



HAL
open science

Se coucher et se lever en scène. Déshabillages et résistances (Paris 1890-1914)

Manuel Charpy

► **To cite this version:**

Manuel Charpy. Se coucher et se lever en scène. Déshabillages et résistances (Paris 1890-1914). Modes pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode, 2023, des nuits, 5, pp.377-391. halshs-04384586

HAL Id: halshs-04384586

<https://shs.hal.science/halshs-04384586>

Submitted on 10 Jan 2024

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.

« Se coucher et se lever en scène. Déshabillages et résistances (Paris 1890-1914) »

Publication avec iconographie dans :

« Des nuits », *Modes pratiques, revue d'histoire de la mode et du vêtement*, n°5, avril 2023, 448 pages, p. 377-391.

Version 1 non corrigée

Le naturalisme au théâtre : vaste sujet en même temps que lieu commun de l'histoire de la mise en scène¹. On se souvient des carcasses de mouton dépouillées, sans doute achetées aux Halles, par André Antoine sur la scène de son Théâtre libre en 1888 pour *Les Bouchers*. Trop réelle, la viande crue fait scandale. Le réalisme avait habitué le public aux étalages des réalités mais des « réalités bourgeoises » comme l'écrit ironiquement Georges d'Avenel : commodes et guéridons, bibelots à profusion, tapis et lampes, téléphones et gramophones et garde-robes infinies².

Alors que dans les années 1890 le directeur du Théâtre Antoine continue d'explorer de nouvelles mises en scène, à deux pas, se multiplient les salles de music-halls qui exhibent « petites femmes » ou « girls », notamment en montant des revues, successions de sketches et de scénettes, et les « poses plastiques », tableaux vivants de femmes ne portant qu'un « maillot académique ». Il s'agit pour l'essentiel de faire rire et d'exposer le plus de jeunes filles et le plus dénudées possible.

Rien d'étonnant à voir surgir un naturalisme en quelque sorte radical, non pas tant par l'exposition de corps mais par le récit même qu'il propose : les « Couchers » et les « Levers », scènes en temps réels où une jeune fille se déshabille sur une scène pour rejoindre son lit, seule – tout le public masculin doit pouvoir s'y voir. L'un des premiers spectacles de ce type est lancé 75 rue des Martyrs, à l'ancien Divan japonais devenu Concert Lisbonne, du nom de son propriétaire touche-à-tout et par ailleurs ancien Communard déporté, Maxime Lisbonne. Le *Coucher d'Yvette* est monté sur une idée d'un certain Francisque Verdellet, auteur de revues de fin d'année où se mêlent scènes de caserne, allusions égrillardes et scènes de la vie locale. Sa « pantomime lyrique en un acte », est jouée sur la musique d'Eugène Arnaud, chef d'orchestre du Casino de Lyon – musique perdue et compositeur oublié. Mais l'essentiel n'est ni dans le livret, ni dans la musique : on vient voir une femme se coucher, c'est-à-dire se déshabiller. La « pantomime » – les femmes ne parlent pas – étrangement refusée par l'Eden-Théâtre, music-hall qui ne cesse pourtant de dévêtir des jeunes filles, est jouée au Concert Lisbonne en mars 1894. Tous les soirs, plus d'une centaine de fois, Blanche

¹ Cet article puise largement sa source dans un article rédigé avec Léonor Delaunay sur les comédiennes et danseuses du music-hall de La Scala (à paraître). Pour une approche monographique sur *Le Coucher d'Yvette*, voir Camille Paillet, « Se déshabiller sur scène au tournant du siècle. *Le Coucher d'Yvette* (Paris, 1894) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°54, 2021, p. 129-141.

² Georges d'Avenel, *Le mécanisme de la vie moderne*, volume 4, Paris, Armand Colin, 1902, p. 214.

Cavelli, âgée de 19 ans, se déshabille pour entrer dans la nuit. Parfaite et redondante unité de temps et de lieu.

Couleur chair

Ce déshabillage fait scandale. Scandale de convenance, on le devine, tant tous les music-halls qui se multiplient depuis 1864 exposent d'année en année de plus en plus de femmes dénudées, en particulier dans des revues, défilés de scénettes habillées de costumes fantaisies³. Le journal *Gil Blas* le résume brutalement à propos d'une revue de La Scala intitulée *En voilà de la Chair !* : elle « semble symboliser admirablement ce que les spectateurs recherchent dans le théâtre d'aujourd'hui. »⁴ Quant au *Guide des plaisirs à Paris* de 1899, il dépeint « les théâtres et les Music-Halls où s'exhibent des femmes en toilette merveilleuse de grandes mondaines, ou en maillot qui les montre nues ».⁵

Le « maillot couleur chair » est un collant de bonneterie de soie qui couvre le corps du cou aux pieds, fermé par des agrafes dans le dos. Il permet de dévêtir tout en échappant à la censure. Présent dès les années 1830 pour protéger la pudeur des comédiennes et comédiens, il couvre le corps pour mieux l'exposer intégralement au public à partir des années 1870. Le terme de « maillot académique » est savamment choisi pour rattacher les nus à ceux des Beaux-Arts et à la statuaire antique. Le maillot accompagne un genre à grands succès à partir des années 1890 : les « tableaux vivants » ou « poses plastiques ». Il s'agit de compositions sur scène de femmes en maillot, avec pour prétexte la recomposition d'un tableau ou l'évocation d'une scène mythologique, parfois historique⁶. L'album *Le Panorama, Paris qui s'amuse* publie ainsi les photographies complaisantes de comédiennes en maillots : « Le maillot a conquis son droit de cité dans le théâtre moderne. Pas une féerie qui ne s'achève en apothéose sur un gracieux tableau vivant. Partout, [...] la femme montre au public le trésor de ses charmes. Wagner lui-même a introduit au premier acte de *Tannhäuser* le triomphe de Vénus. C'est un retour aux mœurs de la Grèce, un tribut offert par l'admiration des peuples au Culte de la Beauté. »⁷ Pas de « pornographie » assène le *Nu au théâtre depuis l'Antiquité* (1909) dès lors qu'il s'agit d'une « lorsque le sujet ou les sujets qui y figurent, simulent réellement des statues inanimées »⁸. En 1901, tout en reproduisant des photographies de danseuses nues, *La Rampe* condamne cette envahissante pratique : « la plastique demande, autant que possible, des formes gracieuses et pures, des corps parfaits ; elle met en valeur ces formes, dénude ces corps, les dispose en groupes élégants [...] constituant de la sorte des tableaux vivants. [...] La foule

³ Voir les travaux de Romain Piana dont « "Paris-voyeur" : les dispositifs spectaculaires érotiques dans la revue », *Études théâtrales*, vol. 65, n°2, 2016, p. 189-209 et Romain Piana, Olivier Bara et Jean-Claude Yon (dir.), « En revenant à la revue. La revue de fin d'année au XIX^e siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°266, 2015.

⁴ *Gil Blas*, « La Chair », 25 janvier 1899.

⁵ *Guide des plaisirs à Paris*, Paris, Édition photographique à Montmartre, 1899, p. 7-8.

⁶ Julie Ramos (dir.), *Le Tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Mare & Martin/INHA, 2014.

⁷ Voir *Le Panorama, Paris qui s'amuse*, « poses plastiques » ; voir en outre *Le Coucher de la mariée*, variation du *Coucher de la Parisienne*, joué la première fois en mai 1895 à l'Olympia. Série de 30 photographies, Reutlinger (ameublement de la maison Collin), *Le Panorama, Paris qui s'amuse*, livraison n°7, Reutlinger, vers 1896.

⁸ Gustave Witkowski et Lucien Nass, *Le nu au théâtre depuis l'Antiquité*, 1914 p. 183.

irraisonnable trouve dans la présentation des tableaux vivants une satisfaction à ses instincts, à son grand désir de chair, elle se laisse prendre toute à l'attrait pervers des corps, nus, séduire par leurs courbes osées ; béatement, elle admire les poitrines largement offertes, les ventres audacieusement présentés, les croupes savamment mises en valeur.⁹ »

À côté de ces nuées de femmes plus ou moins organisées, prospèrent des solos érotiques en maillot. Au lever de rideau, des danseuses ou comédiennes sont nues et s'animent. C'est le cas de Suzanne Duvernois avec ses « poses artistiques » qui passe de pose en pose, accompagnée de musique.

Les déshabillages qui se terminent sur un maillot se multiplient. À l'Olympia, on joue avec la parenté du cirque : dès 1898, Lily de Lidia mène un *strip-tease* en maillot sur trapèze alors que « Les jeux galants de l'escarpolette » permettent au propriétaire de La Scala d'exposer le décolleté de Pauline Dargent¹⁰.

En 1899, *Gil Blas* dans un article intitulé « La Chair » résume : dans « les revues des grands théâtres ou des music-halls, la femme apparaît quasi-nue et [que] le talent des costumiers s'exerce précisément à nous montrer le plus possible de chair, soit par des décolletages qui descendent jusqu'aux reins, côté pile, jusqu'au nombril, côté face », jouant des crevés et des tulles transparents¹¹. Vite le maillot ne cherche plus à évoquer la sculpture antique : « le costume, note encore le journaliste du *Gil Blas*, se compose surtout d'un maillot rose moulant, un torse rebondi et des jambes superbes, maillot sur lequel un costumier de génie consent à agraffer, de ci de là, quelque accessoire [...]. Depuis quelque temps, on a fait une trouvaille, on a mis des bas sur le maillot, des bas qui s'arrêtent au-dessus de la cuisse, [...] donnant absolument l'illusion de la peau. [...] Pour aguicher encore le spectateur, et l'inviter à s'exciter encore plus sur la chair qu'on lui montre, le dialogue est toujours à double entente ». La pratique se banalise à partir de 1906 quand le Parlement cesse de subventionner la commission de censure théâtrale¹². Au même moment, sous la pression syndicale, le ministre de l'Intérieur Clémenceau fait passer en 1906 une circulaire qui limite la confusion entre scène et salle en interdisant aux spectateurs d'accéder à la scène, de « souper » avec les artistes et aux gérants de les loger sur place¹³. Les comédiennes elles-mêmes, appuyées par les syndicats, dont le Syndicat des artistes dramatiques, attaquent de plus en plus les directeurs qui les embauchent pour des pièces où le texte disparaît et les vêtements se raccourcissent.

C'est le cas d'Huguette Vanora qui attaque la Scala en 1913. Lors de son procès, en mai 1913, le tribunal lui donne raison soulignant « que le rôle

⁹ « La Plastique au Théâtre », *Almanach de la Rampe : actrices parisiennes*, 1901.

¹⁰ *L'Art lyrique et le music-hall : journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*, 1^{er} janvier 1896, p. 1.

¹¹ *Gil Blas*, « La chair », 25 janvier 1899.

¹² Sylvie Perault, « Du scandale au banal. Montrer et voir la nudité féminine sur scène : des planches du XVII^e siècle aux music-halls parisiens », in Régine Beauthier, Jean-Mathieu Méon, Barbara Truffin (dir.), *Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis) qualification*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, p. 164-165.

¹³ « Circulaire du 18 décembre 1906 », *Bulletin officiel annoté de tous les ministères : lois, décrets, circulaires, instructions...*, Paris, Direction de l'administration départementale et communale, décembre 1906, p. 568 et sq et en particulier p. 572.

primitivement assigné à Huguette Vanora impliquait une partie chorégraphique, que d'autre part, le costume tel qu'il avait été dessiné par Landolf comportait pour voiler éventuellement et dans une certaine mesure la gorge de la danseuse, une écharpe de soie mobile et des bretelles pailletées avec deux gros cabochons au regard de l'extrémité des seins » et qu'elle « se trouva, le 25 septembre 1911, date de la répétition des couturières [...], aux prises avec des exigences inattendues de la part de son Directeur, celui-ci lui ayant manifesté, en termes peu mesurés, sa volonté de la mettre en scène la gorge tout à fait dénudée [...] et de ramener sa participation à la pièce, le divertissement chorégraphique qui lui était échu étant supprimé, à un simple rôle plastique ». Le tribunal condamne le directeur Fursy, attendu qu'il « se montra soucieux non de la produire comme une danseuse experte en son art, mais uniquement de spéculer sur la curiosité sensuelle des spectateurs »¹⁴.

Le Progrès théâtral s'insurge ainsi en 1914 : « Il ne faut plus permettre que, dans certain music-hall, on fasse déshabiller entièrement les femmes et les jeunes filles, sous prétexte que, pour leur faire chanter quelques couplets dans la figuration et les chœurs et mettre des tutus, on a besoin de se rendre compte, dans les plus intimes détails, de leur anatomie. »¹⁵ Les contrats-types défendus par le Syndicat des artistes dramatiques et lyriques tentent de régler ces questions de « dignité »¹⁶ en précisant que « l'Artiste femme ne sera jamais tenue de vêtir un costume indécent. »¹⁷

Chambres et lits en scène

En 1894, cependant, le temps est à l'invention des mises en scène pour dénuder des femmes sur scène et les syndicats sont encore peu organisés. Le public se presse donc pour voir une scène qui se joue dans une chambre avec en son centre un lit.

Le tournant « réaliste » du théâtre à partir des années 1870 y aide : les vaudevilles, les comédies et drames bourgeois cherchent à reproduire le monde matériel réel sur scène. Pour la narration, il faut des salons, des canapés qui peuvent accueillir de putatives scènes érotiques¹⁸, des placards où cacher des amantes et des amants, des portes qui claquent... Francisque Sarcey se souvient de ce changement qu'il situe dans les années 1880 : « J'entre dans un théâtre de genre, à l'instant précis où la salle croule sous les bravos. En effet, le rideau s'est levé sur un décor aussi hideux qu'un véritable salon bourgeois. Aux fenêtres, de vrais rideaux en damas laine et soie, attachés avec de vraies torsades de

¹⁴ « Le théâtre au Palais. M^{lle} Huguette Vanora a gagné son procès contre M. Fursy, directeur de la Scala » in *Le Temps*, 25 mai 1913, p. 4 ; « La morale triomphe », *La Sentinelle*, 26 mai 1913 et « Le rôle de la danseuse Vanora », *Comoedia*, 9 mai 1913. Sur le déroulé du procès, voir par exemple *Le Frou-Frou*, 24 mars 1912 et « La robe de la danseuse Vanora », *Le Temps*, 30 mars 1912.

¹⁵ Article de Jim Paddy in *Le Progrès théâtral, organe officiel du Syndicat des artistes dramatiques...*, 1^{er} mars 1914.

¹⁶ Marie-Ange Rauch, *À bas l'égoïsme, vive la mutualité ! Histoire de la mutuelle des artistes et des professionnels du spectacle (1865-2011)*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2014.

¹⁷ « Contrats-types pour artistes dramatiques et artistes lyriques. Règlement général des théâtres adopté par le syndicat des artistes dramatiques » in *Le Progrès théâtral... op. cit.*, 1^{er} mars 1907.

¹⁸ Manuel Charpy et Léonor Delaunay, « 1901 – Le canapé » in Nadja Cohen et Anne Reverseau (dir.), *Petit musée d'histoire littéraire. 1900-1950*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015.

passenterie à de vraies patères en cuivre estampé. Sur la cheminée, une vraie pendule de Richoud. Puis de vrais meubles et une vraie lampe, avec un vrai abat-jour rose en papier gaufré. [...] Tu as raison, bon public ! Tout cela est réel, comme le papier timbré, le rhume de cerveau et le macadam. Les gens qui se promènent sur ce tréteau encombré de poufs, de fauteuils capitonnés et de chaises en laque, semblent en effet s'occuper de leurs affaires.»¹⁹. En 1884, Louis Becq de Fouquières, attaché au théâtre du Grand Siècle, s'inquiète : « Les théâtres semblent obéir à une tendance dangereuse qui [...] consiste à transformer la représentation du réel en une sorte de présentation directe, de telle sorte qu'ils cherchent à s'affranchir du procédé artistique de l'imitation et mettent leur ambition à nous intéresser à la vue des objets eux-mêmes. Ainsi compris, l'art de la mise en scène aurait sa fin en lui-même [...] il deviendrait, ici, l'art du peintre, là, l'art de l'architecte, là, l'art du sculpteur, là, l'art du tapissier »²⁰. Cette « présentation directe » est d'autant plus omniprésente que vaudevilles et comédies se déroulent « à Paris, de nos jours » comme le veut la formule. Le public applaudit sur scènes ces décors et ces costumes qui sont des reflets de sa vie domestique.

Après l'omniprésent salon, arrivent donc sur scène les chambres, d'autant plus désirées qu'elles rendent possible le dévoilement des corps. Il faut dire qu'en ville, la « chambre à coucher » est plus interdite que jamais aux regards étrangers. Avec la spécialisation des pièces de l'appartement bourgeois, on lui assigne des fonctions plus limitées : on y dort, conjugalement, et pour cela on y fait éventuellement sa toilette et l'on s'y habille et déshabille – généralement derrière un paravent. À la rigueur, on y lit et on y prie, mais toujours le soir²¹. La journée, la chambre doit être glacée, baignée de silence, dans la pénombre et porte fermée. Les seules chambres à coucher exposées au public par la photographie sont celles des comédiennes, uniques femmes dont on considère que leur intimité peut être dévoilée. Cela fait le succès d'édition de *Nos Actrices chez elles*, album publié en 1894-1895 – au moment du *Coucher d'Yvette* – où le photographe Eugène Pirou, futur réalisateur de films érotiques, saisit des comédiennes dans leurs boudoirs ou leurs chambres, en tenues légères²².

Placer une chambre sur scène – et parfois une salle de bain – mais plus encore sa pièce maîtresse, le lit, éveillent nécessairement le voyeurisme. Marcelle Yrven qui se fait connaître comme une des premières à se déshabiller sur la scène des Folies-Dramatiques prend la plume pour écrire *Comédienne et féminisme* (1914) et *Le lit au théâtre* (1912)²³.

¹⁹ Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, volume 6, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1901, p. 254.

²⁰ Louis Becq de Fouquières, *L'art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale*, Paris, Charpentier, 1884, p. 91.

²¹ Voir Michelle Perrot, *Histoire de la vie privée*, tome 4, « De la Révolution à la Grande Guerre », Paris, Le Seuil, 1987.

²² *Nos Actrices chez elles, Photographies de Eug. Pirou obtenues instantanément par la lumière artificielle (Nouveau procédé breveté)*, Paris, Fayard, vers 1895. Voir Camille Blot-Wellens, « Eugène Pirou, portraitiste de la Belle Époque », *Revue de la BnF*, 2015/2, n° 50, p. 86-95.

²³ Marcelle Yrven, « Le lit au théâtre » *Fantasio, revue gai*, 15 février 1912, n°134, p. 497-499. Yrven connaît par ailleurs un immense succès en 1909 aux Folies-Dramatiques avec *La nuit de noces* où elle passe de longs moments dans un lit en jupons déshabillés (voir *Les Annales du théâtre et de la musique* 1909, p. 270). Ses photographies réalisées par Manuel et diffusées en cartes postales par Neurdein.

Féministe, elle suit avec ironie l'avènement du lit sur scène. Feydeau y joue un rôle central, pour les « lits joyeux », écrit-elle, comme dans *Le Dindon* et *Occupe-toi d'Amélie* qui permettent que l'on se cache dessous. Elle rappelle que longtemps la censure interdisait à plusieurs personnes d'être en même temps dans un lit sur scène : « Deux personnes pouvaient y coucher mais l'une après l'autre ». Henri Kéroul, l'auteur d'une *Nuit de noces*, crée plus de 20 pièces avec des lits sur scène, Albin Valabrègue, dix, quant à Robert Dieudonné – qui co-écrit avec Rip et invente près de 70 revues et pièces et travaille pour tous les cafés-concerts –, il place un lit dans tous ses vaudevilles.

Les fabricants de mobilier devinent vite l'intérêt d'investir ces simulacres de chambres sur scène à des fins publicitaires. Les maisons du Faubourg Saint-Antoine qui font le « mobilier de théâtre » y placent leurs « chambres à coucher », soit un ensemble fait d'un lit, d'une armoire à glaces, de tables de nuit, d'une coiffeuse et de lampes, le tout dans un même style²⁴. Dans les programmes de théâtres et les albums illustrés, les maisons signent leur mobilier. Pour la série le *Coucher d'Yvette*, il est précisé : « Meubles de la maison Krieger (Darmon et Colin) ». Érotisation de la marchandise, reprise dans toutes les publicités²⁵.

Le modèle est vite repris dans tous les cafés-concerts : un fond peint figure les murs de la chambre, au-devant un mobilier « réaliste » et une jeune fille qui se déshabille. Le même décor combinant décor peint et meubles réels est utilisé dans toute la photographie pornographique. Le succès est rapide de ces jeunes femmes seules en vêtements de nuit. Le public masculin peut s'imaginer sur scène, voire se rêver protecteur de ces jeunes femmes de milieux populaires. *Le Coucher d'Yvette*, après plus d'une centaine de représentations, est vite décliné. Près d'une trentaine de ces déshabillages – parfois habillages – sont joués dans Paris pour la seule année 1894, à l'Olympia, au Casino, au Bataclan, à la Scala, avec toujours la nuit pour prétexte. Suivent « Le Coucher de la Parisienne », « de la mariée », de la femme du conscrit... On mime – puisqu'il s'agit bien de cela – le « coucher », puis le « lever » : « Madame, au saut du lit, blonde devant la psyché cambre les hanches, voilées à peine par un peignoir luxueux et transparent. Elle va et vient, gamine, dans la chambre, et les spectateurs, jumelles braquées, croient apercevoir le nu sous la chemise fine. »²⁶. On mime parfois même le « bain » dans des baignoires habillées de tissus, aux allures de lits profonds.

Linge réaliste

La critique joue l'indignation tout en se focalisant sur les décors et les vêtements de ces femmes qui se couchent en public. *Les Déshabillés au théâtre*, publié en 1896, dit ce qui excite et choque à la fois : « sur un décor bizarre : un lit praticable, une table de nuit authentique et une armoire à glace. [...] Elle regarda un portrait d'homme au mur, soupira,

²⁴ Voir les Archives Soubrier « Mobilier bourgeois », années 1880-1910 au Musée des Arts décoratifs.

²⁵ Voir les publicités de mobilier dans la collection des Ephemeras de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris dont les publicités de la maison d'ameublement Lazard, 138 rue de Rivoli.

²⁶ « Sensations de théâtre. Déshabillés et nu », *L'Événement*, 4 mai 1896, p. 4.

et sa pensée s'arrêta sur son corsage qu'elle dégrafa, pour le complètement retirer. [...] Elle enlevait son jupon, et, sans gêne, par le théâtre, allait et venait en pantalon, grimpait sur une chaise, et, à genoux, appuyée sur la table de nuit, griffonnait un petit billet. »²⁷ Ce qui frappe et trouble, c'est la nature des vêtements – il ne s'agit ni de costume de théâtre, ni du « maillot académique » : « La lingerie n'était point de fantaisie souligne Montorgueil ; la chemise était tout bonnement une chemise ; le corset servait tous les jours, et le pantalon était celui que M^{lle} Cavelli avait mis pour venir » au théâtre.

Cette confusion entre vêtements de ville et de scène est ancienne – ici plus troublante car donnant l'illusion de découvrir la *vraie* intimité de la comédienne. En 1880, le *Dictionnaire des professions ou Guide pour le choix d'un état* dénonce l'obligation, déjà de longue date, de paraître des actrices, confondant à juste titre toilettes mondaines et de jeu : le métier demande « des toilettes mondaines, on connaît celles qui s'étaient maintenant sur nos théâtres, et l'on sait quel en est le prix [et que] c'est sur les appointements mêmes de l'artiste que les toilettes se payent [...]. Il est rare que celui de la dépense à laquelle on l'oblige ne lui fasse pas rendre à son directeur tout l'argent qu'elle en a reçu. La carrière du théâtre est donc, en général, moins avantageuse pour les femmes que pour les hommes. »²⁸ Anne Martin-Fugier rappelle que dans les années 1880, même au Théâtre-Français subventionné, « l'artiste s'engage à fournir ses costumes sans pouvoir refuser ceux que le théâtre lui imposerait »²⁹. Dans tous les cafés-concerts, les comédiennes doivent acheter lingerie et toilettes au moins huit jours avant la première³⁰.

Les comédiennes trouvent des arrangements dès les années 1860, dans les grands théâtres comme dans les cafés-concerts. Les fournisseurs se placent au centre du jeu, à la croisée des nécessités des comédiennes et du désir du public de voir défiler les toilettes sur scène. Zola, dans *Le naturalisme au théâtre*, note que « le public se passionnant plus pour les robes que pour le dialogue [on] en est venu à fabriquer les pièces dans le but d'un grand étalage de modes nouvelles [...]. Le lendemain d'une première représentation [...] tout Paris en cause, une bonne partie [...] des spectatrices vient au théâtre pour voir la robe bleue de celle-ci ou le nouveau chapeau de celle-là. »³¹ Becq de Fouquières note lui en 1884 que le public est « armé de lorgnettes » pour dévisager la comédienne et « signer sa robe du nom du plus habile faiseur »³². Germont confirme en 1889 dans *Loges d'artistes* que lorsque Rosa Bruck, en contrat avec le modiste Félix, « inaugure une nouvelle robe au théâtre, on est sûr que le lendemain les femmes pour qui c'est possible commanderont la

²⁷ Georges Montorgueil, *Les Déshabillés... op. cit.*, p. 12 et Ariane Martinez, *La pantomime théâtre en mineur 1880-1945*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p. 60 et sq.

²⁸ Édouard Charton note que les appointements vont de 12 000 à 25 000 francs dans les bons théâtres parisiens (Odéon, Vaudeville, Gymnase, Palais-Royal, Variétés, Porte Saint-Martin). Édouard Charton, *Dictionnaire des professions ou Guide pour le choix d'un état*, Paris, Hachette, 1880, p. 119.

²⁹ Anne Martin-Fugier, *Comédiennes : les actrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Complexe, 2008 [2001], p. 73.

³⁰ *Ibid.*, p. 75.

³¹ Émile Zola, « Le costume » in *Le naturalisme au théâtre*, Charpentier, 1881, p. 121.

³² Louis Becq de Fouquières, *L'art de la mise en scène : essai d'esthétique théâtrale*, Paris, Charpentier, 1884, p. 92-93.

même »³³. Ce jeu d'influences est exposé par le publicitaire Jules Arren : « les modistes, couturiers et couturières, fourreurs, etc., font des conditions toutes spéciales aux actrices [...] ou même leur donnent gratuitement des robes, chapeaux, etc., pour avoir le droit d'annoncer que c'est eux qui les habillent [...], profiter de la réclame vivante [...] et publier leurs photographies dans leurs annonces »³⁴. Les couturiers sont vite envahissants, exaspérant les auteurs contraints de se plier au système. Pierre Wolff se souvient ainsi du « couturier qui avait habillé [sa] pièce » à la Comédie-Française lui demandant de retarder la première suite à l'arrivée d'une robe sombre « qui ne va pas » avec le texte : « Une femme qui est sur le point de tromper son mari, doit porter une robe claire », déclare-t-il³⁵. Comédiennes, chanteuses et danseuses, contraintes de paraître, s'entendent avec des grands couturiers comme avec de modestes fabricants, selon le prestige de la scène. En 1905, un procès met à nu ce système en plaçant face à face une comédienne et un fourreur qui lui réclame 12 000 francs, « prix d'une fourrure qu'elle soutenait lui avoir été donnée à seule fin qu'elle l'exhibât³⁶ ». « À l'audience, note un journaliste, il a été révélé que la comédienne était une sorte de mannequin ambulante chargée de promener sur la scène et par la ville, aux courses principalement, tel ou tel ornement de toilette. » Chanteuses ou comédiennes secondaires font de même : la grande maison Drecoll en habille beaucoup comme O'Brien, et Zimmermann, rue des Pyramides, habille Régine Flory³⁷.

C'est une véritable nébuleuse publicitaire qui environne les comédiennes, chanteuses et danseuses : érotiques, elles deviennent des mannequins, et la presse comme les programmes détaillent par le menu les fabricants et fournisseurs des tenues. Pour exemple, toutes les publicités de la maison Drecoll lancée en 1904 mentionnent sous les photographies que M^{lle} Exiane porte une « robe de dîner en crêpe satin blanc, revoilé de tulle héliotrope [et] le devant du Corsage est garni d'une flaque de strass. »³⁸ Elle pose avec M^{lle} Daussemont « des Variétés » en robe de « taffetas rose » et M^{lle} Vandoren « du Gymnase » « en velours noir garni de putois blanc ». Les comédiennes et les chanteuses des cafés-concerts sont volontiers utilisées pour faire les publicités de produits cosmétiques et de sous-vêtements qui mobilisent des corps dénudés³⁹.

Le public des music-halls peut ainsi s'imaginer sur scène, dans ses meubles, et avoir acheté ces vêtements. Plaisir du retournement social, de s'imaginer protecteur, et, manière – finalement ordinaire – pour la bourgeoisie d'érotiser des femmes issues des milieux populaires, souvent d'abord couturières, et le linge ordinaire – vulgaire – y participe.

³³ Louis Germon, *Loges d'artistes. Dessins de Félix Fournery*, Paris, Dentu, 1889, p. 77.

³⁴ Jules Arren, *Comment il faut faire de la publicité*, Paris, Pierre Lafitte, 1912, p. 205.

³⁵ « Enquête sur la mode. L'élégance féminine au théâtre » in *La Mode du Temps, supplément au journal du Temps*, 30 mai 1914.

³⁶ « Causeries. Mœurs parisiennes », *La Dépêche de Toulouse*, 27 décembre 1905, p. 1.

³⁷ *Les Modes : revue mensuelle illustrée des Arts décoratifs appliqués à la femme*, janvier-février 1912 et juin 1914.

³⁸ *La Vie heureuse*, 20 novembre 1913, p. 16 (publicités Drecoll).

³⁹ Voir par exemple les contrats entre Mistinguett et la maison de corsets Claverie (Archives Claverie (Invisu)) et le dossier « Corsets », *Ephemera*, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

L'obligation de fournir ses vêtements vaut en effet aussi pour la lingerie. Un procès s'ouvre en 1895 entre Caroline Otero et un vendeur de dentelles du boulevard Haussmann. La comédienne des Folies Bergère, doit 2000 francs pour des dessous qu'elle porte sur scène et à la ville⁴⁰. Inventaire lors du procès : « Une chemise de gaze en soie bleue. 90 fr. ; Pantalon assorti 80 ; [...] Une chemise de linon transparente 120 ; Trois chemises de gaze-soie 240 »⁴¹. Ces vêtements sont pour les débutantes un poste de dépenses considérable et quand impresarios ou directeurs les fournissent, les comédiennes sont contraintes de les rembourser s'ils sont dégradés, peu importe le nombre de représentations⁴².

Dès la fin des représentations du Coucher d'Yvette, ces tensions deviennent visibles. En 1896, Verdellet assigne en justice Blanche Cavelli pour avoir continué à porter les « dessous d'Yvette » jusqu'à la fin des représentations alors même que lui avait quitté l'affaire. L'avocat Lagasse plaide : « Les fameux “dessous” avaient servi pendant quatre mois. Aussitôt la restitution opérée, M^{lle} Cavelli, dit-il, fit l'acquisition de nouveaux dessous. Les prix sont modestes, c'est du linge de jeune fille de province. (Rires [dans la salle du tribunal].) L'artiste, que tout Paris a vue et applaudie, avait des mules roses qu'elle a achetées au Gagne-Petit et qui ont coûté 9 fr. 95 ; son costume de drap rouge et sa jaquette ont coûté 80 fr. ; une paire de bottines en chevreau glacé, 25 fr. ; le peignoir, 40 fr. ; le jupon, 30 fr. et le corset – acheté rue Marcadet, Au Géant des Mers, – 35 fr. »⁴³ La comédienne, apprend-on, gagne 200 francs par mois (l'agent Maxime Lisbonne empoche 800 francs). L'ensemble de la tenue, pourtant par définition légère et usée pendant 4 mois sur scène, est évaluée à près de 215 francs. Le Tribunal comprend aisément cet « emprunt » de la comédienne et condamne Verdellet pour abus de citation. Directrices et directeurs quand ils fournissent les vêtements y compris de ville, en particulier à de jeunes filles pauvres, les endettent en retour⁴⁴. On souligne partout, notamment à l'occasion du procès Cavelli-Verdellet, le bon marché du linge. Outre les pièces achetées dans les grands magasins populaires, le corset est confectionné rue Marcadet « avec l'étoffe que la maman de l'artiste elle-même avait fournie. »⁴⁵ L'information est chroniquée dans toute la presse : l'érotisme et le voyeurisme reposent sur ce sentiment d'une accessibilité, autant sociale que sexuelle⁴⁶.

Des nuits en pleine lumière

La comédienne gagne son procès mais les images du spectacle, elles, sont partout, vendues bien après la fin du spectacle. Commerce second et

⁴⁰ *Le Triboulet*, 21 janvier 1906, p. 14.

⁴¹ « M^{lle} Otero et M. Capdeville. Encore des dessous », *Le Soir*, 1^{er} février 1896, p. 3 ; voir en outre, « Faits divers le linge de la Belle Otero », *Gil Blas*, 13 juin 1895, p. 3 ; *Le Gaulois*, 10 juillet 1895 et *La Justice*, 8 août 1895, p. 3.

⁴² *L'Artiste lyrique : organe de l'Union syndicale et mutuelle des artistes lyriques : concerts, cirques et music-halls*, 1^{er} janvier 1907, p. 4.

⁴³ *Le Matin*, 1 février 1896, p. 3 ; *Journal des débats politiques et littéraires*, 1^{er} février 1896 et *Le XIX^e siècle*, 2 février 1896, p. 3.

⁴⁴ *L'artiste lyrique... op. cit.*, 1^{er} janvier 1907 p. 4.

⁴⁵ « Sensations de théâtre. Déshabillés et nu », *L'Événement*, 4 mai 1896, p. 4.

⁴⁶ *Le Matin*, 1^{er} février 1896, p. 3, *Journal des débats politiques et littéraires*, 1^{er} février 1896 et *Le XIX^e siècle*, 2 février 1896, p. 3.

central à la fois : il assure la publicité du spectacle et le spectacle crée un marché d'images – des cartes postales, à collectionner autant qu'à expédier, et des albums, vendus en livraison et qui proposent des sortes de bandes dessinées du déshabillage⁴⁷. Couchers et Levers donnent lieu à des séries, généralement de 18 images. Étrange mise en scène : à la pénombre érotique du théâtre, se substitue un éclairage uniforme, semblable à celui des studios de photographie. Une lampe allumée avec abat-jour ou une chandelle sur la table de nuit miment la nuit et une ambiance intime.

Ces images se retrouvent en plein jour. Le *Journal des débats* note que « cette innovation [le maillot académique] permet de se montrer aux vitrines des papetiers — Reutlinger *fecit* — dans un négligé qui s'étend au voisinage de l'ombilic : au premier abord, la famille Prud'homme est scandalisée d'un décolleté sous-ombilical aussi audacieux, mais en y regardant de près, on distingue fort bien les légers plis du maillot et la morale est sauvée. »⁴⁸ Et le journal *L'Événement* de souligner la présence de ces nouvelles photographies partout : « aux vitrines de magasins, actrices et piteuses, photographiées artistement, toutes les petites Reutlinger, clignant de l'œil, sourient aux passants. Et, depuis deux saisons, dans les comédies, sur les scènes des théâtres jaloux des succès des cafés-concerts, on se déshabille à qui mieux mieux. »⁴⁹

Cet immense commerce d'images, présentes jusqu'aux vitrines des marchands, crée rapidement des conflits. Dès 1896, des procès éclatent sur la propriété et la diffusion des images des « mimodrames », notamment érotiques, les danseuses et comédiennes étant dépossédées de leur droit à l'image. Les comédiennes photographiées pour la promotion des pièces sont contraintes d'accepter, dans l'espoir d'une publicité, que ces images soient réutilisées gracieusement dans la presse et les revues de mode, d'autant que les mondes de la mode, de la photographie et de la presse se brouillent aux yeux des comédiennes. Toutefois, certaines s'opposent à ce commerce. En 1905, le procès provoqué par la comédienne Manon Loty, implique un fabricant de dentelles et un photographe indélicat. Les chroniques du procès, ne pouvant retenir des commentaires sur le physique, précisent que la « jeune artiste d'avenir, d'autant qu'elle est fort jolie femme, acceptait de prêter le charme de sa beauté blonde à une publicité photographique. À la demande d'un grand marchand de dentelles, elle se rendit chez un photographe, qui la prit d'abord se penchant, souriante, sur un guéridon couvert de broderies vaporeuses. Mais, après cette pose, l'opérateur lui dit : « Puisque nous avons un si joli modèle, et que vos cheveux sont poudrés, nous allons, si vous le voulez, "faire de nouvelles poses qui seront pour vous." La jeune femme, comprenant qu'il s'agissait là d'une offre gracieuse, accepta et posa de nouveau. »⁵⁰ Non seulement Loty refuse de payer mais s'inquiète en outre de l'usage de ces images par le photographe.

⁴⁷ Voir Marie-Ève Bouillon, *Naissance de l'industrie photographique. Les Neurdein, éditeurs d'imaginaires (1863-1918)*, thèse de l'EHESS, 2017.

⁴⁸ « Tribunaux. Le Couché d'Yvette », *Journal des débats politiques et littéraires*, 1^{er} février 1896.

⁴⁹ *L'Événement*, 4 mai 1896, p. 4.

⁵⁰ « Le sans-gêne de MM. les Photographes » in *Le Progrès théâtral... op. cit.*, 20 décembre 1906.

La question ne cesse de se poser au point qu'en 1907, le Syndicat des artistes dramatiques ouvre le débat qui touche alors l'ensemble du monde du spectacle sur le droit des directeurs « de faire photographier l'artiste dans tous les costumes et d'afficher son portrait dans tous les endroits qui lui paraîtraient convenables ». Le débat roule en particulier sur les portraits « qui seraient à leur place ailleurs que sur la voie publique ». Le syndicat veut interdire cette obligation faite aux comédiennes et le fait que les directeurs contractualisent avec les photographes, sans aucun bénéfice pour les comédiennes. Le syndicat espère aussi arrêter qu'« à Paris, des répétitions générales commencées à 7 heures du soir [sont] terminées à 6 heures du matin à cause des photographes ». Hésitation cependant car cet usage apparaît aussi une « complaisance » normale et « obligatoire pour l'artiste », pour le bien du théâtre comme pour la renommée de l'artiste elle-même⁵¹. Mais le syndicat insiste sur la propriété de ces images : s'il est accepté qu'elles appartiennent aux directeurs des théâtres et music-halls, le syndicat tente d'en limiter l'usage hors du giron des seules pièces de théâtre.

Cependant, l'immense marée de ces images de femmes en linge, mimant le désir et la disponibilité, sous forme de cartes postales et d'albums, semble impossible à contenir. Les scènes deviennent même films. Eugène Pirou réalise, entre la fin 1896 et le début 1897, « Le Coucher de la mariée », « Mademoiselle Sorel dans sa loge, Vaudeville » et « Le Bain de la Parisienne »⁵². Pathé fait un « Le Coucher de la mariée » la même année et Georges Méliès lui-même réalise en 1899 *Le Coucher de la mariée ou Triste nuit de noces*. Ces films se multiplient au début du siècle avec toujours la même mise en scène : l'histoire s'achève sur la femme en chemise de nuit, mais l'homme est visible, caché et voyeur derrière le paravent.

Par le cinéma, la photographie ou dans la salle, l'œil du public demeure souverain sur les corps déshabillés.

⁵¹ « Assemblée générale Séance du 28 février 1907 » in *Le Progrès théâtral... op. cit.*, 1^{er} mars 1907, p. 16-17.

⁵² Voir les photogrammes conservés à la Bibliothèque nationale de France, les collections de la Cinémathèque et Georges Sadoul, *Les pionniers du cinéma (de Méliès à Pathé), 1897-1909*, Paris, Denoël, 1947.