, Premier parallèle, 2021.

26 Le surnom lui a été attribué par l'écrivain Remy de Gourmont dans ses *Lettres intimes à l'Amazone*, Paris, Mercure de France, 1927.

27 *Les bijoux de Natalie Clifford Barney*, Musée des arts décoratifs de Paris, don de sa sœur Dreyfus Barney, URL : <https://madparis.fr/les-bijoux-de-natalie-clifford-barney> (consulté le 1^{er} juin 2025).

28 Gertrude STEIN, *Autobiographie d'Alice Toklas*, trad. Bernard Faÿ, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980, p. 11.

29 Cécile DEBRAY, *Gertrude Stein. Portraits singuliers*, Paris, RMN-Grand Palais, 2011.

30 Hank O'NEAL, *Berenice Abbott: American Photographer*, Paris, Centre national de la photographie, Photo poche, n° 61, 1995, p. 21. Voir Berenice Abbott, *Autoportrait Paris 1925*, n° 21, photographie, collection privée (chemise blanche, veste sombre, une broche attire le regard) et Berenice Abbott, *Thelma Wood*, n° 33, photographie, 1926-1930, Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas, Gift of P/K Associates, New York, P1984.35.452 (chemise blanche fermée avec un nœud bohème, veste sombre, bague auriculaire), URL : <https://www.cartermuseum.org/collecion/thelma-wood-p198435452> (consulté le 1^{er} décembre 2025).

31 Julia VAN HAAFTEN, *Berenice Abbott*, Cologne/New York, Könemann/Aperture foundation, coll. « Aperture Masters of Photography », 1997, p. 11. Voir en particulier la photographie de Janet Flanner, en chemise blanche veste sombre, nœud chemise, bouton de manchette, bague auriculaire, masque sur chapeau haut de forme, en 1927. Voir aussi : Robyn ASLESON, Adair R. ZAKIYA, Denean SHARPLEY-WHITING *et al.* (dir), *Brilliant Exiles : American Women in Paris, 1900-1939*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2024.

32 *The Little Review*, revue littéraire américaine entre 1914 et 1929, fondée par Margaret Anderson et Jane Heap.

33 Plus connue désormais sous son nom d'artiste Claude Cahun, mais il s'agit ici d'une photographie souvenir.

34 *Magazine Féminin*, diffusion du 31 mai 1952, 06 juin 1957, 25 mai 1958, 08 juin 1958, production RTF ; *Lectures pour tous*, diffusion du 11 février 1959, 24 février 1960, 1^{er} mars 1961, 1^{er} août 1962, 7 août 1963, 30 juin 1965, 31 août 1966, production : RTF, ORTF, Institut national de l'audiovisuel (INA).

35 La comtesse Anatole de Brémond d'Ars, mariée à l'un de ses cousins par convenance. Le terme « cousine » ne pouvait que faire sourire celles qui étaient au courant, car ce terme a souvent été utilisé par euphémisme, dans le milieu lesbien, pour présenter sa compagne. *Cabaret du Soir*, diffusion du 15 février 1958, production RTF, INA.

36 *Lectures pour tous*, diffusion du 1^{er} mars 1961, producteurs : Max Pol Fouchet, Pierre Desgraupes, Pierre Dumayet, réalisateur : Michel Mitrani, production RTF, 1960, INA.

37 *Magazine Féminin*, diffusion du 21 janvier 1964, productrice : Maïté Célérier de Sanois, production RTF, INA.

38 *L'art de vivre*, Yvonne de Brémond d'Ars, date du 31 janvier 1963, réalisateur Michel Ayats, production RTF, INA.

39 Catherine GONNARD et Elisabeth LEBOVICI, « Inventer son genre dans le langage de la télévision », *Glad ! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, n° 1, 2016, DOI : [10.4000/glad.209](https://doi.org/10.4000/glad.209).

40 *Télé Paris à Cannes*, diffusion du 1^{er} août 1955, producteur : Roger Feral ; réalisateur : Georges Croses. Production RTF, INA.

41 *Dimanche en France*, entretien avec la chanteuse Dany Dauberson, diffusion : 16 novembre 1958, réalisateur : André Leroux, production RTF, INA.

42 *Au-delà de l'écran*, diffusion 21 mars 1965, réalisateur : Richard C. Haumont, production ORTF, INA.

43 *Radiotélévision 54*, semaine du 7 au 13 novembre 1954 (programme de télévision et radio) : couverture du numéro et pochette du disque : Mick Micheyl : *Les Bourgeois de Calais*, *C'est vers elle que tu vas...* super 45 Tour, Pathé 45EG 104. Photographie de couverture de la partition : Mick Micheyl, la chanson : *Pas tant qu'toi*, éditions musicales champs Élysées, 1956.

44 *Les coulisses de l'exploit*, n° 42, *Défi à Mick Micheyl*, diffusion 21 avril 1965, journaliste : Jean Manceau, production ORTF, INA ; *Journal de Paris*, Baptême des 20 cascadeurs de France avec Mick Micheyl et Jean Marais, diffusion du 20 février 1969, journaliste : Jean Philibert, production ORTF, INA.

45 *Chanson pour vos vacances*, diffusion 17 août 1966, réalisateur : Pierre Maho, production ORTF, INA. Léa LOOTGIETER Pauline PARIS, *Les dessous lesbiens de la chanson*, ill. Julie Feydel, Paris, Points, 2024.

RÉSUMÉS

Français

À partir de la fin du XIX^e siècle en France, alors que des femmes de milieux aisés accèdent à un enseignement de qualité et à une plus grande autonomie financière grâce à leur professionnalisation, certaines des milieux artistiques vont pouvoir se situer par rapport à leur orientation sexuelle et à leur choix affectif, même si elles n'emploient pas le mot *lesbienne* pour se définir. Ces femmes choisissent un vestiaire neutre et pratique, que la presse notamment qualifie de masculin, pour s'éloigner de l'hyperféminité hétérosexuelle et échapper aux regards dominants de la séduction. Les signes de reconnaissance entre femmes du même sexe se multiplient pour faire sens en dehors des caricatures de presse des « saphistes » de cabaret, tandis que les milieux populaires n'hésitent pas à surjouer le masculin. Cet article se propose d'étudier ces signes d'identification, comme la discrétion d'une jupe cachant un bracelet de cheville, un col de chemise plus ou moins relevé ou une bague à l'auriculaire. L'analyse de son évolution dans les milieux artistiques jusque dans les années 1960 se focalisera sur un geste, une posture, un regard échangé le temps d'une chanson dans un cabaret. On peut suivre ces signes grâce aux peintres et aux photographes femmes qui accélèrent la visibilité au sein d'un réseau ou d'un groupe, et proposent d'autres types de féminité dans les portraits et autoportraits. La photographie joue un rôle central permettant aux femmes de se voir en réseau, en groupe, en couple, en dehors des sociabilités hétérosexuelles, comme Alice Austen et Gertrude

Amelia Tate, mais aussi en autorisant la diffusion d'autres modèles de présentation, avec Louise Abbéma et les publicités Félix Potin. Cette étude portera sur d'autres histoires de couple, comme Rosa Bonheur et Nathalie Micas, Claude Cahun et Marcel Moore, la peintre Romaine Brooks, qui choisit de présenter son autoportrait aux côtés de portraits d'amies-amantes, les intellectuelles expatriées à Paris photographiées par Berenice Abbott, qui évoquent les réseaux, les soutiens féminins et la liberté vestimentaire, et enfin, Gertrude Stein vue par sa compagne et première lectrice Alice B. Toklas, en écho aux peintures de Picasso et aux sculptures de Jo Davidson, refusant ainsi les positions corporelles réservées aux femmes de l'époque. L'article abordera dans un dernier temps la télévision qui, à partir des années 1950-1960, se fait involontairement la médiatrice de cette culture du silence, visible pour un petit public d'initiées. Au moment où se cultivent la moralité et la décence dans la France d'après-guerre, les signes de reconnaissance se multiplient en toute discrétion, bousculant les codes lesbiens et les identités de genre.

English

From the end of the 19th century in France, as women from well-to-do backgrounds gained access to quality education and greater financial autonomy thanks to their professionalization, some women from artistic backgrounds were able to situate themselves in relation to their sexual orientation and emotional choice, even if they did not use the word *lesbian* to define themselves. These women chose a neutral and practical wardrobe, which the press in particular described as masculine, to distance themselves from heterosexual hyper-femininity and escape the dominant gaze of seduction. Signs of recognition between women of the same sex are multiplying to make sense outside the press caricatures of cabaret "sapphists," while the working classes are not hesitating to overplay their masculinity. This article looks at these signs of identification, such as the discretion of a skirt concealing an ankle, a shirt collar more or less raised, or a ring on the little finger. The analysis of its evolution in artistic circles up to the 1960s will focus on a gesture, a posture, a look exchanged during a song in a cabaret. We can follow these signs through the female painters and photographers who accelerated visibility within a network or a group, and suggest other types of femininity in portraits and self-portraits. Photography has played a central role in enabling women to see themselves in networks, groups and couples, outside heterosexual social circles, as in the case of Alice Austen and Gertrude Amelia Tate, but also by authorizing the spread of other models of presentation, as in the case of Louise Abbéma and the Félix Potin advertisements. This study will look at other stories of couples, such as Rosa Bonheur and Nathalie Micas, Claude Cahun and Marcel Moore, the painter Romaine Brooks, who chose to show herself in her self-portrait friends, the expatriate intellectuals in Paris photographed by Berenice Abbott, who evoke networks, female support and freedom to dress, and finally, Gertrude Stein as seen by her companion and first reader Alice B. Toklas, echoing Picasso's paintings and Jo Davidson's sculptures,

thus rejecting the bodily positions reserved for women at the time. To conclude, the article looks at television, which from the 1950s-1960s unwittingly mediated this culture of silence, visible to a small audience of insiders. At a time when morality and decency were being cultivated in post-war France, signs of recognition were discreetly multiplying, shaking up lesbian codes and gender identities.

INDEX

Mots-clés

genre, signe, lesbienne, art, portrait, autoportrait, photographie, télévision, chanteuse

Keywords

gender, sign, lesbian, art, portrait, self-portrait, photography, television, singer

AUTEUR

Catherine Gonnard

Chargée de mission documentaire, Institut national de l'audiovisuel

IDREF : <https://www.idref.fr/118832905>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000046175819>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15569162>