HAL
open science

Peintre du désir. Les “ petites femmes ” antillaises de Maurice Millière dans “ le Gai Paris

Christelle Lozère

To cite this version:

Christelle Lozère. Peintre du désir. Les “ petites femmes ” antillaises de Maurice Millière dans “ le Gai Paris. Recherches en esthétique : revue du CEREAP, 2023, Le Désir (28). hal-04029318

HAL Id: hal-04029318

https://hal.science/hal-04029318

Submitted on 14 Mar 2023

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

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

Peintre du désir.
Les « petites femmes » antillaises de Maurice Millière dans « le Gai Paris[1] »

Christelle Lozère, maître de conférences en histoire de l'art, LC2S

Peintre et lithographe, Maurice Millière se spécialise à partir de 1917 dans l'illustration de charme[2]. La représentation de ses femmes-poupées connaît un grand succès en France et aux États-Unis. Installé dans le quartier de Montmartre, son style précurseur de la « de pin up » est nourri par l'ambiance légère des cabarets parisiens où la mixité raciale des corps dénudés est fantasmée par les artistes de l'avant-garde. Après un séjour en résidence d'artistes en Guadeloupe et en Martinique, le peintre se spécialise dans les sujets antillais tout en conservant son esthétique érotique et sensuelle. Ses portraits d'Antillaises, objets de contemplation, mais aussi de désir et de consommation, tels que la *Martiniquaise au tray de bananes* (1930), *Un beau fruit des Antilles* (1930) sont salués par la critique, car ils répondent subtilement par leur graphisme à la dimension mondaine et élégante de l'iconographie antillaise assimilationniste tout en gardant les codes du dessin érotique. L'artiste se plaît à naviguer entre les deux imaginaires des Antilles à travers un jeu de contradiction, de superposition et de métamorphose des images. Le premier imaginaire véhiculé est conforme à l'esthétique de l'école coloniale antillaise des beaux-arts, façonné par la Société coloniale des Artistes français. Ses *Martiniquaises* et *Guadeloupéennes*, telles des « Reines des Antilles[3] », des « perles », des « émeraudes », incarnent la beauté et l'élégance des femmes des « vieilles colonies » avec leur costume traditionnel, la finesse de leurs traits, leur port de tête altier, leur bijouterie impressionnante, leur sophistication métissée. Mais en modifiant leurs regards et leurs attitudes, l'artiste apparaît aussi dans l'entre-deux-guerres comme le maître de l'érotisme, lorsque ces mêmes petites femmes, devenues objets de fantasme blanc, illustrent les magazines de charme avec les épaules ou la poitrine dénudée et un sourire invitant à la rêverie lubrique. Sous couvert de légèreté et de sensualité, la vision stéréotypée des petites femmes de Millière alimente les clichés de genre et raciaux au moment même où la société française glorifie les bienfaits de la colonisation tout en s'interrogeant inlassablement sur le droit de vote des femmes.

---

[1] Expression apparue dès le XIXe siècle qualifiant le Paris des spectacles et de la fête. Cf. Ouvrage collectif, *Anthologie. L'invention de Paris : des bas-fonds au Gai Paris*, BNF collections, 2019.
[2] Maurice Millière, *Cravaches et Fanfreluches*, Nanterre, Éditions Déesse, 1978.
[3] Expression tirée de Dufougeré, William, *Madinina « Reine des Antilles » : étude de mœurs martiniquaises : avec 63 reproductions photographiques*, Paris, Berger-Levrault, 1931. L'ouvrage est illustré par Millière.

Un artiste au cœur du désir parisien

Né au Havre le 12 décembre 1871, Maurice Georges Louis Millière, fils d'un employé de commerce, débute sa formation à l'école des beaux-arts du Havre, puis il étudie à l'école des arts décoratifs de Paris à partir de 1889[4]. Initié aux nus féminins par son maître Alfred Charles Foulongne (1821-1897), ses premières œuvres graphiques incarnent, dès sa jeunesse, l'esprit festif et léger du quartier de Montmartre. Millière réalise des affiches, des programmes et des partitions, en autres, pour *Les Folies Bergères* (1898) et *Le Divan japonais* (1899), célèbre café-concert du 75 rue des Martyrs[5]. Dès 1905, *L'Intransigeant* rend compte de la finesse et la séduction de son dessin dans la représentation d'« une jolie et gracieuse couverture » de l'artiste « qui attire agréablement l'œil sur le numéro d'octobre des *Archives du Théâtre et de la Musique*[6] ». Membre dès sa création de la République de Montmartre[7], l'artiste s'inscrit dans le réseau des artistes peintres, affichistes, illustrateurs, photographes qui gravite autour du monde de la nuit parisienne et de la mode. À partir de la Première Guerre mondiale, il devient illustrateur dans la presse satirique et érotique, d'abord pour le magazine *Fantasio* (1917), dont une grande partie des articles concernent le monde du théâtre et du music-hall, puis *Bagatelles*, *La Vie parisienne*, *Le Frou-frou*, *Le Sourire*, *le Gai-Paris*, etc. Très vite, « les petites femmes », de Maurice Millière, « déesses des salons et des boudoirs[8] », y connaissent un succès populaire. Contemporain de Louis Icart (1888-1950), l'artiste publiciste façonne le concept de « La Parisienne[9] », jeune, belle, habillée à la dernière mode des grands couturiers, charmante et charmeuse, cultivant une apparence de femme-poupée fragile, innocente tout en étant derrière un masque de pureté : fatale dans leur lingerie, dangereuse et affirmée, car libre de leur sexualité. Inspirées des maîtres de l'érotisme du XVIIIe siècle — Boucher, Fragonard, Watteau —, ses deux facettes dichotomiques de la femme s'articulent chez l'artiste à travers une succession de dessins où il met en scène des précieuses élégantes aux attitudes subjectives jouant d'une image à l'autre sur les échelles graduées de l'implicite et du (i)licite. Si l'espace clôt et intime du boudoir ou du cabinet retiré avait été propice aux pratiques libertines au siècle des Lumières, le cabaret parisien est en

[4] Lucien Boyer, « Maurice Millière », *Le Cornet, Société artistique et littéraire*, juin 1923, p. 5.
[5] Maurice Millière publie également *Hymen revue*, Versailles, 1898.
[6] « Théâtres », *L'Intransigeant*, 22 octobre 1905, p. 4.
[7] La République de Montmartre est une association philanthropique, née un soir d'hiver 1920, à l'initiative du dessinateur humoriste Joë Bridge.
[8] Lucien Boyer, « Maurice Millière », *op.cit.*
[9] Daniel Auliac, *Maurice Millière. Créateur de la Parisienne*, compte d'auteur, 2016.

effet, à partir de la fin du XIXe siècle, le « laboratoire des avant-gardes et de la culture de masse » : « Pigalle se spécialise bientôt dans l'érotisme de spectacle (tableaux vivants nus, danses suggestives, effeuillages), transférant la culture du divertissement des boulevards vers celle du sexe [10]». Le trait fin et raffiné des personnages de Millière apporte de la légèreté et de la volupté à des scènes qui frôlent parfois la crudité pornographique[11]. Ses planches gravées aux finitions soignées s'adressent à un public de voyeurs mondains qui conservent leur respectabilité — mais pas leur moralité — dans la contemplation d'une iconographie à l'obscénité maitrisée et contenue. L'influence des bals nègres, dont Joséphine Baker est l'icône, et des bals « doudous », marque également l'œuvre de Millière qui sera également empreinte d'exotisme.

« Des Reines des Antilles ». Le séjour à la Guadeloupe et à la Martinique.

Si l'érotisme et l'exotisme ont un commun une fascination du corps de l'Autre devenu objet de fantasme, la construction des imaginaires coloniaux apparaît pourtant plus complexe. Chez les artistes, elle dépend de leur propre rapport à l'ailleurs et au genre d'après l'analyse des trajectoires individuelles et collectives, mais aussi des enjeux sociétaux et idéologiques qui positionnent les regards et les discours. Pour certains, l'exotisme peut se vivre exclusivement à distance à travers une projection mentale de l'altérité qui sera souvent synthétisée par des signes et des symboles réducteurs, immédiats et stéréotypés en adéquation à un imaginaire déjà hierarchisé et dominant. Pour d'autres, la découverte de l'ailleurs se fera à travers le voyage et une propension (ou pas) à entrer en relation avec l'Autre, à échanger avec son modèle, à dépasser les préjugés, à sortir du fantasme primaire, à redéfinir les cadres ou en inventant d'autres. Maurice Millière fait partie des artistes qui ont fait un vrai séjour à la Martinique et à la Guadeloupe, bien intégré dans les réseaux artistiques et intellectuels antillais insulaires et parisiens de l'entre-deux-guerres. Peu d'informations biographiques permettent cela dit de cerner sa première connexion avec les Antilles, qui débuta probablement sur Paris. Toutefois dès 1924[12], ses dessins de femmes sont présentés dans le

[10] Baecque, Antoine de, *Les nuits parisiennes (XVIIIe-XXIe siècles)*, Paris, Le Seuil, 2015, p. 102.
[11] Pour Anne Vincent-Buffault, le champ sémantique de l'érotisme permet « de cerner les représentations des sexes et du sexe, les formes de domination et d'interdiction qui les structurent. Cf. Anne Vincent-Buffault, "Érotisme et pornographie au XVIIIe siècle : les dispositifs imaginaires du regard", *Connexions*, n° 87, 2007, p. 97-104.
[12] « Le salon des artistes antillais à Pointe-à-Pitre », *La Paix*, 23 janvier 1924.

cadre du premier Salon des artistes antillais organisé à Pointe-à-Pitre[13]. Arrivé en Guadeloupe à la fin de l'année 1926[14], Millière semble être déjà en contact avec le collectionneur Sainte Croix de la Roncière (1872-1946), poète, négociant, diplomate et journaliste guadeloupéen ; lui-même proche de l'artiste Germaine Casse de la SCAF et du député Gratien Candace. Après avoir exposé ses œuvres à Point-à-Pitre, le journal *La Paix* annonce son arrivée à Fort-de-France où il expose à la chambre de commerce du 5 au 15 février 1927. Il est précisé que « durant son séjour à la Martinique, il exécutera les travaux sur commande[15] ». Trois portraits de *Guadeloupéennes,* faites sur le motif, sont admirés par le public, considérées par la presse locale comme les pièces maîtresses de l'exposition[16]. De son séjour dans les deux « vieilles colonies » naîtront plusieurs très belles gouaches sur papier, des aquarelles et des huiles sur toile et panneau : de beaux et délicats portraits de femmes antillaises et des paysages essentiellement. Ses portraits féminins s'inscrivent dans l'esthétique de l'école coloniale antillaise de la SCAF alors sous la présidence d'Henri Bérenger, sénateur de la Guadeloupe et dont il est membre. Véritables *« Reines des Antilles[17] »,* les femmes de la Guadeloupe et de la Martinique de Millière sont représentées en costume traditionnel, élégantes, respectables, porteuses des valeurs de l'assimilation et dont la beauté est célébré dans toute sa richesse de couleurs de peaux. Avec la progression de l'empire colonial qui s'étend désormais en Afrique, en Asie et en Océanie, les deux colonies ont ainsi fait le choix de sortir de l'imaginaire de la « sauvagerie » et du primitivisme de l'Homme noir façonné par l'univers esclavagiste et colonialiste pour, au contraire, se construire, dès le début de la Troisième République, une image de « vieilles colonies » insulaires, citoyennes, républicaines, civilisés, françaises, tournées vers le progrès, l'éducation et la méritocratie. Forts d'un sentiment d'être Français, elles ne souhaitent pas rester en retrait des promesses économiques et sociales de l'Empire[18]. L'image régionaliste et allégorique de l'Antillaise, — noire ou plus ou moins métissée, éduquée, élégante dont la beauté est digne de l'intérêt des beaux-arts — arpentant un vêtement traditionnel spécifique (par opposition à la nudité sauvage du primitif) devient le symbole et l'argumentaire d'une politique assimilationniste qui cherche à convaincre ses électeurs des bienfaits de la colonisation. Une partie des artistes peintres, musiciens, danseurs,

---

[13] Christelle Lozère, « Germaine Casse et la mission de 1923 en Guadeloupe un mirage politique ? », *Nos artistes aux colonies, Sociétés, expositions et revues dans l'empire français 1851-1940*, sous la direction de Laurent Houssais et Dominique Jarrassé, Paris, Éditions Esthétiques du Divers, 2015, p.140-157.
[14] Millière se remet alors d'une lourde opération chirurgicale. Cf. « Le dessinateur Maurice Millière vient d'être opéré », *La Liberté*, 15 février 1926.
[15] « Exposition artistique », *La Paix*, 26 janvier 1927.
[16] « Une visite à l'exposition Millière », *L'Aurore,* 19 février 1927.
[17] Dufougeré, *op.cit.*
[18] Serge Mam Lam Fouck, *Histoire de l'assimilation, op.cit.,*

comédiens, hommes ou femmes de lettres, natifs ou non des « vieilles colonies », en circulation continue entre Paris et les Antilles, participeront à l'élaboration d'une culture créole façonnée par élites. L'entre-deux-guerres constitue, en effet, le temps clé de ce renversement spectaculaire d'imaginaire scénarisé par le parti radical-socialiste au pouvoir, justifiant, depuis Paris, la politique menée dans et par l'Empire. Les grandes figures du parti telles qu'Albert Sarraut ou Henri Bérenger et la présence forte à l'Assemblée nationale de députés noirs antillais et guyanais — Gratien Candace, Henry Lémery, Alcide Delmont, Gaston Monnerville, Félix Éboué —, en lien, pour la plupart, avec les milieux artistiques parisiens seront les fervents défenseurs de la politique assimilationniste et de la mise en scène du statut privilégié des « vielles colonies » par l'exaltation de la culture créole par les arts à l'exotisme français.

Après sa résidence d'artiste, le retour de Maurice Millière dans l'hexagone renforce ses liens avec les réseaux antillais parisiens mondains où il semble être un invité d'honneur. Dès le mois d'août 1927, le *Nouvelliste de la Guadeloupe* annonce que « le peintre bien connu qui a récemment visité les Antilles » présidera le jury d'un concours des plus jolis costumes antillais et guyanais dans le cadre d'une fête créole organisée à Paris le 10 décembre dans les salons du Ministère de l'intérieur[19]. Cette fête coloniale[20] est organisée sous la houlette du ministre des colonies entouré des parlementaires des trois colonies et des élites insulaires, notamment le député Alcide Delmont et du docteur William Dufougeré[21]. La position centrale de Millière dans une soirée antillaise s'explique par son hégémonie dans le monde de la mode et du théâtre en tant que chroniqueur dessinateur mondain et publiciste, porteur de l'esthétique de la « Parisienne ». Par sa présence au cœur du discours impérialiste et assimilationniste, Millière hisse symboliquement par son expertise le statut de la femme antillaise, qui est désormais élevée au rang de reine de beauté noire et métissée au cœur de la capitale de la mode[22]. En 1930, Millière fait partie des artistes dont les œuvres de l'école antillaise sont

[19] « Une fête antillaise se prépare à Paris », *Le Monde colonial illustré*, 3 août 1927 et « Une fête créole à Paris », *Le Nouvelliste de la Guadeloupe*, 13 août 1927.

[20] La fête coloniale est donnée au bénéfice des hôpitaux de la Guyane et des Antilles avec au programme musical interprété par des orchestres antillais. Cf. « Une fête coloniale de Bienfaisance au Ministère de l'Intérieur », *Comœdia*, 10 janvier 1928.

[21] En 1929, William Dufougeré est l'auteur de *Madinina, reine des Antilles — Étude de mœurs martiniquaises*, dont la couverture sera réalisée par le peintre Pierre Bodard, prix de Rome qui avait séjourné pendant la Première Guerre mondiale à la Martinique et qui avait épousé une Martiniquaise. Le couple mixte s'installera dans son atelier, quartier de Montparnasse. Les œuvres Maurice Millière illustrent également l'ouvrage.

[22] Jeanne Lanvin se déplacera elle-même aux Antilles dans le cadre des fêtes du Tricentenaire du rattachement des Antilles à la France afin de présenter son défilé de mode antillais mis en musique par Stellio dans le cadre de

sélectionnées pour participer au Salon de Paris. Il y présente un paysage *Le Palétuvier de la Guadeloupe*[23]. En 1931, ses Antillaises reçoit une médaille d'or à l'Exposition coloniale[24]. L'année suivante, il est à nouveau membre du jury du concours de beauté Miss Antilles, qui couronne une jeune danseuse martiniquaise présente à Paris depuis 4 ans[25].

Aux fantasmes blancs sur les corps noirs

Mais derrière l'image d'un Paris antillais éduqué, assimilé, mondain et élitiste dont l'esthétique coloniale beaux-arts est façonnée par des artistes peintres en réseau avec la Martinique et la Guadeloupe — comme Germaine Casse, Yvonne Levy-Engelmann, Pierre Bodard et en partie Maurice Millière —, un autre Paris plus sombre, autocentré et interlope s'oppose, cohabite et se superpose au premier proposant une image alternative, dissonante, érotisée et pervertie de la femme antillaise. Cet imaginaire masculin teinté de misogynie se construit à partir des fantasmes du désir du corps de l'Autre mis en mouvement dans l'ambiance festive des bals nègres, des cabarets antillais et cubains dont certains artistes de l'avant-garde ont le plaisir de s'y retrouver et de s'y amuser. La perception érotique du corps de la femme diffusée par les acteurs ou les spectateurs du Paris noir impacte la construction des imaginaires caribéens déjà nourris de fantasmes de domination. Les photographes Brassaï, Gaston Paris ou encore Roger Parry hypersexualisent l'atmosphère de ces espaces, décrits comme libertins et primitifs, qu'ils rapprochent pour Carole Sweeney d'« une sorte de sorcellerie », « qui attirent une importante clientèle blanche[26] ». À contre-courant de l'image assimilationniste et féerique des Antilles, les magazines illustrés populaires comme *Voilà, Vu* et satiriques comme *Le Sourire, Le Sourire noir, Le Gai-Paris*, auxquels Maurice Millière collabore en tant qu'illustrateur, participent également à vulgariser des discours racialisés et genrés où les fantasmes blancs dominent les corps noirs. Diffusés à grand tirage, ces hebdomadaires bons marchés rapportent régulièrement, sous la forme de reportages photographiques et de dessins, les soirées parisiennes libertines et sensuelles dans les cabarets et les music-halls, où les femmes afrodescendantes, perçues comme des « doudous » (ici prostituées), sont décrites souvent crûment, avec raillerie et condescendance.

---

l'exposition de Paris de 1937. Cf. Christelle Lozère, *La croisière du Tricentenaire des Antilles et de la Guyane. Construction d'un imaginaire transatlantique*, Maisonneuve & Larose, 2022, p. 62-63.

[23] J. Gazin, Les Artistes Antillais au Salon de Paris. Nos artistes », *La Paix*, 19 juillet 1930.

[24] En 1930, Maurice Millière est élevé au rang de Chevalier de la Légion d'honneur au titre colonial pour ses œuvres antillaises. Cf. « Nouveaux promus », *Les Annales coloniales, organe de la France coloniale moderne*, 14 août 1930.

[25] « Miss Antilles 1932 à « Comœdia », *Comœdia*, 25 février 1932.

[26] Carole Sweeney, *From Fetish to Subject. Race, Modernism, and Primitivism, 1919-1935*, Praeger Publishers, p. 30. L'auteur parle alors des photographies des cabarets antillais de Braissaï.

Le 28 mai 1931, un numéro spécial du *Sourire noir*, revue humoristique[27], est consacré « à l'exotisme dans les bals[28] » au moment même où l'Exposition coloniale ouvre ses portes au bois de Vincennes. Artistes du *blackface*, danseurs et danseuses noirs aux corps dénudés — Milka et Fanny Cotton des Folies Bergères, Fifi de la Boule Blanche, Dorade du Bal nègre, Rama Tahé ou encore Banga le danseur androgyne — sont les attractions d'une « nuit blanche dans un bal noir[29]». Imitant Joséphine Baker, les bananes qui ceinturent les hanches d'une des danseuses sont consommées directement sur place par les spectateurs. La brutalité de la scène décrite avec détachement par le chroniqueur de presse Saint-Loup rend compte des violences subies sur les corps des femmes et de la maltraitance des artistes :

> « Tous les consommateurs se précipitèrent. Une à une les bananes — qui étaient véritables — furent happées brutalement, sans souci de ce qui resterait du costume de la danseuse bientôt obligée à s'enfuir pour sauver ce qui restait de son attirail[30]. »

Parmi les illustrations figurant dans le magazine, l'aquarelle de Maurice Millière « Une noire vaut deux blancs[31] » interpelle avec impertinence le lecteur : une femme noire est représentée dans un salon privé luxueux d'une maison close tandis que deux hommes blancs à ses pieds la couvrent de bijoux et de somptueux présents afin d'obtenir ses faveurs. Une imposante fourrure à tête de renard blanc encadre son visage alors que sa robe de soirée est outrageusement fendue dévoilant sa poitrine offerte à la vue de ses deux clients. Si la scène laisse peut d'imagination à la suite de la narration, l'artiste est le seul illustrateur à donner du pouvoir à son modèle féminin, maîtresse et actrice de sa séduction[32]. Dans le même esprit, les dessins *Martiniquaise au tray de bananes* ou *Un beau fruit des Antilles* inscrits ses modèles dans le milieu de la nuit, de la fête et de la prostitution tout en étant un hommage à la muse des cabarets parisiens : Joséphine.

---

[27] Le magazine humoristique et hebdomadaire *Le Sourire* est publié à partir de 1899. Il est créé pour rivaliser *Le Rire*. Après la Première Guerre mondiale, le magazine cible un lectorat masculin en proposant des images de femmes plus ou moins dévêtues. À partir des années 1920, la couverture reproduit un dessin conçu entre autres par Georges Grellet, Georges Léonnec, Suzanne Meunier ou Maurice Millière, anticipant le style pin up. À la fin des années 1930, il se définie comme « parisien, exotique, pittoresque, intime ».

[28] Michel Georges-Michel, « Chronique des 3 mondes. L'exotisme dans les Bals », *Le Sourire noir, numéro spécial*, 34 e année, n° 234, jeudi 28 mai 1931, p. 2.

[29] Saint-Loup, « Nuit blanche dans un Bal noir », *Ibidem*, p. 6.

[30] *Ibidem*.

[31] Maurice Millière, « Une noire vaut deux blancs », aquarelle lithographiée, *Ibidem*, p.8.

[32] Maurice Millière est aussi connu pour ses images sadomasochistes où il représente ses femmes en dominatrice, s'adonnant à la flagellation. Cf. Maurice Millière, *Cravache et fanfreluches, op.cit*.

Détournement des imaginaires

Les « petites femmes » de Millière, objets de plaisirs et/ou de contemplation esthétique, apparaissent comme les expressions mêmes des désirs masculins, ceux de collectionner par l'image les corps féminins pour mieux les posséder et les dominer. Qu'elles soient blanches, noires, brunes, rousses ou blondes, l'érotisation ses femmes-poupées constituent dans l'entre-deux-guerres sa marque de fabrique tout en étant, par opposition et contradiction, les archétypes de la Parisienne libérée et actrice de sa sexualité. Le succès de l'artiste s'inscrit, en effet, dans une période complexe où les féministes continuent de réclamer l'égalité des droits face à l'hégémonie des hommes et où une révolution sexuelle s'opère depuis la capitale française malgré les interdictions de l'État qui multiplie les lois pour contrôler les corps des femmes.[33]. Le Paris de l'entre-deux-guerres constitue alors le point d'ancrage de la liberté sexuelle, et où les unions interraciales sont progressivement tolérées et envisagées dans l'espace public et intime. Les exemples de couples mixtes apparaissent dans la presse et chez les artistes, notamment le couple formé par le député noir Gratien Candace et son épouse dont l'image médiatique sera diffusée à l'échelle de l'Empire à l'occasion des fêtes du Tricentenaire[34]. Le lien de Millière avec le milieu antillais insulaire et hexagonal assimilationniste interroge ses propres représentations du corps noir féminin élevé, dans certaines de ses images populaires d'Antillaises, au rang de reines de la beauté noire et figures de la vie parisienne. Icône des artistes de Montmartre et de Montparnasse, la brillante Joséphine Baker, maintes fois copiée et admirée par ses contemporains et par l'artiste, incarnera ce pied de nez à la pensée coloniale par son détournement conscient et subtil des imaginaires stéréotypés et genrés. Pour Anne-Claire Rebreyend, la vie festive, la tolérance et surtout l'anonymat de la capitale française, a permis également à des femmes et à des hommes de vivre plus librement leurs amours homosexuels ou bisexuels[35]. Maurice Millière, Suzanne Meunier ou encore Georges Léonnec autres dessinateurs associés alors au « Gai Paris », traduiront l'effervescence de cette révolution sexuelle tout en étant eux-mêmes acteurs et spectateurs de ses dérives, de ses extravagances et ses violences sous-jacentes.

---

[33] Les lois de 1920 interdisent la vente et la publicité des moyens de contraception et la provocation à l'avortement, puis celle de 1923 correctionnalise l'avortement, symbolisant le contrôle de l'État sur le corps des femmes. Cf. Anne-Claire Rebreyend, « Sexualités vécues. France 1920-1970 », *Clio. Histoire « femmes et sociétés*, 18 | 2003, p. 209-222.

[34] Christelle Lozère, *La croisière du Tricentenaire*, *op.cit*., p.

[35] Anne-Claire Rebreyend, « Des amours bisexuelles dans le Paris des années 1920 aux années 1940 : le parcours de Charlotte », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 119 | 2012, 51-64.