

La culture visuelle de la déviance féminine dans l'Europe du second xix^e siècle

Célia HONORÉ

RÉSUMÉ

La déviance vis-à-vis des normes de genre est un enjeu structurant de la modernité, et transparaît dans les productions visuelles de la seconde moitié du xix^e siècle. Dans cette culture visuelle moderne, émergent ainsi des représentations artistiques, médiatiques et scientifiques de figures identifiables créant une véritable typologie : la femme émancipée, qu'elle soit créatrice ou actrice politique ; la prostituée, la folle et la criminelle, prises en charge par les institutions scientifiques, judiciaires et médicales ; ou encore la femme fatale imaginée par les artistes.



Honoré Daumier, « Toast, porté à l'émancipation des femmes, par des femmes déjà furieusement émancipées », n° 5 de la série « Les Divorceuses », 1848,

estampe (lithographie), 35,9 x 27,5 cm. Source : [Musée Carnavalet](#), Histoire de Paris, CC0 Paris Musées/Musée Carnavalet.



Pauline Tarnowsky, *Les femmes homicides*, Paris, Félix Alcan, 1908, planche XIV.
Source : [BnF/Gallica](#).



« Puerperal Mania », lithographie d'après des photographies de Hugh Welch

Diamond, publiée en illustration de l'article « The Physiognomy of Insanity. No 8, Puerperal Mania » de John Conolly paru dans *The Medical Times and Gazette*, New Series, vol. The Sixteen, January 2 to June 16, 1858, p. 632.

Source : [Wikimedia Commons](#)



John William Waterhouse, *Circe Offering the Cup to Ulysses*, 1891, huile sur toile, 148 x 92 cm, Gallery Oldham. Source : [Wikimedia Commons](#)

Au-delà de l'inégalité en droits entre hommes et femmes établie en 1804, l'infériorité physique, morale et intellectuelle des femmes fait l'objet d'une abondante littérature au XIX^e siècle. Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, les sciences construisent la différence sexuelle en enracinant les caractères féminins et masculins dans le corps et justifient de la sorte la séparation des sphères publique et privée et le partage des rôles. Dans ce contexte, la déviance féminine est un enjeu structurant qui reprend la dichotomie classique entre femme honnête et femme déçue, et transparaît dans les productions visuelles en lien avec la sexualité et les revendications d'émancipation féminine.

La condamnation des femmes émancipées dans l'image reproductible

Les représentations populaires, dont la circulation est facilitée par l'essor de l'image reproductible et de la presse dans la seconde moitié du XIX^e siècle, traitent l'émancipation féminine de façon défavorable. Les femmes exerçant une activité créative sont la cible de représentations littéraires et visuelles dépréciatives les présentant comme des femmes dégénérées aux traits virils, les légendes pointant leur manque de talent et leur vanité. Les « bas-bleus », expression née en Angleterre, désigne avec mépris les femmes de lettres et donne son nom à une série de dessins d'Honoré Daumier (1808-1879) moquant les prétentions littéraires féminines (1844). De même, les nombreuses représentations péjoratives de l'engagement politique féminin témoignent de l'inquiétude liée à

l'émancipation des femmes. À la révolution de février 1848, la figure de la Vésuvienne, femme-soldat révolutionnaire, est moquée pour ses mœurs légères dans d'abondantes gravures de presse. Elle constitue le sujet d'une série de dessins d'Édouard de Beaumont (1821-1888) dans *Le Charivari* au printemps 1848. Le quotidien publie quelques mois plus tard les séries *Les divorceuses* (1848) et *Les femmes socialistes* (1849) de Daumier, qui dénigrent les femmes se réunissant en clubs pour parler politique.

Pendant la Commune de Paris, la figure de la « pétroleuse », terme désignant les femmes qui auraient incendié Paris en mai 1871, se répand dans l'image de presse et la littérature, masquant l'engagement féminin réel dans l'insurrection. Ces représentations montrent des femmes tantôt « hommases », traitement médiatique récurrent des femmes politisées, tantôt maternelles et séduisantes, dont l'apparence tromperait l'individu honnête. Le photomontage est aussi utilisé pour assimiler des détenues à la figure de la pétroleuse, chez Ernest Appert (1831-1890), ou pour construire des figurines de furies carnavalesques et monstrueuses mises en scène en pleine action, chez Jules Raudnitz (1815-1899). La pétroleuse ainsi mise en images exemplifie la ruine civilisationnelle occasionnée par l'émancipation des femmes.

De l'archive policière à la démonstration scientifique : prostituées, folles et criminelles saisies par la photographie

Plus tard, les progrès du médium photographique en font un outil privilégié pour documenter, classer et archiver les manifestations de la déviance, notamment féminine. Prostituées, folles et criminelles sont ainsi examinées et surveillées par les institutions scientifiques et policières grâce à la photographie. Dans un registre de démonstration et de documentation visuelles, ces images créent une archive iconographique de la déviance féminine, rendant poreuses les différentes catégories.

Dès les années 1860, la photographie appuie la surveillance policière dont fait l'objet la prostitution, avec notamment la collecte des portraits photographiques au format carte de visite des courtisanes sous surveillance, dans un registre dédié. La police des mœurs tient également un registre relatif à la surveillance et à la régulation du commerce de la photographie obscène dans lequel des exemples de photographies saisies sont collées. Les femmes criminelles, quoique minoritaires statistiquement, constituent un objet d'étude à part entière de l'anthropologie criminelle. Dans *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893) de Cesare Lombroso (1835-1909) et Guglielmo Ferrero (1871-1942), traduit en français en 1896, les planches de dessins et de photographies illustrent le « type » de la femme criminelle selon les traditions de la physiognomonie et de la phrénologie, les légendes soulignant les caractéristiques de virilité et de dégénérescence prétendument propres aux criminelles et aux prostituées. En 1908, dans le livre de la médecin russe Pauline Tarnowsky (?-1911) consacré aux « femmes homicides », la mise en pages uniformisée des portraits en buste disposés en grille, dans les planches réunies en fin d'ouvrage, construit le « type » de la femme homicide.

Supposément moins évoluées que les hommes, les femmes seraient aussi plus sujettes au développement de pathologies mentales. En Grande-Bretagne, c'est Hugh Welch Diamond (1809-1886) qui, dans les années 1850, utilise le premier de façon systématique la photographie pour l'étude de cas psychiatriques, dans le département des femmes de l'asile d'aliénés du Surrey. Plusieurs de ces photographies illustrent la série d'articles médicaux de l'aliéniste John Conolly (1794-1866) « The Physiognomy of Insanity », en 1858-1859. En France, le neurologue Jean-Martin Charcot (1825-1893) fait ouvrir un laboratoire de photographie à l'hôpital de la Salpêtrière (1878). Sous sa direction, les crises d'hystérie, pathologie prétendument féminine, sont décomposées à l'aide de photographies mettant en scène les corps et les visages des patientes.

La femme fatale, expression du contrôle symbolique de l'émancipation féminine dans l'art

Au-delà de la prostitution, l'autre figure exploitant les dangers d'une sexualité féminine exacerbée qui émerge

dans les arts de la même période est celle de la femme fatale. Sa beauté inquiétante vise à séduire les hommes pour les mener à leur perte, occasionnant par extension la dégradation de la société tout entière. Sa représentation adopte un point de vue le plus souvent frontal et en surplomb du spectateur, paupières légèrement baissées, lèvres entrouvertes et cheveux longs glissant sur ses victimes jusqu'à parfois les étouffer, comme chez le peintre norvégien Edvard Munch (1863-1944). Elle est déclinée au gré d'influences médiévales ou antiques : personnages bibliques comme Judith, objet d'une série du peintre allemand Franz von Stuck (1863-1928) ; figures mythologiques à l'image de Circé, peinte à plusieurs reprises par le Britannique John William Waterhouse (1849-1917) mais aussi créatures hybrides comme les sirènes ou le Sphinx, traité par le Néerlandais Jan Toorop (1858-1928). La femme fatale exemplifie ainsi les théories misogynes de l'infériorité naturelle de la femme. Tout à la fois objet de désir et forme de contrôle symbolique de l'émancipation féminine, cette figure circule largement en Europe, par le biais des arts visuels, de la littérature mais aussi des arts de la scène.

La récurrence de la thématique de la déviance féminine dans les productions visuelles du second XIX^e siècle - du dessin de presse à la photographie en passant par la peinture - comme la multiplicité de ses déclinaisons possibles (femme émancipée, pétroleuse, folle, criminelle ou femme fatale) témoigne de l'ampleur de l'inquiétude liée aux activités féminines. Ces images, produites et diffusées tant dans les cercles scientifiques et policiers qu'artistiques ou populaires, encadrent, détournent ou discréditent les comportements féminins excédant les limites définies par le droit et par les mœurs, jouant alors un rôle de contrôle symbolique des normes de genre modernes.

BIBLIOGRAPHIE

CADIET, LOÏC, CHAUVAUD, Frédéric, GAUVARD, Claude, SCHMITT-PANTEL, Pauline, TSIKOUNAS, Myriam (dir.), *Figures de femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010.

DIJKSTRA, Bram, *Les idoles de la perversité : figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, Paris, Seuil, 1992.

ORDANOVA, Ludmilla, *Sexual Visions : Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989.

Source URL:

<https://ehne.fr/encyclopedie/thematiques/les-arts-en-europe/femmes-et-arts-identité-créations-représentations/la-culture-visuelle-de-la-déviance-féminine-dans-l'europe-du-second-xixe-siècle>