

BLANCHE LAFARGE

INSOUMISES



2018

Je remercie Alexandra Midal, ma directrice de mémoire, pour sa disponibilité, ses précieux conseils et ses corrections. Les archives de la Police de Paris, qui m'ont fait découvrir le registre BB/1 de la police des mœurs. Ma soeur Louise pour son oeil critique et le temps qu'elle m'a accordé. Mes soeurs Alice et Marie pour leurs encouragements. Mes parents pour leurs nombreuses relectures. Mathilde Picquart pour son intérêt et les nombreux débats qui ont émané de cette recherche. Rita Hajj pour sa bonne humeur communicative, même dans les instants de panique. Mathilde Quentin, pour sa patience, ses bonnes idées et son investissement dans l'élaboration du livre final.

p.8	Prologue
p.13	1. Le portrait-carte de visite : un nouveau système de promotion de soi
p.15	a. Les portraits-cartes de Disderi : une révolution
p.21	b. De la visibilité pour les courtisanes
p.27	c. Un nouveau médium au service d'une émancipation de la courtisane
p.33	d. Contrôle de son image et postures emblématiques.
p.137	2. Insoumises ? Les limites de la condition féminine
p.139	a. Surveillance et contrôle des demi-mondaines par la police des moeurs
p.150	Epilogue
p.153	Sources
p.158	Crédits images

Au début des années 1850, un nouveau lieu mondain apparaît : l'atelier du photographe. Cet espace est généralement doté d'une vitrine donnant sur la rue, présentant les figures célèbres photographiées par l'artiste. Il est suivi d'un vestibule d'entrée, où la secrétaire du photographe reçoit les clients, un salon d'attente où ils peuvent consulter des albums de l'atelier, un atelier de prises de vue où ils se feront finalement tirer le portrait.

Le désir de représentation de la bourgeoisie montante se trouve comblé par la photographie, ce nouveau médium de masse qu'elle s'approprie plus facilement que la peinture, consommée depuis longtemps par les aristocrates. L'année 1851 marque le début de la reproductibilité de l'image photographique, l'anglais Scott Archer dépose à cette date le brevet du collodion humide¹. Ce procédé photographique consiste à remplacer l'albumine² par le collodion pour fixer l'émulsion sur une plaque de verre. Il permet de multiplier les tirages à partir d'une seule prise de vue ce qui diminue considérablement les coûts de la production d'image³. Cette date fait entrer la photographie dans l'ère de l'industrialisation et ainsi donne accès aux portraits à une clientèle de plus en plus populaire : en novembre 1854, André Adolphe Eugène Disdéri, (1819-1889) photographe français né à Paris, dépose le brevet d'un procédé appelé « portraits-cartes de visite » qui permet d'imprimer plusieurs poses sur la même plaque photographique. Son invention réduit considérablement le prix

¹ Francois Boisjoly, *Portrait de la France au XIXe siècle, La photo-carte de visite*, Lieux Dits. 2006. p 20

² Substance que l'on trouve dans le blanc d'œuf, utilisé pour fixer les éléments chimiques photographiques sur du papier. C'est le principal procédé utilisé jusqu'au XXeme siècle. C'est aussi le référent pour les formats carte de visite.

³ Avant le collodion humide, les photographes utilisaient le daguerréotype. C'est un procédé photographique qui ne permet aucune reproduction de l'image. Les plaques utilisées sont en cuivre, couverte d'une couche d'argent. Ce qui rend le procédé couteux et réservé aux bourgeois.

⁴ La première Exposition universelle française eu lieu en 1855 sur les Champs-Élysées à Paris. C'est deuxième mondiale, la première étant l'Exposition universelle de 1851 de Londres.

des tirages et donne ainsi aux petits bourgeois l'occasion de se faire tirer le portrait. La carte de visite est un nouvel outil de communication appartenant aux mass-médias, qui fait son apparition dans le contexte d'une France en cours d'industrialisation⁴, et qui par conséquent modifie les relations sociales entre les classes, et surtout les rapports entre le public et les célébrités.

Grâce à la reproductibilité technique⁵ ainsi qu'à la réduction des coûts de la production photographique, les demi-mondaines sont confrontées pour la première fois à la question du contrôle de leur image : *les insoumises*⁶, ces prostituées non inscrites sur les registres de la police des mœurs, se servent allègrement de ce médium pour faire leur auto-promotion et agrandir leur clientèle, espérant par ce biais s'élever socialement et acquérir le statut de courtisane renommée.

Qu'est-ce que la mise en scène d'une courtisane du XIXe siècle à Paris ? Ont-elles une place décisive dans la construction de leur image ? Comment construisent-elles un portrait dans le but de faire leur promotion sexuelle, et leur auto-promotion médiatique ? Comment se défendent-elles et profitent-elles des nouveaux médias de masse ? Je me demande dans ce mémoire si l'usage du portrait-carte par les demi-mondaines relève d'un assujettissement et d'un conditionnement à l'industrie de l'image érotique ou bien d'une maîtrise de la publicité au service d'une émancipation de la courtisane ?

C'est un sujet non traité, car plus que la carte postale, le portrait-carte apporte des modifica-

⁵ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, nouvelle traduction de Lionel Duvoy de la 4^e version de l'essai (1939), Paris, Allia, 2012

⁶ Gabriel Houbre, dans *Le livre des courtisane, archives secrètes de la police des mœurs, 1861-1876*, Taillandier, 2006, p. 29 indique que les clandestines sont très nombreuses et largement majoritaires, allant jusqu'à représenter probablement 30.000 femmes entre le Second Empire et la III^e République, pour seulement 4000 femmes enregistrées ou « inscrites ». Bien que certaines filles publiques se présentent elles-même au commissariat pour se faire encarter, la majorité d'entre elles y sont inscrites de force, à la suite de grande rafles organisées. Ces arrestations se déroulent dans les lieux publics, la rue, les restaurants, les cafés et les bals.

tions personnelles. Tout d'abord parce qu'après la prise de vue, le photographe ne fait que très peu de retouches, contrairement aux cartes postales, qui sont des photomontages colonisés et retouchés en abondance. Et ensuite parce qu'il est utilisé pour le commerce des corps, leur principale utilisatrice : les courtisanes.

Une étude de Christian Courvoisier, *Cléo de Mérode et la photographie, La première icône moderne*, montre comment cette célèbre courtisane et danseuse a pris le contrôle de son image dans le but d'accroître sa notoriété publique. L'écrit de Patrizia Veroli, *Les danseuses et les nouveaux médias*, évoque les danseuses qui maîtrisent leurs représentations grâce aux nouveaux médias. Ces deux textes sont étroitement liés à la question de mon mémoire. Cependant, Cléo de Mérode, née en 1875, bien que photographiée par Nadar très tôt, ne prend le réel contrôle de son image qu'en 1895⁷. J'ai trouvé pertinent de montrer que la réflexion dans la construction des images des courtisanes, existe avant l'apparition de Mérode dans les médias, notamment grâce à l'invention des portraits-cartes, que cette dernière utilise peu. Par ailleurs, Patrizia Veroli considère Cléo de Mérode uniquement en tant que danseuse, or cette dernière est plus reconnue pour sa beauté et ses charmes de courtisane que pour ses talents de ballerine⁸. D'autre part, elle traite peu la question de la carte de visite puisqu'elle s'intéresse aux autres médias tels que les cartes postales, la publicité, le cinéma, etc. *La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914* de Manuel Charpy est un article qui analyse la façon dont un groupe social se met en image par l'usage du

⁷ C'est la période où Cléo de Mérode commence sa collaboration avec Reutlinger.

⁸ Cléo de Mérode fut élève de l'école de l'Opéra de Paris mais ne devint jamais une étoile. Elle dansa à l'Exposition Universelles de 1900, et une partie de sa chorégraphie est visible sur youtube : [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=8FGf86O75jM>

portrait-carte de visite d'une famille de bourgeois.

Cette question méritait d'être explorée car elle entre en résonance non seulement avec les innovations technologiques de la communication actuelle, mais surtout elle permet de mesurer la tentative d'émancipation des femmes par l'image.

Sur les portraits-cartes de visites, les femmes bourgeoises, désireuses d'entrer dans la vie mondaine, se doivent de respecter un certain nombre de règles de bienséances. Les demi-mondaines s'attaquent à la pudibonderie des codes moraux en vigueur, en assumant l'image d'une femme libérée. Elles prennent le contrôle de leur image pour représenter l'antithèse de la femme bourgeoise. Cet acte féministe marque le début de l'émancipation de la courtisane, et par là de la femme. Cependant, bien que leurs poses soient originales et inventives, il est possible de relever des groupes de gestuelles récurrentes. On peut alors se demander si ces femmes ne se sont pas influencées entre elles, et si ces postures ne sont pas finalement dictées par les fantasmes masculins de réification du corps féminin.

1. Le portrait carte de visite:
un nouveau système
de promotion de soi

a. Les portraits-cartes de Disderi : une révolution

André Adolphe Eugène Disdéri fonde son premier atelier de photographie à Rennes en 1848, puis il s'installe à Paris en 1854 et ouvre le plus grand studio de la capitale au 8, boulevard des Italiens. En novembre de la même année, il dépose un brevet pour un nouveau type de portrait, qu'il dénomme « carte de visite ». Il est alors âgé de trente-cinq ans quand il décide de fixer plusieurs objectifs sur un même appareil photographique, réduisant ainsi à une seule opération le développement de plusieurs clichés. Ce système permet d'obtenir, en une seule pose, quatre ou six portraits identiques du modèle sur une même plaque de photographies. Pour ce faire il utilise une chambre noire à quatre ou six objectifs posés sur un châssis fixe. Et en ajoutant un châssis mobile, on peut réaliser, en plusieurs prises, jusqu'à huit portraits différents du modèle sur la même plaque. De plus cette technique permet de changer de pose et d'imprimer plusieurs portraits différents sur la même plaque. La carte de visite a un format standard de 6x9 cm, ce qui correspond à une planche de 8 photographies.

[Fig 1] Les clients peuvent ainsi choisir de ne tirer qu'une seule pose, ou plusieurs à loisir. Les photographies sont imprimées sur du papier très fin et enfin collé sur du carton au format 6,3x10,5 cm. Les négatifs et les planches de portraits avant découpe sont conservés par le photographe, ces planches étant numérotées et archivées dans des registres laissés à la disposition du client, afin de répondre à d'éventuelles demandes de retraitage. Ce sont ces cartes de visites, aussi appelées portrait-carte que les courtisanes utilisent pour faire leur auto-promotion.

Disderi déclare dans son mémoire déposé pour l'obtention du brevet ⁹, que « *pour rendre les épreuves photographiques abordables aux besoins du commerce, il fallait diminuer de beaucoup les frais de fabrication, résultat que j'ai obtenu par mes perfectionnements...* ». Ce format permet donc une nette réduction des prix, c'est la raison pour laquelle il est accueilli avec succès ¹⁰. Dans le « *tarif général*¹¹ » publié par Pierre Petit, en 1862, il est indiqué que le prix d'un portrait peut varier entre 15 Fr et 150 Fr en fonction des dimensions, lorsque le format « portrait-carte » proposé par Disderi vaut environ 15 Fr les 12 ou 70 Fr les 100.

À la fin des années 1860, les cartes de visite sont en vogue. Dans son livre *La photographie en France, Textes et Controverses : une anthologie 1816-1940*, André Rouillé explique que la photographie devient « *un instrument du portrait social* » et que le « *rituel de l'album dans lequel on dispose des portraits d'hommes célèbres pour donner l'illusion qu'ils sont des amis de la famille.* » ¹² sert aux couches bourgeoises modestes pour manifester leur réussite sociale.

Dans les années 1850 la politique de Napoléon III prodigue à la France une prospérité, qui génère des changements économiques et sociaux importants: de nombreux emplois sont créés, les biens de la petite bourgeoisie croissent, les commerces se déploient et fructifient. Dans *Photographie et Société*, Gisèle Freund explique que la bourgeoisie compose la clientèle des photographes : cette couche ascendante de la société qui « *aspirait à s'affirmer par des signes extérieurs* », devient les nouveaux consommateurs de portraits photographiques ¹³. C'est ainsi que « *Des portraits jusque-là réservés*

à la noblesse et à la bourgeoisie riche, devinrent accessibles à ceux qui étaient moins aisés . Pour une somme qui ne dépassait pas ses moyens, le petit bourgeois économe pouvait se mesurer aux riches »¹⁴. Les bourgeois qui s'enrichissent s'identifient aux nobles, ils rêvent de leur ressembler. C'est pour cette raison qu'ils s'inspirent des portraits de nobles pour se faire représenter en photographie.

Un homme de la haute société distribue autour de 1000 cartes de visites par jour quand le jour de l'an approche¹⁵. Comme l'indique les livres de commande du papetier Asse les bourgeois procèdent de la même manière et dans des quantités similaires.¹⁶

Les portraits-cartes, démocratisent les modes de circulation de l'image de soi, elles créent de nouveaux rapports sociaux. Pour la première fois, le portrait n'est plus utilisé seulement dans le cadre familial, mais aussi à l'extérieur, pour signifier une visite. Le portrait n'est plus présent dans un cadre, ni exposé dans les intérieurs bourgeois. Il est placé dans un album constitué de portraits des membres de la famille, de proches, de connaissances et de célébrités. Les albums sont conçus au départ pour collectionner les cartes de visites de grandes maisons. Ils deviennent rapidement des albums consacrés aux portraits des membres de la famille. Ils sont en velours ou en argent, certains ont même des feuilles dorées. Ainsi ils deviennent vite des objets d'étranges recherches pour masquer le caractère industriel de la photographie.¹⁷

⁹ Disdéri, *Mémoire*, p. 356.

¹⁰ « En 1872, Disdéri délivre plus de 2400 photos-cartes par jour et le nombre de photographes enregistrés par le *Botin-Didot* passe de 400 à 800 entre 1860 et 1870 » dans Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait . Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], 34 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009

¹¹ Pierre Petit : *tarifs*, publié en annexe de *Simple conseils, manuel indispensable aux gens du monde*, 1862

¹² André Rouillé, *La photographie en France, Textes et Controverses : une anthologie 1816-1940*, Paris, Macula p.353

¹³ Gisèle Freund, *Photographie et Société*, Point, 1974 p.57

¹⁴ Gisèle Freund, *ibid.* p.60

¹⁵ Frédéric Rouvillois, *Histoire de la politesse de 1789 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2006, p. 162

¹⁶ Arch. dép. Paris (Archives départementales de Paris), 2AZ14, livre de commande du marchand Asse (28, rue du Bac) du 27 mars 1865 au 30 août 1867

¹⁷ Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], 34 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 11 octobre 2017. URL : <http://rh19.revues.org/1382>; DOI : 10.4000/rh19.138

Il existe deux marchés de la photo-carte de visite : celui des « anonymes » qui les utilisent pour remplir les albums de famille, pour les visites de courtoisie, ou souhaiter la nouvelle année. Et celui des « célébrités » qui assurent le succès et la rentabilité des ateliers photographiques : « *Le photographe négocie, avec son modèle, le droit de commercialiser les tirages réalisés à partir des clichés originaux, et d'en déposer des exemplaires dans des lieux de vente variés* »¹⁸. Dans cette citation de Adeline Wrona, on voit à quel point les photographes tirent profit des personnalités de notoriété publique, comme par exemple les courtisanes, pour faire la promotion de leur commerce. C'est un double enjeu promotionnel, l'un concerne la célébrité, l'autre le photographe.

Ces portraits-cartes sont effectivement distribués dans les magasins d'estampes, les papeteries, librairies, les magasins spécialisés en curiosités ou dans les vitrines des ateliers de photographes. Les clients paient le prix du cliché et des épreuves s'ils refusent son autorisation à l'exposition. De la sorte, les collectionneurs peuvent se procurer dans les magasins les portraits des célébrités qu'ils admirent, au prix de 1,5 Fr environ.

Le portrait carte de visite est donc un nouveau médium, révolutionnaire de par son accessibilité financière, sa reproductibilité technique et son impact dans les relations sociales, qui permet aux bourgeois, aux artistes et aux courtisanes de diffuser leur image. Comment les prostituées ont-elles grâce à ce médium pu changer de condition sociale et économique et ainsi devenir des courtisanes reconnues ? Quelles sont les limites de ce nouveau format ?

¹⁸ Adeline Wrona, *Le portrait carte, de la photographie au journal. Le marché périodique du portrait d'écrivain*, 2014

Dans son livre *De la visibilité*, Nathalie Heinich montre le changement opéré par l'arrivée de la carte de visite dans l'histoire des célébrités. Elle écrit que « *L'invention puis l'extension à grande échelle du portrait photographique a profondément bouleversé les modalités traditionnelles de la célébrité* ». C'est la première fois que le portrait est représenté de façon très précise et reproductible. À partir du milieu du XIX^e siècle, un individu potentiellement célèbre peut être reconnu sur une photographie. Le nom et l'image des gens connus peuvent enfin être associés. Des communautés d'admirateurs se forment ; « *C'est grâce à cette nouvelle mise en visibilité de la célébrité que se créera au début du XX^e siècle le « culte des vedettes ».* »¹⁹

Ainsi ces « célébrités contemporaines » connaissent une médiatisation immense et le document ci-après, qui est une publicité que Disderi fait paraître dans le *Courrier de Saumur*, en 1863 l'illustre: Il met en vente 321 portraits-cartes de « *célébrités contemporaines* ». [Fig 2] La somme demandée est de 1,20 Fr, somme modique, car le prix d'affranchissement d'une lettre ordinaire est de 0,20 Fr. Cet exemple de publicité illustre selon Nathalie Heinich « *le rapide développement commercial d'une utilisation bien particulière de cette nouvelle technique: la collection de portraits de personnalités politiques, religieuses ou artistiques* ». Ces photographies sont placées aux cotés des membres de la famille dans les albums photographiques.

¹⁹ Nathalie Heinich, *De la visibilité, excellence et singularité en régime médiatique*, Gallimard, 2012, p. 105

Les clichés photographiques de célébrités sont aussi pour les photographes un moyen d'accroître leur popularité et d'attirer un plus

grand nombre de clients. Ainsi, en 1859, quand Disdéri photographie Napoléon III, et réussit à vendre plusieurs milliers d'exemplaires de son portrait, il n'oublie pas de noter au dos, le nom et l'adresse de son atelier²⁰. Cette prise de vue lui assure une publicité inégalée. À partir de cette date, les autres photographes tels que : Nadar, Charles Reutlinger ou Pierre-Louis Pierson lui emboitent le pas et inscrivent à leur tour l'adresse de leur établissement au dos des portraits-cartes.

Ces cartes de visite sont un médium essentiel d'ascension sociale, que les artistes utilisent principalement pour se faire connaître. L'usage qui en est fait par les danseuses et les comédiennes, pour la plupart des courtisanes, leur sert de publicité. Il s'agit de se faire un nom, de se rendre plus désirable encore, et pour finalement élargir leur clientèle. Ainsi, dans *Le livre des courtisanes*, Gabriel Houbre relève que « sur cent quarante-trois photographies du registre - de la police des mœurs qui répertorie les courtisanes parisiennes de 1861 à 1876 (Ndlr)- (...) 53% représentent des comédiennes, pourcentage logique si l'on considère qu'elles sont les premières à profiter de la publicité offerte par l'affichage ostentatoire des portraits carte de visite et n'ont guère besoin d'être sollicitées pour poser en costume²¹ ». Maurice Levert, à partir du fond photographique de Disdéri, a, d'ailleurs, constitué un ensemble de 300 plaques regroupant les courtisanes les plus célèbres des années 1860.²²

Bien que l'on puisse se procurer des portraits-carte de courtisanes facilement, lorsqu'ils ne font pas outrage aux mœurs, il existe un marché parallèle et illégal de photographies

pornographiques. Le nu photographique qu'il soit pornographique, académique ou artistique, est à cette époque, interdit d'exposition à l'étagage²³. Dans *Le corps et son image, photographies du XIX^e siècle*, André Rouillé explique que l'Etat, alors « gardien de la morale », est soucieux de l'utilisation des cartes de visites et de leur circulation qui ne semblent « pas toujours en conformité avec les règles de la décence bourgeoise ». Il sanctionne par une forte peine d'emprisonnement, celles et ceux qui s'adonnent à un tel commerce.²⁴

²⁰ Michel Frizot, Serge July, Christian Phéline, Jean Sagne, [exposition, Paris, Palais de Tokyo, 18 décembre 1985-24 février 1986], *Identités, de Disdéri au photomaton*, Centre National de la photographie: Chêne, 1985 p.15

²¹ Gabriel Houbre, *Le livre des courtisanes, archives secrètes de la police des mœurs, 1861-1876*, Taillandier, 2006, p. 24

²² Sylvie Aubenas, *Le petit monde de Disdéri. Un fond d'atelier du Second Empire*, études photographiques, n° 3, novembre 1997, p.40

²³ André Rouillé, *Le corps et son image. Photographies du XIX^e siècle*, Paris, Contrejour, 1986, p.51

²⁴ André Rouillé, *Le corps et son image, photographies du XIX^e siècle*, Paris, Contrejour, 1986, p.51

c. Un nouveau médium au service d'une émancipation de la courtisane.

Le docteur Alexandre Parent-Duchâtelet déclare : « *La misère poussée souvent au degré le plus affreux, est encore une des causes les plus actives de la prostitution. Que des filles abandonnées de leur famille, sans parents, sans amis, ne pouvant se réfugier nulle part, sont obligées de recourir à la prostitution pour ne pas mourir de faim* »²⁵. La prostitution est donc un tremplin pour tenter d'acquérir une meilleure place dans la société, et ces photographies, un médium pour mieux y parvenir. En effet il y a un avenir possible pour les femmes jolies issues d'un milieu modeste, qui comprennent qu'il y a des échelons à gravir, pour leur permettre de sortir de la pauvreté.

Agustina Otero Iglesias (1868 - 1965), dite La belle Otero très célèbre chanteuse danseuse et courtisane parisienne, née en Espagne et morte à Nice évoque dans ses mémoires, le contexte familial dans lequel elle a grandi : « *Ma mère nous laissait, ma soeur, mes frères et moi, dans un abandon presque complet. Ayant dû renoncer, faute d'argent, à nos domestiques, nous devions nous débrouiller tout seuls.* » Elle raconte également que son père est lui aussi absent, il est alcoolique et joue à des jeux d'argent en laissant ses enfants seuls. Ces événements détermineront son envie d'indépendance.

L'une de ses grandes rivales Emilienne d'Alençon, (1870-1945) comédienne et demi-mondaine née à Paris, a aussi connu un début misérable qu'elle évoque dans ses mémoires : « *Dans la loge, tous les quatre, avec ma mère et mes frères, nous nous casions comme nous pouvions ; les deux garçons dormaient sur une paillasse et moi avec ma mère sur un lit aussi*

²⁵ Alexandre Parent-Duchâtelet, *La prostitution à Paris au XIX^e siècle*, Seuil, 1981, p. 95

confortable qu'une planche à repasser. (...) Nous n'avions pas de quoi acheter du charbon. (...) Nos repas étaient à la mesure du reste : une paire de saucisse et une miché de pain pour toute une journée. Quand aux vêtements, que notre mère revaudait tant bien que mal, ils étaient par endroit transparents à force d'être usés. Je me souviens que je portais une paire de souliers dont la semelle était faite... de papier de buvard ! Et les longues courses à pieds, le ventre vide, pour rentrer la nuit rue des martyrs.»²⁶ C'est dans l'immense pauvreté, à l'âge de quinze ans, qu'elle débute sa vie courtisane.

Bien que ce ne soit pas le cas de toutes les demi-mondaines, la pauvreté et la misère sont des facteurs facilitant et déclenchant leur activité. Mais de nombreux témoignages laissent à penser que « la première séduction »²⁷, pour reprendre les termes du docteur Parent Duchatlet, ou autrement dit, le viol est à l'origine de leur profession. Il est difficile de trouver des témoignages et des documents datant d'avant « leurs époque de gloire » et les seules sources sont les mémoires de ces dernières. Il est donc possible qu'elles se soient parfois inventées un passé difficile pour justifier leur profession.

De part leurs condition de vie misérable, ces futures courtisanes, sont amenés, pour la majorité d'entre-elles, à travailler dès leur plus jeune âge. Elles commencent en tant qu'ouvrières dans les grandes villes. Elles travaillent dans l'industrie du textile, dans le commerce, dans la restauration ou en tant que domestique. Elles se prostituent occasionnellement et se font entretenir par des amants passagers. Elles peu-

²⁶ C. Dufresne, *Trois Grâces de la Belle Epoque*, Paris, Barillet, 2003 p. 245. *Les mémoires d'Emilienne d'Alençon*, publiés en 1940 paraissent aujourd'hui introuvables mais C. Dufresne en donne des extraits dans son livre.

²⁷ Alexandre Parent-Duchatlet, *La prostitution à Paris au XIXe siècle*, Seuil, 1981, p 96

vent avoir recours à un proxénète, ou exercer dans une maison close. On les appelle alors les grisettes. Ce nom vient de la couleur grise des robes des couturières. Ces dernières côtoient les bals, c'est l'occasion pour elles de se montrer et d'y faire des rencontres. Ces lieux de loisirs, fréquentés par toutes les classes sociales, leur permettent de cotoyer des hommes. C'est lors de ces soirées qu'elles tentent de se faire remarquer, pour devenir des lorettes, pour cela elles n'hésitent pas à distribuer leurs portraits cartes aux hommes qu'elles espèrent séduire.

Les lorettes, tiennent leurs noms du quartier de Notre-Dame-de-Lorette. C'est dans cette zone insalubre de Paris, que les artistes, les théâtres, et les lieux de plaisirs sont concentrés car les loyers sont abordables. La grande majorité d'entre elles sont des insoumises, d'anciennes grisettes, qui sont à présent indépendantes, et qui reçoivent dans leur propre appartement.²⁸

Le portrait-carte est un médium permettant aux courtisanes une émancipation sociale : il est utilisé par la petite prostituée pour entrer en contact avec le monde. Il lui donne une visibilité immense, et en cas de réussite, un accès à un nouveau statut social : celui de la lorette. D'autre part, grâce à celui-ci, elle peut dorénavant faire son auto-promotion et n'a plus besoin du proxénète ou de la maison close pour faire des rencontres : c'est elle-même qui choisit à qui elle adresse son image et comment elle la construit.

Par la suite, quand elle a acquit le statut de courtisane reconnue, grâce à son carnet d'adresse, elle joue démesurément avec les

²⁸ Catherine Authier, *Femme d'exception, femmes d'influences - Une histoire des courtisanes au XIXe siècle*, Armand Colin, 2015, p.90

codes moraux des bourgeois, de façon à entretenir une image de femme provocante, originale et désirable. Une analyse iconographique des portraits-cartes dans la partie qui suit, permet de montrer comment elle se sont émancipées de leur statut de femmes sage et soumise au patriarcat.

Les courtisanes, ont pu, être entretenues par de nombreux amants, tous plus riches les uns, les autres, qu'elles ont souvent ruinés. Certaines ont même réussi à se marier avec eux, sous le régime de la séparation des biens, en préservant ainsi leurs intérêts juridiques et financiers. Catherine Luthier nous indique que c'est « *une décision très rare puisqu'elle ne concernait que 10% des unions de l'époque* »²⁹. Les maris des courtisanes qui se marient sous ce régime n'ont donc aucun droit de regard sur la fortune de leurs femmes : elles la gère librement. C'est un moyen de s'affranchir de leur condition économique, dans un pays où le droit des femmes de posséder leurs propre compte bancaire n'est légalisée qu'en 1965.³⁰

Les demi-mondaines ont réussi à s'émanciper socialement et économiquement, grâce à ce médium qui leur a permit de gagner en visibilité. Mais comment ont-elles construit leurs images ? En quoi ces clichés témoignent-ils d'une revendication féministe, d'émancipation du statut la femme par rapport aux dictats de patriarcat ?

²⁹ Catherine Authier, *Femme d'exception, femmes d'influences - Une histoire des courtisanes au XIXe siècle*, Armand Colin, 2015 p.312

³⁰ Colomer André, *Le nouveau régime matrimonial légal en France (Loi n° 65-570 du 13 juillet 1965)*. In: Revue internationale de droit comparé. Vol. 18 N°1, Janvier-mars 1966. pp. 61-78

Les portraits bourgeois empruntent à la peinture, aux gravures de mode, au théâtre et à l'opéra une gestuelle bien précise. De nombreux photographes sont d'ailleurs d'anciens peintres. On retrouve chez Nadar, l'influence de sa pratique de la caricature et chez Disdéri celle de la comédie. Ces attitudes genrées sont complexes, car elles sont employées selon différents critères spécifiques : sexe et fonctions. Elles nécessitent un apprentissage rendu possible grâce aux livres de bonnes conduites et de bonnes mœurs. Le livre *Usages du monde : règles du savoir-vivre dans la société moderne* écrit par la Baronne Staffe, et la revue « *L'art d'être jolie* » rédigée par la célèbre courtisane Liane de Pougy deviennent des références pour celles qui souhaitent briller en société³¹. Ce phénomène, permet à Victor Fournel, journaliste et écrivain de décrire dans *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*³², une séance de pose et de raconter la manière dont les clientes « *se préoccupent encore moins d'être belles, que de l'être à la façon du jour, et il semblerait à les voir et à les entendre, qu'elles posent pour des gravures de mode* ». Ces dernières proposent des postures gracieuses et faussement naturelles qui sont sans nul doute une source d'inspiration pour les modèles autant que pour les photographes.

Cette image [Fig 3] est une gravure de mode du magasin *Au Bon Marché*, qui inspirât Emile Zola pour écrire son célèbre livre *Au Bonheur des Dames*. Cette estampe de la belle époque est exemplaire de ce que les magasins et journaux de mode proposent alors couramment à leurs clientes. Le photographe, qui est inconnu, nous montre une jeune femme seule, élégamment vêtue d'une robe violette. Sa tête est légèrement

²⁹ Catherine Authier, *Femme d'exception, femmes d'influences - Une histoire des courtisanes au XIXe siècle*, Armand Colin, 2015 p.312

³⁰ Colomer André, *Le nouveau régime matrimonial légal en France (Loi n° 65-570 du 13 juillet 1965)*. In: Revue internationale de droit comparé. Vol. 18 N°1, Janvier-mars 1966. pp. 61-78

³¹ Conférence *Les courtisanes et l'Art d'être jolies* par Jean-Marc Argaut, Auditorium du musée d'Orsay, Paris, 8 octobre 2015. En ligne: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=S85IDp3YgiI

³² Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, A. Delahays, 1858 p.389

inclinée vers la droite, sa main est délicatement posée sur une table richement ornementée. Sa taille est fine et indique que la femme porte un corset. On aperçoit le bout pointu de sa bottine qui dépasse légèrement de sa traine. Les seuls éléments de couleurs sont ses vêtements et ses bijoux, ce qui les met en valeur par rapport au reste du dessin. Les autres éléments sont suggérés : la table n'apparaît qu'à moitié et le fond est noir et blanc.

La pose se veut naturelle: la main de la demoiselle ne fait qu'effleurer la table et son pied dépasse de la robe comme si le dessinateur l'avait croqué en mouvement. Le regard de cette femme est tourné vers la droite, elle semble ignorer que quelqu'un la dessine. Tous ces éléments permettent une distance entre la femme représentée et l'auteur du dessin de sorte que la lectrice puisse directement s'identifier à cette femme et s'imaginer en train de porter ces vêtements.

Ce portrait-carte, d'Antoine Crespon (1825-1893), [Fig 4] met en scène une bourgeoise de Nîmes dont le nom est inconnu. Cette femme seule est l'élément principal de la photographie. De la même façon que la gravure précédente, l'intérieur bourgeois y est suggéré par une table qui n'apparaît qu'à moitié, la main de la femme touche un livre du bout des doigts comme si elle venait de le refermer. Sa tête est également inclinée et son regard ne croise pas l'objectif du photographe. Cette gestuelle tend à nous faire croire que la photographie a été prise sur le vif, dans la maison de cette dame.

Grâce à la comparaison de ces deux images, il semble que les gravures de mode ont inspiré les

bourgeoises désireuses de se faire tirer le portrait. Certaines de ces poses, ont par la suite, été réinterprétées par les courtisanes.

Le langage vestimentaire est tout aussi complexe que les règles de savoir vivre, chaque âge, chaque heure de la journée et chaque saison relève d'un vêtement particulier³³. Au cours du Second Empire, les femmes portent les robes sombres et sans décolleté sur les photos. Elles sont revêtues de tenues utilisées pour les courses et pour les sorties de l'après-midi. Sous ces dernières, les crinolines³⁴ et les corsets se cachent. Les bottines ne sont pas apparentes, elles sont dissimulées sous ces longues robes. Les bijoux - qui se doivent d'être discrets - et les châles indiquent le rang social de la femme : les dames doivent se couvrir les cheveux, seules les nourrices et les jeunes filles peuvent « rester en cheveux ». De manière générale, les femmes et les hommes ne posent jamais en tenue d'intérieur ou de soirée, mais toujours en vêtements de visite.³⁵

Au delà de ces règles vestimentaires et concernant la gestuelle, il existe une liste de mesures-toutes inscrites dans le paragraphe « carte de visite » du livre « *Usages du monde, règles du savoir-vivre dans la société moderne* » écrit par la Baronne Staff - qui indique la façon dont les cartes de visite doivent être échangées, notamment chez les jeunes filles. Il est par exemple interdit aux jeunes femmes de déposer des cartes à leur nom chez un homme, et elles ne peuvent pas en disposer avant l'âge de « vingt-huit à trente ans », et si jamais elles en possèdent, il leur est rigoureusement interdit de les distribuer « à tort et à travers »³⁶.

³³ Pour approfondir ce sujet se référer à Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie : Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Fayard, 1981

³⁴ Très grand jupon dont l'ampleur est maintenue grâce à des cercles d'acier. Elles sont remplacées à partir de 1869 par les tournures.

³⁵ Manuel Charpy, *La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914*, Revue d'histoire du XIX^e siècle [En ligne], 34 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009

Après s'être appliqué à suivre l'ensemble de ces règles, l'ultime loi consiste à choisir le portrait, parmi les différentes reproductions, qui convient en fonction du destinataire. C'est la raison pour laquelle les bourgeois, inquiets d'un faux pas ou d'une malheureuse faute de goût, optent le plus souvent pour des poses et des expressions considérées « neutres ». Ces précautions infinies traduisent la complexité et l'opacité des relations mondaines et justifient les scandales qu'ont pu générer la production et la diffusion des portraits des courtisanes. Celles-ci décident en toute connaissance de cause de prendre le contre pied de ces poses ordinaires en transcendant les règles édictées. Ces femmes dont la réputation et l'image assurent en partie leur valeur marchande, savent jouer avec les codes pour asseoir une féminité « mauvais genre » toujours maîtrisée.

Les préjugés moraux à l'encontre de la représentation photographique des demi-mondaines et des actrices du milieu du XIX^e siècle sont bien retranscrites dans cette citation du chroniqueur à *La Patrie*, Henri Audigier : « *Passe pour ces demoiselles qui se font croquer sous les costumes les plus incomplets et dans les attitudes les plus... pittoresques. [...] Mais si j'avais l'honneur d'être le mari de telle femme estimable et charmante, dont le portrait est en vente, il me répugnerait de penser que ce portrait peut tomber dans certaines mains et être affiché dans certaines collections [...] Pour un franc cinquante, le premier gandin qui passe sur le boulevard peut acquérir en photographie la plus jolie, la plus noble, la plus vertueuse femme de Paris.* »³⁷ Paradoxalement, les images

³⁶ *Usages du monde, règles du savoir-vivre dans la société moderne*. Paris, Flammarion, 1899 p 276

portraits de ces dames choquent, tout en inspirant le désir. Le problème principal réside dans le fait que ce portrait n'est plus adressé à quelqu'un en particulier, mais qu'il puisse être diffusé à outrance.

Pourtant même si ils dérangent, la très grande majorité de ces portraits-cartes ne sont pas considérés comme pornographiques : l'érotisme qui se dégage de ces photographies tient essentiellement au déshabillé, à l'exotisme des costumes ou bien à l'originalité des postures. Les mises en scène, la beauté des traits et les jeux de regards « sulfureux » des modèles participent à la sensualité qui émane de ces clichés.

Les photographies qui suivent ce texte mettent en parallèle des séries de clichés de comtesses, de bourgeoises et de courtisanes. [Fig 5] [Fig 6] [Fig 7] [Fig 8] Les femmes du monde, affichant leur morale se tiennent toujours droites, elles apparaissent en train de lire, ou regardant l'objectif de face, d'un regard froid et sans expression. Elles exposent une attitude réservée et sage qui relève de leur appartenance à un milieu dit de bonne naissance. Il en est autrement des courtisanes: elles affrontent le photographe du regard, d'un air malicieux, voir sulfureux. Elles sont affaissées sur leurs chaises, le dos rond, les épaules apparentes et les cheveux négligemment lâchés. Parfois elles sont allongées à même le sol, dans une tenue exotique, souvent un costume de théâtre. Toutes semblent jouer avec le photographe laissant le hors-champ de la masculinité se deviner.

³⁷ Henri Audigier, *La Patrie*, 7 octobre 1860, cité par Gabrielle Houbre, *Le Livre des courtisanes*, op. cit., p. 24.

Les demi-mondaines n'hésitent pas à incarner des femmes libérées, pour représenter l'antithèse de la femme bourgeoise, et ainsi imposer de nouveaux codes et éventuellement scandaliser les épouses tout en disposant d'une publicité facile. Bien que ces femmes se révèlent inventives et originales, en s'attaquant à la pudeur des codes moraux en vigueur. J'ai pu néanmoins établir des familles d'attitudes récurrentes et emblématiques. Ce qui laisse penser qu'elles se copiaient entre-elles et surtout qu'elles étaient grandement influencées par les fantasmes licencieux de leurs clients à qui ces photographies étaient adressées.

Mains jointes :

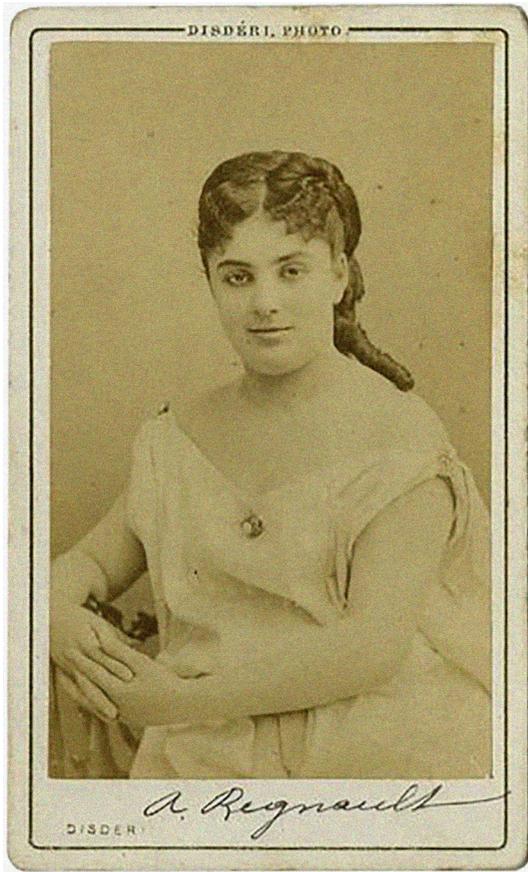
La catégorie «Mains jointes» représente peut-être l'attitude la moins originale de cette série de postures. Ici les courtisanes jouent aux femmes sages et de bonne moeurs : une posture élégante accompagnée d'un petit sourire discret. Leurs poses ne relevant pas d'un intérêt particulier, le spectateur apprécie alors mieux les tenues qu'elles portent. Il est plutôt question ici de montrer sa richesse : froufrous, fourrures, rubans, chapeaux et coiffures travaillées. Cependant, deux photographies se démarquent du reste de la série : celle d'Amelie Latour, qui apparaît adossée à un miroir et dévoile l'autre profil de son visage. Cette posture nonchalante indique ici son envie de se démarquer de la figure de la femme sage. Et celle de la jeune Alice Regnault, alors âgée de vingt et un ans qui pose, sur ce portrait-carte pris par Disdéri en 1870, en tenue de théâtre. La blancheur de sa robe, ses cheveux bien coiffés, la position de ses mains et son regard hésitant, l'infantilise d'autant plus. Elle se donne l'image d'une vierge, alors qu'elle est veuve et à la charge d'un enfant depuis déjà deux ans au moment où cette photographie est prise.



Eugène Disdéri. Georgina Laffitte, marquise de Galliffet (?-1909). France, vers 1860.



Richebourg. Amélie Latour (1840-?). France, vers 1870.



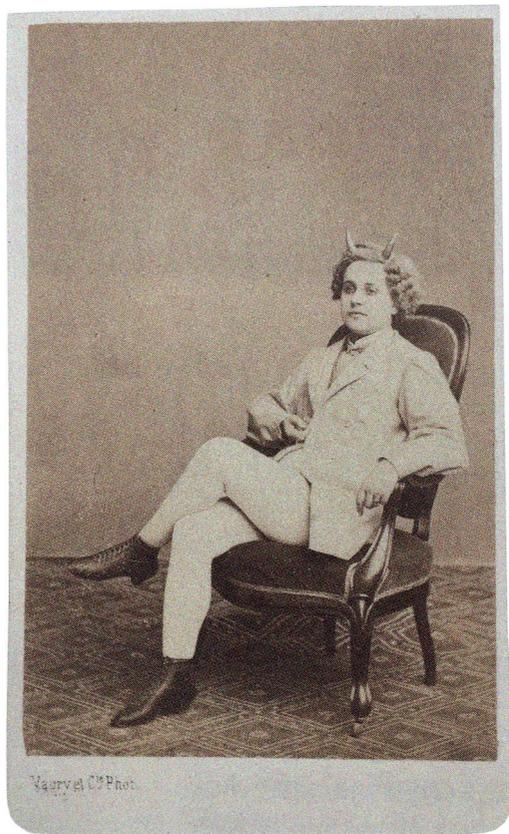
Eugène Disdéri. Alice Regnault (1849-1931).
France, vers 1870.



Eugène Disdéri,
Marguerite Bellanger (1838-1886) France.

Travesties :

La catégorie « travestie » présente des femmes vêtues en costume d'homme. Ce sont pour la plupart des actrices qui présentent leur prochain rôle à l'exception de Marguerite Bellanger (1838-1886) dont la photographie a été prise par Louis-Jean dit « John » Delton, (1807 - 1891) vers 1860. Selon Gabrielle Houbre dans *Le Livre des courtisanes*, la demoiselle aurait fait une demande à la police pour obtenir l'autorisation de poser dans un costume d'hommes. Ici elles accentuent la masculinité des poses : mains dans les poches, pieds relevés ou jambes croisées. Un détail rappelle pourtant que ce sont des femmes : les chaussures. Bien qu'elles aient un costume intégral d'homme, la majorité d'entre elles portent des bottines à talons. Cela opère une fétichisation des pieds chez ces femmes.



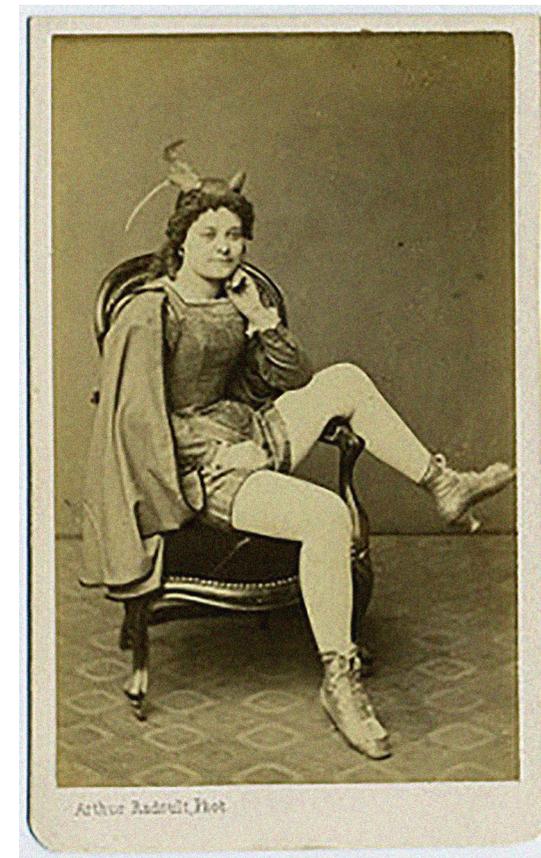
Vaury & Cie, Paris, vers 1860.



Numa Fils, Paris, vers 1860.



Delton. Marguerite Bellanger (1838-1886). France, vers 1860.



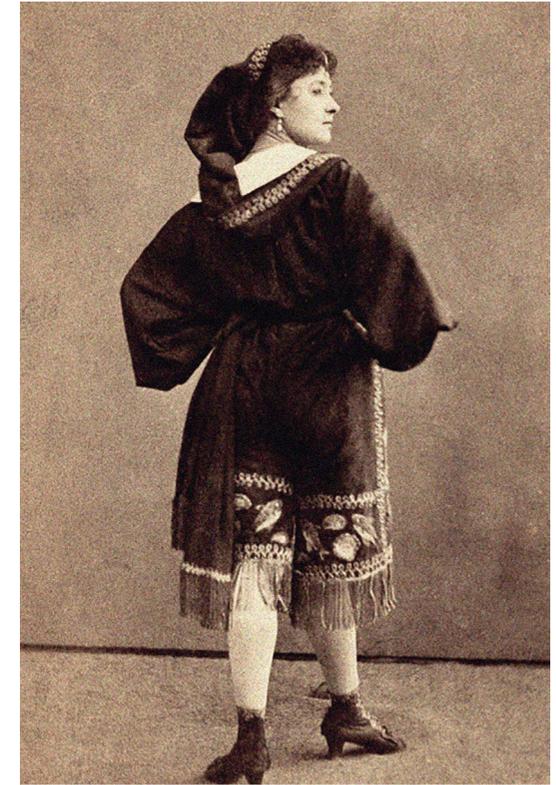
Auteur et modèle inconnus

De dos :

Cette pose est assurément empruntée aux gravures de mode : on présentait des silhouettes vues de dos pour montrer la robe sous tous ses angles. Le but du portrait-carte de visite étant de diffuser son portrait, et par là son visage, il est donc peu commun chez les bourgeoises de poser de dos. Cette posture dévoile leur dos presque nu, et invite le spectateur à s'imaginer le reste de leur corps.



Gustave Le Gray. La marquise de Païva (1819-1884). France, vers 1860



Gustave Le Gray. La marquise de Païva (1819-1884). France, vers 1860



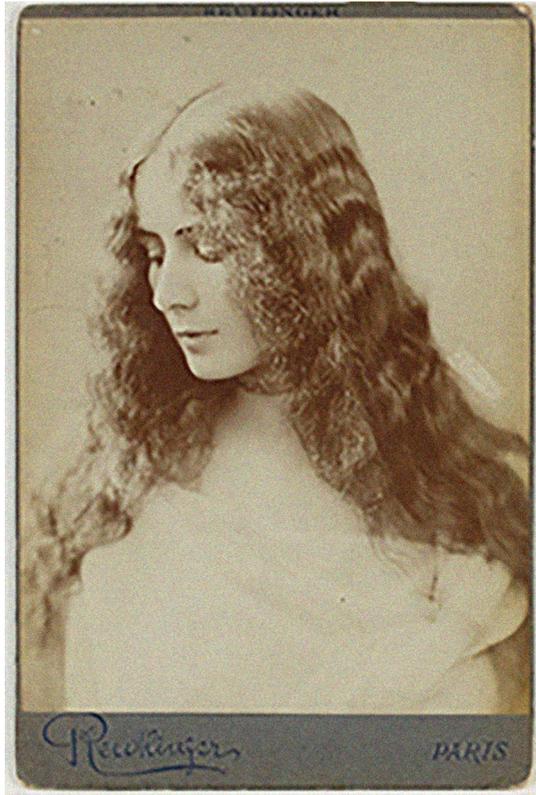
Eugène Disdéri. Anna Deslion (1820-1873).
France, vers 1860.



Ghémard L.-J., Eugénie Doche (1821-1900),
vers 1860.

Les yeux baissés :

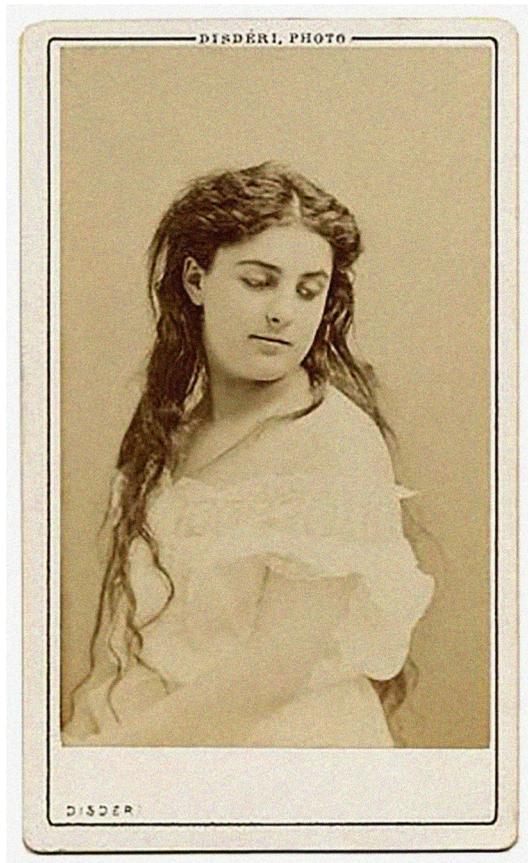
Les yeux baissés suggèrent la pudeur, l'innocence, la soumission et l'amour dévoué. Ces femmes se présentent comme des femmes-enfants : leurs cheveux sont détachés, comme si elles s'apprêtaient à aller se coucher, et toutes portent une robe blanche, en signe de virginité. Louise Bossi, pose la rose d'un amant en face d'elle, en croisant les bras et le regard baissé cette dernière, telle une amie fidèle qui attend son bien aimé. Tente-elle ici de faire croire à ses admirateurs qu'ils entretiennent une relation privilégiée et unique avec elle ?



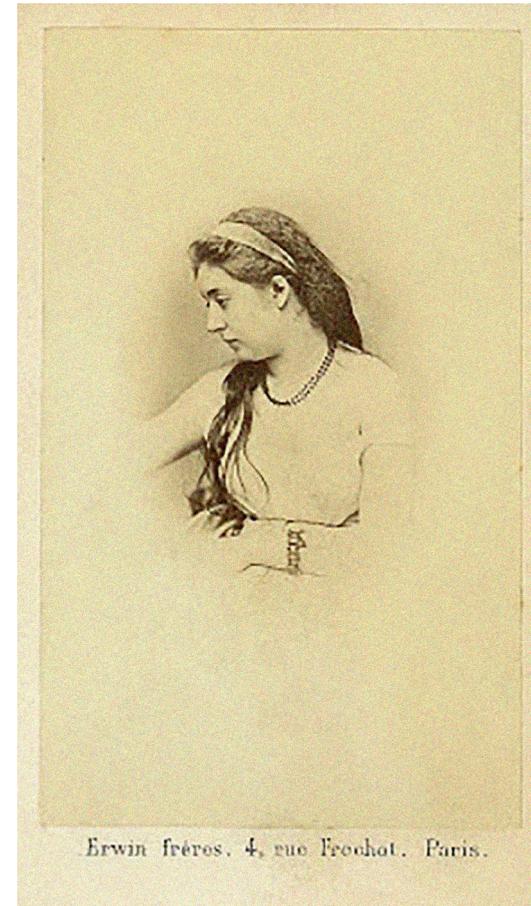
Léopold-Emile Reutlinger
Cléo de Mérode (1875-1966).
Paris, vers 1900.



Photographe inconnu, Louise Bossi,
vers 1860.



Eugène Disdéri. Alice Regnault (1849-1931).
France, vers 1870



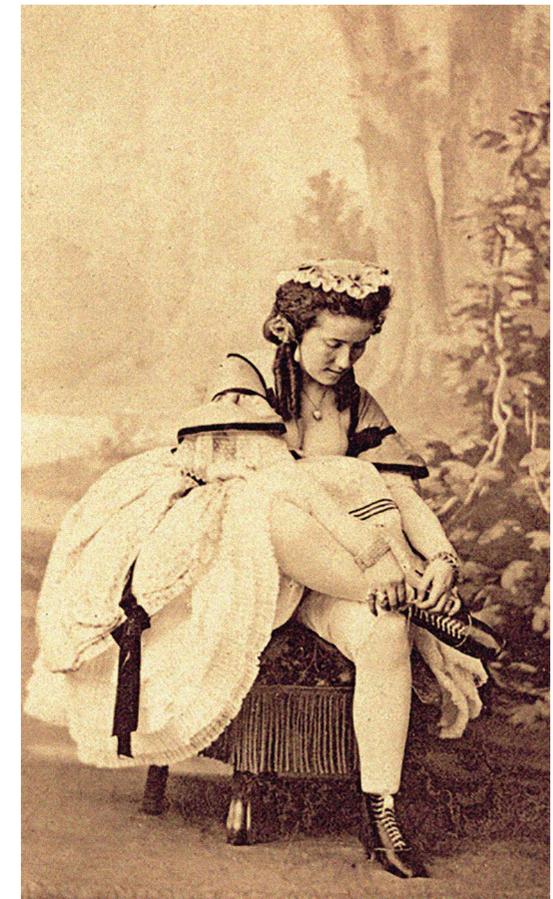
Erwin Frères, Léonide Leblanc, Paris 1863

Jambes croisées :

Croiser les jambes est ici un prétexte pour dévoiler les genoux, voire l'entre jambe de ces dames. Elles sont d'ailleurs toutes entrouvertes, comme une invitation. C'est l'une des catégories de photographie en totale opposition aux mœurs bourgeoises. Le portrait qui retient particulièrement mon attention est celui de l'inconnue qui a des livres attachés à l'aide d'une sangle à sa cuisse. Son regard fixe et concentré en hors champs, contraste avec l'érotisme de son accoutrement, ce qui éveille la curiosité de celui qui regarde cette photographie.



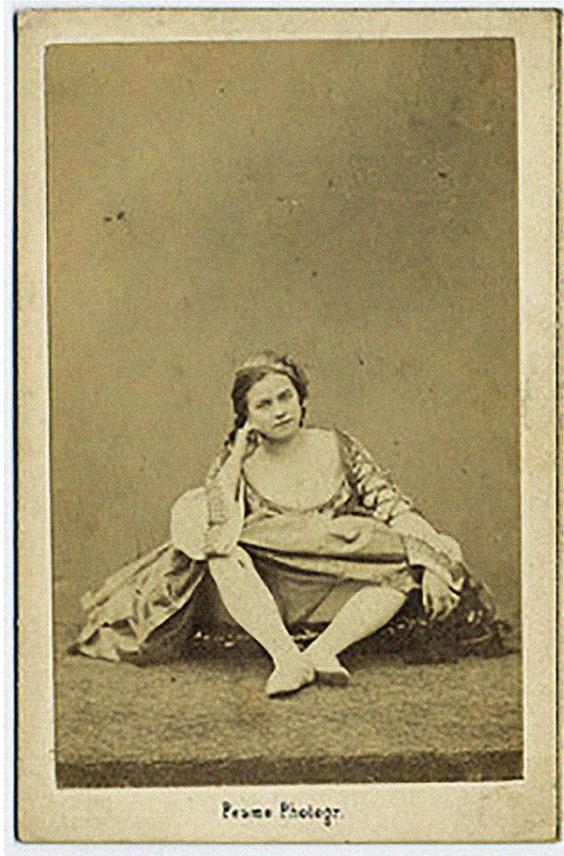
Vautry & Cie, Paris vers 1860.



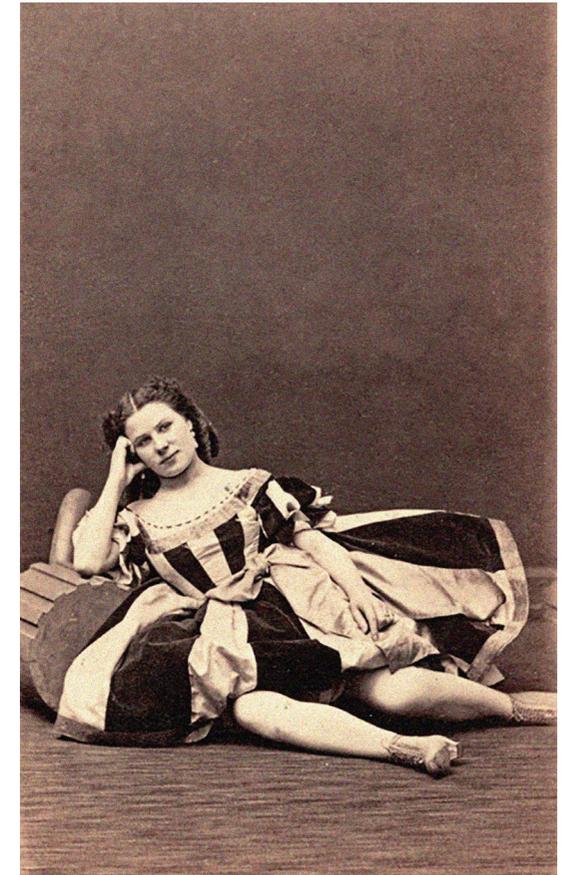
Pierre Petit. Alice la Provencale, France, vers 1860.

Au sol:

C'est l'une des catégories les plus originales dans la mise en scène de soi, car ce n'est pas une pause qui, contrairement aux autres, met en valeur le corps de ces femmes. Elles se montrent en totale opposition aux valeurs morales : toute personne qui veut bien se comporter ne s'assoit pas au sol. Ici, ce dernier représente plutôt la scène de théâtre, on voit d'ailleurs sur la seconde photo des restes de décors : la courtisane est accoudée sur des colonnes en ruines. Elle adopte une position languissante et un regard lascif. L'autre à les jambes totalement écartées et laisse entrevoir ses dessous. Les deux femmes semblent s'ennuyer profondément. Peut être suggère-t-elle l'attente languissante d'un amant ?



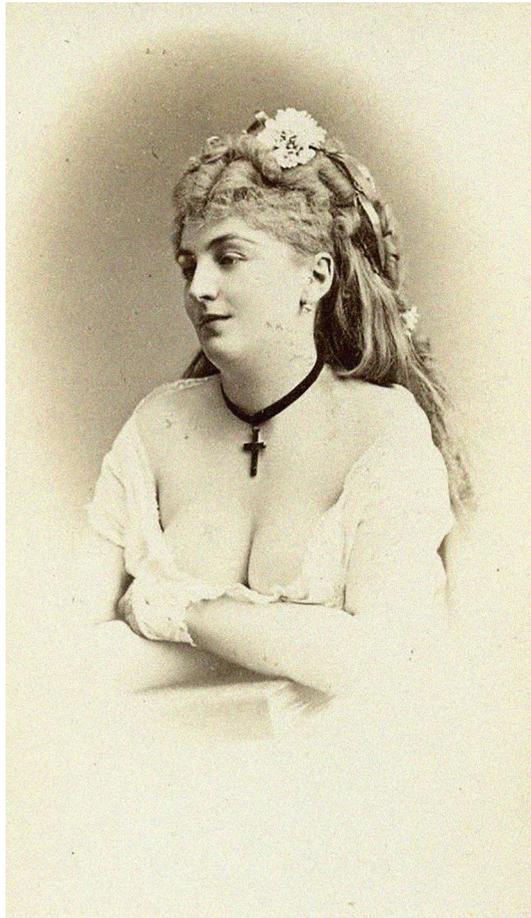
Pesme, Paris, 1860.



Mayer & Pierson. Régine Blondeau.
France, vers 1860.

Décolleté :

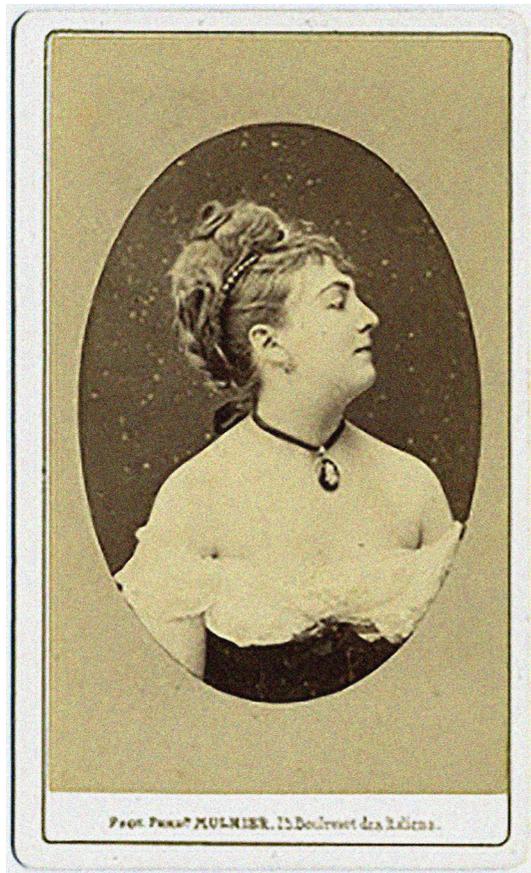
Effrontées et légères, elles laissent entrevoir ici leurs formes. Le plus souvent elles portent un collier qui met en valeur leurs seins, et attire plus l'attention. Le collier ras-du-cou signifie la persécution et le pouvoir. Sur *l'Olympia de d'Edouard*, d'Edouard Manet, Victorine Meurent, est représentée nue, avec ruban noir autour de son cou. Son regard évocateur et assuré, fait scandale lors du salon de 1865. Au XIX^e siècle, les ras-du-cou sont symbole de prostitution. De ce fait, le portrait-carte de Mery Laurent semble être le plus provocant : elle assemble une croix-chrétienne et un ras-du-cou, en serrant ses bras afin de grossir sa poitrine pour la dévoiler quasiment dans son intégralité. En portant ainsi fièrement sa sexualité autour du cou, elle défie les valeurs morales chrétiennes.



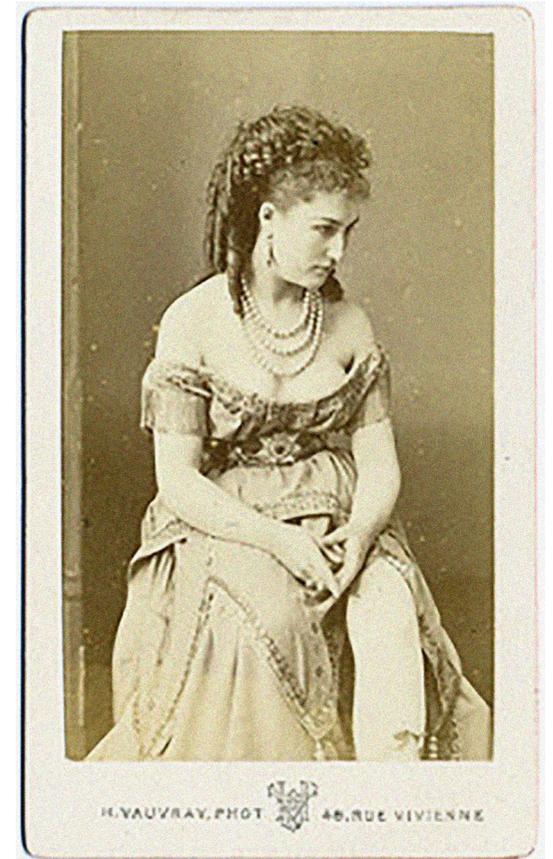
Reutlinger, Mary Laurent, 1870.



Eugène Disdéri,
Mlle Bella, Paris



Ferdinand Mulnier, Méry Laurent (1849-1900) Paris, vers 1870.



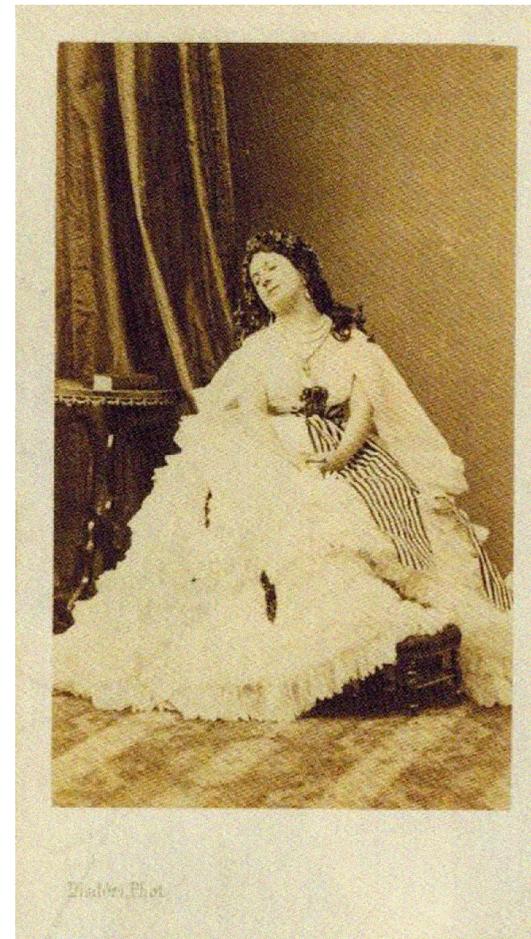
Pierre Hippolyte Vauvray, Berthe Mariani, Paris, vers 1870.

Belles endormies :

La belle endormie est une figure privilégiée dans la peinture, qui inspira des tableaux comme la *Venus de Dresde* réalisé vers 1510, *Nymphe endormie près d'une source* de Théodore Chassériau en 1850, ou encore *Rolla* d'Henri Gervex, peint en 1878. Emblème de la chasteté ou au contraire d'une sensualité exacerbée, la belle endormie donne lieu à productions littéraires diverses : il y a plusieurs histoires de femmes violées durant leurs sommeil dans la mythologie et le conte populaire de la belle aux bois dormant s'inscrit dans cet héritage culturel. Bien que le sommeil de ces femmes les mettent dans une position de vulnérabilité, il permet aussi une distanciation du spectateur, un voyeurisme qui suscite une idéalisation de la personne. Les demi-mondaines s'approprient ici ce cliché, pour provoquer le désir et les fantasmes de leurs admirateurs.



Vautry & Cie, Paris, vers 1860.



Disdéri, Paris, vers 1860.



Ulrich Grob, Marie Garnier, vers 1860.



Étienne Carjat. Blanche d'Antigny (1840-1874). France, vers 1860.

Pied de nez :

Le pied de nez est un geste de moquerie. Il est utilisé dans le but de narguer quelqu'un. C'est un geste qui infantilise les filles représentées ici. Ces insoumises narguent-elles les bourgeoises ? Les bonnes moeurs que la société tente de leur imposer ? Les forces de police à qui elles ne veulent pas se soumettre ?



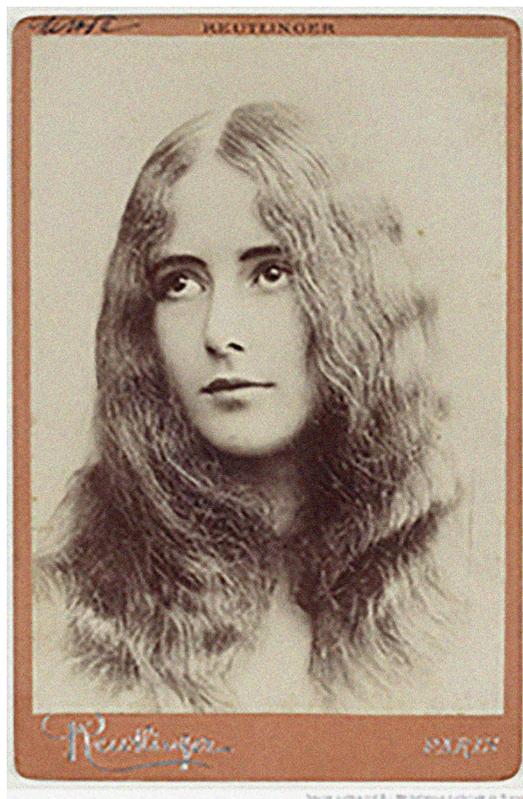
Ken, Paris vers 1860.



Vautry & Cie, Paris, vers 1860.

Yeux aux ciel :

Les femmes présentées ici incarnent de nouveau la figure de la vierge, elles lèvent les yeux, comme pour prendre le ciel à témoin de leur innocence. Cette image est accentuée par la blancheur de leurs robes et par leurs cheveux détachés, symboles de candeur et de pureté. Alice Regnault va encore plus loin dans cette représentation de femme juvénile en se faisant photographier avec un voile blanc qu'elle a relevé pour montrer son visage, qui paraît être offert aux spectateurs.



Léopold-Emile Reutlinger
Cléo de Mérode (1875-1966).
Paris, vers 1900.

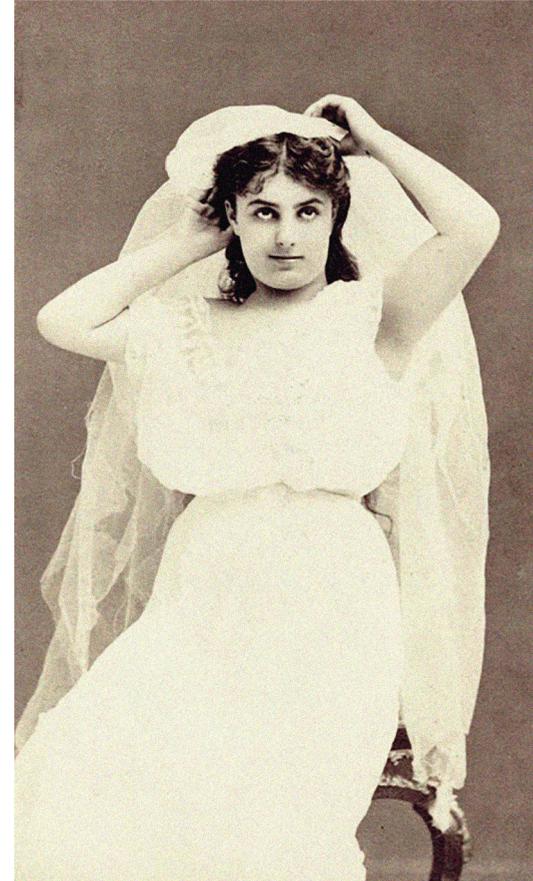


Léopold-Emile Reutlinger
Liane de Pougy (1869-1950).
Paris, 1886.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

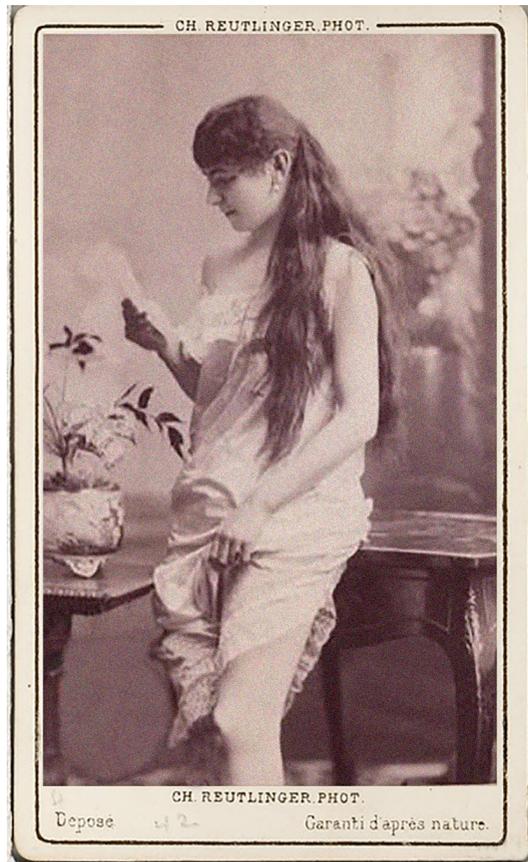
Léopold-Emile Reutlinger
Cléo de Mérode (1875-1966).
Paris, vers 1900.



Eugène Disdéri. Alice Regnault (1849-1931).
France, vers 1870.

Lettre d'un amant :

Ces deux femmes simulent une scène de lecture dans leur chambre à coucher. L'une est en toilette de chambre, très légèrement vêtue et la seconde pose dans son lit. Elles tentent de suggérer par la lecture des lettres de leurs amants, leurs désirs de continuer cette relation épistolaire. L'érotisme qui se dégage de la photographie de l'inconnue aux cheveux longs, tient notamment à sa pause faussement naturelle. Elle a la main près de son vagin, et relève discrètement sa robe.



Charles Reutlinger, Inconnue, Paris



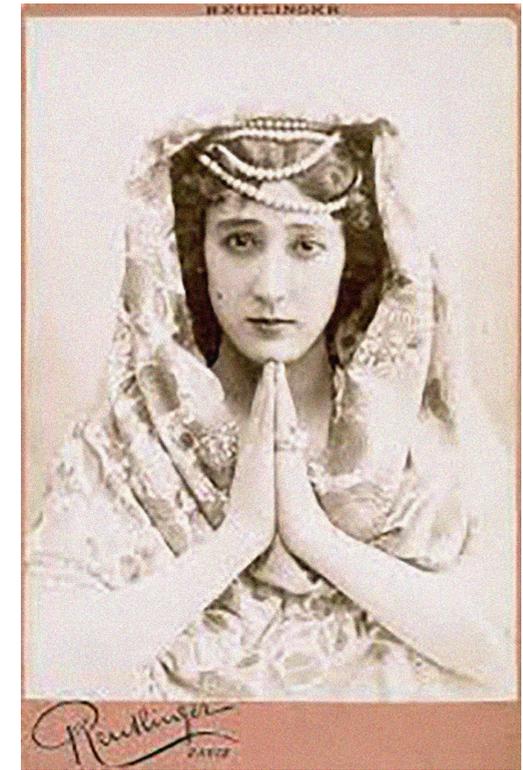
Reutlinger, Inconnue, Paris

Marie Madeleine :

La Belle Otéro pose en catholique dévouée : elle adopte un air chaste, les yeux au ciel sur la première photographie, et les mains jointes sur la seconde. Mais sous le voile qui lui couvre la tête on peut apercevoir des perles qui décorent ses cheveux ou ornent son cou. Ses mains mettent en évidence les nombreuses bagues qu'elle porte. Elle incarne la figure d'une Marie Madeleine pénitente qui ne renonce pas au luxe.



W&D Downey
La Belle Otero, Londres, vers 1880

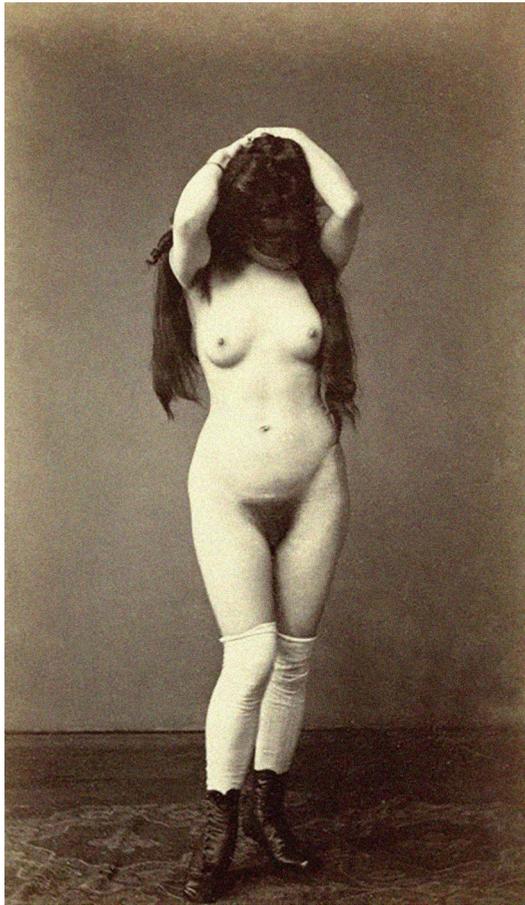


Reutlinger
La Belle Otero, Paris, vers 1880

Nues :

Ces photographies sont considérées comme pornographiques, c'est pourquoi leurs auteurs sont anonymes et les femmes, quand elles apparaissent totalement nues, ne montrent pas leurs visages, de peur d'être repérées par la police des mœurs qui incarcérait les modèles et les photographes de ce genre de portrait. Blanche Dumas, est la seule qui ne dissimule pas son visage. Cette femme a trois jambes, est connue de tous. Elle est depuis l'âge de ses six ans, l'objet d'études médicales auprès des plus grands experts³⁸, ce portrait carte n'est pas pornographique, il est sensé être l'objet d'une étude anatomique. Cependant, cette jeune femme, dotée de deux vagins et de quatre seins, est connue pour son appétit sexuel animal qui l'a conduit à se prostituer.

³⁸ *Enfant extraordinaire et phénoménal, la plus grande curiosité du monde, Blanche Dumas âgée de 7 ans et pesant 41 kilogrammes, Me Vve Roger (Paris), 1868*



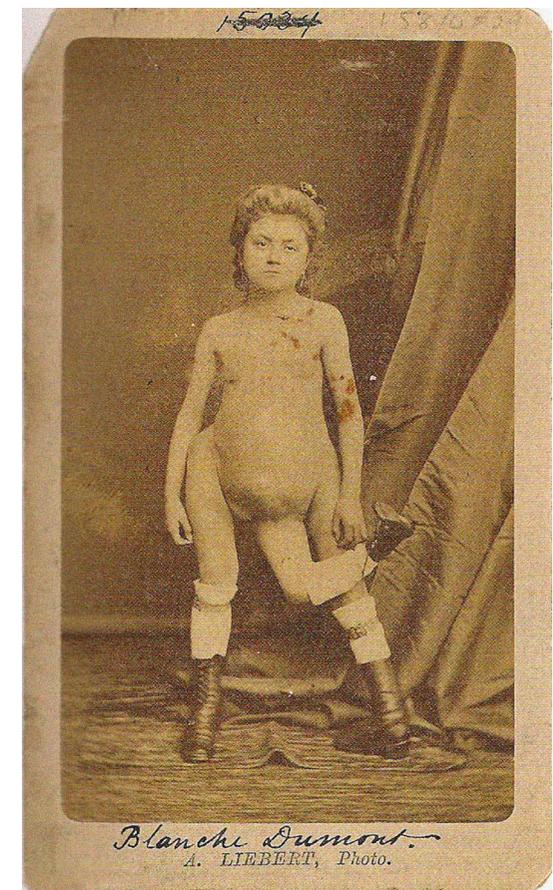
Photographe anonyme. France,
vers 1870



Photographe anonyme. France, vers 1870



A. Liebert, Blanche Dumas, vers 1890

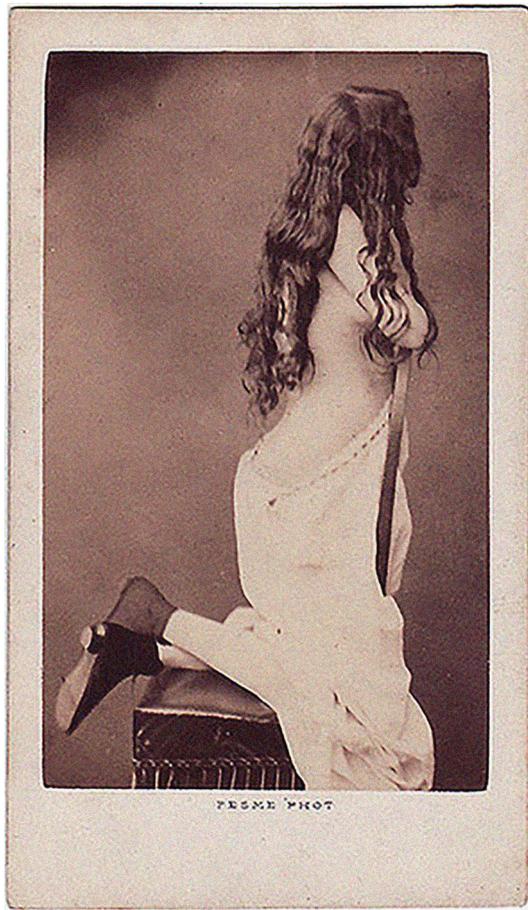


Pierre Petit, Blanche Dumas, vers 1890

Chaise :

La chaise permettait quand les temps de poses étaient plus longs, d'immobiliser le modèle. Avec l'évolution des techniques photographiques, elle n'est plus nécessaire à l'époque de Disdéri. Elle est pourtant restée sur les clichés, car la chaise permet de simuler un intérieur bourgeois. Elles paraissent aussi sur les gravures de mode. Il est de coutume d'appuyer le bras ou le bout de la main légèrement sur le dossier, mais ici les courtisanes, en font un objet à connotation sexuel.

Alice Regnault, se met en scène, encore une fois, en femme enfant : les cheveux détachées, le regard innocent et portant une robe immaculée. Les bras croisés sur le dossier, elle semble être tout juste sortie de son lit, ou sur le point d'aller se coucher. Se dessine alors, dans le hors champs et dans l'imaginaire de l'admirateur, l'intérieur d'une chambre d'enfant. Sur l'autre portrait, le corps nu de la jeune inconnue, est à demi dissimulé sous ses longs cheveux tombant. Elle pose, les bras croisés sur le dossier d'une chaise, le corps longeant ce dossier. Elle croise les jambes.



Pesme, date inconnue



Disdéri, Paris, vers 1865.



Eugène Disdéri. Alice Regnault
(1849-1931). France, vers 1870.



Cesar Mitkiewicz & Cie, Paris,
date inconnue.

Masque :

D'origine italienne, le bal masqué apparaît dans la noblesse française à l'époque médiévale. Au XIX^e siècle il est encore très populaire, les invités doivent deviner l'identité de chacun, ce qui donne fantaisie et mystère à l'événement. Il y a dans les bals masqués, plus de sensualité et de liberté que dans les bals formels car l'anonymat que procure le masque est propice au libertinage. C'est avec cet héritage culturel du masque que les demi-mondaines jouent sur ces photographies. Celle de la comtesse de Beyen, est considérée comme pornographique, car le nu photographique est prohibé. Le masque appelle aux désirs la rend d'autant plus scandaleuse. Elle apparaît nue, les bras croisés. Est-ce un signe d'opposition aux mœurs ? Le fond est difficilement identifiable, cependant, il nous rappelle que c'est une mise en scène faite pour éveiller les fantasmes de ceux qui la regardent.



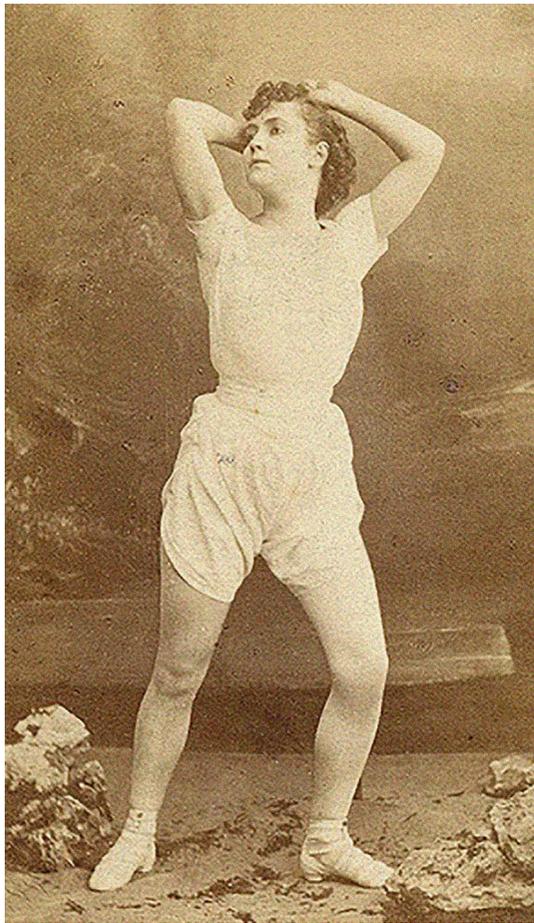
Nadar, Inconnue, Paris, 1862



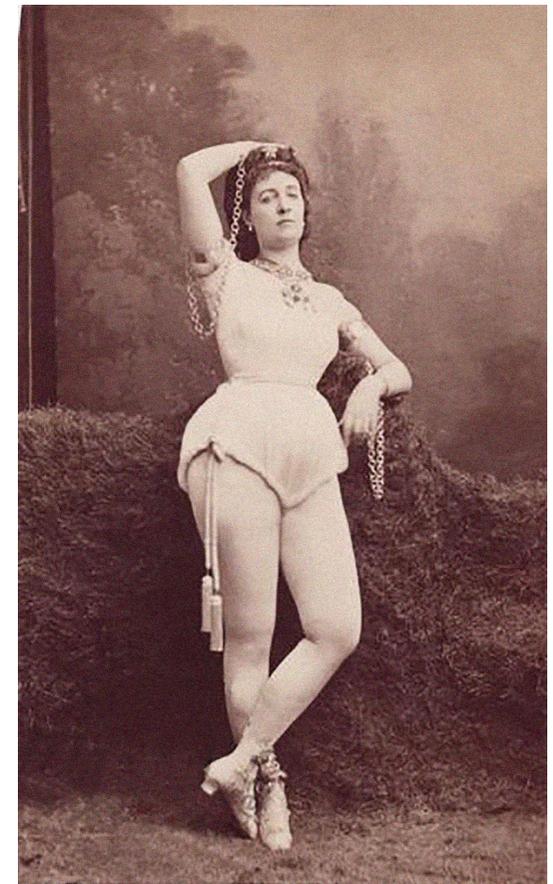
Photographe inconnue, Comtesse de Beyren

Culottes :

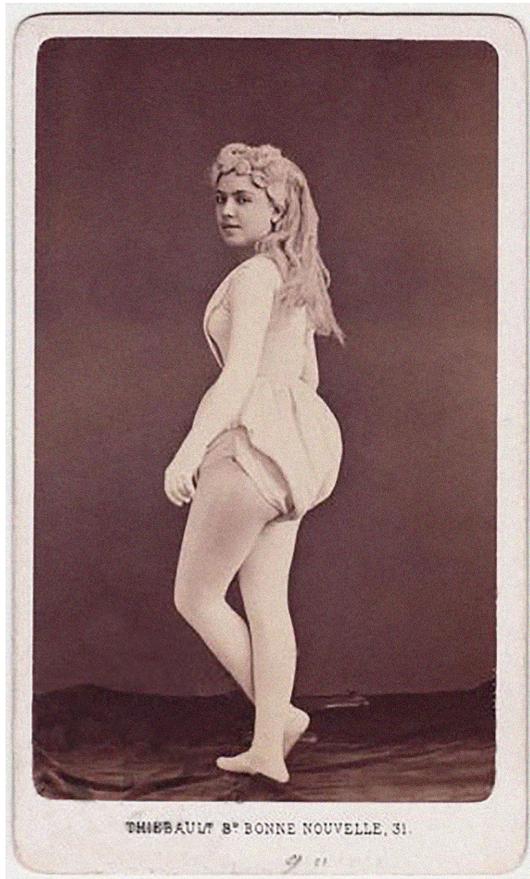
Seules les actrices, les danseuses et les courtisanes peuvent prétendre à poser dans une tenue aussi légère. Ces accoutrements, sont ici présenté comme des costumes de théâtre : les poses que les femmes adoptent sont très théâtrales, jambes croisées, bras relevés sur la tête et regards expressifs. Mais n'est-ce pas qu'un prétexte pour dévoiler les jambes de ces dames ?



Mazzepa, Adah Isaacs Menken



Reutlinger, Mlle Desienne, Paris.



Charles Reutlinger, Mlle Leroux,
Paris.



Reutlinger, Emilienne d'Alencon (1869-1946), Paris.

Accoudées :

Cette classification “Accoudées” est un héritage de la peinture, et du début de la photographie : avec le daguerréotype, les meubles jouent un rôle de stabilisateur pour les longues poses. Quand la photo-carte fait son apparition, les fauteuils néogothiques, Louis XV ou Renaissance deviennent des attributs culturels car ils donnent une contenance aux modèles, tout en permettant de broser un intérieur bourgeois. Dans son article *La bourgeoisie en Portrait* Manuel Charpy dit que « *Si, dans les premiers temps, quelques meubles et une tenture suffisent, rapidement des colonnes, des balustrades et des ponts rustiques font leur apparition. [...] Une véritable industrie de l'accessoire se développe qui propose des rochers en liège aggloméré, des colonnes en menuiserie, des prie-Dieu de fantaisie...* » La maîtrise de son image, ne relève donc pas seulement de la pose ou de l'apparence physique du modèle, tout doit être contrôlé.



A. Liebert, Adah Isaacs
Menken, Paris.



Thomassin & Cie, Paris.

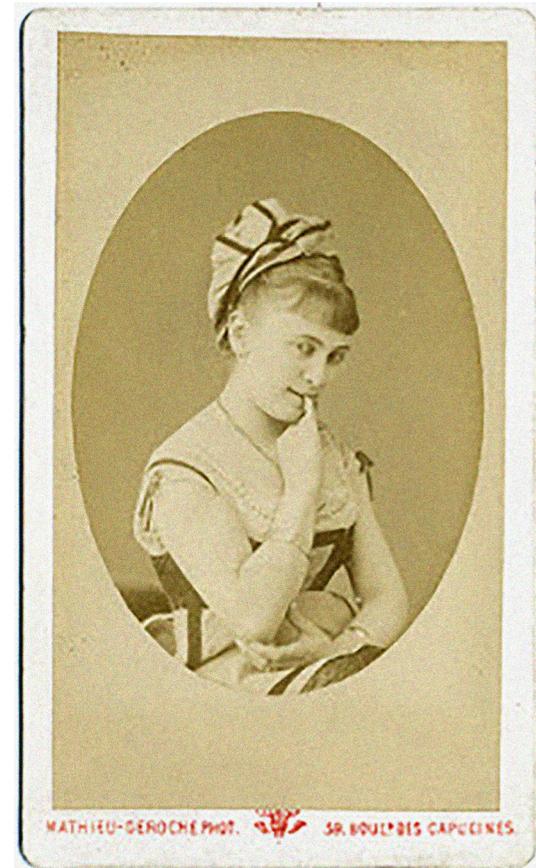
Doigt levé :

Cette pose est très coquette, la nomination « cocotte » des courtisanes, vient d'ailleurs de ce mot. C'est une pose tirée des gravures de modes. Une grande partie des demi-mondaines sont des actrices ou des danseuses, les théâtres, les opéras et les salles de spectacles vont jouer un rôle clé dans le contrôle et la diffusion de leurs images. Quand elles posent en costumes, c'est souvent pour faire la promotion d'un spectacle dans lequel elles jouent. Ainsi les négociations dans la conception de leurs images se trouvent alors contraintes car elles sont soumises aux choix des directeurs de ces institutions. Les poses qu'elles adoptent, répondent aux codes de la réclame guidé par la nécessité d'afficher leur profession pour attirer les éventuels futurs spectateurs. Ces photographies peuvent, si l'on s'en remet à l'analyse de Patrizia Veroli dans son article « *Les danseuses et les nouveaux médias* », « répondre(nt) à un désir d'appropriation du corps féminin par sa réduction en fétiche »³⁹. Elles ont d'ailleurs une dimension qui invite à la collection et sont souvent conservées dans des albums. [Fig 8]

³⁹ Patrizia Veroli, *Les danseuses et les nouveaux médias (seconde moitié du XIX^e siècle)*, Recherches en danse [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 06 octobre 2017.



Mulnier, Paris.



Mathieu Deroche, Paris.

Les « cartes mosaïques » [Fig 9] de Disdéri dont il déposa le brevet en 1863 révolutionnent le genre, ces photomontages présentent ici une composition danseuses et de comédiennes rassemblées. L'abondance de femmes qui y figure forge un catalogue qui les place au rang de produit. C'est dans ce contexte de marchandisation de la représentation du corps de la femme, diffusé en quantité et démultiplié par ces mosaïques, que la plus célèbre de ces compositions voit le jour. Elle donne à voir un amas de jambes de danseuses, parfois travesties, comme des morceaux de corps assemblés. Elle est ironiquement appelée « *Les jambes de l'Opéra*. *Sommités françaises de 1856* ». [Fig 10] L'image conjugue les mass-media, le fétichisme des jambes et des pieds des femmes et la marchandisation du corps morcelé de la femme-objet.

Si les photographes peuvent mettre en jeu leur réputation puisqu'ils signent leurs photographies des dames célèbres, on peut se demander qui du modèle ou du photographe choisit l'angle, l'éclairage, la posture et la prise de vue ? Puisque la plupart du temps, les séances photographiques impliquent une relation de pouvoir du masculin sur le modèle féminin, reste à savoir qui en dicte les poses à adopter ? Est-ce la belle Otéro qui choisit de se faire photographier endormie ou bien est-ce Reutlinger qui le lui a demandé ? La situation est si délicate que lorsque Nadar s'y arrête pour les évoquer dans son recueil de souvenirs *Quand j'étais photographe* (1900), il rapproche la prise de vue de ses modèles célèbres à la « passe » entre le client et la prostitué⁴⁰. Au-delà de la métaphore du client, le rôle du photographe, a tendance à être assimilé à celui du proxénète puisqu'on lui

reproche de mettre en vente les images de ces corps qui se sont offerts à lui.

Les images des courtisanes sont exploitées par la publicité qui est en plein essor. Conscientes de leur popularité, de nombreuses enseignes vont les utiliser comme modèles à des fins commerciales. Comme par exemple La belle Otéro ainsi que Cléo de Mérode, qui posent toutes les deux pour la marque Lefèvre Utile, ainsi que pour des cartes à jouer. Bien que ces publicités participent pleinement à la construction de leur notoriété, elles donnent une image marchande de la femme, et dans le cas des cartes à jouer, leurs corps devient un objet, avec lequel on joue. [Fig 11] [Fig 12]

Les demi-mondaines s'opposent donc à l'image de la femme bourgeoise, et aux codes moraux qui sont imposés aux femmes. Elles jouent de leurs charmes sur ces clichés, elles provoquent et choquent. Cependant, le fait qu'il soit possible d'établir des groupes de photographies, montre qu'elles ne sont peut-être que soumises aux désirs coquins de leurs clients à qui ces photographies sont destinées. Qu'elles sont les limites de leur émancipation ?

⁴⁰ Jérôme Thélot, « *Le rêve d'un curieux* » ou la photographie comme *Fleur du Mal*, Etudes photographiques, n°6, mai 1999, p. 8

2. Insoumise ?
Les limites de la
condition féminine

a. Surveillance et contrôle des demi-mondaines par la police des mœurs

Les images diffusées par les filles publiques pour accroître leur notoriété publique, est le principal outil des agents de la police des mœurs pour identifier les *insoumises*⁴¹ et tenter de les retrouver pour les inscrire sur les registres.

En effet selon le système règlementariste, les prostituées ont pour obligation de se faire inscrire dans les registres de la police des mœurs. Elles sont alors dites « inscrites » et appelées « soumises ». Les filles non inscrites sont désignées par la police comme étant les *insoumises*⁴². Bien que certaines filles publiques se présentent elles-même au commissariat pour se faire « encarter », la majorité d'entre elles y sont inscrites de force, à la suite de grandes rafles organisées⁴³.

Dans *La prostitution*, Yves Guyot, trouve un tableau montrant le nombre officiel d'arrestations des filles insoumises entre 1872 et 1880. La case « inscriptions » correspond au nombre de filles inscrites, après l'arrestation dans les registres de la police des mœurs.

Les agents enquêtent principalement sur le quotidien de ces femmes. Ils cherchent à savoir si elles ont un entreteneur qui les prend en partie ou complètement en charge ; si elles ont plusieurs clients et amants, ce qui les laisse dans une situation matérielle instable et qui augmente les risques de propagation vénérienne.

Même si elles sont surveillées et fichées par la police, beaucoup de ces clandestines profitent d'une notoriété publique. Les filles célèbres sont grâce à leurs carnets d'adresses mondain, à l'abri des arrestations. Les femmes qui ont

⁴¹« On appelle prostituées clandestines ou insoumises celles qui, vivant de leur corps, ont l'adresse de se soustraire à l'inscription, c'est-à-dire la surveillance spéciale et les visites sanitaires » Dr Jeannel, *De la prostitution dans les grandes villes au XIX^e siècle et de l'extinction des maladies vénériennes*, Paris, Baillière, 1868, p.214

⁴² Catherine Authier, dans *Femmes d'exception, femmes d'influence. Une histoire des courtisanes au XIX^e siècle*, Armand Colin, 2015 explique que Les clandestines sont très nombreuses et largement majoritaires, allant jusqu'à représenter probablement 30.000 femmes entre le Second Empire et la III^e République, pour seulement 4000 femmes enregistrées ou « inscrites ».

⁴³ Gabriel Houbre, *Le livre des courtisane, archives secrètes de la police des mœurs*, 1861-1876, Taillandier, 2006, p. 33

parmi leurs amants un policier, un député ou un banquier ne sont jamais envoyées à Saint-Lazare⁴⁴.

Voici un exemple de photographie, *[Fig 13]* trouvée dans le registre *BB1 des archives de la police des mœurs*, que les policiers se procurent dans les magasins d'estampes et les ateliers de photographes, ou sur le marché noir, comme les collectionneurs de ces images. Les portraits sont découpés par les agents, on voit bien que c'est une utilisation tout autre : ces portraits sont utilisés dans un simple but d'identification. On peut dire que dans ce cas précis, c'est une utilisation de leur image que les courtisanes ne contrôlent absolument pas.

Il existe un marché parallèle de ces portraits, ce sont des photographies de nus ou de poses érotiques, que les marchands ne peuvent exposer, ni vendre légalement. En effet, la police des mœurs possède un registre entier consacré aux photographies / photographes-modèles pornographiques⁴⁵. Un modèle d'image considéré comme obscène ou pornographique est d'ailleurs acquittée de la même peine qu'une prostituée. Elle est directement envoyée à Saint-Lazare, et doit purger sa peine dans la prison des prostituées en infraction.

⁴⁴ « C'est une prison réservée aux femmes qui est située au 104 rue du Faubourg-Saint-Denis. [...] La prison Saint-Lazare a donc une double fonction, comme pour une prison de droit commun d'abord, et comme lieu de détention pour les prostituées inscrites à la préfecture de police ainsi que pour les insoumises arrêtées par le service des mœurs ensuite. On y distingue une section judiciaire qui regroupe les prévenues et les condamnés à une peine de moins d'un an, et une section administrative, qui s'apparente à une hôpital où y sont envoyées les filles publiques reconnues atteintes de maladies vénériennes ; la section administrative reçoit également les insoumises arrêtées par la police des mœurs. (Gabriel Houbre, *Le livre des courtisane, archives secrètes de la police des mœurs, 1861-1876*, Taillandier, 2006, p. 595)

⁴⁵ Fonds d'archives de la police de Paris, dames galantes, pédérastes, *Registre BB1*, Paris, 1855-1879



[Fig 1] Eugène Disdéri, Princess Sophie Trubetskaya Disdéri, Paris, 1859.

DISDÉRI
 PHOTOGRAPHE DE S. M. L'EMPEREUR.
 8, boulevard des Stallens, à Paris.
 Nouvelles publications brevetées s. g. d. g.
 En lui envoyant 1 fr. 20 c. en mandat
 ou timbres-postes, on recevra franco-le
 portrait-carte de (321) trois cent vingt et
 une Célébrités contemporaines ou, au
 choix, l'une des séries suivantes:

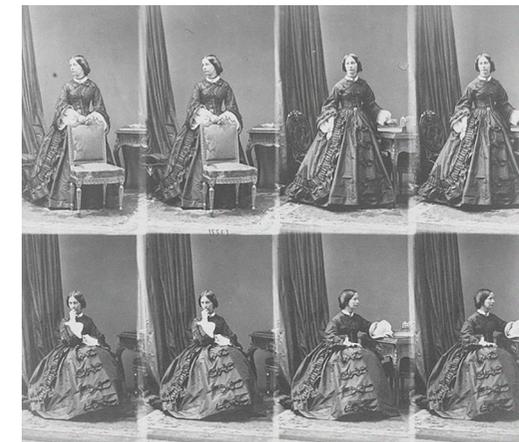
Famille impériale, com-	7	petit format.
posée de	53	"
Famille de l'Empereur. . .	14	"
Ministres	8	"
Maréchaux	120	"
Généraux	15	"
Amiraux	40	"
Episcopat	72	"
Auteurs et Compositeurs	49	"
Sommités (dames)	49	"
Théâtre Italien	12	"
Opéra (danse)	37	"
Célébrités anglaises . . .	48	"
Célébrités espagnoles . .	36	"
Théâtres (chant).	80	"
Artistes dramatiques . . .	56	"
Théâtres (danse)	70	"

Toute demande supérieure à dix séries,
 1 fr. l'une. (Affranchir).

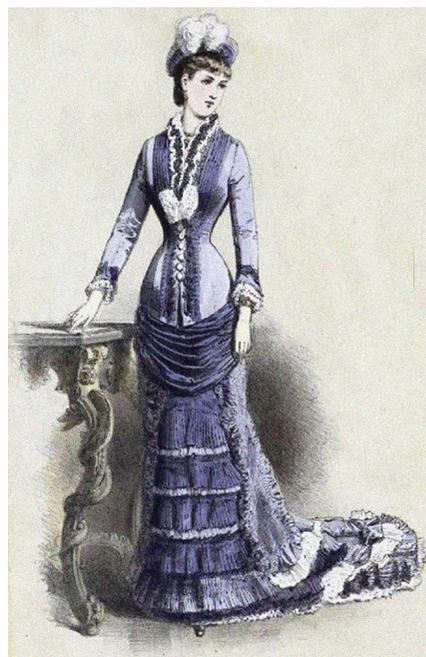
[Fig 2] Publicité dans le Courrier de Saumur, 1863.



[Fig 5] Eugène Disdéri, Demi-monde, Paris, 1855.



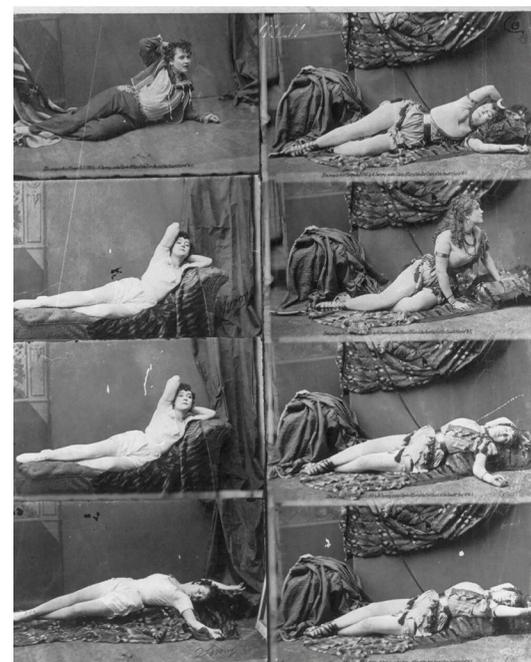
[Fig 6] Eugène Disdéri, Comtesse d'Elgin, Paris 1860.



[Fig 3] Gravure du magasin *Au bon Marché*, collection Maciet, vers 1880.



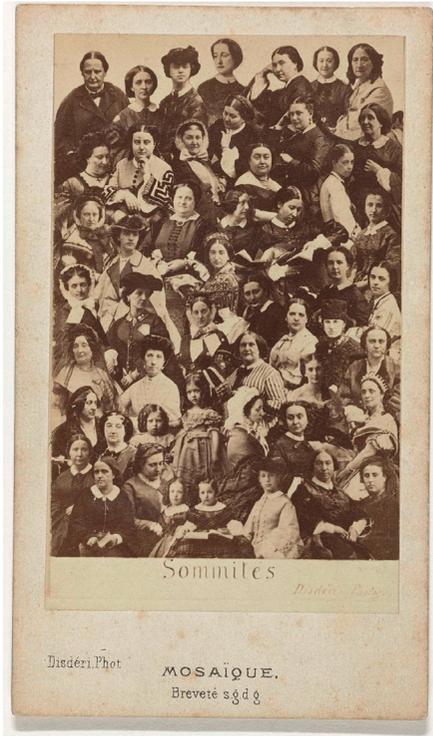
[Fig 4] Antoine Crespon, Bourgeoise de Nîmes, 1860.



[Fig 7] N. Sarony, Adah Isaacs Menken, (1835-1868), N.Y, 1866.



[Fig 8] Gravure issue de *L'élégance Parisienne*, Paris, 1875.



[Fig 9] Eugène Disdéri, *Sommités*, Paris, 1870.



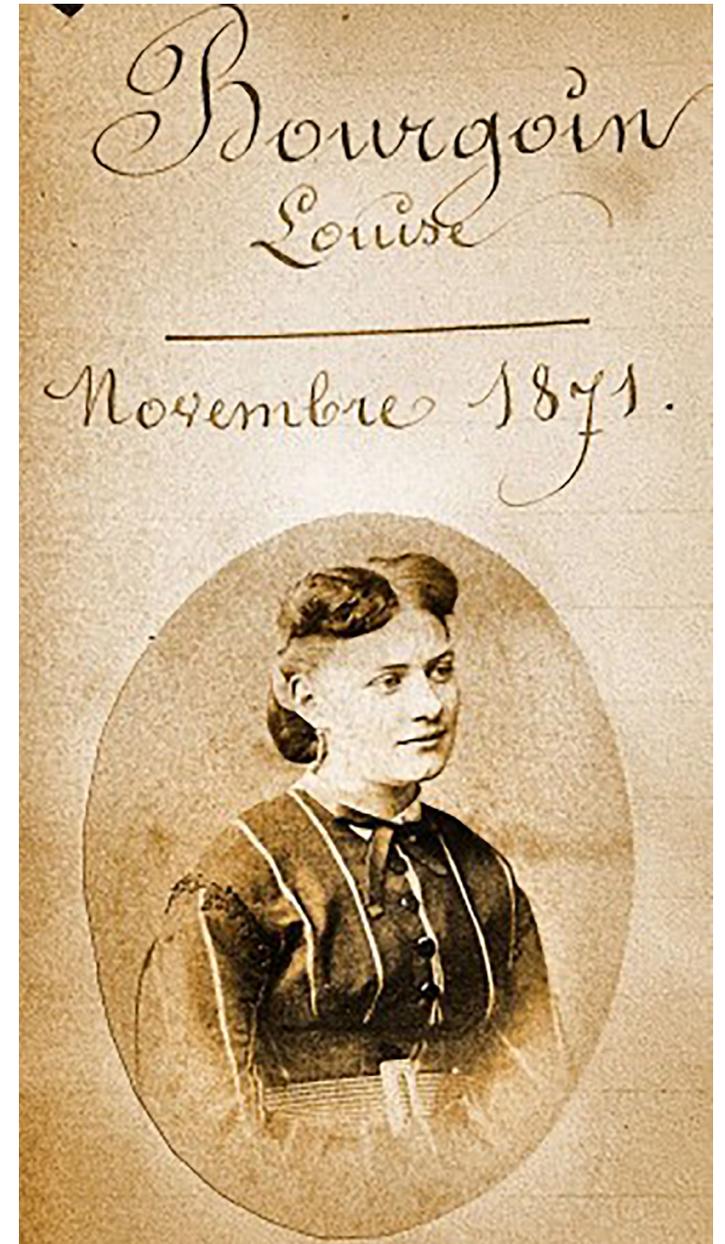
[Fig 10] Eugène Disdéri, *Les Jambes de l'opéra*, Paris, 1870.



[Fig 11] Cléo de Mérode, en reine de coeur, Carte postale, vers 1900.



[Fig 12] Caroline Otero en reine de piques. Carte postale.



[Fig 13] Portrait de Louise Bourgoin, Fiche de Police, *Registre BB/1 de la police des moeurs.*

La bourgeoisie industrielle et commerçante en pleine ascension s'intéresse aux portraits-cartes qui reprennent les modèles aristocratiques et dont l'utilisation engendre des nouveaux rapports sociaux. Ces cartes de visites démocratisent les modes de circulation de l'image de soi. Ce médium plus accessible que les daguer-réotypes, ou que les portraits peints, permet aux classes moyennes émergentes de montrer leur réussite sociale. Les courtisanes, qui pour la plupart viennent de milieux défavorisés, se serviront de ce format photographique pour gagner visibilité et étendre leur clientèle leur permettant une ascension sociale.

En jouant sur les angles de vue, les costumes, et l'imaginaire de leurs admirateurs, elles s'approprient ce nouveau médium. Elles prennent le contre-pied de l'image bienséante de la bourgeoise en adoptant des poses aguicheuses et provocantes. En se mettant en scène, elles incarnent alors le rôle de la femme libérée des moeurs bourgeoise, elles tracent un chemin d'émancipation de la femme, dans un contexte social où celle-ci est soumise au dictat du patriarcat.

D'autre part, ce procédé permet aux demi-mondaines de s'affranchir du rôle du proxénète, puisque grâce à lui elles peuvent se constituer une clientèle de façon autonome. Cependant, les relations entre le photographe et les modèles sont floues : À qui revient la direction des attitudes et de la mise en scène

à adopter ? Celles qui travaillent aussi dans le milieu du théâtre ou de la danse, sont sollicitées par les programmeurs, pour poser en costumes afin de faire la promotion des futurs spectacles. Leur rôle dans la construction de leur image se trouve alors réduit et si l'on se réfère aux cartes mosaïques de Disdéri, leur corps est souvent marchandisé, afin d'attirer plus de monde.

De grandes enseignes vont les solliciter pour faire la promotion de produits, en devenant les égéries de grandes marques, elles vont accroître leur popularité, mais perdre le contrôle de leur image. Les images sont à présent retouchées et diffusées pour faire la promotion de produits, et non plus de leur propre personne uniquement.

La relative accessibilité de ces images dans les magasins d'estampes et les ateliers des photographes permet à la police d'identifier et répertorier ces femmes afin de les soumettre aux lois en vigueur. Bien que ce ne soit qu'une timide tentative d'émancipation, les courtisanes ont permis, à la classe bourgeoise de se rendre compte, au fil des années, du ridicule de leur pudibonderie. La femme se défait alors de son corset et de sa crinoline, le décolleté se démocratise et les poses adoptées par ces insoumises, seront source d'inspiration pour les années à venir.

Sources

Livres :

Les mémoires d'Emilienne d'Alençon, publiés en 1940, extrait dans C. Dufresne, *Trois Grâces de la Belle Époque*, Paris, Barillet, 2003

Sylvie Aubenas, *Le petit monde de Disdéri. Un fond d'atelier du Second Empire*, études photographiques, n° 3, novembre 1997

Catherine Authier, *Femme d'exception, femmes d'influences - Une histoire des courtisanes au XIX^e siècle*, Armand Colin, 2015

Robin de Beaumont, *The Pretty Women of Paris*, Wordsworth Classic Erotica, 1999

Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie* (1931), traduction de Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2012

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, nouvelle traduction de Lionel Duvoy de la 4^e version de l'essai (1939), Paris, Allia, 2012.

François Boisjoly, *Portraits de la France du XIX^e siècle*, La photo-carte de visite, Lieux Dits, 2006

Alain Corbin, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution*, Paris, Aubier, 1978

Alain Corbin, Claire Dupin, Isolde Pludermacher, *Abécédaire de la prostitution au XIX^e siècle - Splendeurs et misères*, Musée d'Orsay, Flammarion, 2015

Christian Corvisier, *Cléo de Mérode et la photographie : la première icône moderne*, Réunion des musées Nationaux, 2007

C. Dufresne, *Trois Grâces de la Belle Époque*, Paris, Barillet, 2003

Disdéri, *Mémoire*

Alexandre Dumas, *Filles, Lorettes et courtisanes*, Paris, Flammarion, 2000

Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, A. Delahays, 1858

Gisèle Freund, *Photographie et Société*, Point, 1974

Michel Frizot, Serge July, Christian Phéline, Jean Sagne, [exposition, Paris, Palais de Tokyo, 18 décembre 1985-24 février 1986], *Identités, de Disdéri au photomaton*, Centre National de la photographie : Chêne, 1985

Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Bordas 1994
Yves Guyot, *La prostitution*,

G. Charpentier, 1882

Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

Gabrielle Houbre, *Le livre des courtisanes. Archives secrètes de la Police des mœurs (1861-1876)*, Paris, Tallandier, 2006, 637 pages.

Dr Jeannel, *De la prostitution dans les grandes villes au XIX^e siècle et de l'extinction des maladies vénériennes*, Paris, Baillière, 1868

Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, coll. «L'épreuve de l'histoire», 2014

Zed, alias Comte Albert de Maugny *Le demi-monde sous le Second Empire*, Paris, Kolb, 1892

Muchembled, R. *Insoumises*, Paris, Autrement, 2013

Alexandre Parent-Duchatlet, *La prostitution à Paris au XIX^e siècle*, Seuil, 1981

Me Vve Roger, *Enfant extraordinaire et phénoménal, la plus grande curiosité du monde, Blanche Dumas âgée de 7 ans et pesant 41 kilogrammes*, Paris, 1868

Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie : Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Fayard, 1981

Pierre Petit : tarifs, publié en annexe de *Simple conseils, manuel indispensable aux gens du monde*, 1862

André Rouillé, *La photographie en France, Textes et Controverses : une anthologie 1816-1940*, Paris, Macula

André Rouillé, *Le corps et son image. Photographies du XIX^e siècle*, Paris, Contrejour, 1986

Frédéric Rouvillois, *Histoire de la politesse de 1789 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2006

Baronne Staffe, *Usages du monde, règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Flammarion, 1899

Jérôme Thélot, «*Le rêve d'un curieux ou la photographie comme Fleur du Mal*», Etudes photographiques, n°6, mai 1999

Véronique Willemin, *Histoire et archives de la police des mœurs*, La Mondaine, Hoebeke, 2009.

Adeline Wrona, *Le portrait carte, de la photographie au journal*.

Le marché périodique du portrait d'écrivain, 2014

Colomer André. *Le nouveau régime matrimonial légal en France (Loi n° 65-570 du 13 juillet 1965)*. In: *Revue internationale de droit comparé*. Vol. 18 N°1, Janvier-mars 1966. pp. 61-78; doi : 10.3406/ridc.1966.14475 http://www.persee.fr/doc/ridc_0035-3337_1966_num_18_1_14475

Revues :

La Mode illustrée : journal de la famille, Volume 10, Volume 12, Formin-Didot, 1869

Henri Audigier, *La Patrie*, 7 octobre 1860

Société héliographique, *La Lumière : journal non politique... : beaux-arts, héliographie, sciences*, volume 2, A. Gaudin, Paris, 1851-1860

Colomer André, *Le nouveau régime matrimonial légal en France (Loi n° 65-570 du 13 juillet 1965)*. In: *Revue internationale de droit comparé*. Vol. 18 N°1, Janvier-mars 1966. pp. 61-78; http://www.persee.fr/doc/ridc_0035-3337_1966_num_18_1_14475

Catalogue d'exposition :

Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910, Musée

d'Orsay / Flammarion, Paris, 2015

Archives :

Arch. dép. Paris (Archives départementales de Paris), 2AZ14, *livre de commande du marchand Asse* (28, rue du Bac) du 27 mars 1865 au 30 août 1867

Fonds d'archives de la police de Paris, dames galantes, pédérastes, *Registre BB/1 à 3*, Paris, 1855-1879

Articles :

Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait . Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 34 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009 <https://rh19.revues.org/1382#ftn13>

Lola González Quijano, « Performer un mauvais genre : la demi-mondaine au XIXe siècle », *Criminocorpus* [En ligne], Sujets déviants, sujets pervers. Pathologie mentale, sexualité et expérience de l'autre, Communications, mis en ligne le 03 avril 2017, consulté le 13 octobre 2017. URL : <http://criminocorpus.revues.org/3465>

Lilian Mathieu, « Frédéric Regard (dir.), Féminisme et prostitution dans l'Angleterre du XIXe siècle :

la croisade de Josephine Butler », Lectures [En ligne], Les comptes rendus, 2014, mis en ligne le 03 février 2014, consulté le 13 octobre 2017. URL : <http://lectures.revues.org/13461>

Abigail Solomon-Godeau, « The Legs of the Countess », in APTER Emily et PIETZ William (dir.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1993

Patrizia Veroli, « Les danseuses et les nouveaux médias (seconde moitié du XIXe siècle) », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 12 juillet 2017. URL : <http://danse.revues.org/911> ; DOI : 10.4000/danse.911

Conférences :

Les courtisanes et l'Art d'être jolies par Jean-Marc Argaut, Auditorium du musée d'Orsay, 8 octobre 2015. En ligne : https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=S85IDp3YgiI

Expositions :

Galerie Lumière des roses (Philippe et Marion Jacquier), *Insoumises*, Exposition présentée aux rencontres d'Arles, 2008

Musée d'Orsay, *Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910*, Paris, 22 septembre 2015 - 17 janvier 2016,

Sites :

<http://lumiere-des-roses.com/expositions/les-insoumises>

<http://lescocodes.blogspot.ch/>

<http://lesinsoumiseslexpositiondarlesenligne.blogspot.ch/>

<http://www.19thcenturyphotos.com/>

Vidéo :

<https://www.youtube.com/watch?v=8FGf86O75jM>

Album photographique :

[Album d'atelier : portraits format cartes de visite] : [photographie] / André Adolphe Eugène Disdéri, *Portraits, France, 19e siècle*, Bibliothèque nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb422999536>

[Album Reutlinger de portraits divers, vol. 5] : [photographie positive] : Reutlinger, Jean (1891-1914) *Portraits, France, 1870-1914*, Bibliothèque nationale de France,

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40564799c>

Crédit images :

Fig 1. Eugène Disdéri, Princess Sophie Trubetskaya Disdéri, Paris, 1859. [En ligne :] http://www.gogmsite.net/early_victorian_-_1837_-_18/sophie-and-elizabeth-trubet/1859-princess-sophie-trubet.html

Fig 2. Publicité dans le Courrier de Saumur, 1863.

[En ligne :] <http://laphotoduxix.canalblog.com/archives/2010/07/25/18664179.html>

Fig 3. Gravure du magasin *Au bon Marché*, collection Maciet, vers 1880 [En ligne :] <https://www.pinterest.fr/pin/645140715342992186/>

Fig 4. Antoine Crespon, Bourgeoise de Nîmes, 1860. [En ligne :] <http://yveslebrec.blogg.org/le-portrait-feminin-sous-le-second-empire-c26643332/3>

Fig 5. Eugène Disdéri, Demi-monde, Paris, 1855. [En ligne :] <http://www.artnet.com/artists/andr%C3%A9-adolphe-eug%C3%A8ne-disd%C3%A9ri/past-auction-results/2>

Fig 6. Eugène Disdéri, Comtesse d'Elgin, Paris 1860. [En ligne :] http://www.gogmsite.net/early_victorian_-_1837_-_18/1860-countess-of-elgin-by-a.html

Fig 7. N. Sarony, Adah Isaacs Menken, (1835-1868), N.Y, 1866. [En ligne :] <http://www.ebay.ie/itm/Photo-Adah-Isaacs-Menken-1835-1868-seductive-reclining-poses-/302171302214?hash=item465ad02946>

Fig 8. Gravure issue de *L'élégance Parisienne*, Paris, 1875. [En ligne :] <https://www.pinterest.fr/pin/15058979978051402/>

Fig 9. Eugène Disdéri, *Sommités*, Paris, 1870. [En ligne :] <https://www.pinterest.fr/pin/484418503651834736/>

Fig 10. Eugène Disdéri, *Les Jambes de l'opera*, Paris, 1870. [En ligne :] http://www.luminous-lint.com/_phv_app.php?f/_cdv_photomontage_01/

Fig 11. Cléo de Mérode, en reine de coeur , Carte postale, vers 1900. [En ligne :] <https://www.rubylane.com/item/274812-8261/Belle-Epoque-Ballerina-Cleo-de-Mode>

Fig 12. Caroline Otero en reine de piques. Carte postale. [En ligne :] <http://danse.revues.org/911>

Fig 13. Portrait de Louise Bourgoïn, Fiche de Police, *Registre BB/1 de la police des mœurs*.

Mains jointes:

1. Eugène Disdéri. Georgina Lafitte, marquise de Galliffet (?-1909). France, vers 1860. [En ligne :] <http://lumieredesroses.com/expositions/les-insoumises>

2. Richebourg. Amélie Latour (1840-?). France, vers 1870. [En ligne :] <http://lumieredesroses.com/expositions/les-insoumises>

3. Eugène Disdéri. Alice Regnault (1849-1931). France, vers 1870. [En ligne :] <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10624089563>

4. Eugène Disdéri, Marguerite Bellanger (1838-1886) France. [En ligne :] <https://www.pinterest.fr/doclibido/courtesans/?lp=true>

Travesties:

1. Vaury & Cie, Paris, vers 1860. *Musée d'Orsay, Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910,*

Paris, 22 septembre 2015 - 17 janvier 2016

2. Numa Fils, Paris, vers 1860. *Musée d'Orsay, Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910,* Paris, 22 septembre 2015 - 17 janvier 2016

3. Delton. Marguerite Bellanger (1838-1886). France, vers 1860. [En ligne :] <http://lumieredesroses.com/expositions/les-insoumises>

4. Auteur et modèle inconnus. *Musée d'Orsay, Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910,* Paris, 22 septembre 2015 - 17 janvier 2016

De dos:

1. Gustave Le Gray. La marquise de Païva (1819-1884). France, vers 1860. [En ligne :] <http://lumieredesroses.com/expositions/les-insoumises>

2. Gustave Le Gray. La marquise de Païva (1819-1884). France, vers 1860. [En ligne :] <http://lumieredesroses.com/expositions/les-insoumises>

3. Eugène Disdéri. Anna Deslion (1820-1873). France, vers 1860. [En ligne :] <http://lumieredesroses.com/expositions/les-insoumises>

4. Ghémar L.-J, Eugénie Doche (1821-1900), vers 1860. <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10624089563>

Les yeux baissés :

1. Léopold-Emile Reutlinger Cléo de Mérode (1875-1966). Paris, vers 1900. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40564799c>

2. Photographe inconnu, Louise Bossi, vers 1860.

3. Eugène Disdéri. Alice Regnault (1849-1931). France, vers 1870. [En ligne :] <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10624089563>

4. Erwin Frères, Léonide Leblanc, Paris 1863. <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10624089563>

Jambes croisées:

1. Vautry & Cie, Paris vers 1860. *Musée d'Orsay, Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910*, Paris, 22 septembre 2015 - 17 janvier 2016

2. Pierre Petit. Alice la Provencale, France, vers 1860. [En ligne :] <https://www.flickr.com/photos/lumieresdesroses/2532863947>

Au sol :

1. Pesme, Paris, 1860. *Musée d'Orsay, Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910*, Paris, 22 septembre 2015 - 17 janvier 2016

2. Mayer & Pierson. Régine Blondeau. France, vers 1860. [En ligne :] <http://lumieresdesroses.com/expositions/les-insoumises>

Décolleté :

1. Reutlinger, Mary Laurent, 1870. [En ligne :] <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10993877754>

2. Eugène Disdéri, Mlle Bella, Paris ; [En ligne :] <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10993877754>

3. Ferdinand Mulnier, Méry Laurent (1849-1900) Paris, vers 1870. [En ligne :] <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10993877754>

4. Pierre Hippolyte Vauvray, Berthe Mariani, Paris, vers 1870. [En ligne :] <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10993877754>

Belles endormies :

1. Vautry & Cie, Paris, vers 1860. *Musée d'Orsay, Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910*, Paris, 22 sep-

tembre 2015 - 17 janvier 2016

2. Disdéri, Paris, vers 1860. *Musée d'Orsay, Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910*, Paris, 22 septembre 2015 - 17 janvier 2016

3. Ulrich Grob, Marie Garnier, vers 1860. [En ligne :] <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10993877754>

4. Étienne Carjat. Blanche d'Antigny (1840-1874). France, vers 1860. [En ligne :] <http://lumieresdesroses.com/expositions/les-insoumises>

Pied de nez :

1. Ken, Paris vers 1860. *Musée d'Orsay, Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910*, Paris, 22 septembre 2015 - 17 janvier 2016

2. Vautry & Cie, Paris, vers 1860. *Musée d'Orsay, Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910*, Paris, 22 septembre 2015 - 17 janvier 2016

Yeux aux ciel :

1. Léopold-Emile Reutlinger Cléo de Mérode (1875-1966). Paris, vers 1900. [En ligne :] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84322392/f56.item>

[ark:/12148/btv1b84322392/f56.item](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84322392/f56.item)

2. Léopold-Emile Reutlinger Liane de Pougy (1869-1950). Paris, 1886. [En ligne :] <https://www.pinterest.fr/pin/438115869983511495/?lp=true>

3. Léopold-Emile Reutlinger Cléo de Mérode (1875-1966). Paris, vers 1900. [En ligne :] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84322392/f56.item>

4. Eugène Disdéri. Alice Regnault (1849-1931). France, vers 1870. [En ligne :] <http://lumieresdesroses.com/expositions/les-insoumises>

Lettre d'un amant :

1. Charles Reutlinger, Inconnue, Paris [En ligne : <http://www.19thcenturyphotos.com/>

2. Reutlinger, Inconnue, Paris [En ligne : <http://www.19thcenturyphotos.com/>

Marie Madeleine :

1. W&D Downey La Belle Otéro, Londres, vers 1880. [En ligne :] <https://www.pinterest.fr/pin/336292297151441728/?lp=true>

2. Reutlinger
La Belle Otero, Paris, vers 1880
[En ligne :] <https://www.histoire-image.org/etudes/belle-otero-embleme-belle-epoque>

Nues :

1. Photographe anonyme. France, vers 1870. [En ligne :] <http://lumiere-desroses.com/expositions/les-insoumises>

2. Photographe anonyme. France, vers 1870.
[En ligne :] <http://lumiere-desroses.com/expositions/les-insoumises>

3. A. Liebert, Blanche Dumas, vers 1890. [En ligne :] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63557023>

4. Pierre Petit, Blanche Dumas, vers 189. [En ligne :] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63557023>

Chaise :

1. Pesme, date inconnue.
[En ligne :] <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10993877754>

2. Disdéri, Paris, vers 1865.
[En ligne :] <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10993877754>

3. Eugène Disdéri. Alice Regnault (1849-1931). France, vers 1870.
[En ligne :] <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10993877754>

4. Cesar Mitkiewicz & Cie, Paris, date inconnue. Musée d'Orsay, Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910, Paris, 22 septembre 2015 - 17 janvier 2016

Masque :

1. Nadar, Inconnue, Paris, 1862.
[En ligne :] <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10993877754>

2. Photographe inconnue, Comtesse de Beyren. Registre BB/1 de la police des mœurs.

Culottes :

1. Mazzepa, Adah Isaacs Menken. .
[En ligne :] <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10993877754>

2. Thomassin & Cie, Paris. Musée d'Orsay, Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910, Paris, 22 septembre 2015 - 17 janvier 2016

3. Charles Reutlinger, Mlle Leroux, Paris.
[En ligne :] <http://www.19thcentury-photos.com/>

4. Reutlinger, Emilienne d'Alencon (1869-1946), Paris. [En ligne :] <http://www.19thcenturyphotos.com/>

Accoudées :

1. A. Liebert, Adah Isaacs Menken, Paris.
[En ligne :] <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10993877754>

2. Thomassin & Cie, Paris. Musée d'Orsay, Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910, Paris, 22 septembre 2015 - 17 janvier 2016

Doigt levé :

1. Mulnier, Paris. Musée d'Orsay, Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910, Paris, 22 septembre 2015 - 17 janvier 2016

2. Mathieu Deroche, Paris.
[En ligne :] <https://www.flickr.com/photos/dibutades/10993877754>

