

THE FIRST HOMO— SEXUALS

La naissance de
nouvelles identités
1869–1939



"The
Darned
Club"

A.A.

Introduction en langue simplifiée₄

Avant-propos₆

Les premier·ères homosexuel·les
à Bâle₈

Introduction₁₀

I Avant₂₄

II Du concept à l'image₂₇

III Des corps qui changent₃₁

IV Des signes et des codes₃₅

V Diversité de genre₃₉

VI Images coloniales et
contre-images₄₅

Photographies numérisées₅₀

Mentions légales₅₂



Aujourd'hui, tout le monde connaît le mot « homosexualité ». Mais ça n'a pas toujours été le cas. Pendant longtemps, les relations sexuelles et amoureuses avec des personnes du même sexe ont été interdites par la loi.

D'où vient le mot « homosexualité » ?

Le mot « homosexualité » apparaît en Europe il y a environ 150 ans.

À cette époque, la société change beaucoup.

Deux personnalités jouent ici un rôle important :

- Karl Heinrich Ulrichs, un juriste allemand
- Karl Maria Kertbeny, un écrivain hongrois

Tous les deux affirment que l'amour pour une personne du même sexe n'est pas une mauvaise chose. Mais ils l'expliquent différemment.

Pour **Ulrichs** : « Aimer une personne du même sexe fait partie de ce qu'on est. Les gens sont nés comme ça. C'est naturel et il n'y a rien de mal à ça. » Ulrichs appelle les hommes gays « Urning » et les femmes lesbiennes « Urninde ». Il veut montrer que l'amour pour une personne du même sexe fait partie de la nature humaine.

Kertbeny pense autrement. Il dit : « Ce qui compte, c'est la liberté. Chacun a le droit de choisir qui il aime. Ce n'est pas l'État qui décide. » Kertbeny a donc lutté contre les lois qui punissaient l'homosexualité. En 1869, Kertbeny a créé les mots « homosexuel » et « hétérosexuel ». C'est une chose très importante et il s'est passé beaucoup depuis : les gens se sont mis à avoir des idées différentes sur la sexualité. On le constate aussi dans l'art de cette époque.

À propos de l'exposition

L'exposition s'appelle :

The First Homosexuals. La naissance de nouvelles identités 1869–1939.

Elle montre des œuvres d'art de la période entre 1869 et la Seconde Guerre mondiale. L'exposition était d'abord à Chicago. Maintenant elle est à Bâle. L'exposition de Bâle s'intéresse plus à la Suisse. Le Kunstmuseum Basel présente des œuvres et des documents venant de sa propre collection à côté d'œuvres venant du monde entier. Ces œuvres montrent ce qu'était la vie des personnes homosexuelles avant, et aussi en Suisse.

L'exposition est dans trois salles et elle aborde six thèmes.

Première salle

- *Avant : À quoi ressemblait la vie avant que le mot « homosexualité » existe ?*
- *Du concept à l'image : Comment les premières personnes homosexuelles se sont montrées dans leurs œuvres d'art ? Comment représentaient-elles leur entourage ?*

Deuxième salle

- *Des corps qui changent : Comment les corps étaient-ils montrés dans l'art ? Qu'est-ce qui a changé ?*
- *Des signes et des codes : Les gens ne pouvaient pas parler ouvertement de leur homosexualité. Quels signes et codes secrets utilisaient-ils ?*

Troisième salle

- *Diversité de genre, à propos de personnes trans*.*
- *Images coloniales et contre-images : Quels sont les liens entre l'histoire du colonialisme et celle de l'homosexualité ?*

Pourquoi cette exposition est importante ?

L'exposition montre comment les personnes queer* se voyaient elles-mêmes. On voit comment elles ont créé des œuvres d'art sur leurs vies, leurs corps et leurs sentiments. Pendant longtemps, on n'a rien su de ces récits. Maintenant, cette exposition les montre bien. Elle nous aide à mieux comprendre l'Histoire, de façon plus équitable. Avant, de nombreuses personnes queer étaient mal traitées et elles étaient forcées de se taire. Dans certains pays, c'est encore le cas aujourd'hui. Il faut donc absolument se souvenir de ces histoires et défendre les droits des personnes queer.

***queer**

Queer signifie différent. Ce mot désigne les personnes qui vivent et aiment d'une autre manière que ce que la société voudrait. Autrefois, « queer » était une insulte. Aujourd'hui, beaucoup l'utilisent fièrement pour se définir. Queer s'emploie pour des personnes très diverses. Par exemple : les hommes gays, les lesbiennes et les personnes trans.

***personnes trans**

À la naissance, les médecins examinent le corps d'un bébé et notent « garçon » ou « fille ». Les personnes trans sont celles dont le genre diffère de celui qui leur a été attribué à la naissance. Certaines le sentent très jeune, d'autres le découvrent plus tard. Elles vivent selon le genre qui leur correspond.

Avant-propos

The First Homosexuals. La naissance de nouvelles identités 1869–1939 nous entraîne dans une époque où le désir, l'identité et la connaissance de soi ont commencé à prendre de nouveaux contours publics. Elle célèbre le courage et le pouvoir de l'art à donner forme à ce qui, longtemps, était resté sans nom. À travers quelque 80 peintures, photographies, œuvres sur papier et sculptures, l'exposition retrace l'émergence de nouvelles images de la sexualité, du genre et de l'identité après 1869 – année où le terme « homosexuel » a été forgé – et la manière dont elles ont transformé la perception que les individus avaient d'eux-mêmes et des autres.

Un tel projet n'est possible que grâce à l'engagement exceptionnel de plusieurs personnes. Cette exposition a été présentée pour la première fois par Alphawood Exhibitions à l'espace Wrightwood 659, à Chicago, et a fait l'objet de recherches et d'un travail de conservation par Jonathan D. Katz, commissaire, et Johnny Willis, commissaire associé-e. Elle s'appuie sur les vastes recherches menées par Katz pendant de nombreuses années et documentées dans la publication qui accompagnait la première présentation. Dans ce guide d'exposition, son introduction paraît pour la première fois en allemand et en français. *The First Homosexuals* a été adaptée pour le Kunstmuseum Basel en collaboration avec les commissaires Rahel Müller et Len Schaller. Katz et Willis ont apporté à l'équipe leur soutien indéfectible, leur expertise et leur enthousiasme. À l'heure où les préjugés et les persécutions à l'encontre des individus en raison de leur identité et de leurs préférences sexuelles persistent partout dans le monde, une telle exposition constitue un accomplissement qui mérite d'être explicitement souligné.

L'envergure internationale de ce projet est due à de nombreux prêts internationaux. Des collectionneur-ses et des institutions d'Allemagne, d'Angleterre, du Brésil, du Chili, de Croatie, du Danemark, d'Espagne, d'Estonie, des États-Unis, de France, du Mexique, du Pérou, de Suède

et de Suisse l'ont généreusement soutenu par des œuvres de leurs collections. Le projet a également été enrichi par d'importantes collaborations locales : Rolf Thalmann, des Archives gaies suisses, a partagé son expertise avec l'équipe du musée. Sous la direction d'Andreas Wenger, les étudiant·es en scénographie de la FHNW à Bâle ont contribué par de précieuses idées à l'architecture de l'exposition, et l'association queer *Basel tickt bunt!* a elle aussi apporté son concours au Kunstmuseum.

J'adresse mes plus sincères remerciements à l'équipe du Kunstmuseum, qui s'est pleinement investie dans ce projet afin d'en créer une version spéciale pour Bâle. Rahel Müller a supervisé le projet à ses débuts ; sa contribution curatoriale a été d'emblée fondamentale. Len Schaller a ensuite pris le relais et brillamment donné vie à l'exposition sur place, en étroite collaboration avec Jonathan D. Katz et Johnny Willis. Schaller a bénéficié du soutien d'Anna Dedi, Renate Wagner et toute l'équipe du projet, notamment Hanna Banholzer, Eleonora Bitterli, Matthias Fellmann, Jan Haller, Daniel Kurjaković, Monika Mascus, Esther Rapoport, Vera Reinhard et Annegret Seger. De la conservation à la médiation culturelle en passant par la communication, cette exposition est le fruit d'un extraordinaire travail collectif impliquant tous les départements du musée.

Des remerciements tout particuliers à la Alphawood Foundation Chicago pour son aide indéfectible et généreuse. Sans l'engagement exceptionnel de son fondateur, Fred Eychaner, de son directeur exécutif, Chirag Badlani, et de toute l'équipe d'Alphawood, cette exposition n'aurait pu voir le jour. Nous leur en sommes tous profondément reconnaissants. Je souhaite également remercier chaleureusement Samuel Werenfels pour sa précieuse contribution à ce guide d'exposition, ainsi que la fondation pour le Kunstmuseum Basel pour son soutien constant au musée.

Les premier·ères homosexuel·les à Bâle

Aujourd'hui, le terme « homosexualité » peut sembler aller de soi et faire partie du langage courant. En réalité, il n'est apparu qu'il y a 150 ans environ, dans une Europe marquée par de profonds bouleversements sociaux et culturels. La notion est née d'une correspondance entre le juriste allemand Karl Heinrich Ulrichs (1825–1895) et l'écrivain hongrois d'origine autrichienne Karl Maria Kertbeny (1824–1882). Dès les années 1860, Ulrichs avait forgé le terme *Urning* pour désigner les personnes présentant un désir inné pour les personnes du même sexe. Ce faisant, il déplaçait l'attention des actes sexuels individuels vers une caractéristique fondamentale d'une minorité sociale, un peu comme les conceptions occidentales actuelles. Kertbeny, en revanche, rejetait l'idée d'une identité fixe, insistant plutôt sur les droits humains universels. En 1869, il posa les termes « homosexuel » et « hétérosexuel » dans deux pamphlets anonymes. Dans une visée politique et juridique il était opposé aux lois criminalisant les relations sexuelles entre hommes, et invoquait la liberté individuelle ainsi que l'universalité du désir, tant homosexuel qu'hétérosexuel, qui coexistent souvent chez une même personne.

L'exposition *The First Homosexuals. La naissance de nouvelles identités 1869–1939* illustre l'émergence de nouvelles représentations de la sexualité, du genre et de l'identité après que ces termes ont commencé à se propager à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Elle présente un large éventail de positions artistiques qui rendent visible la prise de conscience naissante des identités homosexuelles et trans. Les œuvres sélectionnées offrent un éclairage sur les communautés queer, les relations intimes, les désirs non dits, les enjeux coloniaux et les modes de vie autodéterminés. Elles témoignent des mutations dans la compréhension de la sexualité, du corps et, en définitive, du genre, montrant comment la production culturelle non seulement reflète de nouvelles conceptions de l'identité, mais contribue activement à les façonner.

The First Homosexuals a été montrée initialement au Wrightwood 659, à Chicago en 2022, puis plus largement en 2025. Sa présentation au Kunstmuseum Basel inclut des œuvres supplémentaires et des documents d'archives de la région, issus notamment des collections du musée. Ceci a

permis de porter un regard neuf sur la Öffentliche Kunstsammlung Basel, mais aussi de rendre visible le vécu des personnes homosexuelles en Suisse – depuis un témoignage anonyme, à la fois indigné et fasciné, sur les rencontres homosexuelles à Bâle dans les années 1920, jusqu’au registre de l’association Amicitia, première organisation lesbienne de Suisse. De fait, l’histoire relativement précoce de la tolérance légale à Bâle confère à cette exposition une résonance particulière, en ancrant l’engagement du Kunstmuseum dans la propre mémoire culturelle de la ville.

L’exposition est articulée en six sections thématiques. La première salle, *Avant*, explore la période précédant l’apparition du terme « homosexualité ». La partie suivante, *Du concept à l’image*, examine comment les premières personnes homosexuelles se représentaient elles-mêmes et leur environnement immédiat. Dans la deuxième salle, *Des corps qui changent*, on voit comment la compréhension émergente de l’homosexualité a transformé les représentations du corps dans les œuvres homoérotiques. La section *Des signes et des codes* s’intéresse à la manière dont l’homosexualité était suggérée par des références codées plutôt qu’explicitement. La troisième et dernière salle ouvre sur la *Diversité de genre*, consacrée aux personnes trans dont les identités et expressions de genre s’écarterent des normes conventionnelles. Elle se termine par *Images coloniales et contre-images*, qui, à travers des exemples choisis, analyse les liens complexes entre l’histoire du colonialisme européen et celle de la sexualité.

La dernière salle révèle clairement combien la répression des personnes homosexuelles et trans est étroitement liée aux ambitions fascistes et impérialistes des sociétés respectives. L’homosexualité est encore criminalisée dans plus de 60 pays. Dans de nombreux endroits, les droits chèrement acquis des individus LGBTQIA+ sont menacés ; les personnes trans, en particulier, sont actuellement prises pour cible. Cette situation nous rappelle douloureusement que les droits humains fondamentaux ne sont jamais véritablement acquis ni appliqués partout. Elle souligne également l’urgence de cette exposition et donne tout son sens à la décision du Kunstmuseum d’aborder ce sujet sociétal crucial.

En 1991, pour soulever des fonds, un dîner *Art against AIDS International* s’était tenu au musée, avec le soutien de son directeur de l’époque, Christian Geelhaar (1939–1993), et organisé par le galeriste suisse Thomas Ammann (1950–1993). À une époque où la crise du sida était encore marquée par une profonde stigmatisation, la peur et un silence généralisé, cet événement constituait un acte courageux de solidarité institutionnelle. Au cours des décennies suivantes, d’autres programmes et expositions ont mis en lumière et exploré le travail des artistes LGBTQIA+. La collection du Kunstmuseum comprend également de nombreuses œuvres d’artistes queer, d’Ottilie W. Roederstein (1859–1937) à Sadie Benning (née en 1973). Cependant, c’est la première fois que le musée monte une exposition explicitement consacrée à l’histoire et à l’art des personnes queer. Cet événement marque une étape importante pour l’institution qui assume ainsi de rendre visibles les histoires queer. Il ouvre la voie à un avenir où ces perspectives feront partie intégrante de la mission du musée.

Introduction

Il n'y a pas si longtemps, la sexualité n'existait pas. Nous avons tellement l'habitude de considérer le genre et la sexualité comme des aspects fondamentaux de l'identité humaine qu'il est de plus en plus difficile de voir qu'ils relèvent en réalité d'une évolution historique relativement récente. Ce qui, bien sûr, ne veut pas dire que les gens dans le passé n'avaient pas de relations sexuelles, queer ou non, ni qu'ils ne se définissaient pas, eux-mêmes ou les autres, selon les normes de genre en vigueur. Cela signifie que leur conception du sexe et du genre n'était liée à aucune identité essentielle ni à aucune subjectivité collective. Le désir pour les personnes du même sexe, que nous considérons aujourd'hui comme une orientation profonde et innée, était, au XIX^e siècle et au début du XX^e, perçu davantage comme une attirance, une inclination individuelle – quoique, généralement, persécutée.

Historiquement, ce ne serait pas la première fois que des identités, en apparence solidement ancrées ou essentielles, émergent et disparaissent tour à tour. Après tout, les sorcières étaient jadis aussi indéniablement réelles que les homosexuels aujourd'hui. De nos jours, nous n'attribuerions plus de mauvais agissements uniquement à celles que nous avons indûment qualifiées de sorcières, en projetant sur des innocent·es ce qui est, après tout, une capacité humaine et universelle, à savoir se comporter de manière contraire à l'éthique. De même, nous assisterons bientôt à la disparition de cette autre catégorie relativement récente de différence dévalorisée et marginalisée – l'homosexualité –, à mesure que les restrictions dominantes entourant le désir homosexuel s'estomperont. Lorsque l'homosexualité connaîtra le même sort que la sorcière, c'est-à-dire lorsque nous n'adhérerons plus à la fiction d'identités fondamentalement distinctes, la sexualité, elle aussi, disparaîtra, car elle ne remplira plus sa fonction. S'adonner à des actes homosexuels plaisants ne signifiera plus qu'on ne puisse pas également avoir des relations avec le sexe opposé, ni qu'une personne ayant des relations homosexuelles aujourd'hui puisse, à un autre moment, préférer le sexe opposé. Les goûts peuvent changer et n'ont pas à se figer en identités. Aujourd'hui, nous reconnaissons aisément cette vérité comme une évidence dans tous les domaines de la vie – sauf, de façon révélatrice, en matière de sexualité.

L'avenir que j'ai esquissé plus haut n'est ni un fantasme ni une fiction. Il s'agit du monde tel qu'il existait avant l'apparition du mot « homosexuel » en 1869. En réalité, la corrélation que j'imagine entre l'homosexualité et les sorcières n'est pas que de moi. Dans la plus ancienne lettre de « coming out » qui nous soit parvenue, datée du 28 novembre 1862, Karl Heinrich Ulrichs (1825–1895), le tout premier militant homosexuel et auteur de la première déclaration connue en faveur de l'amour entre personnes de même sexe – qu'il qualifiait d'amour uranien –, écrivait à sa famille :

En raison d'une autre erreur regrettable de la majorité, qui l'a d'ailleurs cautionnée, un abus similaire a jadis été infligé aux sorcières par la justice séculière. J'ai beaucoup de mal à comprendre comment Dieu a pu cautionner la persécution des sorcières et des uraniens pendant tant de siècles¹.

Pour Ulrichs, juriste de formation, ceux qui étaient attirés par les personnes du même sexe étaient nés « uranistes » (*Urninge*), qu'il considérait comme un troisième sexe, dotés d'un corps en conflit avec la conscience de leur propre genre, ce qui engendrait une attirance pour le même sexe. Il écrit ainsi : « Je ne peux plus le nier. L'uraniste est une espèce d'homme-femme². » Il note ensuite que, de même que les hommes naissent avec des mamelles, les femmes naissent avec ce qu'il concevait comme un vestige de pénis, le clitoris, signifiant ainsi que la condition humaine naturelle est déjà, dans une certaine mesure, ce qu'il appelait hermaphrodite. Et donc pour lui de conclure que les sexes, en apparence opposés, ne sont pas aussi séparés l'un de l'autre que la culture voudrait nous le faire croire. L'uraniste est une sorte d'hermaphrodite psychique, avec le corps d'un sexe mais le désir érotique de son opposé.

De façon révélatrice, les premières manifestations d'une identité queer incarnée, rendue visible non pas dans la relation entre deux ou plusieurs individus, mais au sein et par l'intermédiaire d'un seul individu, se trouvent presque exclusivement au Pérou. Pour les gouverneurs espagnols de la colonie de l'époque, le climat tropical de la région, conjugué à la présence de nombreuses populations métissées indigènes, espagnoles et africaines, créait un mélange particulièrement stimulant qui les a amenés à considérer Lima comme le San Francisco de l'époque. Et comme l'a soutenu la chercheuse péruvienne Magally Alegre Henderson, c'est le rapport présumé « naturel » de cette région au désir homosexuel qui a permis aux expressions ouvertes de la dissidence sexuelle et de genre de s'incarner publiquement – surtout après 1826, date à laquelle le Pérou a obtenu son indépendance de l'Espagne³. Depuis les premières aquarelles d'hommes travestis aux récits détaillés de Juan José Cabezedo (c. 1800–1860), chef non binaire ou transgenre renommé (selon nos catégories), propriétaire d'un étal célèbre au marché de Lima et qui a préparé le fameux dîner d'adieu de Simón Bolívar (1783–1830) lors de son départ du Pérou, l'homosexualité, en tant que différence de genre/sexe minorisée, faisait partie intégrante de la culture de Lima. Cabezedo passait universellement pour « *el maricón* » (« le pédé ») et pourtant, dans les mêmes sources, ses contributions importantes à la culture péruvienne étaient célébrées et non décriées. Comme le souligne la scène de rue que Léonce Angrand (1808–1886)

a réalisée entre 1834 et 1837, à Lima, un homme métis, vêtu en femme, pouvait s'adresser d'égal à égal à ses prétendus supérieurs sociaux, ce qu'il fait avec le religieux et un étudiant de l'élite en tenue de cérémonie. De toute évidence, l'identité transgenre n'était pas un obstacle à des interactions sociales respectueuses, même avec des figures d'autorité⁴.

L'argument qu'Ulrichs défendra au cours du siècle, en faveur de l'hermaphroditisme essentiel de ce qu'il appelait les « instincts sexuels contraires », souligne qu'à ce stade précoce de l'évolution des politiques homosexuelles, la sexualité et le genre ne faisaient littéralement qu'un. Et même lorsque les termes d'Ulrichs ont été supplantés par celui d'homosexualité, cette fusion du sexe et du genre s'est poursuivie. Parler d'homosexualité suggère que le genre, autant que la sexualité, en constitue le fondement. En effet, sexualité et genre ont été intimement liés dès l'origine, comme nous le verrons par la suite à travers une gravure de la fin du XVI^e siècle, réalisée par Theodor de Bry (1528–1598). Selon moi, la visibilité récente d'une politique spécifiquement trans correspond en réalité à la ré-émergence, sur la scène politique, d'une convergence ancienne entre sexualité et genre. L'homosexualité et les identités trans/non binaires ont longtemps été associées, mais la première a monopolisé l'attention, minimisant souvent intentionnellement la dissidence de genre afin de faciliter l'acceptation de la différence sexuelle. Ce n'est que récemment que la question du genre a refait surface avec force, et nous espérons vivement que cette exposition contribuera à réintégrer le genre dans l'histoire des différences sexuelles.

À la fin du XIX^e siècle, cette explication biologisée de la différence genrée de l'uraniste ne convient pas à l'écrivain austro-hongrois Karl Maria Kertbeny (1824–1882). Ce dernier estime que l'adoption de telles explications biologiques et essentialistes de la différence sexuelle est une stratégie vouée à l'échec, car l'identité minoritaire, aussi naturelle soit-elle, n'a jamais mis fin à la persécution. Kertbeny défend donc une position diamétralement opposée : l'homosexualité – terme qu'il a forgé dans le but de proposer une alternative à l'uraniste, employé pour la première fois dans une lettre datée de 1868 et publiée l'année suivante – est une capacité universelle de désir pour les personnes du même sexe, et non un statut minoritaire. Sa conviction universaliste de l'ubiquité des désirs homosexuels s'oppose à la conviction d'Ulrichs quant au statut minoritaire de l'homosexualité. Il est donc paradoxal d'utiliser le terme universalisant d'« homosexuel » de Kertbeny pour désigner en réalité son contraire, l'identité minoritaire d'Ulrichs. En appliquant le terme de Kertbeny à l'identité minoritaire d'Ulrichs, nous avons fait du tort aux deux penseurs. Le fait est que le sexe lui-même ne change jamais ; seule notre façon d'en parler évolue. Or, ces changements discursifs engendrent des révolutions profondes dans notre conception du sexe – et nous y pensons énormément.

Sous l'influence d'Ulrichs, et par une mauvaise appropriation du langage de Kertbeny, l'homosexualité est devenue le moteur d'une nouvelle taxonomie sexuelle qui place homo et hétéro aux extrémités opposées de ce qui était autrefois perçu comme singulier et unifié. En bref, on devenait homosexuel lorsque, et seulement lorsque, on pouvait enfin être qualifié d'homosexuel. Sous le joug de ce marqueur funeste, la sexualité s'est muée en vérité profonde, en identité

fondamentale. Ou comment ce que nous faisons peut devenir ce que nous sommes, d'après la formulation de Michel Foucault (1926–1984)⁵.

Il faut noter que l'impulsion dans le développement de la sexualité comme champ de différence – et plus précisément des uranistes puis des homosexuels – est venue d'individus cherchant à se définir pour transformer les préjugés sociaux. Attribuer la différence, dans le cas d'Ulrichs, à une prédisposition innée, ou, dans celui de Kertbeny, à une tendance universelle, a permis à ces individus de réfuter la stigmatisation associée au désir homosexuel tout en conférant une dimension politique à ce qui avait été auparavant considéré comme un simple acte illégal ou pécheur. Contribuant à lancer une sous-culture, des termes comme « uraniste » et, plus tard, « homosexuel » ont été adoptés avec enthousiasme par une communauté homosexuelle avide de constater qu'une forme de désir qui lui était si naturelle faisait aussi partie intégrante de la nature. Comme l'écrivait Ulrichs : « L'uranisme est une variation dans la nature, un jeu de la nature dont la création offre des milliers d'exemples⁶. » Grâce à ces néologismes, le langage familier du péché et de la dépravation s'est transformé en un langage de possibilité et de libération.

Toutefois, le problème des dichotomies linguistiques comme homosexuel/hétérosexuel (et, fait révélateur, l'apparition du terme « homosexuel » coïncide avec celle d'« hétérosexuel ») est qu'elles n'offrent que deux polarités pour une chose aussi complexe que la sexualité humaine. Un tel langage peut avoir quelque chose de grossier et réducteur, et les dichotomies représentent le langage dans sa forme la plus simpliste : si l'on n'est pas pleinement une chose, on est forcément l'autre. Ainsi, en donnant naissance à cette nouvelle identité, le langage l'a aussi minée, la cantonnant à des catégories opposées qui ne se comprenaient que par opposition à ce qu'elles n'étaient pas, de sorte qu'un homosexuel était défini uniquement par le fait de ne pas être hétérosexuel, et inversement. Ironiquement, l'invention du mot « homosexuel » a fini par contrôler ce qu'il était censé libérer. Alors que les excentricités du désir humain se réduisaient à cette dichotomie, l'art a pris le relais, devenant un moyen d'imaginer, d'aborder et d'incarner des formes de désir qui, en l'absence d'un langage descriptif, ne pouvaient littéralement pas être nommées.

C'est pourquoi cette exposition, comme vue d'ensemble internationale de l'art homosexuel et trans (et, nous le verrons, il est difficile de dissocier les deux) depuis les premières utilisations du terme, se veut une réponse à l'appauvrissement de la terminologie après 1869. Si le mot « homosexuel » est largement employé dans la littérature professionnelle européenne vers la fin du XIX^e siècle, il lui a fallu attendre la première moitié du XX^e siècle pour s'imposer dans d'autres parties du globe, et même plus longtemps encore dans certaines régions. L'exposition couvre donc les premières décennies de la création artistique après l'adoption du concept d'homosexuel dans la région concernée. Bien sûr, l'avènement de la catégorie « homosexuel » a pu aussi se révéler coercitif, hostile aux variations individuelles et facilement instrumentalisé par la loi et la médecine dans leur tentative conjuguée de contrôler les comportements sociaux. Mais l'art, lui, ne connaît pas de telles limites. Avec ses possibilités évocatrices illimitées, allant du réalisme au symbolisme en passant par l'abstraction, les complexités de la sexualité ont pu s'affranchir du discours sexuel noir et blanc ou gris de

l'époque et s'épanouir dans toute leur splendeur. Pour la première fois de l'histoire, tout un nouvel univers érotique visuel a vu le jour, définissant et colorant cette nouvelle création, l'homosexualité, d'une manière que le langage ne pouvait exprimer. Dans l'art, l'homosexualité s'est vu attribuer des formes vestimentaires, des postures, des comportements, des incarnations et des relations totalement nouvelles. De même, l'art a permis l'émergence de nouveaux symboles, de nouvelles poses, de nouvelles mimiques et de nouveaux mouvements corporels ; il a célébré à la fois les nouvelles perspectives érotiques et les domesticités traditionnelles. À mesure que l'homosexualité apparaît dans les représentations, l'essence même de cette nouvelle identité se pare d'une chair humaine vivante.

Petite mise en garde : l'évolution et la propagation du terme « homosexuel » ne sont en aucun cas toujours libératrices, même dans le champ de l'art. Non seulement elles ont engendré de nombreuses images homophobes, parallèlement à des représentations émancipatrices, mais elles restent, en tant que terme et concept aux origines typiquement d'Europe centrale, étroitement liées à la sanglante histoire de la conquête coloniale, et à la réécriture des attitudes autochtones envers la sexualité en l'occurrence – attitudes souvent beaucoup plus tolérantes, voire respectueuses, que la norme sous le régime colonial européen. Ces puissances coloniales, principalement l'Angleterre, la France, l'Espagne et les Pays-Bas, ont souvent littéralement réécrit les codes pénaux locaux afin d'imposer des peines sévères à l'homosexualité, et ce, dès la fin du XVI^e siècle, comme le montre cette exposition avec la gravure de Theodor de Bry (1528–1598), sur le massacre des Cueva par Vasco Núñez de Balboa (1475–1519). Cette œuvre représente des chiens dépeçant des hommes autochtones déguisés en femmes, présumés homosexuels, illustrant la brutalité de la gouvernance espagnole sur le Nouveau Monde⁷.

De fait, intituler cette exposition *The First Homosexuals* a suscité un vif débat, certains estimant que l'utilisation de ce terme dans le titre ne faisait qu'accentuer l'effacement historique des visions du monde autochtones. Je peux comprendre cet argument, mais qu'il soit bienvenu ou non, le mot « homosexuel », traduit dans de nombreuses langues, est bel et bien devenu, au fil du temps, le terme dominant pour désigner l'homosexualité à travers le monde.

Curieusement, après l'ère coloniale, certaines régions autrefois tolérantes envers les différences sexuelles sont devenues tristement célèbres pour avoir cruellement persécuté, voire assassiné des homosexuels. C'est là un autre héritage du colonialisme trop peu évoqué. Dans l'islam, avant le milieu du XVIII^e siècle, par exemple, les poèmes d'amour étaient principalement écrits par des hommes à l'intention de garçons, et non de femmes⁸. De fait, le premier poème d'amour adressé à une femme dans l'Inde moghole a provoqué un scandale, car il sous-entendait une atteinte à sa « pureté » sexuelle. Un vestige de ce monde social lointain subsiste dans les anciennes républiques socialistes soviétiques musulmanes et leurs pays voisins, comme l'Azerbaïdjan ou l'Ouzbékistan. Selon la tradition dite du *bacha bazi* (« jeu de garçon »), aujourd'hui décriée, un garçon est formé aux arts « féminins » de la danse et du chant avant d'intégrer le harem d'un homme riche. Mais comme il joue un rôle féminin, il n'est pas considéré comme un homme, et les relations sexuelles avec lui ne sont donc pas perçues comme homosexuelles. Dans la même veine, avant l'ouverture du Japon à

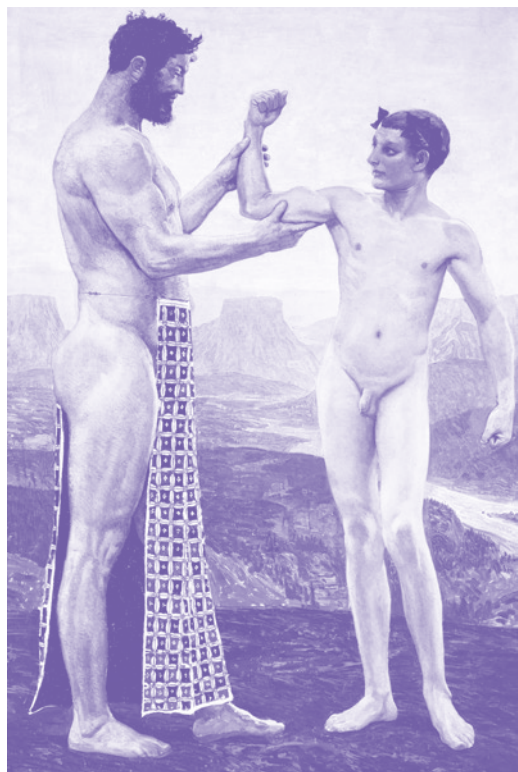


Andreas Andersen
(1869–1903)

Interior with Hendrik Andersen
and John Briggs Potter
in Florence, 1894

Huile sur toile
128,5 × 160 cm

Museo Hendrik C. Andersen,
Rome, inv. n. 14299



Sascha Schneider
(1870–1927)

Werdende Kraft, 1904

Huile sur toile
200 × 138 cm
Collection privée

l'Occident, les illustrations érotiques populaires dites *shunga* figuraient régulièrement des scènes d'amour homosexuelles et hétérosexuelles, souvent en même temps. Mais après 1868 (première année de la restauration de Meiji et, coïncidence, année où le terme « homosexuel » est employé pour la première fois), alors que le Japon aspirait à devenir une puissance impériale, il finit par sanctionner la représentation de l'homosexualité, soi-disant par égard pour la sensibilité homophobe européenne.

Bien sûr, le *bacha bazi* et le revirement d'avant l'ère Meiji fascinent, car ils sont nettement contraires à notre conception collective actuelle de la sexualité ; le désir pour une personne du même sexe qui n'est pas qualifié d'homosexuel, ou qui n'est pas perçu comme opposé à l'hétérosexualité, nous paraît inconcevable. Mais à mesure que les héritiers de la binarité homo/hétéro vieillissent, les jeunes générations rejettent de plus en plus cette vision du monde. Le terme queer, par exemple, exprime une résistance générale à la division binaire de la sexualité, sans pour autant préciser les désirs particuliers d'une personne. Ma classe est aujourd'hui remplie d'étudiant·es qui s'identifient queer tout en entretenant des relations intimes avec des personnes du sexe opposé – et pour iels, il n'y a aucune contradiction.

Si l'on considère l'histoire de l'art comme la plus vaste et la plus complète archive de l'histoire de la sexualité au monde – et clairement, nous devrions le faire –, il est grand temps d'examiner cette archive au moment de l'émergence de l'homosexualité. Les images, comme j'essaie de le suggérer, « disent » des choses pour lesquelles il n'existe littéralement aucun mot. De surcroît, s'exprimer par le biais d'une représentation offre des formes de déni que le langage ne peut offrir. Si je dis « homosexuel », je cite un mot doté d'un champ sémantique clair et défini. Mais si je représente l'homosexualité, je peux toujours me dégager de toute responsabilité et affirmer qu'une telle lecture n'est qu'une interprétation personnelle de mon image. Par conséquent, les images échappent aux dangers de l'inscription légale tout en capturant des nuances que les mots peinent à saisir. Les images possèdent également un super-pouvoir qui fait souvent défaut au langage : les représentations peuvent parler de deux côtés simultanément, s'adressant souvent à un public tout en excluant un autre dans le même temps. L'amour qui n'ose dire son nom est pourtant souvent dépeint avec une remarquable franchise.

Il y a une sorte de puissance unique dans les images, surtout pour les individus marginalisés. Elles peuvent servir de lieux d'identification et d'émulation, non seulement pour affirmer « nous sommes là », mais aussi, et c'est tout aussi important, pour construire une identité collective : « Nous ressemblons à ça, nous nous habillons comme ça, nous agissons comme ça, etc. » Instruments de communauté et de partage, les images catalysent l'émergence d'une sous-culture, matérialisant ce qui était auparavant à l'état latent, incarnant littéralement le concept. Les images ne se contentent pas de représenter la réalité ; elles donnent forme aux pensées, aux fantasmes et aux rêves, non seulement en incarnant des idées, mais en les menant dans le monde et en leur permettant de s'épanouir pleinement. En ce sens, les images peuvent être expérimentales et exploratrices, et servir de catalyseur pour faire advenir l'inconnu. Cela est peut-être plus vrai que jamais lors de l'émergence de l'identité homosexuelle.

La Blanchisseuse (1879, p. 28) est sans doute la première œuvre de l'histoire de l'art européen à représenter un couple homosexuel comme partenaires amoureux – non seulement dans le dessin et la peinture qui en découle, mais aussi, à notre connaissance, dans la vie réelle. Le couple en question était composé d'amis proches de l'artiste et d'artistes eux-mêmes d'un certain renom. Ce qui rend l'image remarquable, ce n'est pas uniquement la désinvolture avec laquelle deux hommes se promènent le long de ce qui est probablement la Seine, affichant leur affection au vu et au su de tous. En 1879, l'image d'hommes bras dessus bras dessous n'était pas encore indissociable de l'homosexualité, comme elle le serait quelques décennies plus tard. En effet, le mot « homosexuel », bien qu'entré dans la langue, n'était pas encore d'usage courant à cette époque, et il est peu probable que le peintre français Pascal Dagnan-Bouveret (1852–1929) l'ait connu ou utilisé, car il circulait principalement dans la littérature médicale et psychologique spécialisée de l'époque.

Non, ce qui rend cette image remarquable, ce ne sont pas les deux hommes enlacés ; si le dessin ne faisait que les représenter, il n'aurait qu'un intérêt limité. Ce qui la rend exceptionnelle, c'est plutôt l'image de la blanchisseuse qui donne son titre à l'œuvre. Elle nous fixe, nous, d'un regard résigné, mêlant ennui, lassitude et déception. Et elle nous fixe clairement, nous, le public, pour communiquer quelque chose sans un mot. À cette époque en France, on considérait généralement que le métier de blanchisseuse servait de couverture à une autre profession : celle de travailleuse du sexe⁹. Les femmes à l'extérieur, chargées de paniers de linge, affichaient un signe codé de disponibilité érotique et, tout aussi important, dissimulaient une activité qui, si elle était légale dans les maisons closes, était illégale dans l'espace public.

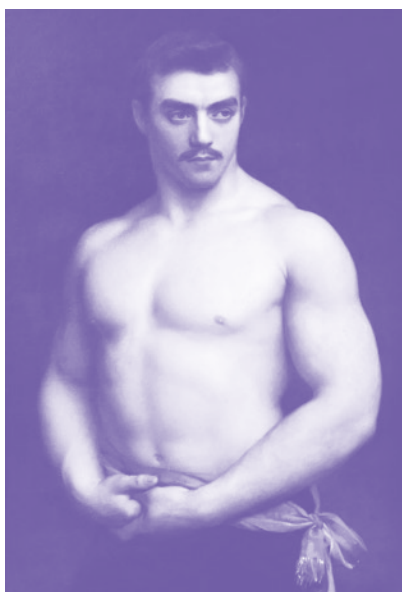
Lorsque la blanchisseuse/travailleuse du sexe nous regarde, elle présume que nous comprenons le sens de son expression. À savoir que les deux hommes qui marchent bras dessus bras dessous ne sont pas, et ne seront jamais, des clients potentiels ; car s'ils l'étaient, elle les considérerait comme tels. En bref, elle nous insinue que ce couple est homosexuel. Et cette idée que les désirs érotiques puissent définir une personne comme appartenant à une catégorie particulière était alors totalement nouvelle. Antérieurement cette œuvre, bien sûr, il existait des images d'actes homosexuels, ainsi que des représentations d'individus clairement attirés par les relations entre personnes du même sexe. Mais le terme « homosexuel » n'existait pas encore. Et ce mot a introduit subrepticement une nouvelle vision du monde qui opposait l'essence même de l'être, sa « vérité », à la norme érotique, non pas en la contournant, mais en la présentant comme son opposé direct, son contraire. En bref, ce que Dagnan-Bouveret nous explique, c'est qu'en 1879, même si le mot homosexuel n'est pas encore largement répandu, l'idée d'une sexualité essentialisée devient suffisamment commune pour que l'artiste puisse considérer le regard malveillant d'une blanchisseuse comme porteur d'implications tacites que nous, spectateur·ices, comprendrions.

Le tableau de Louise Abbéma (1853–1927), *Sarah Bernhardt et Louise Abbéma sur le lac au bois de Boulogne* (1883, p. 18), quatre ans après celui de Dagnan-Bouveret, reproduit la dynamique du couple, quoique de manière plus codée. La peintre Abbéma était la compagne de Sarah Bernhardt (1844–1923), l'actrice alors sans doute la plus célèbre au monde. L'image féminise Bernhardt –



Louise Abbéma
(1853–1927)
Sarah Bernhardt et
Louise Abbéma sur le lac
au bois de Boulogne, 1883
Huile sur toile
160 × 210 cm
Collections de la
Comédie-Française

Johann Heinrich Füssli
(1741–1825)
Heavenly Ganymede, 1804
Lithographie
à la craie sur papier
37 × 28 cm
Kunsthau Zürich,
Grafische Sammlung, 1938



Gustave Courtois
(1852–1923)
Portrait de
Maurice Deriaz, 1907
Huile sur toile
96 × 64 cm
Commune de Baulmes

du moins par rapport à Abbéma –, tandis qu'elle nourrit des canards. Mais cette scène d'hétéronormativité animale est visuellement interrompue par l'apparition de cygnes noirs qui, parallèles à la barque, semblent l'enlacer. Les cygnes, bien sûr, s'accouplent pour la vie, et la correspondance entre ces cygnes noirs – qui se distinguent notamment des cygnes blancs plus communs, également présents dans le tableau – et le couple Bernhardt/Abbéma est un exemple frappant de la façon dont l'art peut suggérer simultanément deux significations très différentes.

Voilà, de manière succincte, la raison d'être de l'exposition : l'art peut communiquer des nuances et des subtilités historiques qui échappent aux analyses plus langagières de la différence sexuelle, des archives de police à la littérature. Alors que la recherche est ostensiblement avide de nouvelles connaissances, il est frappant de constater que l'histoire de l'art s'est rarement penchée sur la question de la sexualité, en particulier sur les désirs dans leurs formes les moins normatives. La plupart des musées sont encore plus réticents à aborder la différence sexuelle, récemment devenue une sorte de sujet tabou dans la programmation culturelle. J'imagine que cela tient au lien assez évident qu'entretient l'art avec la classe dominante et à sa contribution au maintien des normes sociales mêmes que les images contestent si souvent.

En 1891, Alice Austen (1866–1952) photographie une scène qu'elle intitule *The Darned Club* (Le Club des Maudits, rabat), représentant deux couples de femmes enlacées. Pour le couple de gauche – il s'agit d'Austen elle-même, tout à gauche –, les regards qui se frôlent sont corroborés par le geste intime des pieds qui se touchent. Le titre de la photographie fait apparemment référence au surnom que certains garçons du quartier de Rosebank, à Long Island, s'étaient donné après s'être sentis exclus de ces scènes de tendresse et de compréhension mutuelle. Autoportrait avec sa compagne, pris sur la propriété privée d'Austen, le cliché semble presque délibérément compromettant, preuve qu'Austen souhaitait non seulement expérimenter l'affection entre femmes, mais aussi la documenter.

L'œuvre d'Andreas Andersen (1869–1902), *Interior with Hendrik Andersen and John Briggs Potter in Florence* (1894, p. 15), est tout aussi ouvertement autobiographique. Andersen y représente son jeune frère, âgé de vingt-deux ans, caressant nonchalamment un chat orné d'un nœud papillon, encore au lit, tandis que son partenaire présumé, l'artiste américain John Briggs Potter (1864–1949), s'est levé et s'habille. La scène est si intime, si immédiatement accessible, si décomplexée qu'elle surprend autant que les photographies d'Austen. La beauté blonde et juvénile de Hendrik, sa pose d'odalisque langoureuse, sa peau lisse et sa silhouette juvénile contrastent avec les cheveux noirs, la barbe et la posture renfermée de Potter, âgé de trente ans. Hendrik Andersen (1872–1940), comme son frère né en Norvège, s'installera plus tard à Rome et sculptera d'imposants nus masculins pour son projet de cité utopique, jamais réalisé. Potter travaillera finalement pour Isabella Stewart Gardner (1840–1924) dans son nouveau musée. Mais, et c'est là l'essentiel, l'atmosphère qui se dégage de leur présence commune est si naturelle et familière qu'ils apparaissent comme des intimes. Et le fait qu'ils soient représentés ainsi dans une toile grand format par le frère de Hendrik laisse supposer l'absence de toute hésitation à suggérer publiquement leur tendre intimité.

Dans les œuvres mentionnées plus haut, la représentation permet d'accéder à des idées qu'il était particulièrement difficile, voire illégal, d'exprimer par la langue. Mais si la représentation pouvait s'affranchir de la langue, elle pouvait aussi la confirmer, la fixer, l'illustrer. L'un des exemples les plus frappants du lien profond entre langage et sexualité occupe une place centrale dans cette exposition, avec la profusion de nus de jeunes adolescents proposés pendant le dernier quart du XIX^e siècle. En effet, lors de nos recherches pour cette exposition, nous avons constaté que, durant cette période, les représentations d'adolescents nus étaient plus nombreuses que tout autre sujet. Mais il s'est alors produit quelque chose de surprenant : les mêmes artistes qui peignaient sans cesse des nus de jeunes semblent soudainement abandonner ce thème pour se consacrer non seulement à des adultes, mais à des hommes incarnant le stéréotype même de la masculinité vigoureuse. En moins de cinq ans, le sujet dominant de ces peintres est passé des adolescents aux corps musclés. Et, fait important, si ce changement est généralement beaucoup plus visible chez les artistes masculins, il n'est en aucun cas exclusif. Une évolution similaire s'observe côté féminin, des allures garçonne à la silhouette fine aux femmes adultes.

La jeunesse efféminée de l'art du XIX^e siècle a connu une transformation remarquable au début du XX^e siècle. Ce changement est profond, perceptible même chez des artistes ne se connaissant pas et vivant dans des pays différents. Contempler le *Narcisse* que Gustave Courtois (1852–1923) a peint en 1872, c'est envisager une toile qui flirte avec les limites de ce que nous jugerions aujourd'hui acceptable. (Il s'agit du même Courtois représenté marchant le long de la Seine avec son amant, tandis que la blanchisseuse nous regarde avec déception.) Au début du XX^e siècle, cependant, il peint toute une série de portraits d'hommes adultes, musclés et virils – les éphèbes de sa jeunesse semblent avoir disparu. En 1907, il immortalise l'athlète suisse le plus célèbre de l'époque, Maurice Deriaz (1885–1974, p. 18).

De même, le peintre allemand Sascha Schneider (1870–1927), qui au début de sa carrière ne peint que des jeunes éphèbes, commence lui aussi à s'intéresser aux hommes musclés à l'aube du XX^e siècle, et réalise alors la formidable représentation détaillée et grande nature d'un culturiste (p. 15). À peu près à la même époque, Schneider décide de transformer son atelier en salle de musculation et propose d'entraîner des clients afin que leur physique ressemble à celui des hommes musclés et virils qu'il peint alors.

En tentant de saisir ces bouleversements de représentation survenus dans un laps de temps historique très restreint, entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, j'ai finalement compris qu'ils suivaient une évolution fondamentale de la définition même de l'homosexualité. La figure d'Ulrichs, celle d'un corps genré en conflit avec le principe qui l'anime ou son âme – tout comme les lesbiennes ont une âme masculine dans un corps féminin, l'inverse était vrai chez les hommes homosexuels – a dominé tout au long du XIX^e siècle, s'imposant comme la conception majeure du désir homosexuel, et certains hommes ont même commencé à se désigner eux-mêmes comme des « uranistes ». Ayant, dès 1861, courageusement écrit et publié les premières défenses modernes connues de l'attriance pour les personnes du même sexe, tout en défiant ouvertement la loi prussienne, les huit pamphlets ultérieurs d'Ulrichs ont contribué à ancrer fermement ses idées. Malgré

Alice Austen (1866–1952)
 Trude & I masked,
 short skirts, 1891
 Négatif sur verre original
 10,2 × 12,7 cm
 Courtesy of the
 Alice Austen House



son influence culturelle considérable, le système conceptuel d'Ulrichs était entaché par sa terminologie étrange et l'affirmation générale, manifestement non scientifique, qu'une âme genrée pouvait être en conflit avec son corps physique. Face à ces difficultés, le terme « homosexuel » de Kertbeny, promu par plusieurs experts de renom, s'est rapidement imposé. Ce terme présentait plusieurs avantages : sa signification était immédiatement claire et ne recourait pas à des mystifications telles que celle d'une âme genrée. De plus, il n'exigeait pas des homosexuels qu'ils revendiquent un dimorphisme de genre, car nombre d'entre eux étaient entièrement cisgenres, même s'ils désiraient des personnes du même sexe.

Mon propos est que l'évolution discursive du terme « uranien » à « homosexuel » est largement responsable du passage concomitant de l'adolescence à l'âge adulte. Tant que la définition bigenrée de la sexualité d'Ulrichs prévalait, l'adolescent en devint l'incarnation privilégiée précisément parce que la jeunesse est, en quelque sorte, incomplètement genrée. Dans la mesure où les adolescents présentent un mélange physique de traits masculins et féminins, ils deviennent le mode de représentation privilégié de la vision dimorphique de genre d'Ulrichs sur le désir homosexuel. De fait, l'apogée de la représentation de l'adolescence chez les peintres homosexuels correspond exactement à la période où le schéma d'Ulrichs est dominant. Mais à mesure que le terme « homosexuel » de Kertbeny s'impose et que le terme « uraniste » disparaît, l'image de l'homosexualité cesse de valoriser l'indétermination de genre des adolescents et commence au contraire à valoriser des formes de normativité de genre – plus elles étaient clairement normatives, mieux c'était.

Nous disposons ainsi d'une étude de cas fascinante sur la manière dont le discours influence la représentation et donne forme à de nouvelles idées. Avec

l'émergence de l'homosexualité dans la norme de genre, l'héritage transgenre s'est progressivement estompé, jusqu'à tomber dans l'oubli. Mais ces images d'adolescents du XIX^e siècle nous rappellent qu'avant même que les homosexuels n'adoptent une norme cisgenre, les « uranistes » ont préfiguré ce que nous appellerions aujourd'hui une incarnation non binaire.

Bien que cette exposition débute officiellement en 1869, elle s'ouvre sur une section encore plus ancienne intitulée *Avant*. Celle-ci démontre clairement que, si l'homosexualité, en tant que concept, n'est apparue qu'en 1869, il existe bien sûr une longue et riche tradition de représentation du désir homosexuel. Cette section-là met en lumière à quel point le désir homosexuel est profondément constitutif de la culture, même dans des lieux et à des époques où il était le plus farouchement nié. Johann Heinrich Füssli (ou Henry Fuseli, 1741–1825), artiste suisse installé en Angleterre, a réalisé une lithographie remarquable intitulée *Heavenly Ganymede* (Ganymède céleste, p. 18), à peine huit ans après l'invention de cette technique. Le titre habituel pour représenter le récit classique de Ganymède est « L'Enlèvement de Ganymède », mais contrairement à quantité d'images similaires sur le même thème, la version de Fuseli ne comporte aucune connotation de rapt. L'œuvre, en réalité, transgresse discrètement mais avec insistance toutes les normes de ce scénario classique privilégié, où Zeus, sous la forme d'un aigle, enlève le beau Ganymède et l'emmène sur le mont Olympe pour le servir corps et âme. Dans la représentation de Fuseli, Zeus n'est pas métamorphosé en aigle, il n'est pas sensiblement plus âgé, ne s'empare pas du garçon contre son gré et n'est pas violent. Ganymède est placé au-dessus de Zeus, et même s'il remplit la coupe de ce dernier, il n'est en aucun cas victime. Plus important encore, ils se regardent amoureusement, leurs bras entrelacés dans un geste qui suggère un soutien mutuel, une confiance profonde et des étincelles de désir. Ils ont à peu près le même âge – ils se ressemblent même physiquement – et leur tendresse l'un pour l'autre est palpable. Contrairement aux représentations habituelles de ce thème par des artistes comme Pierre Paul Rubens (1577–1640) ou Rembrandt van Rijn (1606–1669), celle-ci suit la forme d'une romance classique à presque tous égards, hormis le genre de ses protagonistes. Mais à ce moment-là, soixante-huit ans avant que le mot « homosexuel » ne soit inventé, dans son refus net des codes communs et séculaires qui considéraient le désir homosexuel comme une simple forme de violence fondée sur la coercition, il ne s'agit pas d'un viol mais bien d'une scène d'amour. Il s'agit de la plus ancienne scène d'amour homosexuelle explicitement égalitaire que j'aie trouvée dans l'art occidental : une scène qui n'est pas structurée par des différences d'âge ou de pouvoir. Ce qui est d'autant plus remarquable que, trente-quatre ans après la publication de cette gravure, en 1835, James Pratt (1805–1835) et John Smith (1795–1835), tous deux mariés, ont été pendus publiquement devant la prison de Newgate à Londres pour sodomie, le dernier cas de peine capitale pour ce motif en Angleterre¹⁰. Par conséquent, à l'époque, ce que Fuseli représente, malgré toute sa dimension romantique, est littéralement un crime capital.

Cette lithographie complique évidemment toute chronologie simple de l'évolution de la représentation des personnes de même sexe, puisqu'elle est bien antérieure au mot « homosexuel », tout en semblant adhérer à nombre de

ses préceptes, et allant même jusqu'à substituer le terme « céleste » à la référence habituelle à la coercition. Mon propos est qu'il n'existe pas de moment fondateur, d'illumination soudaine, où le désir homosexuel aurait été « découvert ». En tant qu'acte, concept et identité, le désir homosexuel a servi de nombreux intérêts aux desseins divergents. Mais ce que l'on peut dater avec une relative certitude des années qui ont immédiatement suivi 1869, c'est l'émergence de l'idée que le désir homosexuel entretenait une relation inverse à la sexualité normative, qu'il découlait d'une prédisposition « naturelle » et qu'il s'agissait d'un état plus ou moins permanent qui, à de rares exceptions près, constituait une caractéristique fondamentale de l'être. Voilà donc ce que nous entendons par « homosexuel », malgré l'intention initiale de Kertbeny. L'art qui a suivi ce changement a, à son tour, commencé à identifier un personnage spécifiquement homosexuel, défini non par ses actes mais par ses affects. Il faut noter que les codes suggérant l'identité homosexuelle, présents tout au long de cette exposition et désormais bien ancrés dans l'histoire, restent globalement lisibles pour le public d'aujourd'hui, preuve que la représentation de l'homosexualité, bien que très diverse, opérait néanmoins dans un cadre restreint afin de demeurer compréhensible.

Les œuvres dans cette exposition, bien que loin d'être exhaustives, s'efforcent de décrire le développement de l'homosexualité en tant que sexualité, identité, communauté et mouvement politique, au moment même où elle se consolidait et prenait son essor. Pour le meilleur et pour le pire – et comme souvent dans la vie, il y a sans doute un peu des deux –, l'homosexualité a transformé les cultures à travers le monde. Le fait que nous reconnaissons l'homosexualité seulement maintenant comme une catégorie historique, et non naturelle, annonce un autre bouleversement conceptuel majeur, en devenir.

Le texte a été publié pour la première fois en anglais dans *The First Homosexuals: The Birth of a New Identity 1869–1939*, dir. par Jonathan D. Katz, New York, Monacelli, 2025.

1 Karl Heinrich Ulrichs, cité dans « Quatre lettres à sa famille », lettre de Francfort-sur-le-Main datée du 28 novembre 1862, in *Journal of Homosexuality*, Haworth Press, Inc, vol. 51, supplément n° 1 (2006), p. 10.

2 *Ibid.*, p. 8.

3 Voir Magally Alegre Henderson, *Androginopolis: Dissident Masculinities and the Creation of Republican Peru (Lima, 1790–1850)*, thèse de doctorat, Stony Brook University, 2012.

4 *Ibid.*, p. 230–240.

5 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. 1 : *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, voir en particulier « L'implantation perverse », p. 50–67.

6 Ulrichs, *op. cit.* note 1, p. 8.

7 Cité par Kathryn Santner (Frederick and Jan Mayer Fellow of Spanish Colonial Art, 2022), du Denver Art Museum : « Lors de son expédition

à travers l'isthme de Panama en 1513, Vasco Núñez de Balboa rencontra ce qu'il interpréta comme des « hommes déguisés en femmes ». Ces individus étaient des personnes bispirituelles appartenant au peuple Cueva. Balboa les croyait coupables de sodomie et fit déchieter par des chiens le frère du chef Cueva, Quareca (ou Quarequa), ainsi que quarante autres personnes. » (<https://www.denverartmuseum.org/en/object/2000.371>)

8 Voir Afsaneh Najmabadi, *Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*, Berkeley, University of California Press, 2005.

9 Voir Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution and French Art of the Impressionist Era*, New Haven, Yale University Press, 1991.

10 Voir Chris Bryant, *James and John: A True Story of Prejudice and Murder*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2004.

I Avant

« Quelqu'un, je crois,
se souviendra dans l'avenir de nous. »
Sappho (c. 630–570 av. J.-C.)

Bien sûr, le désir pour les personnes du même sexe existait bien avant que le terme « homosexuel » ne soit forgé en 1869. Les représentations de la différence sexuelle, issues de diverses régions et présentées ici, datent d'une époque bien antérieure à la dénomination de l'homosexualité.

Au début de l'époque moderne, soit approximativement de 1500 à 1800, une attitude négative envers l'amour entre personnes du même sexe prévaut en Europe. Or, des représentations homoérotiques figurent néanmoins dans l'art de cette période. En puisant son inspiration dans l'Antiquité gréco-romaine et ses idéaux de la forme humaine, le néoclassicisme, à la fin du XVIII^e siècle, est à cet égard particulièrement influent. Sous couvert de mythologie classique, les artistes peuvent explorer des motifs homoérotiques sans avoir à les nommer explicitement.

Les relations homosexuelles ont été socialement acceptées dans de nombreux pays hors d'Europe. Au Japon, dès le XVII^e siècle, des représentations érotiques appelées *shunga* (images de printemps) ont proliféré, montrant des scènes d'amour homosexuelles et hétérosexuelles, parfois dans une même image. Cependant, cette ouverture officielle prendra fin avec la Restauration de Meiji en 1868 : à la suite des transformations politiques et des ambitions impériales, les représentations de relations homosexuelles sont alors de plus en plus réprimées. Comme le Japon d'avant l'ère Meiji, Lima, la capitale du Pérou, passe au XIX^e siècle pour particulièrement tolérante. Surtout après l'indépendance de l'Espagne en 1826, la diversité de genre et sexuelle s'exprime plus ouvertement.



Francisco Fierro
Hombres vestidos
de mujer, c. 1834–1841

À leur arrivée en Amérique centrale et du Sud, au début du XVI^e siècle, les occupants européens se trouvent confrontés à des sociétés autochtones dont les conceptions du genre et de la sexualité diffèrent de leurs idéaux chrétiens. Les relations entre personnes de même sexe sont criminalisées par les colonisateurs, qualifiées de « sodomie » et moralement condamnées. De nombreux modes de vie jusque-là acceptés sont réprimés. Aux XVI^e et XVII^e siècles, cette répression est particulièrement sévère. Après les guerres d'indépendance sud-américaines, qui dureront jusqu'en 1826, le contrôle social s'assouplit dans certaines villes. Lima commence à se forger une réputation d'ouverture envers la diversité des expressions de genre et de sexualité.

Dans *Hombres vestidos de mujer* (Hommes vêtus en femmes), le peintre péruvien Francisco Fierro (1807–1879) montre deux personnages dont la tenue illustre cette réputation. Ils ne sont pas placés dans un cadre festif ou théâtral, où les rôles de genre pourraient être temporairement inversés. Au contraire, Fierro dépeint une scène de la vie quotidienne où l'expression de genre apparaît comme une composante ordinaire. On retrouve ce thème dans le portrait de Juan José Cabezudo (c. 1800–1860), attribué à Francisco Javier Cortés (c. 1770–1841). Cabezudo était une figure afro-péruvienne célèbre qui vivait ouvertement une existence non binaire et portait souvent des vêtements féminins – sans que cela n'ait affecté son statut social : lorsque Simón Bolívar (1783–1830), le combattant pour l'indépendance de l'Amérique du Sud et futur dictateur, quitta le Pérou pour poursuivre sa campagne militaire, c'est Cabezudo qui organisa le repas d'État officiel. Ensemble, ces œuvres soulignent que la progression vers l'acceptation n'est pas universelle, mais que la façon de comprendre et de juger le genre et la sexualité relève plutôt d'une négociation complexe et inégale à l'échelle mondiale.



Attribué à Francisco
Javier Cortés
Juan José Cabezudo
y un amigo, c. 1827

- Anonyme, allemande,
XVIII^e siècle**
Fille à la manière
d'Hercule, n.d.
Sanguine sur crayon noir
montée sur papier
jaunâtre
18,2 × 10,3 cm
Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
Inv. 1988.124, Geschenk
Dr. Francis Raas,
Basel 1988
- Anonyme, japonais,
XIX^e siècle**
Hyaku tori, 1870–1879
Gravure sur bois
sur papier
9,3 × 13 cm
Collection de
Brian P. Coppola
- Heinrich Beltz
(1801–1869)**
Der hl. Sebastian, 1848
Huile sur toile
107 × 85,5 cm
Kunstmuseum Basel,
Inv. 694,
Geschenk des Künstlers,
vom Museumsverein
übergeben 1849
- Arnold Böcklin
(1827–1901)**
Sappho, 1862
Encaustique sur toile
56,5 × 45,5 cm
Kunstmuseum Basel,
Inv. G 1972.7,
Geschenk der Erben
von Prof. Dr. A. Stoll,
Arlenheim 1972
- Francisco Javier Cortés
(c. 1770–1841), attribué à**
Juan José Cabezado
y un amigo, c. 1827
Aquarelle et tempera
sur papier
23,5 × 34,2 cm
Museo de Arte de Lima,
Donación Juan Carlos
Verme
- Albrecht Dürer
(1471–1528)**
Le bain des hommes,
1496–1497
Gravure sur bois
sur papier
39,7 × 28,6 cm
Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
Inv. Aus K.9.163,
Alter Bestand
- Francisco Fierro
(1807–1879)**
Hombres vestidos de
mujer, c. 1834–1841
Aquarelle sur papier
30 × 22,7 cm
Museo de Arte de Lima,
Donación Juan Carlos
Verme
- Johann Heinrich Füssli
(1741–1825)**
Satyre et garçon
(d'après une
fresque murale à
Herculanum), 1775
Plume et pinceau
avec du brun, crayon par
endroits, sur papier
31,8 × 19,5 cm
Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
Inv. 1914.132.2,
Ankauf 1914
- Johann Heinrich Füssli
(1741–1825)**
Deux jeunes filles
enlacées, 1775
Encre brune, sur crayon
sur vélin
18,2 × 7,9 cm
Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
Inv. 1914.132.5,
Ankauf 1914
- Magnus Hirschfeld
(1868–1935)**
Jahrbuch für sexuelle
Zwischenstufen
unter besonderer
Berücksichtigung der
Homosexualität (Leipzig:
Max Spohr, 1899), 36
Livres
1,8 × 15 × 20 cm
Zentralbibliothek Zürich,
RK 1069
- Magnus Hirschfeld
(1868–1935)**
Jahrbuch für sexuelle
Zwischenstufen
unter besonderer
Berücksichtigung der
Homosexualität (Leipzig:
Max Spohr, 1899), 36
Livres
1,8 × 15 × 20 cm
Zentralbibliothek Zürich,
SCH Z 238:1
- Rembrandt Harmensz.
van Rijn (1606–1669)**
Nu masculin, assis
et debout (Het
Rolwagentje), c. 1646
Gravure
19,6 × 12,8 cm
Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
Inv. 2019.176,
Schenkung Eberhard W.
Kornfeld, Bern 2019
- Tamechika, japonais,
XIX^e siècle**
Yugi-e, c. 1850
Peinture sur soie
montée sur papier
35,6 × 558,8 cm
Collection de
Brian P. Coppola
- Bertel Thorvaldsen
(1770–1844)**
Ganymède et l'aigle,
1803–1804
Encre et graphite
sur papier
16 × 11,3 cm
Thorvaldsens Museum,
Copenhagen,
Inv. C805
- Bertel Thorvaldsen
(1770–1844)**
Cupidon et
Anacréon, 1806
Encre et graphite
sur papier
19 × 17,9 cm
Thorvaldsens Museum,
Copenhagen,
Inv. C265r

II

Du concept à l'image

« Je suis l'amour qui n'ose pas dire son nom. »
Alfred Douglas (1870–1945)

Comment les « premières » personnes homosexuelles des XIX^e et XX^e siècles se dépeignaient-elles ? Comment représentaient-elles leurs ami·es et amant·es, quels réseaux étaient rendus visibles ? Avec l'apparition du terme « homosexualité », une nouvelle identité se forge. Des premières représentations européennes connues d'un couple d'hommes, réalisées par le peintre français Pascal Dagnan-Bouveret (1852–1929) en 1879 aux représentations de familles queer multigénérationnelles par l'artiste danoise Emilie Mundt (1842–1922) en 1893, une nouvelle compréhension de soi se déploie. L'homosexualité n'est plus perçue uniquement comme un acte sexuel ou une préférence intime, mais comme une composante de l'identité. Parallèlement, un langage visuel collectif se développe : l'homosexualité devient reconnaissable.

Dans les œuvres de la fin du XIX^e siècle, le désir homosexuel ne se révèle souvent qu'au deuxième abord, par exemple à travers le regard, les gestes, les vêtements ou le langage corporel. Ces compositions reposent sur des allusions et requièrent une observation attentive ainsi qu'une connaissance préalable des références. Au début du XX^e siècle, en revanche, la peintre franco-américaine Romaine Brooks (1874–1970) propose déjà explicitement des représentations queer, au lieu de simplement les suggérer : le portrait de sa maîtresse, la superbe noble italienne Luisa Casati (1881–1957), montre cette nouvelle assurance : un corps nettement androgyne, une somptueuse chevelure rousse, une nudité assumée et un regard qui captive.

Réputé de son vivant, le portraitiste et écrivain français Jacques-Émile Blanche (1861–1942) s'inscrit ici dans une longue tradition. Cet autoportrait le montre dans son atelier, palette et pinceau à la main. La composition formelle rappelle une œuvre du peintre italien de la Renaissance Raphaël (1483–1520) et son fameux autoportrait avec un ami. Tout comme Raphaël, Blanche décentre légèrement le second personnage, sa main sur l'épaule de l'autre dans un geste d'intimité.



Jacques-Émile Blanche
Autoportrait avec Raphaël
de Ochoa, 1890

L'œuvre de Blanche illustre comment la peinture française de la fin du XIX^e siècle a rendu les relations homosexuelles de plus en plus visibles. Son art et sa vie ont tissé un vaste réseau entre Londres et Paris. Blanche a peint de nombreuses figures homosexuelles influentes de son époque, comme Jean Cocteau (1889–1963) ou Marcel Proust (1871–1922), et il était ami avec Robert de Montesquiou (1855–1921), Gertrude Stein (1874–1946) et Oscar Wilde (1854–1900).

L'homme à côté de Blanche était sans doute Raphael de Ochoa (1858–1935), son compagnon présumé. Blanche lui-même a écrit qu'ils partageaient les mêmes goûts. En représentant si clairement leur proximité, il concrétise leur relation sur la toile, faisant de ce lien une force formatrice.

Même si, en France au XIX^e siècle, l'homosexualité n'était pas illégale, les manifestations publiques de désir homosexuel – principalement masculin – étaient poursuivies pour outrage public à la pudeur. Dans son dessin *La Blanchisseuse*, Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret (1852–1929), dit Pascal Dagnan-Bouveret, a pourtant représenté deux hommes se promenant bras dessus bras dessous. Il s'agit vraisemblablement des peintres Carl Ernst von Stetten (1857–1942) et Gustave Courtois (1852–1923), amis de l'artiste. Leur correspondance avec Dagnan-Bouveret n'évoque pas explicitement leur homosexualité, mais elle décrit une vie partagée et une profonde affection amoureuse.



Pascal Dagnan-Bouveret
La Blanchisseuse, 1879

Cette œuvre figure parmi les plus anciennes représentations connues d'un couple homosexuel. Or, ce ne sont pas les bras entrelacés des hommes qui la rendent si singulière, mais les autres indices sociaux qu'elle véhicule, notamment la figure de la lavandière assise, qui s'adresse directement à la personne qui regarde et donne son titre à l'œuvre. À l'époque, les lavandières étaient souvent aussi des travailleuses du sexe, une autre sphère où les corps étaient surveillés dans l'espace public. Ici, l'expression de sa déception, si clairement exprimée, dit combien elle comprend qu'aucun de ces hommes ne sera son client. Bien que le terme « homosexualité » circule depuis une dizaine d'années, la notion, en 1879, n'est pas encore pleinement ancrée dans la société. Il n'empêche, la réaction de la lavandière suggère que la

conception du désir homosexuel, comme un trait inné, personnel et immuable, était déjà largement répandue.



Otilie W. Roederstein
Selbstbildnis mit roter
Mütze, 1894

Dans cet autoportrait, la peintre suisse Otilie W. Roederstein (1859–1937) fixe son vis-à-vis d'un regard pénétrant. Sa posture tournée, les forts contrastes, l'éclairage saisissant et le format intimiste évoquent les portraits européens des XV^e au XVII^e siècles. La signature en haut de la représentation, « O. W. Roederstein peinte par elle-même 1894 », confirme cette affiliation, tout comme sa tenue. La coiffe rouge fait référence au célèbre autoportrait de 1660 de Rembrandt van Rijn (1606–1669), tandis que le béret était également courant chez les artistes de son époque. En adoptant ce langage visuel, Roederstein affirme son identité d'artiste professionnelle, s'affranchissant par là de la mode féminine prévalant à l'époque.

Aujourd'hui conservée au Kunstmuseum de Bâle, l'œuvre présentée pour la première fois au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris en 1894 est considérée comme le premier autoportrait de Roederstein exposé publiquement. On connaît aujourd'hui plus de 80 autres autoportraits de cette artiste. Ce retour constant à sa propre image témoigne d'une exploration intense de l'identité artistique à une époque où la visibilité professionnelle des femmes était encore contestée.

Malgré les obstacles structurels, Roederstein et sa compagne Elisabeth H. Winterhalter (1856–1952) ont acquis une indépendance remarquable : Roederstein comptait parmi les artistes les plus reconnus de Suisse, tandis que Winterhalter fut la première femme chirurgienne d'Allemagne. Elles vivaient en couple sous le même toit et avaient leur indépendance financière – soit dans une situation qui défiait les conventions sociales de leur temps.

- Louise Abbéma (1853–1927)**
Sarah Bernhardt et Louise Abbéma sur le lac au bois de Boulogne, 1883
Huile sur toile
160 × 210 cm
Collections de la Comédie-Française
- Andreas Andersen (1869–1903)**
Interior with Hendrik Andersen and John Briggs Potter in Florence, 1894
Huile sur toile
128,5 × 160 cm
Museo Hendrik C. Andersen, Rome, inv. n. 14299
- Sarah Bernhardt (1844–1923)**
Self-Portrait as a Sphinx, 1880
Bronze
34 × 32 cm
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Gift of the Fabergé Society of the Virginia Museum of Fine Arts, 99.24a-b
- Jacques-Émile Blanche (1861–1942)**
Autoportrait avec Raphael de Ochoa, 1890
Huile sur toile
99,2 × 71 cm
The Cleveland Museum of Art, Bequest of Noah L. Butkin, 1980.230
- Romaine Brooks (1874–1970)**
Portrait of the Marchesa Casati, c. 1920
Huile sur toile
248 × 120 cm
Collection Lucile Audouy
- Pascal Dagnan-Bouveret (1852–1929)**
La Blanchisseuse, 1879
Graphite, encre et lavis sur papier
31,4 × 48,3 cm
Collection privée, Californie
- Herbert Gilchrist (1857–1914)**
Walt Whitman, c. 1887
Huile sur toile
95,3 × 84 cm
Courtesy of the University of Pennsylvania Art Collection, Philadelphia, PA, USA
- James Hadley (1837–1903)**
Aesthetic teapot (Oscar Wilde), c. 1881–1882
Fabriqué par Royal Worcester Porcelain Co.
Porcelaine
15,6 × 17,8 × 8,3 cm
Kamm Teapot Foundation
- Roberto Montenegro (1885–1968)**
Retrato de un anticuario o Retrato de Chucho Reyes y autorretrato, 1926
Huile sur toile
102,5 × 102,5 cm
Colección Pérez Simón
- Emilie Mundt (1842–1922)**
Malerinde og Barn i Atelieret, 1893
Huile sur toile
68 × 81,5 cm
Vardemuseerne, Danemark
- Emil Orlik (1870–1932)**
Claire Waldoff, c. 1930
Huile sur toile
66,5 × 52 cm
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, Gm 2012/8
- R. G. Harper Pennington (1854–1920)**
Oscar Wilde, c. 1884
Huile sur toile
177,8 × 91,4 cm
The William Andrews Clark Memorial Library, University of California, Los Angeles
- Glyn Warren Philpot (1884–1937)**
Portrait of a Man with Hibiscus Flower (Felix), 1932
Huile sur toile sur panneau
44,5 × 34 cm
Collection privée, Londres
- Ottile W. Roederstein (1859–1937)**
Selbstbildnis mit roter Mütze, 1894
Tempera sur bois
36 × 24 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. 1672, Geschenk eines Kunstfreundes in Zürich 1936
- Nasta Rojc (1883–1964)**
Autoportret u lovačkom odijelu, 1912
Huile sur toile
118,5 × 88,2 cm
National Museum of Modern Art, Zagreb, Croatie
- Augusta Roszmann (1859–1945)**
Autoportrait devant le chevalet, 1885–1890
Huile sur toile
41 × 33,5 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. 1432, Geschenk der Künstlerin 1926
- Konstantin Somov (1869–1939)**
Portrait de Boris Snejkovsky, 1933
Pastel sur carton recouvert de papier
37,5 × 27,6 cm
Collection de Dr Don Bacigalupi et Daniel Feder
- Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901)**
La Clownesse assise (Mademoiselle Cha-U-Ka-O), 1896
De la série : Elles
Lithographie à la craie, au pinceau, à l'aérographe et au pochoir en vert noir, brun noir, jaune, rouge et bleu sur vélin
52,7 × 40,5 cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Ankauf 1932

III

Des corps qui changent

« J'ai une barbe, les membres et le corps d'un homme,
mais malgré cela, je suis et reste une femme. »

Numa Numantis (pseudonyme
de Karl Heinrich Ulrichs, 1825–1895)

Vers 1900, un changement survient dans la représentation des corps masculins dans l'art homoérotique. À la fin du XIX^e siècle, les corps minces et juvéniles restent prédominants, mais au début du XX^e siècle, ce sont les corps musclés et résolument plus masculins qui s'imposent.

Dans cette période, les idéaux corporels européens évoluent également. Divers mouvements valorisent la santé et la force du corps masculin, que ce soit au service de la nation, pour améliorer les performances sur fond de capitalisme naissant ou pour renforcer la lutte des classes. Si ces mouvements mettent l'accent sur un corps naturellement athlétique, les œuvres homoérotiques s'attachent alors à souligner le côté artificiel du culturisme. On voit par là que la perception même de l'homosexualité est en train d'évoluer.

À l'époque, l'homosexualité n'est pas considérée comme une orientation sexuelle, mais comme un « troisième sexe ». La théorie dominante soutient que les homosexuel·les naissent avec le corps d'un sexe, mais l'« âme » du sexe opposé. D'après cette idée, les personnes homosexuelles relèvent intrinsèquement d'un « troisième sexe », et le corps adolescent en devient la figure privilégiée – les adolescent·es étant censé·es incarner les aspects physiques des deux sexes. Mais à mesure que le terme « homosexuel » désigne les relations entre personnes de

Numa Numantis, *Inclusa*, Leipzig, Auto-édition de l'auteur, 1864, traduit du latin, in Karl Heinrich Ulrichs, *Forschungen über das Räthsel der mann männlichen Liebe*. I–V, dir. Hubert Kennedy, Berlin, Verlag rosa Winkel, 1865 (notre traduction).

même sexe, l'identité de genre normative gagne en valeur. Les représentations picturales évoluent et les corps masculins sont dépeints comme plus matures, plus virils.

Ce changement est moins évident dans les représentations du corps féminin par les artistes femmes : il n'y a pas d'évolution comparable vers des formes plus traditionnellement féminines. Au contraire, là aussi, on constate un intérêt croissant pour les corps musclés.

Le peintre péruvien Carlos Baca-Flor (1867–1941) a été formé à l'Académie Julian de Paris, où il a notamment étudié le dessin académique. Son œuvre fait fréquemment référence à la culture de son Pérou natal. Mais la position de Baca-Flor entre Lima et Paris n'est pas uniquement d'ordre artistique : en effet, il appartenait à un groupe privilégié de personnes d'origine européenne ou « euro-indigène » qui se percevaient comme « néo-européennes ». Malgré leur véritable attachement à l'Europe, ces gens-là entretenaient aussi un fort sentiment d'identité nationale.

Les représentations de corps jeunes que propose Baca-Flor dans *Abel muerto* (Abel mort) et *Estudio de joven* (Étude d'un jeune homme) s'inscrivent dans une tradition du XIX^e siècle où des œuvres homoérotiques idéalisaient la jeunesse. Dans *Estudio de joven*, Baca-Flor montre un jeune homme se reflétant dans un miroir. L'art utilise souvent les miroirs pour explorer les relations entre spectateur·ices, artistes et sujets. Ici, les observateur·ices peuvent assister à une scène intime sans être vu·es par le personnage représenté. Le sujet devient objet de désir.

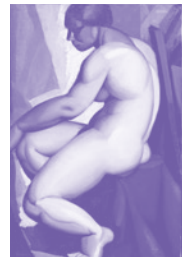
Le jeune homme dans le miroir renvoie également au mythe antique de Narcisse, amoureux de son propre reflet. Avant même l'apparition du terme « homosexualité », ce récit servait déjà souvent à désigner les relations entre personnes de même sexe. Le regard amoureux dans l'étude de Baca-Flor n'est pas dirigé vers sa propre image, mais vers le jeune homme lui-même – à travers les yeux de la personne en vis-à-vis.



Carlos Baca-Flor
Estudio de joven, 1895

Tamara de Lempicka (1898–1980), née à Varsovie, appartenait à la haute société pétersbourgeoise. Après la Révolution d'Octobre 1917, elle s'exile à Paris avec son époux, l'avocat Tadeusz Łempicki (1889–1950). Elle divorce en 1928 et se marie plus tard avec le baron Raoul Kuffner (1886–1961). Elle entretient librement des relations avec des hommes et des femmes.

Son œuvre s'inspire souvent de motifs issus de l'art européen antérieur à 1800. Elle est cependant surtout connue pour ses représentations de femmes, empreintes d'assurance et d'érotisme. Dans ses tableaux, elle décompose les éléments picturaux en segments géométriques, à la manière du cubisme. Ses figures sont



Tamara de Lempicka
Nu assis de profil, 1923

très sculpturales, très stylisées. Ce faisant, Tamara de Lempicka a contribué à façonner la peinture Art déco. Ce mouvement, qui touchait à l'architecture, au design et aux arts visuels, a connu son apogée aux États-Unis et en Europe entre 1919 et 1939.

Dans *Nu assis de profil*, le corps occupe presque tout l'espace pictural. Le visage et les avant-bras très bronzés de la femme indiquent son statut social d'ouvrière ; son apparence musclée et affirmée contredit les canons de beauté féminins de l'époque. L'œuvre a été créée durant une période de redéfinition des rôles de genre. Ce contexte a influencé à la fois l'œuvre de De Lempicka et la scène culturelle parisienne, où la figure de la garçonne a connu une signification croissante : incarnation de la modernité, souvent lesbienne, cheveux courts, vêtements de type masculin et corps athlétique, elle était fréquemment reprise par les artistes comme métaphore de l'homosexualité féminine. En témoigne aussi l'œuvre de Tsuguharu Foujita (1886–1968) dans la section *Des signes et des codes*.



Aristide Maillol
Le coureur cycliste,
1907–1908

D'après son journal, l'écrivain, collectionneur d'art et mécène Harry von Kessler (1868–1937) était fasciné par le physique de son amant Gaston George Colin (1891–1957). Colin, cycliste et jockey, incarnait cette silhouette fine et athlétique correspondant aux idéaux homoérotiques de son époque. Lors d'un voyage en Grèce avec l'artiste français Aristide Maillol (1861–1944), Kessler exprima le souhait d'avoir une statue en marbre grandeur nature de Colin. D'autres sources rapportent qu'il désirait un bronze à l'effigie du jeune Narcisse. Pendant les nombreuses heures que Maillol consacra à la commande, Kessler documenta la création de l'œuvre par des photographies et des notes écrites.

Avec son regard baissé et son poids reporté sur une jambe, la sculpture évoque les représentations antiques du dieu mythologique Apollon. Pour Kessler, la Grèce antique constituait un modèle, car les relations sexuelles entre hommes et jeunes gens y étaient socialement établies et largement acceptées. Dans le contexte de la répression de l'homosexualité au XIX^e siècle, le caractère naturel du désir homosexuel dans l'Antiquité apparut à beaucoup comme un idéal. Tout au long du voyage, Maillol se laissa guider par les préférences esthétiques de son commanditaire. Dans *Le coureur cycliste*, il met en scène le corps masculin comme un idéal classique de beauté et de vigueur.

La sculptrice et peintre Laura Rodig (1896/1901–1972) était une féministe engagée, tant socialement que politiquement. Elle a fréquenté des cercles partageant ses idées au Chili, en France, au Mexique et en Espagne. Proche de l'écrivaine féministe Marta Vergara (1898–1995), elle a entretenu une longue relation amoureuse avec Gabriela Mistral (1889–1957), l'une des plus célèbres poétesses d'Amérique latine et lauréate du prix Nobel de littérature. Membre active du Parti communiste chilien, Rodig a lutté à partir de 1935 au sein du MEMCh (Mouvement pour l'émancipation des femmes chiliennes) en faveur du droit de vote pour les femmes et l'égalité sociale. Ses convictions, qui ont profondément marqué son parcours d'artiste et d'enseignante, se reflètent dans son œuvre créative et poétique.

L'art de Rodig développe un nouvel idéal corporel homoérotique qui subvertit ce que l'on associe habituellement avec la féminité et les clichés masculins. Dans *Desnudo de mujer* (Nu de femme), elle représente une femme musclée et affirmée, le poing serré, le regard franc et direct. À l'arrière-plan, deux silhouettes se détachent d'un paysage désertique sous un ciel bleu, motif également présent dans une autre œuvre de Rodig. Dans les deux œuvres, les figures échappent à toute classification évidente de genre. Par le choix de ses poses et l'apparence des corps, Rodig crée une contre-image aux définitions normatives du genre dans le Chili du début du XX^e siècle.



Laura Rodig
Desnudo de mujer,
c. 1937

**Carlos Baca-Flor
(1867–1941)**
Abel muerto, 1886
Huile sur toile
61,5 × 116 cm
Museo de Arte de Lima,
Fondo de Adquisiciones
1955, restaurado
con el apoyo de
Julio Lugón

**Carlos Baca-Flor
(1869–1941)**
Estudio de joven, 1895
Huile sur toile
80 × 49,5 cm
Museo de Arte de Lima.
Fondo de Adquisiciones
1955

**Gustave Courtois
(1852–1923)**
Narcisse, 1876
Huile sur toile
80 × 150,5 cm
Musée des Beaux-Arts,
Marseille

**Gustave Courtois
(1852–1923)**
Portrait de Maurice
Deriaz, 1907
Huile sur toile
96 × 64 cm
Commune de Baulmes

**Tamara de Lempicka
(1898–1980)**
Nu assis de profil, 1923
Huile sur toile
81,2 × 54 cm
Döpfner Collection

**Aristide Maillol
(1861–1944)**
Le coureur cycliste,
1907–1908
Bronze
98,5 × 32 × 23 cm
Kunstmuseum Basel,
Inv. P 67, Ankauf 1938

**Gustave Moreau
(1826–1898)**
Narcisse, c. 1890
Huile sur toile
65,4 × 37,5 cm
Virginia Museum of Fine
Arts, Richmond, Adolph D.
and Wilkins C. Williams
Fund, 2005.83

**Laura Rodig
(1896/1901–1972)**
Desnudo de mujer, c. 1937
Huile sur toile
80 × 67 cm
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes,
Santiago de Chile

**Sascha Schneider
(1870–1927)**
Werdende Kraft, 1904
Huile sur toile
200 × 138 cm
Collection privée

IV

Des signes et des codes

« [...] une de ces amitiés entre femmes,
si courantes en Nouvelle-Angleterre. »
Henry James (1843–1916)

Dans de nombreuses sociétés, l'attirance pour les personnes du même sexe a été criminalisée et persécutée – et l'est encore aujourd'hui. Il a donc fallu développer des signes codés, compréhensibles uniquement par des individus partageant les mêmes aspirations. Pour ce faire, les traditions visuelles établies se sont souvent avérées utiles : des motifs issus de la mythologie, de la religion et de l'histoire de l'art ont ouvert des espaces d'interprétation permettant d'aborder les thèmes homoérotiques.

Dans son tableau représentant deux pêcheurs et un groupe de spectateurs, le peintre allemand Ludwig von Hofmann (1861–1945) s'inspire du motif des baigneurs. Son œuvre suggère seulement le désir homoérotique : elle ne révèle rien d'explicite et les personnages n'ont que peu de contacts physiques. Une trentaine d'années plus tard, le peintre et architecte suisse Paul Camenisch (1893–1970) a adopté une approche beaucoup plus directe de ce même motif dans sa propre version des baigneurs.

L'homosexualité féminine a très tôt été associée à l'amitié. Cela transparaît dans la littérature, les titres d'œuvres et les descriptions historiques des relations entre femmes, comme la notion d'« amitié romantique » au XVIII^e siècle ou l'expression « amies sentimentales », populaire au XIX^e siècle. En revanche, les œuvres du début du XX^e siècle montrent que, durant cette période, l'idée d'amitié remplissait une double fonction : à la fois dissimuler l'homosexualité et la suggérer. Les représentations de

ces prétendues amies, parfois explicitement érotiques, montrent que l'intimité de ces relations n'était pas toujours un secret.

Le tableau *Contre-jour* de l'artiste suisse Marie-Louise-Catherine Breslau (1856–1927) laisse entrevoir la vie quotidienne des femmes en France au XIX^e siècle. Il représente Breslau et sa compagne, l'artiste française Madeleine Zillhardt (1863–1950), dans leur appartement. À cette époque, les intérieurs privés étaient un sujet récurrent pour les femmes artistes en Europe, car la vie des femmes était souvent cantonnée à la sphère domestique. En France, jusqu'en 1965, les femmes mariées n'étaient pas autorisées à poursuivre une carrière sans l'accord de leur mari. Dans les milieux aisés, elles étaient censées se consacrer entièrement à leurs rôles d'épouse et de mère. Les célibataires comme Breslau, en revanche, pouvaient – si leur statut social le permettait – mener une vie relativement libre. Grâce à des critères d'admission assouplis, Breslau compte parmi les premières femmes à avoir pu étudier dans des académies d'art telles que l'Académie Julian à Paris.

Dans *Contre-jour*, les effets de lumière plongent les deux femmes dans l'ombre. Breslau, assise en hauteur, fixe directement la personne face au tableau. Tout en présentant une image familière de douceur domestique, Zillhardt pose simultanément sur Breslau un regard rêveur, presque mélancolique. Les violettes sur la table basse offrent un autre indice sur leur relation : au XIX^e siècle, elles étaient considérées comme un symbole de l'homosexualité féminine, emprunté à la poétesse Sappho (c. 630–570 av. J.-C.) qui les mentionne dans ses œuvres. Aujourd'hui encore, Sappho demeure l'incarnation du désir entre femmes : son nom a donné naissance au terme « saphique », et son lieu d'origine, Lesbos, à celui de « lesbienne ».



Marie-Louise-Catherine
Breslau
Contre-jour, 1888

Une première interprétation de l'œuvre *Schweizer Narziss* (Narcisse suisse), de l'artiste suisse Paul Camenisch (1893–1970), suggère que ce dernier a transposé le mythe antique de Narcisse dans un décor de salle de bains contemporain. Comme le personnage de la mythologie, ce Narcisse fixe son regard exclusivement sur lui-même. Il tourne le dos aux atrocités de la Seconde Guerre mondiale, qui apparaissent sur les carreaux tout autour. Ce faisant, Camenisch critique l'indifférence de la Suisse durant ces années de guerre et la manière dont le pays s'est replié sur lui-même, à l'image de Narcisse.



Paul Camenisch
Schweizer Narziss, 1944

Mais l'œuvre se prête également à une autre interprétation. Bien avant que le terme « homosexuel » ne soit en usage, l'amour entre personnes de même sexe était associé au mythe de Narcisse. Le psychanalyste Sigmund Freud (1856–1939) associait lui aussi le

désir homosexuel au narcissisme. En ce sens, le tableau de Camenisch fonctionne comme un double miroir : il reflète non seulement l'égocentrisme de la Suisse, mais aussi la situation précaire des personnes homosexuelles face à la montée du fascisme en Europe.

Malgré une conjoncture juridique relativement libérale à Bâle dès 1919, et dans toute la Suisse à partir de 1942, la situation des homosexuel·les reste alors tendue. Leur enregistrement et leur surveillance par la police auraient facilité les persécutions nazies en cas d'occupation de la Suisse. Ce contexte social a contribué à l'invisibilisation de l'homosexualité. Ce repli forcé dans la sphère privée se perçoit également dans le tableau de Camenisch, *Schweizer Narziss*.



Ida Matton
La Confidence, 1902

Reconnue internationalement de son vivant, la sculptrice suédoise Ida Matton (1863–1940) a passé la majeure partie de sa vie à Paris, alors épicerie du monde de l'art. Dans la France de la fin du XIXe siècle, la discrimination des lesbiennes étaient due d'abord à leur sexe, plus encore qu'à l'hostilité qu'elles subissaient en tant qu'homosexuelles. Les femmes étant alors largement exclues de la prestigieuse École des Beaux-Arts, Matton fréquente les académies privées Colarossi et Julian, qui offraient aux étudiant·es de tous genres un accès à une formation professionnelle, y compris des cours de dessin d'après modèle vivant. Or même dans ce contexte, la sculpture demeure un domaine réservé. Longtemps associée à la force physique et aux commandes publiques d'envergure, elle est considérée comme un « domaine masculin ». Malgré ces obstacles, Matton a tracé sa propre voie et a défié les stéréotypes de genre.

Le double buste de 1902 exposé ici a été présenté et primé à l'Union des femmes peintres et sculpteurs à Paris. *La Confidence* est largement considérée comme une œuvre profondément personnelle. Matton fait peut-être ici référence à sa compagne de longue date, la chanteuse d'opéra australienne Elyda Russell (1872–1949) : la figure de gauche ressemble à Matton elle-même, tandis que celle de droite serait une représentation de Russell. L'intimité physique, les corps nus se confondant presque en une et seule forme et le geste du chuchotement suggèrent un lien de confiance et de tendresse. Ce que Matton murmure à Russell demeure un mystère.

Anonyme Lettre, 1926 Papier 22,5 × 29 cm Staatsarchiv Basel-Stadt, PD-REG 8a 1 (1) 4	Paul Camenisch (1893–1970) Schweizer Narziss, 1944 Huile sur toile 116,5 × 82 cm Kunstmuseum Basel, Inv. G 1985.25, Depositum der Freunde des Kunstmuseums Basel 1985	Ludwig von Hofmann (1861–1945) Nackte Fischer und Knaben am grünen Gestade, 1900 Huile sur toile 142,5 × 204,5 cm Museum der bildenden Künste Leipzig	Lesezirkel «Der Kreis» Der Kreis, 1953 Revue, vol. 21, n° 6 2,8 × 16 × 22 cm Schwulenarchiv Schweiz, Zürich
Marie-Louise-Catherine Breslau (1856–1927) Contre-jour, 1888 Huile sur toile 113 × 181,5 cm Eigentum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern, Depositum im Kunstmuseum Bern	Jakob Rudolf Forster (1853–1926) Justizmorde im 19. Jahrhundert (Zürich: Auto-édition de l'auteur, 1898) Livre 1 × 15 × 22,8 cm Staatsarchiv St. Gallen, KA R.182-4	Inspection de police de Bâle-Ville Liste des personnes connues ou soupçonnées d'être des « <i>warme</i> <i>Brüder</i> » (homosexuels, littéralement « frères chaleureux »), n.d. 35,5 × 22,2 cm Staatsarchiv Basel-Stadt, PD-REG 8a 1 (1) 4	Ida Matton (1863–1940) La Confidence, 1902 Plâtre 65 × 56 cm Hälsinglands Museum
Paul Camenisch (1893–1970) Badende in der Breggiaschlucht, 1927 Huile sur toile 140,5 × 170,5 cm Kunstmuseum Basel, Inv. G 1985.7, Depositum der Freunde des Kunstmuseums Basel 1985	Tsuguharu Foujita (1886–1968) Les deux amies, 1926 Huile sur toile 92 × 73 cm Association des Amis du Petit Palais, Genève	Madeleine Lemaire (1845–1928) Le sommeil de Manon, c. 1906 Huile sur toile 106 × 158 cm Döpfner Collection	Schweizerischer Freundschafts-Verband Amicitia, Zurich Registre, 1932–1938 Livre 2 × 22 × 35 cm Schwulenarchiv Schweiz, Zürich
			Irène Zurkinden (1909–1987) Freundinnen, 1937 Huile sur toile 92 × 73 cm Kunstmuseum Basel, Inv. G 1960.48, Überweisung des Finanzdepartements 1960/61

V

Diversité de genre

« Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas.
Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. »
Claude Cahun (1894–1954)

L'histoire de l'homosexualité est étroitement liée aux conceptions du genre. Selon les premières explications, le désir pour les personnes du même sexe relevait d'une « âme » inversée – par exemple, une « âme féminine » dans un corps d'homme. Une quarantaine d'années après la première mention du terme « homosexuel » dans un texte imprimé en 1869, sont apparus les premiers termes désignant les personnes trans – autrement dit les personnes dont l'identité de genre ne correspond pas au sexe assigné à la naissance. Durant cette période, de nouvelles façons de nommer et de comprendre l'identité ont émergé. La sexualité et le genre ont progressivement été perçus comme des concepts distincts.

Avec la montée du national-socialisme allemand puis la Seconde Guerre mondiale, ces évolutions connaissent un arrêt brutal en Europe. Ces années-là sont dévastatrices pour les personnes homosexuelles en général, et donc aussi pour nombre des artistes représenté·es dans cette exposition. Le très novateur Institut für Sexualwissenschaft (Institut de sexologie) fondé à Berlin par Magnus Hirschfeld (1868–1935) est détruit en 1933 lors de la campagne d'autodafés menée par l'« Action contre l'esprit anti-allemand ». Toyen (1902–1980), membre des mouvements surréalistes tchèque et français, entre dans la clandestinité pendant l'occupation de Prague. Karl Pärsimägi (1902–1942) est assassiné à au camp d'Auschwitz. Claude Cahun (1894–1954) et Marcel Moore (1892–1972) rejoindront la résistance sur l'île britannique de Jersey, alors occupée.

Pourtant, cette histoire ne s'arrête pas à la persécution ni au silence. Comme le montre le dernier autoportrait de l'artiste allemand Toni Ebel (1881–1961) – un survivant de l'entourage de Hirschfeld –, l'exploration

artistique de l'homosexualité et des identités trans a persisté malgré la répression et ne s'est pas arrêtée en 1939 avec le début de la Seconde Guerre mondiale.

Claude Cahun (1894–1954) était écrivaine et artiste. Elle grandit dans une famille juive aisée de Nantes, où, dès l'adolescence, elle rencontre sa future demi-sœur, Marcel Moore (1892–1972), qui restera sa compagne de toujours. Elles collaboreront jusqu'à la mort de Cahun. Ensemble, elles s'installent à Paris et adoptent des noms à consonance masculine, Claude Cahun et Marcel Moore. Cahun décrivait son identité de genre comme fluide et neutre ; d'un point de vue contemporain, elle est souvent considérée comme non binaire, ni femme ni homme.

Cahun et Moore étaient affiliées au groupe d'artistes et écrivain·es surréalistes, qui plaçaient l'imagerie onirique, irrationnelle et subconsciente au cœur de leur art. Elles ont participé ainsi à des expositions collectives et diverses activités politiques. Cahun était une artiste aux multiples talents, utilisant pour chaque projet le support artistique le plus adapté : dans des ouvrages comme *Aveux non avenus* (1930), en étroite collaboration avec Moore, elle a rassemblé sous forme de composition polyphonique des fragments autobiographiques, des collages d'images et des poèmes. Parallèlement, Cahun a travaillé pour le théâtre. L'« anti-théâtre » expérimental du poète et artiste Pierre Albert-Birot (1876–1967) lui a servi de laboratoire pour le jeu de rôle et la mascarade. Aujourd'hui, Cahun est surtout connue pour une série de performances photographiques où elle explore avec humour sa propre identité (de genre), mises en scène et photographiées par Moore.

Avec la montée du fascisme allemand, Cahun et Moore ont dû s'installer sur l'île britannique de Jersey en 1937. Après l'occupation de Jersey par les Allemands en 1940, elles ont mené divers actes de résistance sous le pseudonyme de « Soldat sans nom ». En 1944, elles ont été arrêtées et condamnées à mort, mais à la fin de la guerre, elles ont échappé à l'exécution.



Claude Cahun avec
Marcel Moore
Claude Cahun et Roger
Rousset dans *Barbe-
Bleue* de Pierre
Albert-Birot, 1929



Lili Elbe
Lili et Gerda sur la
terrasse (Portrait de Lili et
Gerda à Anacapri), 1929

Le tableau de l'artiste danoise Lili Elbe (1882–1931) ouvre la vue sur l'île méditerranéenne italienne de Capri. Deux personnes, absorbées dans une conversation animée, se trouvent en bas à droite de l'image, tandis que le paysage occupe l'essentiel de la composition. Compte tenu de leur plus grande tolérance envers l'homosexualité, Capri et le sud de la Sicile étaient des destinations prisées par celles et ceux dont les désirs contariaient les codes moraux de la fin du XIX^e siècle. Capri notamment devint un lieu de désir et de refuge – un espace entre libertés vécues et idéaux romantiques.

Bien qu'Elbe ait encore signé l'œuvre de son ancien nom, on y perçoit déjà l'avenir auquel elle aspire : le tableau la représente vivant pleinement sa vie de femme trans aux côtés de son épouse de l'époque, l'artiste Gerda Wegener, née Gottlieb (1886–1940). La toile permet d'imaginer une vie autonome, affranchie des contraintes de la législation, des possibilités médicales et des valeurs sociales.

Un an après avoir réalisé ce tableau, Elbe devint l'une des premières personnes connues à subir une opération de réassignation sexuelle. Sa reconnaissance légale en tant que femme fut établie et son mariage avec Gerda Wegener par conséquent annulé, le mariage entre personnes de même sexe n'étant pas légal à cette époque. Elle changea son nom en Lili Ilse Elvenes et fut connue ensuite sous celui de Lili Elbe. Elbe mourut en 1931, probablement des suites de complications après sa quatrième opération à Dresde.



Elisarion
La nuova lega, 1915–1916

L'artiste et écrivain germano-balte Elisar von Kupffer (1872–1942), dit Elisarion, a conçu un univers unique alliant art et philosophie. À Minusio, près de Locarno, il a fondé en 1926 avec son compagnon, l'historien et philosophe Eduard von Mayer (1873–1960), la religion du Clarisme et entrepris la même année la construction du Sanctuarium Artis Elisarion, un sanctuaire aux allures de temple. Ce dernier est imprégné de l'iconographie d'Elisarion, mêlant les cultures d'Asie occidentale et centrale à des références à l'Antiquité gréco-romaine et aux enseignements occultes.

Selon le système de croyance d'Elisarion, l'être humain atteint sa plénitude lorsqu'il transcende la séparation entre masculin et féminin, et parvient ainsi à l'idéal androgyne. Il rejetait le concept d'homosexualité, car celui-ci présuppose une division binaire des genres à laquelle il était fondamentalement opposé. Néanmoins, les œuvres d'Elisarion s'inscrivent visuellement dans la tradition de l'art homoérotique de la fin du XIX^e siècle, notamment par leurs représentations idéalisées de la jeunesse masculine.

L'intérêt d'Elisarion pour l'auto-mythification et sa croyance en un idéal supérieur n'étaient pas sans connotations politiques :

à l'époque du national-socialisme allemand, il admirait Adolf Hitler (1889–1945) et lui adressait des lettres élogieuses. Son rejet catégorique de toute distinction entre hommes et femmes et sa tentative de créer un genre universel s'accordent de façon troublante avec une logique autoritaire qui privilégie l'uniformité à la différence. Au lieu d'admettre ce qui varie, Elisarion envisageait un modèle unique d'épanouissement humain pour tout le monde. Cette idée se reflète visuellement : les figures de son imagerie prétendument utopique révèlent une homogénéité frappante, dans les formes, les gestes et les expressions.

Pavel Tchelitchew (1898–1957), né dans l'Empire russe, a travaillé comme peintre, décorateur et costumier. Après avoir vécu dans plusieurs villes, dont Berlin et Paris, il s'installe à New York en 1936. Il y fréquente des cercles artistiques et intellectuels, et des personnalités telles que l'écrivaine Gertrude Stein (1874–1946), le photographe George Platt Lynes (1907–1955) et son mécène Lincoln Kirstein (1907–1996), cofondateur du New York City Ballet. Dans ce milieu, l'homosexualité et les relations libres sont une réalité vécue.

À partir de 1925, Tchelitchew expérimente différentes méthodes pour représenter une personne simultanément sous des angles multiples. Kirstein qualifie cette multiplication de « manie de la triplicité ». Le tableau exposé ici, *Untitled (Seated Man, Multiple Images)* (Sans titre [Homme assis, images multiples]), appartient à un ensemble d'œuvres que l'artiste nommait ses « images multiples ». La superposition quasi photographique de différentes vues d'un même motif anime la figure et présente l'identité comme une notion mutable. On peut y voir le reflet de la réalité des personnes queer, longtemps contraintes de se présenter différemment en public et en privé.

La sélection de photographies projetées à proximité (p. 50–51) témoigne de l'expérimentation, par les artistes de l'époque, du médium photographique pour représenter des identités complexes à travers le dédoublement, la superposition et la symétrie. Comme les photographies étaient généralement petites et souvent prises dans un cadre privé, cela permettait d'expérimenter la représentation de l'identité de genre et de l'orientation sexuelle.



Pavel Tchelitchew
*Untitled (Seated Man,
Multiple Images)*, 1927



Toyen
Sans titre (Portrait
avec nu), 1935

L'artiste tchèque Toyen (1902–1980) est une figure majeure du surréalisme tchèque et français. Ce mouvement artistique international, apparu vers 1920 à Paris, considérait l'art comme un moyen d'élargir la conscience humaine et de l'affranchir des conceptions rationnelles et bourgeoises. De ce fait, bien que les surréalistes aient souvent été ouvertement homophobes, les artistes queer portaient un intérêt particulier au mouvement, tant pour son rejet des conventions que pour l'aspect séduisant de cette dissidence sociale. Comme les surréalistes parisiens, leurs homologues tchèques s'intéressaient à la psychanalyse de Sigmund Freud (1856–1939), et notamment à ses théories du désir qui, manifestes dans les rêves et l'inconscient, étaient autant d'outils d'exploration de la conscience.

La personne derrière le pseudonyme « Toyen » non genré a dissimulé son identité de genre et son orientation sexuelle et brûlé tous ses documents personnels. Toyen privilégiait des vêtements et des pronoms perçus comme masculins. Cette mise en scène de soi plutôt masculine a alimenté les spéculations selon lesquelles Toyen était un homme trans ou une personne non binaire.

Réalisée en quelques traits seulement, l'aquarelle présentée ici montre un visage androgyne à la fine moustache, sur lequel se superpose la vue érotisée de dos d'un corps d'apparence féminine, sans tête. L'œil visible du visage fixe la forme partiellement vêtue. La superposition du corps fragmenté avec la partie supérieure du visage le rend visible comme une apparition (in)consciente désirée.

- Claude Cahun (1894–1954) avec Marcel Moore (1892–1974)**
Claude Cahun et Roger Roussot dans *Barbe-Bleue* de Pierre Albert-Birot, 1929
Tirage
gélantino-argentique sur Velox
10,7 × 7,5 cm
Galerie Alberta Pane
- Claude Cahun (1894–1954) avec Marcel Moore (1892–1974)**
Claude Cahun et Solange Roussot dans *Le Mystère d'Adam* de Pierre Albert-Birot, 1929
Tirage
gélantino-argentique sur Velox
12 × 9 cm
Galerie Alberta Pane
- Toni Ebel (1881–1961)**
Selbstbildnis, 1952
Craie sur papier
78 × 58 cm
Stiftung Stadtmuseum Berlin
- Lili Elbe (1882–1931)**
Lili et Gerda sur la terrasse (Portrait de Lili et Gerda à Anacapri), 1929
Huile sur toile
74 × 92 cm
Kunsthandel James Bauerle, Copenhague
- Elisarion (1872–1942)**
La nuova lega, 1915–1916
Huile sur toile, bois
291 × 141 × 11 cm
Comune di Minusio, Centro Elisarion
- Elisarion (1872–1942)**
La Danza, 1918
Huile sur toile, bois
155 × 82 cm
Comune di Minusio, Centro Elisarion
- Elisarion (1872–1942)**
Le anime e il giudice, 1937
Huile sur toile
115,3 × 107 cm
Comune di Minusio, Centro Elisarion
- Magnus Hirschfeld (1868–1935)**
Berlins Drittes Geschlecht (Berlin/Leipzig: H. Seemann, 3^e1904)
Livre
22,3 × 14,5 cm
Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft, Berlin
- Magnus Hirschfeld (1868–1935)**
Passeport, 1928
Document juridique
11 × 16,5 cm
Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft, Berlin
- Kurt Harald Isenstein (1898–1980)**
Büste von Magnus Hirschfeld, 1930–1932
Bronze
45 × 27 × 27 cm
Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft, Berlin
- Ismael Nery (1900–1934)**
Duas figuras, n.d.
Graphite sur papier
14 × 10 cm
Collection of Evelyn e Ivoncy Loschpe, on permanent loan to the Pinacoteca de São Paulo
- Ismael Nery (1900–1934)**
Figuras em azul, c. 1920
Huile sur toile sur carton
45,3 × 33,7 cm
Collection of the Fundação José e Paulinja Nemirovsky, on permanent loan to the Pinacoteca de São Paulo
- Karl Pärsimägi (1902–1942)**
Autoportree pärlitega, c. 1935
Huile sur carton
51,8 × 43,5 cm
Art Museum of Estonia
- Marguerite Peltzer (1897–1991)**
Hermaphrodite*, 1928
Plâtre
45 × 12 × 17 cm
Musée de Thonon-les-Bains, inv. 2015.0.524
- José Guadalupe Posada (1852–1913)**
Corrido : Los 41, 1930
Gravure sur cuivre sur papier
29,2 × 23,5 cm
Colección Andrés Blaisten México
- José Guadalupe Posada (1852–1913)**
Corrido : Los 41, 1930
Gravure sur cuivre sur papier
29,2 × 23,5 cm
Colección Andrés Blaisten México
- Th. Ramien (pseudonyme de Magnus Hirschfeld, 1868–1935)**
Sappho und Sokrates oder Wie erklärt sich die Liebe der Männer und Frauen zu Personen des eigenen Geschlechts? (Leipzig: Max Spohr, 1896)
Livre
21,2 × 14,8 cm
Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft, Berlin
- Pavel Tchelitchev (1898–1957)**
Untitled (Seated Man, Multiple Images), 1927
Huile et marc de café sur toile
116,8 × 89,5 cm
Michael Rosenfeld Gallery, LLC, New York, NY
- Toyen (1902–1980)**
Sans titre (Portrait avec nu), 1935
Aquarelle, crayon, encre à la plume et au pinceau sur papier vélin gris
Collection de Dr Don Bacigalupi et Daniel Feder
- Gerda Wegener (1886–1940)**
Erotisk scene, n.d.
Encre et aquarelle sur papier
28 × 34,5 cm
The Shin Collection, New York.
Courtesy of Shin Gallery, New York
- Gerda Wegener (1886–1940)**
Au plus doux de mes Amis, 1915
Aquarelle et pastel sur papier
34 × 22,9 cm
The Shin Collection, New York. Courtesy of Shin Gallery, New York
- Gerda Wegener (1886–1940)**
Lili med fjerkest, 1920
Huile sur toile
79,7 × 59 cm
Collection privée, Danemark
- Gerda Wegener (1886–1940)**
Nu allongé (Lili Elbe), 1929
Aquarelle et craie sur papier
52,8 × 63,8 cm
The Shin Collection, New York.
Courtesy of Shin Gallery, New York.
- Marianne von Werefkin (1860–1938)**
Der Tänzer Alexander Sacharoff, 1909
Tempera sur papier monté sur carton
73,5 × 55 cm
Ascona, Marianne Werefkin Foundation, Museo comunale d'arte moderna, FMW O-O-15
- Kristian Zahrtmann (1843–1917)**
Madam Ullebølle som bacchantinde, 1888
Huile sur toile
48 × 42 cm
Kunsthandel James Bauerle, Copenhague

* Le terme « hermaphrodite » est historique, il n'est plus utilisé aujourd'hui.
Dans le langage actuel, on parle de personnes intersexes.

VI

Images coloniales et contre-images

« Tu serais surprise à quel point
l'homosexualité est géniale. J'adore. »
Richard Bruce Nugent (1960–1987)

À mesure que les pays européens étendent leur emprise coloniale, leurs valeurs et leurs conceptions juridiques s'implantent dans de nombreuses régions du monde, favorisant le rejet délibéré de l'homosexualité et des conceptions alternatives du genre dans des régions où celles-ci étaient pourtant depuis longtemps considérées comme allant de soi, ainsi en Amérique du Nord, centrale et du Sud. La représentation par Theodor de Bry (1528–1598) du massacre d'autochtones de « troisième genre » par l'Espagnol Vasco Núñez de Balboa (1475–1519) au Panama vers 1513 en est un exemple frappant.

L'hostilité envers l'homosexualité a été également instrumentalisée à des fins politiques. Au XIX^e siècle, l'Empire ottoman, en particulier, est dépeint comme faible et décadent, car il accepte la pratique ancestrale de la pédérastie et que des hommes aient des relations sexuelles avec des adolescents. Cette représentation contribue à justifier les prétentions coloniales au pouvoir face au déclin manifeste de l'Empire ottoman. Parallèlement, les artistes occidentaux propagent un orientalisme homo-érotique et jugent les cultures non occidentales pour leur prétendue luxure, tout en alimentant les fantasmes érotiques d'un public européen.

Nombre d'artistes élaborent des contre-récits à cette instrumentalisation coloniale. Le peintre mexicain Saturnino Herrán (1887–1918) met en avant le désir homosexuel comme partie intégrante de la culture aztèque précoloniale. Le photographe sri-lankais Lionel Wendt (1900–1944) représente le corps masculin pris entre modernité coloniale et traditions

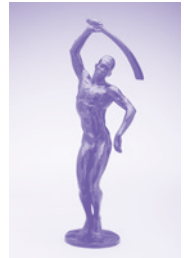
locales. À Harlem (New York), une scène artistique noire, majoritairement queer, se développe : la Renaissance de Harlem. Ce mouvement favorise pour les Afro-Américain-es une nouvelle compréhension de soi et une esthétique distincte, à l'opposé du colonialisme de peuplement et du racisme aux États-Unis.

Dans les années 1920 et 1930, à New York, la Renaissance de Harlem marque un tournant décisif dans l'innovation culturelle et artistique, donnant naissance à une identité et une esthétique afro-américaines modernes. Des artistes, musicien-nes et intellectuel-les queer, comme le sculpteur américain Richmond Barthé (1901–1989), y apportent une contribution majeure. Il y a au sein de ce mouvement des espaces de relative liberté. Cependant, en public, la sexualité et l'identité de genre doivent généralement être dissimulées.

L'œuvre de Barthé s'inspire du danseur sénégalais François « Féral » Benga (1906–1957), qui, tout comme la danseuse et chanteuse américaine Joséphine Baker (1906–1975), a su conquérir les scènes parisiennes. Pour le public de l'époque, ils incarnent tous les deux l'image de l'« exotisme », un rôle que Benga a sciemment joué. Barthé a créé sa sculpture après avoir vu ce dernier sur scène à Paris en 1934.

Barthé s'inspire ici de l'idéal corporel de la Grèce antique et le transpose sur un corps noir. Ce geste, à la fois esthétique et politique, reprend le concept du « Nouveau Nègre » développé par le philosophe Alain LeRoy Locke (1885–1954), ami et soutien de Barthé. Locke encourageait les artistes noirs-es à puiser librement dans les cultures africaine, afro-américaine et européenne, y compris les traditions classiques, et à les façonner pour forger une identité moderne et assumée. Pour le philosophe, lui-même homosexuel, la Grèce antique offrait également un cadre historique où le désir entre hommes se concevait comme naturel et culturellement ancré, puisque les relations homosexuelles y étant socialement reconnues.

Saturnino Herrán Guinchard (1887–1918), dit Saturnino Herrán, est un pionnier de la peinture murale mexicaine, qui a acquis une renommée internationale au début du XX^e siècle. Dans cette peinture historique, Herrán évoque avec nostalgie l'époque avant l'oppression et l'exploitation des populations autochtones par les puissances coloniales européennes. L'artiste était particulièrement fasciné par les Aztèques, qui se désignaient eux-mêmes sous le nom de Mexicas et dont la civilisation a prospéré dans le centre du Mexique entre le XIV^e et le début du XVI^e siècle. Leur cosmologie, leurs structures sociales et leur rapport au corps contrastaient alors fortement avec les normes européennes. Herrán était



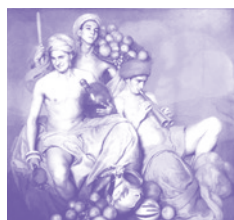
Richmond Barthé
Féral Benga, Senegalese
Dancer, 1935



Saturnino Herrán
Nuestros dioses antiguos,
1916

particulièrement frappé par leur conception de la sexualité et du genre, envisagés en effet comme flexibles et non figés. Dans la croyance mexica, les dieux pouvaient prendre une forme humaine et alterner entre les apparences masculine et féminine. Le genre, tout comme la divinité elle-même, passait pour variable et non pas déterminé biologiquement. Même s'il existait une distinction binaire entre homme et femme, le genre n'était pas considéré comme une caractéristique immuable.

Dans *Nuestros dioses antiguos* (Nos anciens dieux), Herrán représente les figures mexicas de manière sensuelle et ouvertement homoérotique. S'inspirant des images cultuelles précoloniales, des représentations rituelles et de la richesse des vêtements et ornements, il évoque un monde préservé des codes moraux européens qui entourent la sexualité et le genre. Le tableau constitue un acte de résistance : au début du XX^e siècle, dans la société du Mexique marquée par une modernisation rapide, des échanges internationaux et la transformation due à la Révolution mexicaine, la culture indigène apparaît comme un contre-modèle aux récits influencés par le colonialisme.



Gabriel Morcillo
Fructidor, c. 1932

Connu de son vivant mais aujourd'hui peu étudié, le peintre espagnol Gabriel Morcillo (1887–1973) représente trois hommes torse nu dans des poses théâtrales, tenant des paniers remplis de fruits, de vin et d'instruments de musique. Leurs corps sont drapés de tissus fluides, ornés de foulards et de bijoux – autant de détails empruntés à la tradition picturale orientaliste qui dépeignait les cultures ouest-asiatiques comme sensuelles, licencieuses et décadentes, véhiculant ainsi des stéréotypes profondément racistes. Dans la pensée coloniale européenne, ces stéréotypes étaient souvent associés à l'homosexualité, elle-même perçue comme un signe de faiblesse morale et politique.

Bien que ses œuvres présentent une dimension ouvertement homoérotique, Morcillo a reçu plusieurs commandes de portraits du régime de Francisco Franco (1892–1975). Dans l'Espagne franquiste, l'homosexualité était criminalisée et considérée comme un danger social. Néanmoins, la proximité de Morcillo avec le régime l'a probablement protégé, malgré les rumeurs homophobes qui circulaient sur sa vie privée. L'entourage de Franco n'a pas rejeté ses tableaux, mais les a érigés en mises en garde morales, à savoir comme des images illustrant ce qui se serait produit si l'Espagne n'avait pas été « reconquise » comme empire chrétien en 1492, après presque huit siècles de présence islamique dans la péninsule Ibérique.

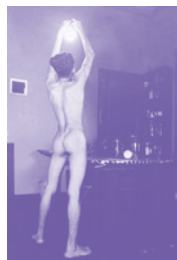
Contrairement aux autres puissances coloniales, l'Espagne n'a pas seulement projeté un regard orientaliste sur l'Asie de l'Ouest et l'Afrique du Nord, elle en a été également elle-même

victime. Du fait de son passé islamique, elle était en effet souvent perçue comme « orientale » et « exotique ». Cette double position a façonné la perception qu'avait la population espagnole d'elle-même et a influencé des artistes comme Morcillo, qui en ont assimilé et reflété les points de vue.

En 1883, dans l'ancienne colonie britannique de Ceylan (l'actuel Sri Lanka), les « rapports sexuels contre nature » étaient criminalisés. Cette loi britannique est toujours en vigueur au Sri Lanka, même si l'homosexualité n'y est plus activement poursuivie. Comme Capri en Italie ou Bali en Indonésie, le Sri Lanka est resté un lieu de rencontre important pour les personnes homosexuelles. Le philosophe, poète et militant des droits des homosexuel·les, Edward Carpenter (1844–1929) décrivait l'île en ce sens comme un paradis. Et dans les années 1930, l'écrivain italien Giovanni Comisso (1895–1969) surnommait le Sri Lanka « l'Athènes tropicale » en raison de la présence notoire de l'homosexualité.

Les références au désir homosexuel se retrouvent aussi dans l'art local de cette période. Outre l'œuvre de l'artiste David Paynter (1900–1975) présentée ici, cela est particulièrement manifeste dans le travail du photographe, pianiste et cinéaste Lionel Wendt (1900–1944). Wendt était cofondateur du Groupe 43, une association d'artistes de la région qui s'opposaient au régime colonial et à ses valeurs. À travers des représentations ouvertement homoérotiques de la nudité et du désir, il a remis en question les codes moraux en vigueur dans la société coloniale britannique.

Wendt a exploré diverses techniques photographiques, notamment les distorsions dues à une forte surexposition (solarisation) et le photomontage. Ses photographies représentent des personnes, des paysages et des sites culturels du Sri Lanka contemporain. Certaines œuvres révèlent une dimension surréaliste et expérimentale, tandis que d'autres sont davantage documentaires.



Lionel Wendt
Nude with a light bulb,
c. 1935

Richmond Barthé
(1901–1989)
 Feral Benga,
 Senegalese Dancer, 1935
 Bronze
 48,3 × 19,1 × 11,4 cm
 Collection of The Newark
 Museum of Art, Gift of
 Mr and Mrs Charles W.
 Engelhard by exchange,
 1989

Theodor de Bry
(1528–1598)
 Le massacre des Cueva
 par Vasco Núñez de
 Balboa, 1594
 Extrait de : Girolamo
 Benzoni, Das vierdte Buch
 von der neuwen Welt,
 oder, Neuwe und
 gründtliche Historien
 von dem Nidergängischen
 Indien, so von
 Christophoro Columbo
 im Jar 1492 erstlich
 erfunden
 (Frankfurt am Main:
 Dieterichs von Bry, 1594),
 planche XXII
 Livre
 8,5 × 26,5 × 35 cm
 Zentralbibliothek Zürich,
 RI 57

Theodor de Bry
(1528–1598)
 Le massacre des Cueva
 par Vasco Núñez de
 Balboa, 1594
 Extrait de : Girolamo
 Benzoni, Das vierdte Buch
 von der neuwen Welt,
 oder, Neuwe und
 gründtliche Historien von
 dem Nidergängischen
 Indien, so von
 Christophoro Columbo
 im Jar 1492 erstlich
 erfunden
 (Frankfurt am Main:
 Johann Theodors de Bry,
 21613), planche XXII
 Livre
 9 × 25 × 33 cm
 Zentralbibliothek Zürich,
 IV M 10.4

Saturnino Herrán
(1887–1918)
 Nuestros dioses
 antiguos, 1916
 Huile sur toile
 101 × 112 cm
 Coleccion Andrés Blaisten
 México

Louis Lumière
(1864–1921)
 Le Cake-Walk au Nouveau
 Cirque (Film Lumière
 n°1350), 1902–1903
 Film 35 mm,
 numérisé, n&b, muet
 1 min, loop
 Institut Lumière

Gabriel Morcillo
(1887–1973)
 Fructidor, c. 1932
 Huile sur toile
 166 × 178 cm
 Dr Adolfo Planet,
 Valence, Espagne

Richard Bruce Nugent
(1906–1987)
 Jesus and Judas, 1947
 Encre et peinture
 transparente sur papier
 38,1 × 27,9 cm
 Leslie-Lohman Museum
 of Art, 2015.25.2,
 Gift of the Estate of
 Thomas H. Wirth

David Paynter
(1900–1975)
 L'après-midi, 1935
 Huile sur toile
 99 × 122 cm
 Brighton & Hove
 Museums

Lionel Wendt
(1900–1944)
 Nude with a light
 bulb, c. 1935
 Tirage
 gélatino-argentique
 38,1 × 30,5 cm
 Gabriel Brotman et
 Thomas Gensemer,
 collection privée,
 New York

Photographies numérisées



Alice Austen (1866–1952)
The Darned Club, 1891
Négatif sur verre original
10,2 × 12,7 cm
Courtesy of the
Alice Austen House



**Berenice Abbott
(1898–1991)**
Janet Flanner, 1927
Tirage gélatino-argentique
25,4 × 20,3 cm



**Berenice Abbott
(1898–1991)**
Jean Cocteau
in Bed, 1927
Tirage gélatino-argentique
7,9 × 10,8 cm



Anonyme
Hannah Höch dans son
atelier à La Haye,
autoportrait en double
exposition avec son
tableau *Symbolische
Landschaft III* sur le
chevalet, 1930
Négatif sur verre original
14,4 × 8,3 cm
Berlinische Galerie,
erworben aus Mitteln
der Senatsverwaltung
für Kulturelle
Angelegenheiten,
Berlin, 1978



Alice Austen (1866–1952)
Trude & I masked,
short skirts, 1891
Négatif sur verre original
10,2 × 12,7 cm
Courtesy of the
Alice Austen House



Berg & Höeg (1895–1903)
Les trois facettes
de Marie, 1895–1903
Tirage numérique à partir
d'un négatif sur verre
20,4 × 30,5 cm
Preus Museum, Photo
Museum Norway



Berg & Höeg (1895–1903)
Marie et son frère Karl
en travestis, 1895–1903
Tirage numérique à partir
du négatif sur verre
original
20,4 × 30,5 cm
Preus Museum, Photo
Museum Norway



Berg & Höeg (1895–1903)
Marie posant en jeune
garçon avec une
cigarette, 1895–1903
Tirage numérique à partir
d'un négatif sur verre
20,4 × 30,5 cm
Preus Museum, Photo
Museum Norway



**Claude Cahun
(1894–1954) avec
Marcel Moore
(1892–1972)**
I am in training
don't kiss me, c. 1927
Tirage gélatino-argentique
11,7 × 8,9 cm
Courtesy of the Jersey
Heritage Collections



**Claude Cahun
(1894–1954) avec
Marcel Moore
(1892–1972)**
Self portrait
(reflected in mirror), 1928
Tirage gélatino-argentique
17,9 × 23,7 cm
Courtesy of the Jersey
Heritage Collections



**Eduardo Chicharro
Briones (1905–1964)
et Gregorio Prieto
(1897–1992)**
Herido por la belleza
clásica, 1929–1931
Collage photo,
photographie
39,5 × 58,5 cm
Museo Gregorio Prieto



**Imogen Cunningham
(1883–1976)**
Gertrude Stein, 1935
Tirage gélatino-argentique
23,5 × 19 cm
Imogen Cunningham Trust



**Florence Henri
(1893–1982)**
Margarete Schall, 1928
Tirage gélatino-argentique
monté sur carton
16,7 × 11,8 cm
National Gallery of Art,
Patrons' Permanent Fund,
1995.36.88



Heinz Loew (1903–1981)
Double portrait de Heinz Loew et Hermann Trinkauss dans l'atelier, Bauhaus Dessau, double exposition, 1927/1988

Tirage gélatino-argentique sur papier baryté
24 × 18 cm
Bauhaus-Archiv Berlin



Luis Márquez Romay (1899–1978)
Dos Mujeres, 1926–1931
Nitrate négatif
12,7 × 17,8 cm
Archivo Fotográfico « Manuel Toussaint », Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Luis Márquez Romay (1899–1978)
Reflejos con máscara
Nitrate négatif
12,7 × 17,8 cm
Archivo Fotográfico « Manuel Toussaint », Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Alfredo Molina Lahitte (1906–1971)
Portrait de Laura Rodig, 1934
Négatif sur verre original
9 × 12 cm
Colección Archivo Fotográfico, Biblioteca Nacional de Chile



George Platt Lynes (1907–1955)
Reclining male nude, 1930
Tirage gélatino-argentique
20 × 25 cm
Kinsey Institute, Indiana University



Van Leo (1921–2002)
Autoportrait, 1942
Tirage gélatino-argentique
10 × 15 cm
Courtesy of the Rare Books and Special Collections Library, The American University in Cairo



Van Leo (1921–2002)
Autoportrait, 1945
Tirage gélatino-argentique
40,4 × 30,4 cm
Van Leo Collection, O081va. Courtesy of the Arab Image Foundation



Carl Van Vechten (1880–1964)
Bessie Smith, 1936
Tirage gélatino-argentique
35,6 × 28 cm
Carl Van Vechten Papers Relating to African American Arts and Letters. James Weldon Johnson Collection in the Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library



Carl Van Vechten (1880–1964)
Richard Bruce Nugent, 1936
Tirage gélatino-argentique
25,2 × 19 cm
Carl Van Vechten Papers Relating to African American Arts and Letters. James Weldon Johnson Collection in the Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library



Carl Van Vechten (1880–1964)
Richmond Barthé, 1937
Tirage gélatino-argentique
23,3 × 14,5 cm
Carl Van Vechten Papers Relating to African American Arts and Letters. James Weldon Johnson Collection in the Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library



Lionel Wendt (1900–1944)
Boy and Wave (variations), c. 1938
Tirage gélatino-argentique (solarisation positive et négative)
30,2 × 40,6 cm
Collection of Fukuoka Asian Art Museum



Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939), dit aussi Witkacy
Autoportrait, 1912–1913
Tirage gélatino-argentique
17,5 × 12,7 cm
Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), inv. MOSPh03064

Mentions légales

Ce livret est publié à l'occasion de l'exposition

The First Homosexuals. La naissance de nouvelles identités 1869-1939

Kunstmuseum Basel

du 7 mars au 2 août 2026

Cette exposition a été présentée pour la première fois par Alphawood Exhibitions à l'espace Wrightwood 659, à Chicago, et a fait l'objet de recherches et d'un travail de conservation par Jonathan D. Katz, commissaire, et Johnny Willis, commissaire associé-e.

Au Kunstmuseum Basel, elle a été adaptée en collaboration avec les commissaires Rahel Müller et Len Schaller.

Responsables de la publication : Kunstmuseum Basel, Len Schaller

Direction éditoriale : Len Schaller

Auteur·ices : Anna Dedii, Elena Filipovic, Jonathan D. Katz, Len Schaller

Coordination éditoriale : Iris Ströbel

Traducteur·ices : Cornelia Kabus (allemand-langue simplifiée), Jesi Khadivi (allemand-anglais), Martine

Passelaigue (anglais-français), Danilo Scholz (anglais-allemand)

Relecture : Jonathan D. Katz (anglais), Vera Reinhard (allemand), Renate Wagner (allemand)

Design : STUDIO NEO, Bâle

Impression : Steudler Press

Crédits iconographiques : Abbott / Berenice Abbott / Premium Archive via Getty Images ; Berg & Høeg :

© Collection of Preus Museum, Photo Museum Norway ; Cunningham : © Imogen Cunningham Trust ;

Henri : © Martini & Ronchetti, Courtesy Archives Florence Henri ; Höch : Scan : Anja Elisabeth Witte/

Berlinische Galerie, © 2026, ProLitteris, Zurich ; Van Leo : © Rare Books and Special Collections Library,

The American University in Cairo ; Loew : © Heinz Loew ; Witkacy : Kulturstiftung Sachsen-Anhalt ;

Prieto : © 2026, ProLitteris, Zurich ; Toyen : © 2026, ProLitteris, Zurich ; De Lempicka : © Tamara de

Lempicka Estate, LCC / 2026, ProLitteris, Zurich ; Lynes : Collection of the Kinsey Institute,

Indiana University. All rights reserved.

© 2026 Kunstmuseum Basel, artistes, auteur·ices, graphistes, photographes ou leurs ayants droit.

Malgré toutes nos recherches, il se peut qu'un ou une ayant droit ait été oublié-e. Les réclamations légitimes seront bien sûr indemnisées selon les dispositions en vigueur.

Toute reproduction, notamment le traitement électronique des textes ou de l'intégralité de cette publication, nécessite l'accord préalable des auteur·ices.

Printed in Switzerland.

Tous droits réservés.

Kunstmuseum Basel

St. Alban-Graben 8

CH-4010 Bâle

kunstmuseumbasel.ch

Cette exposition a été rendue possible grâce à la Alphawood Foundation Chicago.

Elle a également bénéficié du soutien de la Fondation pour le Kunstmuseum Basel et de Dr Samuel Werenfels, Bâle.



kunstmuseum basel