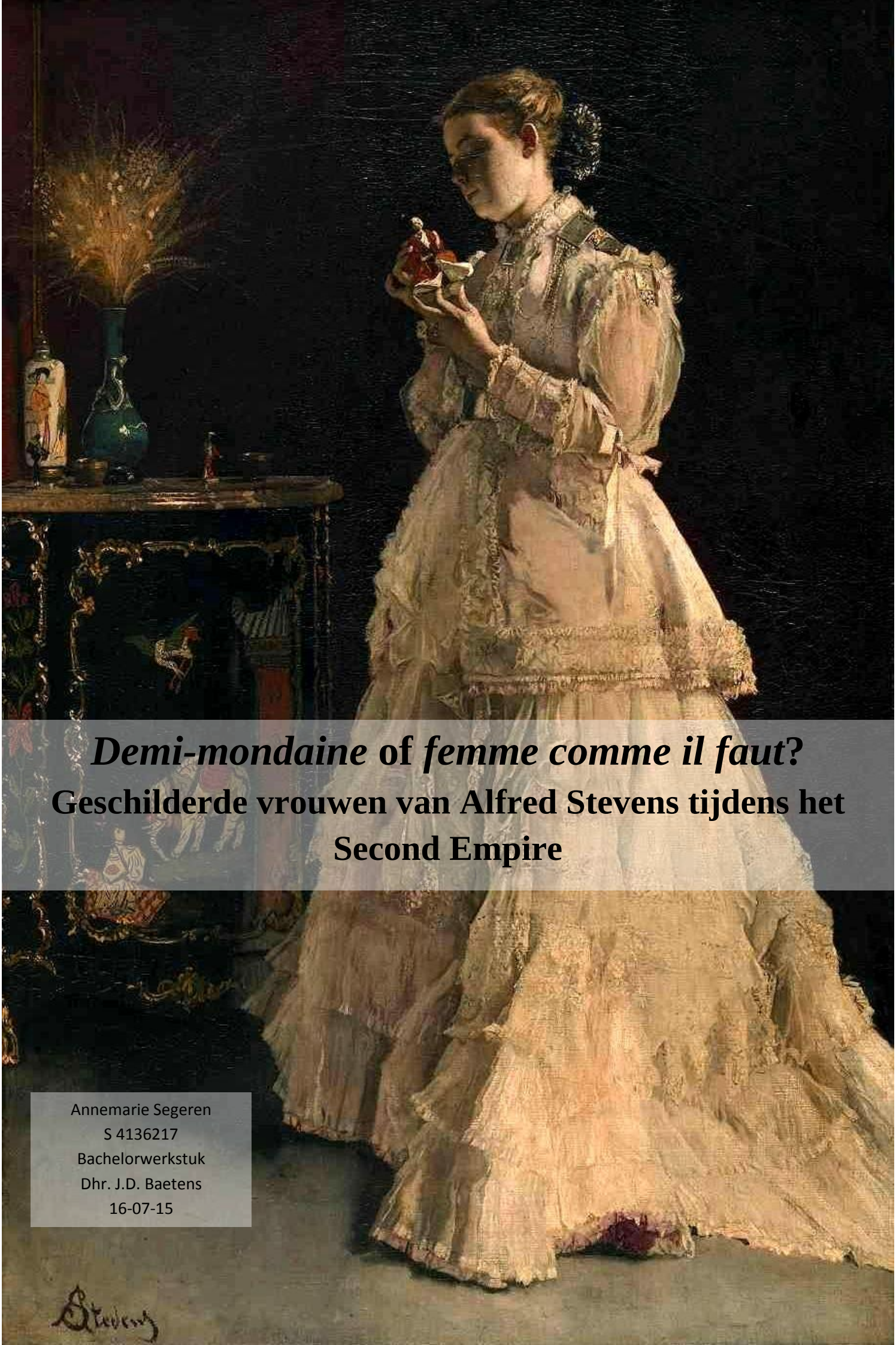


Demi-mondaine of *femme comme il faut*?

Geschilderde vrouwen van Alfred Stevens tijdens het Second Empire

Annemarie Segeren
S 4136217
Bachelorwerkstuk
Dhr. J.D. Baetens
16-07-15

Inhoudsopgave

Inleiding ... 3
1. De transformatie van Parijs tijdens het Second Empire ... 9
Vooruitgang ... 9
Haussmannisatie ... 10
Sociale veranderingen ... 13
Het moderne leven ... 14
Consumptie en vrije tijd ... 16
2. De vrouw in het Second Empire Parijs ... 21
De fatsoenlijke vrouw ... 22
Prostituees en *femmes d'attentes* ... 27
Cocottes ... 30
Fatsoensnormen en sociaal onderscheid ... 33
3. Vrouwen van Stevens ... 39
De Salon van 1861 ... 41
De wereldtentoonstelling van 1867 ... 49
Conclusie ... 57
Bibliografie ... 60
Afbeeldingenlijst ... 63
Afbeeldingen ... 65

Inleiding

Een negentiende-eeuwse dame die een briefje leest, in een spiegel tuurt, een oosterse snuisterij bekijkt of gewoonweg voor zich uit mijmert: zo schilderde de Belgische kunstenaar Alfred Stevens (1823-1906) vrouwen. De dames, gekleed in de weelderigste japonnen en gepositioneerd in een luxueus interieur, houden zich bezig met een 'zalig nietsdoen'.[1] Wat de werken van Stevens zo aantrekkelijk maakte in zijn tijd, was dat hij vrouwen schilderde die geen mythologische, historische of Bijbelse figuren uitbeelden, maar juist eigentijdse dames. Na het overlijden van Stevens in 1906 stelde een anonieme auteur in het *Burlington Magazine* dat Stevens zich bekwaamde in de genreschilderkunst. Hierin was hij een van de beste van zijn tijd; Stevens kon zich dan niet als ambachtsman meten met Gerard Terborch (1617-1681) of andere Hollandse meesters uit de zeventiende eeuw, hij komt in enkele van zijn werken dichter bij hen in de buurt dan zijn collega's die in hetzelfde tijdperk werkzaam waren. In dit specifieke gebied, de weergave van subtiele vrouwelijke uitstralingen, was Stevens volgens de auteur superieur aan deze kunstenaars en kwam hij dichter in de buurt van Jean Antoine Watteau (1684-1721) dan zijn schilderijen op het eerste oog laten zien.[2]

Status questionis

In zijn eigen tijd was Alfred Stevens zeer populair. Hij werd gezien als een modernist, zijn technisch vernuft maakte zijn schilderijen geliefd bij het grote publiek, verzamelaars en zijn collega's.[3] In 1900 werd er een overzichtstentoonstelling van Stevens in de École des Beaux-Arts in Parijs georganiseerd. Hij was hiermee de eerste nog levende meester die deze eer kreeg.[4] De anonieme auteur in het *Burlington Magazine,* zoals hierboven vermeld, stelde van de duizenden kunstenaars in de tweede helft van de negentiende eeuw die het moderne leven weergaven, slechts een half dozijn een dergelijke aanspraak op onsterfelijkheid kon maken zoals Stevens dat kon.[5] Na zijn dood volgde nog een herdenkingstentoonstelling in Brussel en Antwerpen en in 1911 een kleine tentoonstelling in New York. Hierna nam de populariteit van Stevens geleidelijk aan af.

Monografieën, specifiek over Alfred Stevens in de twintigste en eenentwintigste eeuw, zijn haast op één hand te tellen. Zo schreef Gustave Vanzype in 1936 *Les frères Stevens*, waarin niet alleen Alfred, maar ook zijn broers Joseph en Arthur worden beschreven. Hij baseerde zijn tekst volgens Peter Mitchell voornamelijk op het werk van Camille Lemonnier, die Alfred Stevens

[1] De Bodt (et. al.) 2009, achterkant catalogus.
[2] Onbekende auteur, 'Alfred Stevens', in *The Burlington Magazine*, vol 10, nr. 43 (okt 1906), p. 48.
[3] Cole 1977 p. xi.
[4] Cole 1977 p. xxi.
[5] Onbekende auteur, 'Alfred Stevens', in *The Burlington Magazine*, 10 (1906), 43, p. 48.

persoonlijk nog had gekend. In 1930 verscheen nog een monografie van François Boucher, deze was volgens Peter Mitchell niet interessant voor Vanzype.[6] Hierna bleef het enkele jaren stil.

Mitchell was een van de organisatoren van een kleine opstelling gebaseerd op geleende werken in 1973 in galerie John Mitchell & Sons te Londen. In 1977-1978 werden er tentoonstellingen over Stevens georganiseerd in Ann Arbor, Michigan en Montreal. Bij beide initiatieven werd een kleine catalogus uitgegeven. William A. Coles schreef die van laatstgenoemde tentoonstellingen. In de catalogi van Mitchell en Coles werd een korte biografie opgenomen en schreven de auteurs over de eigentijdse receptie van de kunstenaar. Mitchell meende dat Stevens in de loop van de tijd in de vergetelheid raakte, omdat hij zo succesvol op de Salons was en niet tegen de heersende orde in ging. Hij stelde dat in zijn eigen tijd te zwart-wit naar de negentiende-eeuwse kunst werd gekeken.[7] Ook Coles was van mening dat het brede publiek, behalve het impressionisme, weinig kennis bezat over de negentiende eeuw. Deze kortzichtige visie vervormde volgens Coles de grote rijkdom, variëteit en ontwikkelingen die in deze eeuw plaatsvonden. Bovendien zijn de individuele carrières van kunstenaars en hun onderlinge banden onbegrepen, door de versimpelde generalisatie van de Académie versus de Impressionisten. Stevens hoorde bij geen enkele school, en daardoor kon hij zo makkelijk opzij worden geschoven. Coles was dan ook van mening dat de tentoonstellingen op het juiste moment kwamen, in een periode van herbeoordeling van de negentiende eeuw.[8]

Eind jaren 1960 was er namelijk een verandering te zien in de manier van omgaan met kunstgeschiedenis. Voorheen was dit voornamelijk gericht op data, welke kunstenaar maakte wat, wanneer, voor wie, waarmee, onder welke omstandigheden en met welk resultaat wat betreft betekenis en stijl. Deze omslag wordt *New Art History* genoemd. Vernon Hyde Minor legde in zijn *Art history's history* uit dat dit een ietwat vage term is voor een duidelijke trend naar een grotere mate van zelfbewustzijn in de manier waarop kunsthistorici omgaan met hun vak. Nieuwe inzichten zorgden voor een nieuwe kijk op de manier waarop naar kunst wordt gekeken. Men stelde vast dat een esthetische ervaring niet een natuurlijke is, maar cultureel wordt bepaald. Verder werd erkend dat een afbeelding onder andere wordt geproduceerd of veroorzaakt door de behoefte van de kunstenaar om geld te verdienen. Het is dan niet zozeer een spirituele connectie, maar sociale constructies die bepalen hoe een kunstwerk gelezen of gewaardeerd moet worden. Een schilderij moet uitgelegd worden met in het achterhoofd de omstandigheden die bij de productie en oorspronkelijke receptie hoorden. De criticus of historicus moet zijn eigen veronderstellingen op de voorgrond plaatsen en hierbij aanspraak maken op een bepaalde methodologie. Alleen dan zullen we eerlijk zijn en dichter bij de werkelijkheid kunnen komen. Kunstgeschiedenis is geen wetenschap,

[6] Mitchell 1973, p. 16.
[7] Mitchell 1973, pp. 5-6.
[8] Coles 1977, pp. xi-xxii.

maar kan wel oprechter zijn over zijn methodes en waarheden.[9] Op deze manier kan er met een nieuwe blik naar de (kunst)geschiedenis worden gekeken, zonder vooringenomenheden of ideologieën. Stevens was dan wel een geliefde kunstenaar op de Salon, maar hij had vele kunstenaarsvrienden die hier werden vermeden. Kunstenaars die tot zijn vriendenkring behoorden waren onder andere Eugène Delacroix, Thomas Couture, Camille Corot, Théodore Rousseau, Gustave Courbet, Edouard Manet, Berthe Morisot, James Abbott McNeill Whistler en Edgar Degas.[10] Manet schilderde bijvoorbeeld regelmatig in de tuin of het atelier van Stevens.[11] In zijn eigen tijd kon dus al niet gesteld worden dat er een zwart-wit onderscheid was tussen Salonkunstenaars en geweigerde schilders.

Tijdens de *New Art History* zijn verschillende feministische auteurs de positie van de vrouw in de negentiende eeuw opnieuw gaan bekijken. De flaneur werd gezien als de centrale figuur van het moderne leven en was voor vele feministische auteurs dan ook het uitgangspunt. Janet Wolff stelde in *The invisible flaneuse* dat er geen vrouwelijke variant van de stadse wandelaar bestaat.[12] Bourgeois mannen waren vrij om de openbare gelegenheden van plezier te ontdekken, zoals *cafés-concerts*, restaurants, theaters en bordelen. Bourgeois vrouwen konden en mochten zich hier niet in goed fatsoen vertonen. Op deze plekken ontmoetten deze mannen vrouwen uit de arbeidersklasse. Het was het terrein van de flaneur. Hij kan gezien worden als dé figuur van het moderne leven, de belichaming van de ambivalentie die zo kenmerkend is voor de maatschappij van de negentiende eeuw. Het is deze flaneur, als een man van plezier die visueel bezit neemt van de stad, die in het postmodernistisch feministisch discours opkomt als de belichaming van de 'mannelijke blik'. Hij representeert de visuele en voyeuristische heerschappij van mannen over vrouwen. De vrijheid van de flaneur om te gaan en staan waar hij wil, is in essentie een mannelijke vrijheid.[13] Griselda Pollock nam in *Vision and Difference* de mannelijke blik als uitgangspunt. Zij stelde dat de blik van de flaneur mannelijke seksualiteit uitspreekt en produceert. In de moderne seksuele economie genoot hij de vrijheid om te kijken, waarderen en te bezitten. Pollock zag dan ook dat de werken van bijvoorbeeld Manet met een mannelijke blik waren geschilderd, waarbij de vrouw uit de lagere klasse als geseksualiseerd object werd gezien.[14] Een dergelijke mannelijke blik zal zeker in werken van Alfred Stevens te onderscheiden zijn. Bovendien zijn de kunstkritieken over Stevens met een mannelijke blik geschreven, net zoals de vele literaire teksten over verschillende typen vrouwen die in de negentiende eeuw verschenen.

---

[9] Minor 2001, pp. 150-152.
[10] Coles 1977 p. xi.
[11] Herbert 1988, p. 95.
[12] Wolff in D'Souza en McDonough 2006, pp. 18-28.
[13] Wilson 1992, pp. 93-96.
[14] Pollock 1988, p. 69.

Eenentwintigste eeuw

De *New Art History* tendens heeft er niet alleen in het feministische discours toe geleid dat er opnieuw naar de negentiende eeuw werd gekeken. De kunst van Alfred Stevens kwam ook weer onder de aandacht door de toenemende interesse voor kostuumgeschiedenis en modeverschijnselen. Wat betreft de aandacht voor Stevens was het afgelopen decennium een hoogtepunt. Zo schreef Christiane Lefebvre in 2006 een 222 pagina's tellende monografie over de kunstenaar. In 2009 werd er een overzichtstentoonstelling over Alfred Stevens georganiseerd in de Koninklijke Musea van de Schone Kunsten in Brussel. Deze expositie reisde door naar het Van Gogh Museum te Amsterdam, waar deze tot en met januari 2010 was te zien. In het voorwoord van de tentoonstellingscatalogus werd gesteld dat de werken zijn geselecteerd aan de hand van de huidige ontwikkelingen in de kunstgeschiedenis. Kunstwerken werden benaderd vanuit invalshoeken zoals hoe een specifiek schilderij werd gemaakt, zijn plek in de geschiedenis en bestudering van gender, het bredere culturele perspectief en het debat rond moderniteit.[15] Hierbij hoorde ook de problematiek rond het duiden van sociale klasse, iets dat men in de negentiende eeuw heel belangrijk vond. In de catalogus schreef Danielle Derry-Capon (Centre international pour l'Etude du XIXe siècle) zeer kort over de vrouwen van Stevens. Zij citeerde Théodore Duret, die naar aanleiding van de afwezigheid van Stevens op de salon van 1870 meldde dat Stevens' kunst het beeld van de moderne Parisienne weergeeft, waarbij het niet mogelijk is om a priori te zeggen of zij een eerlijke vrouw is of niet.[16] Ook stelde zij dat Stevens een gevoelloze, 'fake society' dame creëerde, gesitueerd in een authentiek luxueuze setting. Het zijn modellen of jonge vrouwen van lichte zeden die hij eerst laat wassen voordat hij ze in luxueuze kleding hult. Derry-Capon deed deze beweringen op basis van briefwisselingen tussen Félicien Rops naar Théo Hannon in de periode 1875-1887.[17]

Een andere eigentijdse auteur gaf echter een ander beeld. In zijn boek *La peinture de genre en France, après 1850,* stelde Michaël Vottero dat de doeken van Stevens als een antithese van de werken van Courbet zijn, waarmee hij *Les demoiselles des bords de la Seine* (1857, afb. 1) bedoelde. Deze twee vrouwen liggen met geopende jurken, schaamteloos en lui, in het gras. Dit is niet het gedrag dat bij een fatsoenlijke dame hoort. In tegenstelling tot Courbet, zijn de doeken van Stevens 'zijn altijd spiritueel en met een verfijnde smaak' en 'de moeder kan het veroorloven het aan haar dochter te laten zien, en de echtgenoot kan het aan zijn vrouw schenken', waarmee Vottero Théophile Thoré-Bürger (1807-1869) citeerde, die deze woorden tijdens de Salon van 1861 schreef.[18]

---

[15] De Bodt (et. al.) 2009, p. 9.
[16] Derrey-Capon in De Bodt (et. al.) 2009, p. 150.
[17] Derrey-Capon in De Bodt (et. al.) 2009, pp. 161-162.
[18] 'toujours spirituelle et d'un goût délicat' en 'la mère peut en permettre la vue à sa fille, et le mari peut en faire présent à sa femme' (vertaling auteur), 'Thoré-Bürger, *Salons de W. Bürger*, Parijs, Renouard 1870, p. 60. In Vottero 2012, p. 264.

Het lijkt bij Vottero aannemelijk dat de vrouwen van Stevens getuigen van een fatsoenlijke bourgeois dame.

Probleemstelling

Alfred Stevens beeldde dus eigentijdse vrouwen uit, maar de meningen, zoals hierboven genoemd, zijn nogal verdeeld over wie deze vrouwen waren. Behoorden de dames tot de high society, zoals hun kleding en omgeving suggereren, of moet dit beeld worden genuanceerd? De probleemstelling die in dit werkstuk behandeld wordt, is dan ook: welk sociaal milieu suggereren de afgebeelde vrouwen van Stevens die hij schilderde in de periode van het Second Empire en tentoonstelde op de Salon van 1861 en de Wereldtentoonstelling van 1867, volgens eigentijdse kunstcritici, modeopvattingen en fatsoensnormen? Hierbij gaat het niet om de vrouw die Stevens model liet zitten, maar het type vrouw dat hij op het doek vastlegde. Om een antwoord te kunnen geven op deze vraag, zal een studie volgen van kunstkritische receptie van Stevens' werk[19]. Wat schreven kunstcritici uit de tijd van Stevens zelf over de afgebeelde dames? Welk vrouwbeeld meenden zij te zien? Op basis hiervan zal een visuele analyse worden toegepast bij enkele kunstwerken die critici ook beschreven. Er zal gekeken worden naar de specifieke kleding die wordt gedragen en de gebaren en houdingen die Stevens' vrouwen aannemen, maar ook interieurelementen zullen aan bod komen. Aangezien Stevens een groot aantal werken tijdens het Second Empire heeft geschilderd, is ervoor gekozen om slechts twee momenten te onderzoeken. Dit zijn kunstkritieken die tijdens de Salon van 1861 en de Wereldtentoonstelling van 1867 werden geschreven. Het was volgens Lefebvre tijdens de Salon van Parijs in 1861 dat Stevens de titel 'vrouwenschilder' kreeg.[20] Hij stelde hier vijf werken tentoon. De Wereldtentoonstelling geldt als een van de hoogtepunten van het Second Empire. Stevens exposeerde hier maar liefst achttien werken en kreeg veel lof van het publiek.[21] Deze twee momenten lijken mij voldoende om tot een goed beeld te komen hoe er over de geschilderde vrouwen van Stevens ten tijde van het Second Empire werd geschreven.

[19] De kunstkritieken die ik heb uitgekozen te bestuderen, zijn gevonden in de online database *Gallica*, waar een deel van de collectie van de Bibliothèque nationale de France kan worden geraadpleegd. Om de zoekresultaten in te perken, heb ik voornamelijk gezocht in de resultaten die getoond werden door enkel resultaten te tonen uit de jaren 1861 en 1867. Verder heb ik bronnen bestudeerd die Christiane Lefebvre in haar monografie gebruikte, zoals de *Catalogue du Musée Ghémar*. Deze laatste heb ik gevonden op de website www.archive.org, evenals de kritiek van Thoré-Bürger uit 1867. Aangezien Vottero deze criticus citeerde, wilde ik deze graag bestuderen. Het stuk over het schilderij *Nonchalance* heb ik gelezen naar aanleiding van de bespreking van Lefebvre van het artikel. Vanwege ruimtegebrek heb ik niet alle gelezen kritieken kunnen uiteenzetten en heb ik maar enkele kunstwerken kunnen bespreken.

[20] Lefebvre 2006, p. 201.

[21] Lefebvre 2006, p. 203.

Hoofdstukindeling

Door de industriële revolutie kon kleding goedkoper geproduceerd worden dan ooit. Minder gefortuneerde dames konden de stijl van de allerrijksten imiteren. Deze rijke dames gingen hierdoor steeds op zoek naar nieuwe exclusieve ontwerpen om zich te kunnen blijven onderscheiden van de lagere klassen.[22] Verschillende auteurs schreven deze periode over de zo snel veranderende damesmode als een zichtbare expressie van sociale en culturele veranderingen.[23] Niet alleen de kleding is hiervoor een indicator, ook elegantie en goede smaak zouden kenmerken van een 'fatsoenlijke vrouw' zijn. Deze bourgeois dames moesten zich volgens de normen van de bourgeois maatschappij volgens een specifieke manier kleden en gedragen. Hun belangrijkste taken in het leven waren een volledige toewijding aan het huishouden en er mooi uitzien. Tegenpool van deze bourgeois dame was de *demi-mondaine*, een type vrouw die tijdens het Second Empire furore maakte. Haar verleden zorgde ervoor dat zij niet de verfijning en beheersing had of wilde hebben die een fatsoenlijke vrouw wel 'van nature' bezat. Bovendien was deze *demi-mondaine* overal in het openbare leven te vinden waar een *femme comme il faut* zich niet mocht of kon vertonen.[24]

Zoals in hoofdstuk een zal blijken, veranderde er veel in het Parijs van het Second Empire. Napoleon III liet door Baron Hausmann de stad verbouwen, wat allerlei sociale en economische ontwikkelingen met zich meebracht. Sociale klasse kon steeds minder goed aan een persoon afgelezen worden. Hiervoor bedacht de bourgeoisie allerlei regels en normen, waardoor zij toch nog onderscheid hoopten te kunnen maken. Het sociale milieu waar Stevens' vrouwen uit afkomstig waren, zou dan door eigentijdse critici moeten opvallen. De verschillende sociale klassen en bijbehorende vrouwbeelden die er in het Second Empire werden onderscheiden, zullen in hoofdstuk twee aan bod komen. Deze bevindingen zullen in combinatie met verschillende kunstkritieken in hoofdstuk drie een beeld vormen hoe de vrouwen van Stevens, die hij tentoonstelde in 1861 en 1867, uiteindelijk begrepen of gelezen kunnen worden. Waren zij fatsoenlijke huisvrouwen, of toch *demi-mondaines* die het niet zo nauw namen met de strenge bourgeois normen en waarden?

[22] Chu 2012, p. 291.
[23] Green 2011, pp 117-124.
[24] Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie, a history of clothing in the nineteenth century*, Princeton 1994.

1. De transformatie van Parijs tijdens het Second Empire

Alfred Stevens werd in 1823 geboren in Brussel in een milieu dat zijn artistieke interesses, en die van zijn broers, zeker aangewakkerd zal hebben. Zijn vader, Jean François Léopold, bewonderaar van Franse kunstenaars als Eugène Delacroix, verzamelde ook kunstwerken. Moeder Cathérine Victoire Dufoy was de dochter van de eigenaar van Café de l'Amitié te Brussel, een café waar tal van belangrijke politici, schrijvers, publicisten, Belgische en buitenlandse kunstenaars over de vloer kwam. Stevens' broers, Joseph (1816-1892) en Arthur (1825-1890), deelden deze interesse in de kunst. Stevens begon in 1840 zijn carrière aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Brussel, waar hij les kreeg van François-Joseph Navez (1787-1869), een volger van David.[25] Volgens Gustave Vanzype, die in 1936 een monografie schreef over de kunstenaar, schilderde Stevens net zoals andere leerlingen van Navez vanaf het begin, romantisch van onderwerp, maar realistisch in uitvoering. Met deze eerste wendde Stevens zich, volgens Vanzype, tot de aantrekkingskracht van de Vlaamse schilderkunst. Het Realisme zag Vanzype in de inspanning om de schoonheid van dingen te combineren met de menselijke figuur en de manier waarop Stevens het onderwerp schilderde.[26] Broer Joseph exposeerde zijn werken al regelmatig in Parijs, en ook Arthur verliet Brussel om te gaan werken als kunstadviseur bij verschillende notabele verzamelaars. In 1849 vestigde ook Alfred zich in Parijs.[27]

Vooruitgang

Het Parijs waar Stevens in terecht kwam, stond bol van veranderingen. Na de impact van de Revolutie in 1789, onderging Frankrijk nog een aantal ingrijpende omwentelingen: van Republiek naar Keizerrijk naar Monarchie en terug naar een Republiek met de revoluties van 1848, toen de monarchie eindelijk werd afgeschaft.[28] Op 23 februari 1848 braken rellen uit. Arbeiders, studenten, ontevreden bourgeois en klein grondbezitters kwamen in opstand.[29] In mei dat jaar werd de Julimonarchie vervangen door de Tweede Republiek. Het gezag van de elite was hierdoor nog sterker verminderd.[30] De alliantie van bourgeoisie en arbeiders, die voor de abdicatie van de koning gezorgd hadden, werd weer gesplitst. De middenklasse nam de macht. Toen in juli van datzelfde jaar de arbeiders weer in opstand kwamen, werden zij onderdrukt door een nieuw gemachtigde bourgeoisie.[31] De Tweede Franse Republiek was ook maar van korte duur. Op 2 december 1851

[25] Derrey-Capon in De Bodt (et. al.) 2009, pp. 11-12.
[26] Vanzype 1936, p. 22.
[27] Derrey-Capon in De Bodt (et. al.) 2009, p. 13.
[28] Green 2011, p. 1.
[29] Harvey 2003,p. 4.
[30] Magraw 2002, p. 22.
[31] Wood 1999, p. 48.

voerde Louis Napoléon Bonaparte (1808-1873), president van deze regering, een antiparlementaire grondwet in. Alle uitvoerende macht lag nu bij hem. In 1852 liet hij zich kronen tot keizer Napoleon III, waarmee het Second Empire (Tweede Keizerrijk) een feit was. De schok van zijn coup d'état en de wrede wijze waarop het Keizerrijk werd gesticht, waren echter nog niet zo snel vergeten.[32]

Toch was het deze keizer die ervoor zorgde dat Frankrijk in sneltreinvaart een modern land werd, met als schitterende hoofdstad Parijs. Zijn voorgangers hadden wel eens gesproken over reorganisaties in het land, maar nooit in dergelijk grote mate als Napoleon III zou doen.[33] De zelfbenoemde keizer was een vaardig bestuurder en geloofde, net als zijn tijdgenoten, dat wetenschap, technologie en industrie de motoren van de vooruitgang waren.[34] Dit gebeurde niet alleen in Frankrijk, in de gehele kapitalistische westerse wereld waren dergelijke ontwikkelingen gaande, met Groot-Brittannië aan kop van de Industriële Revolutie. Napoleon III wilde de ontwikkeling en welvaart van Frankrijk bespoedigen, en deed dit door transport- en communicatiemiddelen te bevorderen. Hij ondersteunde een grootschalig programma voor de aanleg van nieuwe spoorwegen en telegraafverbindingen met Parijs als middelpunt. Betere en snellere contacten werden gelegd tussen verschillende grote Franse steden, maar ook met buitenlandse plaatsen. Producten konden sneller verplaatst worden, en de nieuwe sporen brachten bovendien een golf van toeristen en winkelend publiek van over de hele wereld. [35] Anders dan zijn voorganger Louis-Philippe, die de middenklasse aanmoedigde rijker te worden zonder zich te bekommeren om de arbeiders, negeerde Napoleon III de laagste klasse niet. Hij hield toezicht op de broodprijzen en stelde verschillende sociale programma's op in de strijd tegen de armoede. Zo bleef hij trouw aan de beloftes die hij maakte aan het begin van zijn politieke carrière. Toch bleef het leven van de gemiddelde arbeider in het Second Empire miserabel, aangezien de keizer de progressieve ideeën op het gebied van het particuliere bedrijfsleven niet wilde en niet kon versterken.[36]

Haussmannisatie

In juni 1853 gaf Napoleon III zijn assistent, prefect van het Departement van de Seine, Baron Georges Haussmann (1809-1891), de opdracht tot uitvoering van zijn project voor een grootschalige verbouwing van Parijs.[37] Deze kolossale onderneming omvatte vier elementen: straten, gebouwen, parken en diensten. Haussmann richtte zich ook op ontwikkelingen die Napoleon III niet zo hoog op de agenda had staan, zoals nieuwe watervoorzieningen, riolering, gasverlichting en het annexeren

[32] Green 2011, p. 1.
[33] Harvey 2003, pp. 8-10.
[34] Chu 2012, p. 267.
[35] Harvey 2003, pp. 107-111.
[36] Chu 2012, p. 267.
[37] Saalman 1977, p. 10.

van de voorsteden.[38] Ook zijn vele esthetische elementen van zijn hand.[39] De transformatie van Parijs diende allereerst politieke motieven. Een indrukwekkende hoofdstad zou de keizerlijke autoriteit van Napoleon III uitdrukken.[40] Dit was echter nog lang niet het geval. Het voornamelijk Middeleeuwse stratenplan was nauwelijks bestand tegen de massale groei door de vele plattelanders die naar de stad trokken in de hoop op werk en een beter leven. Parijs werd zo een benauwde en donkere stad vol stank, epidemieën en vuiligheid. Voor de laagste klassen waren deze omstandigheden niet de grootste zorg, werkloosheid zou voor hen een ernstiger probleem zijn. Problematisch was de situatie vooral voor de behoeften van de stedelijke middenklasse en de groeiende hogere middenklasse. Er was altijd wel huisvesting voor de allerarmsten in Parijs geweest, en paleizen voor de allerrijksten. Voor de middenklasse waren er maar enkele wijken geschikt, zoals het Île Saint-Louis, de Rue Royale en de Rue de Rivoli. Het was juist deze groter wordende *petite bourgeoisie* en *bourgeoisie* die de revoluties hadden aangewakkerd en gedomineerd, en na de voor- en tegenslagen in de eerste helft van de negentiende eeuw een grote politieke invloed hadden verworven.[41] De beoogde nieuwe voorzieningen waren deel van een groter geheel die dan ook voornamelijk afgestemd waren op de behoeften en doelstellingen van de hogere middenklasse.[42]

Parijs werd in korte tijd getransformeerd van kleinschalige complexiteit naar monumentale eenvoud. Het gehele stratenplan ging op de schop. Haussmann bekeek bestaande wijken om te bepalen waar nieuwe boulevards opgetrokken konden worden. Sommige straten werden dwars door gehele woonwijken gebouwd. De nieuwe boulevards zorgden voor betere verbindingen van en naar de binnenstad.[43] Ze zorgden voor snelle toegang van treinstations in de toenmalige periferie naar de belangrijkste punten in het centrum, zoals overheidsgebouwen, centrale markten, ziekenhuizen, zaken- en uitgaansbuurten.[44] Ook kregen oude en nieuwe monumenten een meer prominente rol, door een straat hiermee te eindigen of een plein eromheen te construeren. De bouw van de Opéra in een van de rijkste buurten van Parijs zorgde er volgens David P. Jordan bijvoorbeeld voor dat de *Grands Boulevards* hét centrum van vermaak zouden worden.[45] De nieuwe straten werden ingericht als woon- en winkelgebied naar de nieuwe standaarden van de rijke hoge middenklasse. Zij dienden zo ook als een podium; men kon flaneren over de boulevards en het sociale leven in de openbare sfeer onderhouden in de vele cafés en restaurants.[46] De aanleg van grote parken aan de randen van

[38] Harvey 2003, p. 9.
[39] Saalman 1971, pp. 10-11.
[40] Jordan 1995, p. 180.
[41] Saalman 1971, pp. 46-47.
[42] Saalman 1971, pp. 16-17.
[43] Jordan 1995, p. 205.
[44] Jordan 1995, p. 187.
[45] Jordan 1995, pp. 175, 210.
[46] Saalman 1971, pp. 14-15.

de stad en kleinere groenvoorzieningen in de binnenstad waren een idee van de keizer. Napoleon III meende dat de parken een positief effect zouden hebben op het moraal en de gebruiken van de werkende klassen. Frisse lucht en zonlicht zouden epidemieën in overbevolkte steden voorkomen.[47]

Ook de manier van wonen was aan verandering onderhevig. Dit zette zich al in nog voor de verbouwingen van Haussmann. In de eerste helft van de negentiende eeuw was een woning opgebouwd uit een winkel op de begane grond en woonvertrekken erboven. Dit waren eerst smalle verticale rijtjeshuizen naar Middeleeuws systeem, waar de ambachtsman of winkelier boven zijn werkplaats woonde. Naarmate de eeuw vorderde, ontstonden er grote horizontale blokken van één verdieping tellende appartementen boven winkelcomplexen, die gekocht werden door speculanten en deze verhuurden. Deze verandering schemerde net voor de Revolutie al door en werd systematisch ingezet tijdens de bouwwoede van de jaren 1840. Het was het product van de economische revolutie, waarbij loon en huur een verband met elkaar kregen. Privé-eigendom en traditioneel sociaal geconstrueerde ruimte werden ontbonden en ingeruild voor het principe van verhuur.[48] Men bouwde voortaan om door verpachten een inkomen te verkrijgen, en niet om allereerst zelf een gebouw te bewonen. Onroerend goed werd een kapitalistisch product, waar de huur op een gewilde locatie torenhoog kon worden.[49] Huisvesting was niet iets waar Hausmann zich om bekommerde, hij liet dit over aan grondbezitters. De bouwvoorschriften van 1859 betroffen voornamelijk de vereisten voor het uiterlijk van de façades en de hoogte van de appartementencomplexen opgenomen. De huisbaas bepaalde hoe een woning er vanbinnen uit zou gaan zien.[50] Het was de hoge middenklasse die de appartementen van Haussmann ging bewonen. De immense appartementen werden bewoond door gehele families. Deze privévertrekken werden opgedeeld per etage en werden van elkaar gescheiden door gemeenschappelijke gangen en trappenhuizen. Ook was er een conciërge in het complex aanwezig.[51] In het gebouw was een hiërarchisch systeem binnen de etages te onderscheiden, aan de façade te zien door de balkons. De entresol, indien aanwezig, had geen balkon. Deze was bestemd voor winkeleigenaren. De eerste etage, de belangrijkste verdieping, kreeg een balkon over de gehele breedte. Hier woonden de rijkere families. De etages daarboven hadden een serie kleine balkons, ieder aan een raam. Ten slotte kreeg de vijfde verdieping een lang doorgaand balkon zoals de bel-etage. Hier werd de huishouding gehuisvest. Het balkon maakte het mogelijk om van het spektakel op straat te genieten, maar ook om gezien en bewonderd te worden.[52]

---

[47] Saalman 1971, pp. 19-20.
[48] Van Zanten 1994, pp. 129-131.
[49] De Moncan 2009, p. 182.
[50] Jordan 1995, p. 292.
[51] Magraw 2002, p. 42.
[52] De Moncan 2009, pp. 182-184.

De gewone arbeider kon de huur van een dergelijk appartement niet betalen, de meesten van hen werden dus gedwongen te verhuizen naar de *banlieue* in het oosten van Parijs. De wijken die niet aangedaan waren door de Haussmannisatie, werden nog steeds bewoond door de lagere klassen. Deze buurten raakten bovendien steeds voller door de constante toestroom van migranten van het platteland.[53]

Sociale veranderingen

Zeventien jaar na de start van de Haussmannisatie zag Parijs er totaal anders uit. Naar schattingen van de Baron hadden de boulevards, pleinen en parken ongeveer 350.000 mensen ontheemd. Tegen 1870 was een vijfde van de straten in hartje Parijs van zijn hand.[54] Niet iedereen was tevreden met de verbouwingen van Haussmann. Niet alleen het stratenplan was veranderd, het hele dagelijkse leven was op de schop gegaan. Dit is echter niet uitsluitend te wijten aan Haussmann. In *The painting of modern life* (1985) stelde T.J. Clark dat in zijn eigen tijd de hardnekkige mythe bestond dat het moderne leven pas inzette ten tijde van het Second Empire. Volgens hem is het echter zo dat al sinds 1830, en misschien zelfs wel daarvoor, mannen en vrouwen geloofden dat Parijs voor hun ogen verdween en dat er een nieuwe stad uit de ruïnes ontstond. Parijzenaars waren zich bewust van de maatschappelijke veranderingen en hadden het gevoel dat het sociale weefsel aan het ontrafelen was. Dat Haussmann hiervoor verantwoordelijk werd gehouden, heeft volgens Clark te maken met de wens van de inwoners om dit proces te visualiseren. Hun Parijs zou de belichaming van die veranderingen moeten zijn. Haussmann gaf het moderne Parijs een vorm, door een nieuwe schaal en focuspunten aan te brengen.[55]

Het is voornamelijk door de economische ontwikkelingen en de daarmee gepaard gaande groeiende welvaart voor sommige mensen, dat het sociale leven in Parijs anders ingedeeld werd, aldus Clark. Vóór de Haussmannisatie speelde het leven zich af in de wijk, het *quartier*. Deze waren binnen Parijs niet zelfvoorzienend, maar er bestond hierbinnen wel een eigen netwerk. Die was in de eerste plaats gebaseerd op economische verhoudingen, tussen winkelier en klant bijvoorbeeld. Er hingen ook noties van sociale plaats en identiteit vanaf, en manieren om met het dagelijks leven om te gaan. De wijken waren georganiseerd volgens onderscheidingen die vastlagen in het arbeidsproces. Deze manier van handel drijven en contacten met elkaar, veranderde door de transformatie van Parijs. Het fysieke netwerk van een wijk brak uit elkaar, of kon een ambachtsman niet meer overeind houden. Industrie werd steeds meer een zaak van heel Parijs, stadsbreed. Dit betekende dat de industrie steeds zichtbaarder en hardnekkiger kapitalistisch werd: de markt werd

[53] Jordan 1995, p. 292.
[54] Clark 1985, p. 37.
[55] Clark 1985, p. 66.

groter en de marges van winst en verlies werden krapper. Dit handelen was, in vergelijking met de economie van het *quartier*, onpersoonlijk. Eigendom lag in de handen van een steeds kleinere groep, hiërarchische lijnen in het arbeidsproces werden complexer, en de productie zelf werd gescheiden in verschillende handelingen.[56] Het oude patroon van een stedelijke buurt werd vervangen door een stad die georganiseerd was in afzonderlijke elementen van werk, wonen en ontspanning.[57] Oude regelingen en relaties tussen sociale groepen waren veranderd, en kregen een visuele vorm door de vernieuwde straten van Parijs.[58]

Binnen het oude *quartier* woonden verschillende klassen bij elkaar. Arbeiders en de allerarmsten, maar ook *petite bourgeoisie* en de 'echte' bourgeoisie. De *petite bourgeoisie* bestond volgens Roger Magraw uit winkeliers en ambachtsmannen (veelal familiebedrijven), handelaren en ambtenaren.[59] De 'echte' bourgeoisie, of *grande bourgeoisie*, bestond uit magistraten, industriëlen, aannemers, *négociants* (groothandelaren), of zakenlieden. Deze groep werd steeds groter door *nouveaux riches*, rijk geworden door de economische ontwikkelingen.[60] De elite van Parijs woonde van oudsher al in aparte wijken. Deze hoogste klasse bestond uit aristocratie en politici. Het is volgens Magraw moeilijk om de bourgeoisie als één specifieke klasse aan te duiden. Onder invloed van het Marxisme werd deze klasse lange tijd in economisch perspectief opgevat, waardoor de bourgeoisie werd gezien als zij die de productiemiddelen in handen hadden. Recentere revisionistische bevindingen stelden dat een meer ideale visie verkregen wordt wanneer er niet zozeer naar rijkdom en inkomen gekeken wordt. Een andere manier om de bourgeoisie te onderscheiden, is dan ook te kijken naar de levensstijl en persoonlijke waarden.[61] Nieuwe speculatieve rijkdom was in de negentiende eeuw namelijk verdacht. Familiereputatie en connecties, cultuur en beroep waren betekenisvoller.[62] Deze bourgeois ethiek zal in hoofdstuk twee uitgebreider worden besproken.

Het moderne leven

Door het openbreken van de oude structuur van het *quartier* ging het openbare leven zich op grotere schaal afspelen. Het vertrouwde netwerk van bekenden was weg. Men kwam nu op straat in aanraking met andere mensen en andere sociale klassen. Dit is een kenmerk van het moderne leven: de vermenging van sociale klassen. Het moderne leven werd volgens Clark verder gekarakteriseerd door veranderingen en vermommingen, te oppervlakkig en te weinig grenslijnen. Er waren

[56] Clark 1985, pp. 53-54.
[57] Clark 1985, p. 235.
[58] Clark 1985, p. 60.
[59] Magraw 2002, p. 55.
[60] Magraw 2002, p. 39.
[61] Magraw 2002, pp. 13-14.
[62] Magraw 2002, p. 39.

pamfletschrijvers en schilders die meenden dat de foutmarge in het stedelijk leven de plaats had overgenomen van het systeem, en dat dit de stad onleesbaar had gemaakt. Het was een massa van randen geworden, overlappend en storend met elkaar. Leven in de stad was een kwestie van improvisatie geworden, bewegend van het ene grensgebied naar het andere, een tijdelijk onderkomen vinden in de gekozen subcultuur. Clark noemde dit de wezenlijke mythe van het moderne leven: de stad werd een vrij terrein van tekens en tentoonstellen, een verhandelbare massa van beelden, een plek waarin de oude scheidingen voor altijd verbroken waren. Het moderne is het onbeduidende, ambiguïteit, vermenging van klassen en classificaties, wetteloosheid en improvisatie. Hier heerste de gegeneraliseerde illusie.[63] Clark stelde dat het leven in Parijs een spektakel was geworden, een beeld, gebarenspel, of een panorama dat bekeken werd. Hiermee bedoelde hij niet het aanbod van vermaak of andere sociale evenementen.[64] Guy Debord, auteur van *La Société du Spectacle* (1967), legde uit dat het leven in een maatschappij waar moderne productievoorwaarden aan de overhand zijn, zichzelf presenteert als een immense opeenstapeling van spektakels. Debord bedoelde hiermee dat het spektakel niet een set beelden is, zoals specifieke voorbeelden van vermaak, maar een sociale relatie tussen mensen, die bemiddeld wordt door beelden. Het spektakel is niet een toevoeging aan de echte wereld, maar het hart van de echte onwerkelijkheid van de samenleving. Alles wat direct geleefd werd, was louter een representatie geworden. Het sociale leven speelde zich nu af in het materiële rijk, het objectieve. Het daadwerkelijke bezit, het eigendom, was niet zozeer meer belangrijk, wat iemand schijnt te bezitten, het imago, deed er meer toe. Dat gaf het onmiddellijke aanzien. Volgens Debord is de waarneembare wereld dus vervangen door een keur van beelden die erboven staan, terwijl deze beelden worden gepresenteerd als het waarneembare bij uitstek.[65]

Dit spektakel bemoeilijkte het sociale leven. Alles hing af van de bekwaamheid van een heer of dame in het lezen van tekens die klasse, sekse, leeftijd, en individueel karakter onthulden. Sociale identiteiten zijn echter altijd een zaak van complexe verhandelingen in de publieke sfeer. Wat Parijs spectaculair maakte in de jaren 1860, was volgens Clark dat het kapitalisme nog niet volledig in de publieke en privésfeer doordrongen was. Clark typeerde de jaren 1860 als overgangsperiode. De publieke taal had nog geen specifieke vorm gekregen en was nog niet beschikbaar voor iedereen. Maatschappelijke onderwerpen als klasse, stad, omgeving, sekse, natie, of plaats op de arbeidsmarkt, waren nog niet volledig overgegaan naar de vorm van een handelsartikel. Zodoende was het spektakel ongeorganiseerd, bijna hybride. Deze periode werd het veelal gemengd met oude, meer specifiekere vormen van het sociale leven en was het al te waarschijnlijk dat het spektakel ineen zou

[63] Clark 1985, pp. 47-49.
[64] Clark 1985, p. 63.
[65] Debord 1995, pp.12-18.

storten, terug naar de oude vormen. Clark stelde dat 'it lacks its own machinery; its structures look flimsy alongside the orders and means of representation they are trying to replace'.[66] De spektakelmaatschappij was dus nog niet dusdanig ontwikkeld dat iedere Parijzenaar de nieuwe omgangsvormen kon hanteren.

Deze problemen werden volgens Clark voornamelijk teweeggebracht door de *petite bourgeoisie*[67]. De onderste laag van de middenklasse genoot een nieuwe hoeveelheid vrije tijd, die zij niet gewend was. De *petit bourgeois* was meer dan een gewone arbeider, maar behoorde ook niet tot de 'echte' bourgeoisie. Zij hadden in de tweede helft van de negentiende eeuw nog geen eigen plaats in de sociale orde, deze wilden zij dan ook veroveren door zich af te zetten tegen de werkende klasse en zich bourgeois te gedragen. Dat was vooral een kwestie van het imiteren van stijl. Het imago van een *petit bourgeois* was hierdoor onstabiel. Clark schreef hierover voornamelijk in relatie met vrije tijd. De nieuwe plekken van vrijetijdsbesteding waren voor alle klassen toegankelijk. Hierdoor was het voor de opkomende nieuwe klasse mogelijk om zich af te zetten tegen de arbeiders, en zich proberen te meten met de bourgeoisie. Op plekken als de *cafés-concerts* werd de klassenonzekerheid gegeneraliseerd door er een spektakel van te maken. Sociale klasse was hier een kwestie van stijl geworden.[68] De wereld van vrije tijd was een symbolisch veld geworden waarin de strijd om de bourgeois identiteit werd uitgevochten. Er werd geprobeerd aanspraak te maken op vormen van vrijheid, bekwaamheid, natuurlijkheid en individualiteit. Deze werden gezien als de sleutels tot bourgeoisie. Vrije tijd was een *performance*, zo citeerde Clark Thorstein Veblen.[69]

Consumptie en vrije tijd

Door de vermindering van duidelijk klassenonderscheid opgezet rond werk, kwam de nadruk te liggen op de identiteit gebaseerd op consumentensmaak en levensstijl.[70] Vrije tijd werd een fenomeen waar steeds meer mensen van konden genieten. Bovendien speelde het sociale leven zich veel meer buitenshuis af. Recreatie nam steeds meer verschillende vormen aan.[71] De elite van Parijs vermaakte zich met bals, recepties, salons en verkleedpartijen. Zij bekommerden zich niet om de toekomst, zo stelde Joanna Richardson in *La vie Parisienne*. Het leven van de Parijzenaar tijdens het Second Empire die er het geld voor had, draaide om plezier, vermaak en opwinding.[72] Voor de sociale klassen die hun leven evengoed comfortabel inrichtten maar meer realiteitsbesef hadden, aldus

[66] Clark 1985, pp. 63-64.
[67] In hoofdstuk twee zal hier nog een sociaal milieu aan toegevoegd worden.
[68] Clark 1985, pp. 237-238.
[69] Clark 1985, p. 204.
[70] Magraw 2002, p. 295.
[71] Clark 1985, pp. 204-206.
[72] Richardson 1971, pp. 63-65.

Richardson, waren er ook genoeg nieuwe mogelijkheden.[73] Men kon de zondagmiddag spenderen in het park of aan het water zoals *La Grande Jatte*, of in een resort als Asnières, Chatou of Argenteuil. Verder was het bijwonen van wedlopen of naar *cafés-concerts* gaan populair bij mensen uit verschillende sociale lagen. In het *café-concert* kon men genieten van een drankje en amusement. Er kan niet gesproken worden van een theater, hoewel er wel een podium aanwezig was waar werd gezongen en voor ander vermaak werd gezorgd. Het was in deze *cafés-concerts* waar de *petite bourgeoisie* kon doen alsof zij tot de bourgeoisie behoorden. Sociale klasse werd hier een vorm van vermaak.[74] Ten slotte voorzagen bezoeken aan een van de vele theaters of warenhuizen in de nodige ontspanning.

Na de jaren 1830 werd de behoefte aan luxe steeds groter. Na de strengheid van de Revolutie en de val van het schrikbewind van Maximilien de Robespierre, ontstond er volgens Magraw een vloedgolf van gulzigheid en *conspicuous consumption*. Restaurants veranderden in plekken waar men in het openbaar uitgebreid kon dineren met veel uiterlijk vertoon. Niet alleen de eetcultuur laat een groeiende luxe zien. De nieuwe appartementen van Haussmann waren voorzien van stromend water, waardoor het comfort in het bourgeois huishouden was toegenomen. Een ander kenmerk van een Haussmann appartement was een versierde haard, symbool van huis en haard, maar ook een focuspunt voor omvangrijke decoraties.[75]

Ook het kopen zelf maakte door de economische ontwikkelingen een revolutie door. Felverlichte etalages, vaststaande prijzen en advertenties werden al vóór het Second Empire gebruikt, maar Haussmanns transformatie luidde het tijdperk van de enorme warenhuizen pas echt in. Deze *magasins des nouveautés* stonden aan de grote boulevards, tussen de appartementen van de bourgeoisie in. In 1852 opende *Le Bon Marché*, het eerste warenhuis in Frankrijk dat speciaal voor dit doel was gebouwd. In rap tempo volgden andere grote namen, zoals *Grand Hôtel du Louvre* (1855) en *Les Grands Magasins du Printemps* in de jaren 1860. In deze *magasins de nouveautés* werd traditie gecombineerd met moderniteit. Familiewaarden werden benadrukt en het respect voor Frans ambachtswerk werd gehandhaafd. Men verkocht echter ook nieuwe confectieartikelen en gebruikte de nieuwste verkooptechnieken, zoals het aanmoedigen van rondstruinen door de winkel. Klanten, voornamelijk bourgeois vrouwen, gingen niet zozeer het warenhuis binnen om een specifiek product aan te schaffen. Het shoppen zelf werd een vorm van vermaak. De middenklasse zag het zelfs als hun taak om spullen te kopen, zodat arbeiders en winkeliers werk hadden.[76]

Toch waren er velen die zich zorgen maakten om deze comfortcultuur. Winkelen was voor sommige vrouwen een ware obsessie geworden. Samen met de steeds extravaganter wordende

[73] Richardson 1971, p. 85.
[74] Clark 1985, pp. 204-213.
[75] Magraw 2002, pp. 302, 304.
[76] Magraw 2002, pp. 295-298.

damesmode en de afname van oudere waarden, was dit reden om de alarmbellen te rinkelen. Emile Zola (1840-1902) stelde in zijn roman *Au Bonheur des Dames* (1883) dat het warenhuis de belichaming was van kapitalistische dynamiek en ontwikkelende consumentencultuur. Het warenhuis was voor een vrouw een droomwereld waar zij naartoe gelokt werd om even te ontsnappen uit haar dagelijkse sleur. Hier werd zij verleid tot het kopen van spullen die zij eigenlijk niet nodig had. Consumptie maakte oncontroleerbare krachten los die funest konden zijn voor het bourgeois huishouden. Een vrouw wier bedoeling het was om zorgvuldige aankopen voor haar huishouden te doen, werd in het warenhuis algauw verleid tot koketterie en behaagzucht. Zij was als een vlieg in een spinnenweb. Sommigen accepteerden de vrouwelijke obsessie voor winkelen. Dit zou namelijk een logisch gevolg zijn, omdat het voor haar niet mogelijk was een opleiding te volgen, een carrière na te streven of zich bezig te houden met politiek.[77]

In deze *magasins* werd kleding naar de laatste mode verkocht. Kleding was een zeer belangrijke factor die de sociale klasse van een persoon kon verhullen of onthullen. Een bourgeois man droeg een *habit noir*, een zwart kostuum dat bij allerlei gelegenheden gedragen kon worden. Hieraan kon sociale klasse nauwelijks worden afgelezen. De tekens waren dus zeer verfijnd geworden. Het werd bovendien niet meer als goede smaak gezien wanneer een Parijzenaar iets zou dragen dat zijn beroep of klasse zou onthullen. Voor een bourgeois vrouw lag dit anders. De damesmode veranderde voortdurend, en het was juist belangrijk om de laatste mode na te volgen (zij het in gematigde vorm) wilde een vrouw er niet absurd uitzien.[78] In modetijdschriften als *Le Journal des Dames des Modes, La Sylphide* of *Le Follet* stonden illustraties waar de laatste mode op was afgebeeld. Deze prenten waren vooral 'idealen' van mode en waarschijnlijk volgens het sociale decorum te veel van het goede. De afbeeldingen laten wel een goed beeld zien van wat de grote lijnen waren in het modebeeld. Midden negentiende eeuw werd de taille strak ingesnoerd in een korset. De wijdte van de rok werd na 1854 steeds voller en meer bloemvormig.[79] In eerste instantie werden de rokken opgevuld door een grote hoeveelheid petticoats, maar doordat dit gewicht ondraaglijk werd, werden deze in 1856 vervangen door de crinoline. Zo droegen sommige vrouwen eind jaren 1850 rokken van extravagante omvang. Buitenshuis werd er over de rok een shawl of *mantalette* gedragen. Na 1862 werden de rokken aan de voorkant platter, waardoor deze ovaalvormig werd door toevoeging van een sleep. In 1868 wijdde de rok nog verder naar achteren en was de voorkant van de jurk plat, waardoor de crinoline (de constructie onder de rok waardoor deze volume krijgt) nog maar een halve vorm kreeg. Deze werd eind jaren 1860 helemaal vervangen voor

[77] Magraw 2002, pp. 304-305.
[78] Green 2011, pp 117-124.
[79] Perrot 1994, p. 26.

een *tournure*, waardoor er een grote hoeveelheid stof aan de achterkant van de jurk gestapeld werd en afgesloten met een sleep.[80]

Eigentijdse schrijvers zagen deze snelle evolutie in damesmode als een zichtbare expressie van sociale en culturele veranderingen, zo stelde Anne Green.[81] Nieuw geld maakte het voor *nouveaux riches* en de *petite bourgeoisie* mogelijk om dezelfde luxe aan te schaffen als de hogere klassen. De elite zette meestal de toon van het modebeeld. Deze werden nagedaan door de bourgeoisie. Doordat kleding goedkoper aangeboden kon worden door de uitvinding van de naaimachine midden negentiende eeuw, konden zelfs lagere klassen dezelfde stijlen aanschaffen die de bourgeoisie droeg, zij het van wat mindere kwaliteit.[82] Rijke dames kleedden zich dan ook steeds in de nieuwste ontwerpen, om zich te kunnen blijven onderscheiden in de steeds veranderende mode.

Parijs veranderde steeds meer in een stad waar commercie, handelsartikelen en plezier de boventoon voerden. In de openbare ruimte ontstond een nieuw leven, waar sociale klassen moeilijk te onderscheiden waren. De Haussmannisatie zorgde er mede voor dat het gemeenschapsgevoel in het *quartier* verloren ging. Georg Simmel (1858-1918) karakteriseerde het stedelijke leven met een blasé houding. Individuen waren onverschillig geworden, doordat alles met geld te koop was.[83]

De sleutelfiguur die deze nieuwe levenswijze in de openbare ruimte van moderniteit belichaamde, was volgens vele eigentijdse en hedendaagse auteurs de flaneur. Hij symboliseerde het privilege of de vrijheid zich vrijelijk te bewegen in openbare gelegenheden in de stad, observerend en zonder interactie.[84] Zijn blik richtte hij op alles wat de stad te bieden had. Hij wandelde over de boulevards, dineerde in restaurants, bezocht *cafés-concerts* en warenhuizen, bekeek het gedrag van de lagere rangen van de maatschappij en interesseerde zich in hoe mensen op straat gekleed waren.[85] In zijn *Le peintre de la vie moderne* (1863) beschreef Charles Baudelaire (1821-1867) deze man ook al. Hierin stelde hij dat voor de flaneur de menigte zijn element was. Hij was niet thuis, maar voelde zich toch overal thuis. Hij had de vrijheid om te kijken naar wat hij maar wilde, zonder dat hij zelf bekeken zou worden.[86] Volgens Janet Wolff bestaat er geen vrouwelijke equivalent voor de flaneur, omdat de vrouw een andere rol in de maatschappij kreeg toebedeeld. De openbare ruimte was niet de plek waar zij zich vrijelijk kon bewegen.[87] Dit wordt in het volgende hoofdstuk uitvoeriger besproken.

---

[80] Laver 2002, pp. 177-178, 184-185, 187-188.
[81] Green 2011, p. 118.
[82] Green 2011, pp 117-124.
[83] Simmel in Wilson 1992, p. 97.
[84] Pollock 1988, p. 67.
[85] Wilson 1992, pp. 94-95.
[86] Baudelaire [1863] 1995, p. 9.
[87] Wolff in Aruna D'Souza en Tom McDonough (red.) 2006, pp 18-19.

Baudelaire noemde de maatschappij waarin hij leefde 'moderniteit'. Karakteristieken hiervan waren volgens hem het kortstondige, vluchtige en het toevallige. De kunstenaar moest dit ook deels in zijn werk opnemen, en zo het moderne leven schilderen. Mode was hier ook onderdeel van.[88] Aan de kleding die iemand droeg, kon in de maatschappij die Baudelaire beschreef maar moeilijk sociale status afgelezen worden. De economische ontwikkelingen en de verbouwing van Parijs zorgden ervoor dat mensen zich anders gingen gedragen. Nieuw geld zorgde voor een grotere sociale mobiliteit. De grote boulevards, restaurants, warenhuizen, treinstations en *cafés-concerts* waren de nieuwe plekken waar het moderne leven zich afspeelde. Hier draaide het om zien en gezien worden. Alles was er te koop, van japonnen en maaltijden tot vermaak en liefde. Kleding was geen uiting van klasse meer, maar voornamelijk van geld en levensstijl. Het uiterlijk was een handelsartikel geworden. Sociale verhoudingen waren onduidelijker dan ooit tevoren, omdat er geen helder onderscheid tussen klassen meer was. Een vrouw kon zich hullen in de duurste stoffen en rijkste accessoires maar dit betekende, in tegenstelling tot voorgaande perioden, nog niet dat zij van goede komaf was. Het moderne leven kende geen duidelijke grenzen en zorgde voor sociale verwarring. In het volgende hoofdstuk zal blijken dat de bourgeoisie toch probeerde om aan de hand van iemands voorkomen zijn of haar sociale status te achterhalen. Dit was in een stad waar de betekenis van tekens niet vaststaand was, makkelijker gezegd dan gedaan.

[88] Baudelaire [1863] 1995, p. 12.

2. De vrouw in het Second Empire Parijs

De samenleving van de negentiende eeuw werd gekenmerkt door de ideologie van gescheiden sferen tussen man en vrouw[89]. Deze hield in dat er een onderscheid werd gemaakt tussen binnen- en buitenshuis, waarbij de vrouw het huis kreeg toebedeeld, en de man de openbare ruimte.[90] De sferen van man en vrouw werden gescheiden in moreel (beiden hadden verschillende deugden), psychologisch (man en vrouw hadden een ander temperament) en praktisch (andere activiteiten werden geschikt geacht) opzicht.[91]

Deze doctrine was geen nieuw ideaal, maar werd in de negentiende eeuw op ongekende schaal aangemoedigd en sterker gepropagandeerd dan voorheen. Volgens James F. McMillan kwam dit door de opkomst van de bourgeoisie die, zoals in het vorige hoofdstuk aan bod is gekomen, de dominante klasse zou worden. Hoewel binnen deze sociale groep grote verschillen tussen rijkdom, status en interesses bestond, was er wel een code van culturele waarden te onderscheiden. McMillan noemde deze code de bourgeois ethiek. Door eigen culturele waarden op te stellen (of deze nu voortkwamen uit aristocratische idealen of niet), probeerde de bourgeoisie de grenzen met lagere klassen af te bakenen. Centraal binnen de bourgeois ethiek stond de familie. Deze werd geleid door de *pater familias*, echtgenoot, vader en tegelijkertijd vertegenwoordiger van patriarchale autoriteit. Vrouw en kinderen waren op dezelfde manier afhankelijk van hem, hij onderhield de familie door buitenshuis te werken. Het publieke domein was dan ook de sfeer van de man, hier verdiende hij de kost, nam hij deel aan de politiek en vond hij zijn verzetjes. Het huis was het domein van de vrouw. Zij organiseerde het huishouden en voedde de kinderen op. Een vrouw zou dan ook pas geluk, status, waardigheid en invloed verkrijgen wanneer zij getrouwd was en een eigen huishouden had te runnen. Zij hoefde zelf niet voor een inkomen te zorgen, dit was de taak van haar man. De bourgeois vrouw moest een dame zijn, en een dame werkte niet. Haar exclusieve toewijding aan haar huishouden en haar eigen voorkomen was de toetssteen van eerbiedwaardigheid, een belangrijk bourgeois statussymbool voor de gehele familie.[92]

Het ideaal van *la femme au foyer* werd ook in de arbeidersklasse nagestreefd.[93] Vele mannelijke arbeiders waren van mening dat wanneer vrouwen zich op hun arbeidsmarkt zouden begeven, er geen werk meer voor hen zou zijn. Vrouwen zouden namelijk genoegen nemen met minder loon, wat een bedreiging zou zijn voor de levensstandaard van de arbeidersfamilie. Vrouwen

---

[89] Magraw stelde dat deze scheiding niet zozeer gebaseerd was op de 'natuurlijke' rol van de vrouw, maar op de Code Napoléon. Deze werd volgens Magraw opgesteld door de misogyne en patriarchale instincten van de keizer en dienden om een stabiele en een orde op basis van gender te creëren na de woelige periode van de Revolutie. Magraw 2002, p. 319.
[90] McMillan 1981, p. 9.
[91] Clayson 2003, p. 114.
[92] McMillan 1981, pp. 9-12.
[93] Magraw 2002, p. 319.

die alsnog zouden moeten werken, omdat hun man ziek was of zijn inkomen onvoldoende was, zouden weg moeten blijven uit de fabrieken, en een baan moeten vinden in de huiselijke sfeer.[94] Geschikte beroepen waren kleding maken, lesgeven, een kruidenierszaak runnen of de was verzorgen.[95]

De fatsoenlijke vrouw

Tijdgenoten vonden de huiselijke rol van een bourgeois vrouw volgens McMillan niet passief of vernederend. Een echtgenote had in deze rol veel aanzien en autoriteit, aangezien zij de leiding over het huishouden in alle opzichten had. Een familie uit de hoge middenklasse kon zich meerdere bediendes veroorloven, de lagere middenklasse had meestal maar één hulp in de huishouding. Het was de taak van de vrouw om het personeel aan te sturen. Zo moest zij ervoor zorgen dat het huis ordelijk bleef en een veilige haven van routine en regelmaat creëren, weg van de chaos en bedreigingen van de buitenwereld. Het was niet zozeer het verfraaien van het huis dat gewaardeerd werd, maar juist dat de vrouw van de woning een aantrekkelijke plek om te leven maakte.[96]

In *A History of the French Passions* stelde Theodore Zeldin dat de inrichting van het huis voor een bourgeois familie zeer belangrijk was. Deze was een reflectie van de morele waarden van de bourgeois vrouw en haar familie. Hierdoor moest men de mode niet slaafs opvolgen[97]. Meubelstukken waren duur in aanschaf, daarom had men de voorkeur voor antiek aandoende en onveranderlijke stijlen. Bovendien waren meubels een statussymbool, waarbij men veelal koos voor stukken die op die van de rijke klasse leken. Vooral zitkamers werden ingericht als miniatuurversies van kastelen, aldus Zeldin. Een smaakvolle inrichting mocht hierbij ook bestaan uit imitatieproducten, waardoor een interieur alsnog rijkdom kon uitstralen.[98]

Dat een bourgeois vrouw personeel had om huishoudelijke taken te verrichten, wilde nog niet zeggen dat zij veroordeeld was tot een leven in luiheid of nutteloosheid. Naast het opvoeden van haar kinderen, besteedde een vrouw uit de bourgeoisie of hogere klasse veel tijd aan liefdadigheid, verrichte zij goede daden en hielp zij bij godsdienstbijeenkomsten.[99] Verder bracht zij visites aan vrienden en kennissen en ging zij regelmatig naar het warenhuis. Consumptie was naast het huishouden een taak van de vrouw geworden. In het warenhuis werd de bourgeoiscultuur niet alleen getoond, maar ook gemaakt, aangezien hier de juiste benodigdheden voor een fatsoenlijk huishouden te koop aangeboden werden. Hier werd het beeld geschept van hoe het bourgeois leven

[94] McMillan 1981, p. 14.
[95] Harvey 2003, p. 192.
[96] McMillan 1981, pp. 29, 32-33.
[97] Zeldin verwijst hier naar Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Parijs 1867. Zeldin 1993, p. 423.
[98] Zeldin 1993, pp. 423, 430.
[99] McMillan 2000, p. 52.

eruit moest zien, en aan klanten werd subtiel duidelijk gemaakt welke kleding en huishoudelijke producten volgens de nieuwste normen aangeschaft moesten worden.[100]

Wanneer een bourgeois vrouw zich buiten haar huis begaf, werd zij geacht altijd iemand aan haar zijde te hebben. Vrouwen die zonder begeleiding door de stad liepen, konden als prostituee worden gezien. Bovendien waren bepaalde plekken en wijken in het verbouwde Parijs niet geschikt voor de fatsoenlijke vrouw. Een bourgeois dame diende zich niet te mengen met de massa mensen op straat. Contact met een prostituee moest te allen tijde worden vermeden, aangezien zij onzedelijk en smerig van ziekten en vuilheden op straat waren, zo meende de bourgeoisie. Om een bourgeois dame op straat te beschermen tegen stof, wind en zon, droeg zij een sluier onder haar bonnet. Deze sluier liet bovendien zien dat de draagster een fatsoenlijke dame was.[101]

Kleding *comme il faut*

Naast de heersende mode, zoals in het vorige hoofdstuk is besproken, moest een bourgeois vrouw aan bepaalde fatsoensnormen voldoen wat betreft haar kleding. De draagster die op de hoogte was van de heersende normen liet zien dat zij tijd, kennis en geld bezat om zich bezig te houden met haar uiterlijk. Dit identificeerde haar als een *femme comme il faut*, de toen gangbare uitdrukking voor een fatsoenlijke vrouw. De bourgeois vrouw zou dan ook veel van haar tijd moeten spenderen in het warenhuis, bij kleermakers en modisten. De blik van de ander herinnerde haar er voortdurend aan dat zij zich bezig moest houden met haar voorkomen. Zij kon hier namelijk constant op worden beoordeeld. Dit gold niet alleen voor haar kleding en accessoires, maar ook bijvoorbeeld voor haar make-up, haardracht of parfum. Hoeden, schoenen, handschoenen en shawls moesten op een bepaalde manier en bepaalde tijd van de dag worden gedragen.[102] De kledingnormen werden beschreven in de vele etiquettehandboeken die in de negentiende eeuw verschenen. Deze handboeken werden op een autoritaire manier geschreven, aangezien de normen reeds waren geaccepteerd. Een voorbeeld van zo'n handboek is *Le code de la mode* van H. Despaigne uit 1866. De handboeken dienden veelal als hulpmiddel voor klassen die hoger op de sociale ladder wilden klimmen, hoewel het *comme il faut* eigenlijk werd geacht aangeboren te zijn.[103]

De kleding van een dame moest allereerst altijd schoon zijn, vrij van kreukels en vlekken. Zo liet zij zien dat zij zich niet bezig hoefde te houden met lichamelijke arbeid en het geld had om haar garderobe te laten wassen. Hoewel na het midden van de achttiende eeuw er nieuwe ideeën over

[100] Door het winkelen als een vorm van vrijetijdsbesteding toont het warenhuis, samen met tentoonstellingen en musea, dat het kijken bovendien steeds belangrijker werd in de negentiende eeuw. Wilson 2003, pp. 149-150.
[101] Kessler pp. 50-52.
[102] Perrot 1994, pp. 87-91.
[103] Perrot 1994, pp. 90-91.

hygiëne opkwamen, was het in de negentiende eeuw nog niet gebruikelijk om vaak een bad te nemen[104]. Tanden poetsen en oren en nagels schoon houden, moesten wel dagelijks gedaan worden, er schoon uitzien was een deugd. Kinderen en arbeiders waren van nature vies en opstandig en wanneer zij er schoon uitzagen, was dat een teken dat zij waren getemd, aldus Philippe Perrot. Schoon zijn verdiende dan ook respect en waardigheid.[105]

Verder was het van belang dat een dame een goed postuur had. Hiervoor droeg zij een korset, dat haar heupen accentueerde en haar borsten omhoog duwde. Naast deze ideale lichaamshouding waren ook bepaalde bewegingen en gedragingen noodzakelijk bij specifieke gelegenheden. Wanneer een dame haar lichaam onder controle had en er goed verzorgd uitzag, toonde zij dat zij een respectabele vrouw was. Deze 'tweede natuur' werd er in een bourgeois gezin al met de paplepel ingegoten, ook jongens behoorden zich fatsoenlijk te gedragen. Volgens de bourgeoisie zou iedereen goede manieren moeten aanleren, afhankelijk van zijn of haar sociale klasse. Dit moest echter niet overdreven worden. Wanneer iemand zichtbaar veel moeite nam om er fatsoenlijk en verzorgd uit te zien, werd dit gezien als onnatuurlijk en kon de ware sociale klasse van deze persoon worden onthuld.[106]

Het toilet van een vrouw was zeer omvangrijk en diende volgens de fatsoensnormen niet alleen in overeenstemming met haar persoonlijkheid te zijn, maar ook met haar sociale plaats in de maatschappij. Hiervoor moest zij zich ook kleden naar het decorum van sociale evenementen die zij zou bezoeken en diende zij te letten op de uren van de dag, seizoenswisselingen, of zij zich binnen- of buitenshuis, in de stad of op het platteland zou bevinden.[107] In *Le Code de la mode* stelde H. Despaigne dat een vrouw ten minste zeven of acht toiletten per dag nodig had: een ochtendkamerjas, een paardrijdoutfit, een elegante simpele japon voor de lunch, een daagse jurk om te wandelen, een middagjapon voor een bezoek per koets, een modieuze outfit om door het Bois de Boulogne[108] te rijden, een japon voor het diner en ten slotte een galajurk voor in de avond of bij het theater. Dit moest nog uitgebreid worden door outfits die bijvoorbeeld gedragen werden aan het strand, in de zomer, herfst en winter, of schaatskostuums wanneer zij deze activiteit met een man zou ondernemen.[109]

In haar ochtendjapon of peignoir gebeurde de meeste verzorging, zodat de vrouw uit de bourgeoisie de rest van de dag er elegant kon uitzien. In de ochtend had een dame ook tijd om haar

---

[104] Een bad hoorde nog niet bij de standaard uitrusting van een appartement, liever werd een bad eens in de zoveel tijd gehuurd. Geadviseerd werd om niet meer dan een keer per maand een bad te nemen. Haren werden nooit gewassen, borstelen was voldoende. Perrot 1994, p. 126.
[105] Perrot 1994, pp. 126-128.
[106] Perrot 1994, pp. 136-139.
[107] Perrot 1994, p. 90.
[108] Een populair park in Parijs, aangelegd door Haussmann. Saalman 1977, p. 11.
[109] Despaigne 1866, p. 58.

tijdschriften door te bladeren. Vanaf dit eerste toilet mochten haar japonnen steeds uitbundiger en bloter worden. Na het peignoir kleedde de dame zich in haar daagse jurk, die simpel en terughoudend moest zijn. Decolleté, te grote rokken en opzichtige accessoires waren niet gewenst.[110] Deze japon werd vergezeld door bijpassende hoed en handschoenen.[111]

Aan het begin van de middag kon de vrouw sociale bezoeken brengen. Naast de algemene regel van een zekere eenvoud voor de daagse jurk, waren er belangrijke nuances, die afhankelijk waren van de gelegenheid waar de dame zich zou tonen. Visites vroegen om wat meer luxe, afhankelijk van de formaliteit van de gelegenheid en de sociale rang die de vrouw in het gezelschap zou innemen. Een kortere jurk was acceptabel bij een intiem bezoek. Bij sommige omstandigheden was een zekere tact nodig. Het troosten van een vriendin moest in sombere kleding, aangezien de jurk in overeenstemming moest zijn met het blijk van medeleven dat zij kwam tonen. Wanneer de dame naar haar liefdadigheidswerk ging, diende zij ook sober gekleed te zijn. Het was immers niet beleefd de armen die zij hielp haar vermogen te tonen.[112] Bij ceremoniële bezoeken was het gepast om hoed en shawl niet af te doen, zodat een dame niet de tijd of de privacy hoefde te nemen om haar haren weer in orde te brengen of haar shawl recht te draperen.[113]

Het einde van de middag werd veelal besteed aan het bezoeken van winkeliers en warenhuizen. Deze uitjes konden ook vervangen worden door de opening van een tentoonstelling, liefdadigheidsverkoop of de opvoering van kamermuziek. Ook het Bois de Boulogne was een geliefd uitje. Ook hier draaide het om zien en gezien worden. Wanneer een dame per rijtuig ging, kon zij uitpakken met haar outfit. Haar opzichtigheid werd dan maar deels getoond. Bovendien hoefde zij zo niet te lopen (iets wat een dame uit de hoge klasse sowieso nooit deed) en bleef haar kleding schoon en heel.[114] Ook hier was het dragen van een hoed noodzakelijk.[115]

Wanneer een dame terugkeerde van haar bezoekjes, was het aan het eind van de middag weer tijd voor een wisseling van japon. Als zij thuis zou blijven of naar een etentje van middelmatig belang zou gaan, droeg zij een jurk die het midden hield tussen daags en chic. Formele diners en recepties vroegen om meer opsmuk. Accessoires van bloemen, veren en diamanten werden hier gecombineerd met decolleté en blote armen. De avond was ook de enige gelegenheid waar een dame haar schouders mocht laten zien. De gastvrouw zou zich soberder kleden, zodat haar gasten in hun luxe konden stralen. Japonnen met slepen, gecompliceerde constructies en glimmende juwelen waren voorbehouden voor het theater of de opera. Een bal was het hoogtepunt waar een vrouw het

[110] Perrot 1994, p. 93
[111] Simon 1995, p. 25.
[112] Perrot 1994, pp. 93-95.
[113] Simon 1995, p. 25.
[114] Perrot 1994, pp. 95-96.
[115] Simon 1995, p. 25.

meest kon stralen. Juwelen waren hier niet alleen decoratief maar ook informatief. De manier waarop ze gedragen werden, zei iets over de draagster. Ook hier waren verschillende valkuilen. Sommige stenen konden alleen in bepaalde seizoenen en diamanten werden bijvoorbeeld alleen door getrouwde vrouwen gedragen.[116]

Om het *savoir-faire* nog ingewikkelder te maken, waren er voor verschillende dagen, tijden, seizoenen en gelegenheden specifieke kleuren en stoffen wenselijk. Tijdens het Second Empire kwamen er door nieuwe technieken nieuwe kleuren en stoffen tot beschikking. 'Solferino' rood, 'Bismarck' bruin en 'Impératrice' blauw waren nieuwe favorieten geworden. Organische chemie leverde bovendien nog meer kleuren op zoals groen, violet, roze en geel. Deze werden vaak samen gecombineerd. Toch moest een dame erop letten dat zij bepaalde tinten liet overeenstemmen met bijvoorbeeld haar haarkleur. Ook werd er rekening gehouden met het soort licht, kunst- of natuurlijk licht, waar de gelegenheid bij zou plaatsvinden. In kaarslicht zou violet bijvoorbeeld haar blauwe tonen verliezen en rood aandoen.[117]

Er was één accessoire dat voornamelijk in de eerste helft van de negentiende eeuw door vrouwen het meest werd begeerd en dat was de kasjmieren shawl. Deze werd oorspronkelijk meegebracht uit de Oriënt tijdens de vele expedities van Napoleon eind achttiende eeuw. Volgens Despaigne namen soldaten uit Egypte ze mee.[118] In eerste instantie als souvenir, maar eenmaal in Frankrijk werden de shawls een geliefd modeaccessoire. Later werd kasjmier dan ook systematisch naar Frankrijk geïmporteerd. Susan Hiner stelde dat de kasjmieren shawl een zeer geliefd kledingstuk was gedurende de hele eerste helft van de negentiende eeuw. Anders dan andere modetrends, had kasjmier een langdurige aantrekkingskracht die bovenal sociale status toonde. Kasjmier was peperduur, aangezien de stof van een specifiek materiaal in een bepaalde techniek werd vervaardigd. Het kledingstuk werd soms van moeder op dochter overgedragen, maar werd meestal door de aanstaande echtgenoot als huwelijkscadeau geschonken. Het dragen van een dergelijke shawl toonde op deze manier de sociale status van een vrouw. Zij was huwbaar of gehuwd en bovendien van goede komaf, aangezien haar aanstaande het geld had om een dergelijk kostbaar kledingstuk aan te schaffen. Modetijdschriften en etiquettehandboeken stelden dan ook expliciet dat kasjmier enkel voorbehouden was aan huwbare of getrouwde vrouwen.[119] Perrot citeerde een handboek uit 1863, waarin werd beweerd dat van een jong ongehuwd meisje die kasjmier droeg, gedacht zou worden dat zij een tomeloze liefde voor luxe zou hebben. Door een eenvoudige smaak zou een meisje een echtgenoot aan de haak kunnen slaan. Wanneer zij haar man gevonden had, mocht zij uitpakken met kasjmier (die haar man voor haar gekocht had), maar ook met diamanten en

[116] Perrot 1994, pp. 97-99.
[117] Perrot 1994, pp. 101-102.
[118] Despaigne 1866, p. 39.
[119] Hiner 2010, pp. 83-89.

luxe bontproducten.[120] Kasjmier toonde niet alleen sociale en economische status maar dus ook vrouwelijke deugd en eerbiedwaardigheid, aangezien de stof de huwbaarheid van een vrouw bewees. Perrot stelde dat in de jaren 1860 de hoogste klassen steeds meer afzagen van de onsterfelijke shawl, aangezien er voortdurend imitaties opdoken en hiermee de oorspronkelijke betekenis en waarde van het kledingstuk verloren ging.[121] Despaigne schreef ook dat de rol van kasjmier was verminderd en door confectieshawls niet vaak meer werd gedragen.[122]

Prostituees en *femmes d'attentes*

In de bourgeois maatschappij werden grofweg twee typen vrouwen onderscheiden: de fatsoenlijke huisvrouw, zoals hierboven beschreven, en de prostituee. De fatsoenlijke vrouw werd gezien als seksueel normaal, terwijl de prostituee een afwijkende seksualiteit vertoonde. Dit afwijkende gedrag was gebaseerd op de hoge frequentie van seksuele activiteit en de veranderlijkheid in partner. Afwijking was het tegenovergestelde en dus een bedreiging voor eerbiedwaardigheid. Om de bourgeois maatschappij te beschermen, was er volgens velen regulering van prostitutie nodig, een *réglementation* die streng gehandhaafd werd door de zedenpolitie.[123] Dr. Alexandre Parent-Duchâtelet stelde in 1836 een antropologische studie op over Parijse prostitutie: *De la prostitution dans la Ville de Paris*[124]. Zijn boek was tijdens het Second Empire nog steeds toonaangevend, zo stelde Alan Corbin in *Women for Hire*.[125] Parent-Duchâtelet richtte zich voornamelijk op de openbare prostitutie. Onderhouden vrouwen en courtisanes telde hij niet mee, aangezien zij een eigen verblijfplaats hadden, indien nodig belastingen betaalden, burgerrechten genoten en zich buitenshuis op een behoorlijke manier gedroegen. Zij ontweken zo de willekeur van de autoriteiten, aangezien zij geen gevaar vormden voor de maatschappij. Parent-Duchâtelet stelde, ondanks de vermeende gevaren, dat prostitutie een fenomeen was dat altijd aanwezig zou zijn en zelfs noodzakelijk was voor het welzijn van de maatschappij.[126] Door het bestaan van prostituees zouden mannen zich namelijk niet vergrijpen aan andermans dochters of bediendes.[127] Jongens en mannen werden geacht zich tegoed te doen aan seksuele relaties met andere vrouwen, voorafgaand maar ook tijdens het huwelijk.[128] Om de kuisheid en deugdzaamheid van de bourgeois vrouw te bewaren,

---

[120] Madame Celnart, *Nouveau manuel complet de la bonne compagnie ou guide de la politesse et de la biénseance destiné à tous les âges et à tous les conditions*, Parijs 1863, pp. 25-26. In Perrot 1994, pp. 100-101.
[121] Perrot 1994, p. 111.
[122] Despaigne 1866, p. 40.
[123] Clayson 2003, pp. 9-10.
[124] Dr. Parent-Duchâtelet *De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Parijs 1836, in Corbin 1990, p. 3.
[125] Corbin 1990, p. 4.
[126] Corbin 1990, pp. 3-4, 18.
[127] Corbin 1990, p. 60.
[128] McMillan 1981, pp. 16-18.

moesten heren dan ook hun toevlucht zoeken bij prostituees of andere minder gefortuneerde vrouwen. Toch zag Parent-Duchâtelet een bedreiging. Na haar 'carrière' zou een prostituee weer terug naar de maatschappij keren en ziektes kunnen verspreiden. Daarom moesten dergelijke seksuele diensten gereguleerd worden. Prostitutie werd niet gezien als een beroep, maar als een tijdelijke 'staat van zijn'. Door de registratie van prostitutie, hoopten Parent-Duchâtelet en andere regulationisten niet alleen de bourgeois moraal te kunnen bewaken, maar ook de volksgezondheid te verbeteren door de verspreiding van geslachtsziekten als syfilis in te perken. Geregistreerde prostituees moesten namelijk meerdere malen op controle komen waar zij onderzocht werden op mogelijke geslachtsziekten.[129]

Wanneer een meisje op de lijst kwam te staan, werd zij een *fille soumise* en kon ze ervoor kiezen om zich bij een bordeel, een *maison de tolérance,* aan te sluiten, of een *fille en carte* te worden, waarbij zij alleen een registratiekaart meekreeg. Ongeregistreerde prostitutie werd bestraft, maar bleef toch bestaan.[130] Een *maison de tolérance* werd gedefinieerd door haar clientèle. Hier kwamen voornamelijk mannen ter inwijding of mannen die zich aan de randen van de maatschappij bevonden[131]. Bourgeois vrijgezellen en echtgenoten kochten seksuele diensten liever op andere plekken. Zij gaven de voorkeur aan prostituees die voor zichzelf werkten (meestal ongeregistreerde, clandestiene prostitutie), of een minnares.[132] Dit zal later in dit hoofdstuk uitgebreider worden behandeld.

Om een onderscheid te kunnen maken tussen een prostituee en een 'gewone' vrouw, stelde Parent-Duchâtelet een antropologie op van de vrouw die tot de klasse van openbare prostitutie behoorde. Zij werd allereerst gedefinieerd door haar marginaliteit, zij stond buiten de maatschappij. Haar fysieke kenmerken waren moeilijk te bepalen, daarom stelde Parent-Duchâtelet alleen een lijst samen met karaktertrekken van de prostituee. Haar karakter beschreef hij als kinderlijk, omdat zij de normen en waarden van de maatschappij nog niet geheel tot zich had genomen. Ze maakte liever plezier in plaats van te werken, zij had namelijk een liefde voor luiheid. De prostituee symboliseerde wanorde, excessen en zorgeloosheid. Bovendien werd gedacht dat een dergelijke gevallen vrouw een hardnekkig religieus gevoel had, aanhankelijk aan jonge kinderen was en nostalgische gevoelens voor het platteland had wanneer zij hier oorspronkelijk vandaan kwam. Liefde werd voor hen veelal een hevige toewijding aan hun minnaar. Bescheidenheid uitte zich in het weigeren om zich uit te kleden

[129] Corbin 1990, p. 5.
[130] Corbin 1990, p. 30.
[131] Corbin noemde nieuwe immigranten, reizigers, of mannen met extreme seksuele voorkeuren waar een respectabele vrouw niet aan kon of wilde voldoen. Verder behoorde dagwerkers, voddenrapers en andere mannen die niet in de arbeidersklasse geïntegreerd waren tot de clientèle. Ook mannen met een minder gefortuneerd uiterlijk of gebreken waren aangewezen op dergelijke *maisons*, omdat in tegenstelling tot zelfstandige prostituees, zij in een bordeel niet geweigerd werden. Corbin 1990, pp. 60-62.
[132] Corbin 1990, pp. 60, 62.

op politiebureaus of nabij andere vrouwen. Ten slotte zorgde hun positie aan de randen van de maatschappij voor een sterk gevoel van solidariteit en liefdadigheid. Corbin stelde dat deze kenmerken dezelfde kwaliteiten waren die men terugvond in eerlijke echtgenotes en vrome moeders, maar dat deze kwaliteiten bij de prostituee niet vervuld konden worden vanwege haar verachtelijke levensstijl. Deze lijst met kwaliteiten bevestigde dus volgens Corbin de bourgeois kijk op vrouwen.[133] Waarschijnlijk bedoelde Corbin hiermee dat men toen vond dat alle vrouwen dezelfde karaktereigenschappen hadden, maar dat bij prostituees deze niet op een positieve manier werden gezien vanwege hun onfatsoenlijke beroep. Parent-Duchâtelet maakte ook een onderscheid tussen verschillende prostituees, dat hij baseerde op hun clientèle. Zij konden namelijk de gewoontes aannemen van de sociale klasse mannen waar zij zich bij ophielden. Zo mengde de prostituee zich steeds meer in het gewone leven.[134]

Parent-Duchâtelet benadrukte dat prostitutie slechts een levensfase voor de meeste prostituees was. Hun identiteit stond dus niet vast, zij konden zo weer overstappen naar de gewone werkende klasse[135]. Shannon Bell stelde in *Writing and Rewriting the Prostitute Body* dan ook dat de redeneringen van Parent-Duchâtelet nogal ambigu waren. Aan de ene kant beweerde hij dat prostituees anders zijn dan gewone vrouwen, maar tegelijkertijd zijn zij ook hetzelfde. Zijn analyse over de oorzaken van prostitutie zijn even tegenstrijdig. Hij betoogde dat het gebrek aan werk en onvoldoende salaris de oorzaken waren van het overgaan tot prostitutie. Toch noemde hij in zijn karakterbeschrijving de prostituee lui, waarmee hij het verlangen bedoelde om geluk te verkrijgen zonder hiervoor te hoeven werken. IJdelheid en het verlangen naar luxueuze kleding waren samen met luiheid de grootste oorzaken van prostitutie in Parijs, zo stelde Parent-Duchâtelet.[136]

Naast de tijdelijke werkzaamheden als prostituee waren er voor de werkende klasse vrouw vele andere banen beschikbaar die hoger in aanzien stonden. Zij werkte in Parijs veelal als naaister of modiste. Ook wasvrouw, dienstbode, bar- en winkelbediende waren gangbare beroepen. De lonen in dergelijke sectoren waren echter niet genoeg om een vrouw van de arbeidersklasse in haar levensonderhoud te laten voorzien. Bovendien was zij nooit zeker van haar baan, aangezien de werkzaamheden die zij verrichtte zeer vatbaar waren voor economische schommelingen.[137] Een arbeidersmeisje kon (en moest vaak) dan als bijverdienste haar lichaam te koop aanbieden. Volgens Hollis Clayson trad de eigenaresse van een winkel vaak op als koppelaarster voor de meisjes die zij in

[133] Corbin 1990, p. 8.
[134] Corbin 1990, pp. 6-7.
[135] Alhoewel Hollis Clayson in *Painted Love* betoogde dat een vrouw van het stempel 'prostituee' maar moeilijk af kwam, zelfs als zij een 'normaal' beroep wilde gaan uitoefenen. Clayson 2003, p. 11.
[136] Bell 1994, pp. 49-51.
[137] Corbin 1990, pp. 204-211.

dienst had.[138] Clayson stelde dat dit in de tweede helft van de negentiende eeuw niet vreemd was. Onder de bourgeois mannen zou het algemene kennis zijn dat hoedenmaaksters, naaisters en andere winkelmeisjes naast het verkopen van modeaccessoires, de portemonnees van heren ook op andere manieren wel leeg wilden trekken.[139]

Naast het enkel aanbieden van seks, kon een winkelmeisje ook een bourgeois minnaar zoeken om haar financieel te ondersteunen, soms met de geheime hoop hem uiteindelijk te trouwen. [140] Corbin noemde een vrouw die onderhouden werd door een minnaar een *femme d'attente*. Zij was volgens Corbin meestal afkomstig uit de *petite bourgeoisie* en om binnen de sociale klasse van bourgeoisie te blijven, had zij dure spullen nodig. Haar leven met haar minnaar(s) was gebaseerd op het bourgeois huwelijksmodel. Zij was een soort pseudo-echtgenote voor jonge bourgeois mannen, kunstenaars, studenten en klerken die zich een huwelijk niet konden veroorloven. Zij kon ook de minnares van een oudere heer zijn, die zijn frigide, slecht gehumeurde of saaie vrouw zat was, en niet tevreden was met een verhouding met een bediende. De bourgeois man voorzag zijn *femme d'attente* soms van een gemeubileerde kamer of klein appartement, soms kocht hij alleen kleding voor haar en nam hij haar mee uit. [141]

Cocottes

In *Autre étude de femme* (1842) bedacht Honoré de Balzac (1799-1850) de term *la femme comme il en* faut, een woordspeling op de algemene uitdrukking *la femme comme il* faut[142]. Het woord *en* is bijna onzichtbaar, maar maakt het verschil wanneer het gelezen wordt. Balzac speelde hier met het subtiele maar cruciale onderscheid tussen typen vrouwen, dat zo belangrijk was voor de bourgeois ideologie van vrouwelijke deugd. De schrijver liet hiermee ook zien dat het onderscheid niet altijd even makkelijk gemaakt kan worden als de bourgeoisie zouden willen. *La femme comme il faut* was de echte dame, respectabel en huwbaar, terwijl *la femme comme en il faut* noodzakelijk voor de maatschappij was, maar niet huwbaar.[143] Zij had de fatsoensnormen van een bourgeois dame niet en voorzag op een oneerbare manier in haar levensonderhoud.

La femme comme il faut was een fatsoenlijke vrouw die afkomstig was uit de bovenlaag van de maatschappij, de *monde.* Tegenovergesteld stond *la femme comme en il faut*. Susan Hiner stelde dat Balzac met zijn woordspeling de *demi-monde* bedoelde, maar waarschijnlijk bedoelde hij de gehele sfeer onder de 'fatsoenlijke' vrouw, dus ook prostituees. Hoewel er door schrijvers vaak is

[138] Clayson 2003, p. 120.
[139] Clayson 2003, p. 118.
[140] Corbin 1990, pp. 204-211.
[141] Corbin 1990, pp. 193-194.
[142] Het woord *en* in *femme comme en il faut* dient om een onbepaalde hoeveelheid aan te geven, aldus de uitleg van Susan Hiner in *Accessoiries to Modernity*. Hiner 2010, p. 10.
[143] Hiner 2010, pp. 9-10.

geprobeerd een duidelijk onderscheid te maken tussen typen vrouwen en waar zij aan te herkennen zijn, was het lang niet altijd mogelijk een vrouw precies te classificeren als een huisvrouw, gevallen vrouw of iets daartussenin.

Tussen hoer en huisvrouw werd nog een sfeer onderscheiden. Alexandre Dumas *fils* (1824-1895) beschreef in het *Avant Propos* van zijn toneelstuk *Le Demi-Monde* (1855) dat de *demi-monde* een nieuwe wereld was die aan de Parijse topografie ontbrak.[144] Dumas *fils* omschreef de *demi-mondaine* als een vrij geworden vrouw (zoals een weduwe, gescheiden of buitenlandse vrouw) met doorgaans een degelijke achtergrond.[145] Door haar veranderde burgerlijke staat had de bourgeoisie haar buiten haar eigen klasse gesloten, waardoor zij als *demi-monde* werd gezien, die onder de *monde* (de bovenklasse) van eerlijke echtgenotes stond. Toch werd zij hoger dan een prostituee geacht, die immers geld voor specifieke seksuele diensten vroeg. *Demi-mondaines* gaven zich aan wie zij wensten, maar verkochten zichzelf niet. Terwijl Hiner stelde dat de *demi-mondaine* al in Dumas *fils*' tijd als courtisane werd gezien[146], kreeg deze vrouw volgens Corbin pas tegen het einde van het Second Empire de status van courtisane.[147]

Deze nieuwe *femme galante* (courtisane) was geen geregistreerde prostituee. Zij werkte alleen, thuis en wanneer zij maar wilde. Haar clientèle bestond uit rijke mannen, voornamelijk uit de bourgeoisie en *nouveaux riches* van de hoge klassen. Deze vrouw had de vrijheid om de mannen uit te kiezen die zij wilde, waarbij het ook kon voorkomen dat zij maar één minnaar tegelijkertijd had. Doorgaans vormde zij een partnerschap met enkele mannen, waar zij erop lette dat ieder zijn eigen dag en nacht kreeg. De *femme galante* hoefde niet over straat te lopen, zij werd veelal opgepikt in cafés of middernachtelijke restaurants.[148]

De *demi-monde* bestond uit vrouwen die deze levensstijl er uit verschillende overwegingen op nahielden. Tot de *demi-monde* behoorden nog steeds vrouwen die klasseloos waren geworden, door bijvoorbeeld een schandaal als een scheiding of affaire[149]. Ook buitenlandse vrouwen met onzekere afkomst hoorden hierbij. Sommige vrouwen kozen voor een dergelijk immoreel leven, om de kleding en luxe te kunnen bekostigen die zij begeerden. Ten slotte waren *demi-mondaines* jonge vrouwen, veelal *petite bourgeoisie*. Zij genoten een zeker opleidingsniveau maar waren niet in staat een eerbaar beroep te vinden, of verkozen een liever een leven vol luxe boven traditioneel werk. Ook onsuccesvolle theaterartiesten waren vaak genoodzaakt tot dergelijke galanterie. Om zich deze levensstijl te kunnen aanmeten, werd een meisje of vrouw vaak gelanceerd en geholpen door een

---

[144] Alexandre Dumas fils, *Le Demi-monde, comédie en cinq actes, en prose* in *Théâtre complet d'Alexandre Dumas*, vol. 2, Paris 1896, p. 10. In Hiner 2010, p. 12.
[145] Hiner 2010, p. 12.
[146] Hiner 2010, p. 12.
[147] Corbin 1990, pp. 128-129.
[148] Corbin 1990, pp. 132-135.
[149] Marie Simon noemt hen *cocodettes*, in Simon 1995, p. 34.

souteneur of koppelaarster. Dit waren volgens Corbin doorgaans handelaren in kleding of stoffeerders, die door deze bijverdienste veel geld verdienden.[150] Ook winkeleigenaressen hielpen een meisje met haar debuut.[151] Een meisje werd in de mooiste kleding gehesen en in een luxueus appartement geïnstalleerd. Zij kon een herenhuis aan de avenue de Villiers of bij de Etoile of de Trocadéro bewonen, maar meer bescheiden was een appartement bij de Madeleine of place Saint-Georges[152]. Deze straten waren nieuw en nog niet bewoond door bourgeois families, waardoor het voor mannen gemakkelijk was om hier een appartement te huren. De woning van een onderhouden vrouw werd ingericht in de opzichtigste luxe, waar zij zich alleen hoefde te bekommeren om haar toilet. Ook had zij bediendes om zich heen. Veelal ging deze *demi-mondaine* pas na vier uur 's middags naar buiten, wanneer ze opgehaald werd om naar een race, theater gevolgd door een diner in een restaurant of thuis bij vrienden te gaan. In haar eigen woning kon zij ook mensen ontvangen, vaak een gemengd publiek.[153]

De *demi-mondaine* heeft mettertijd verschillende bijnamen gekregen[154]. Tijdens het Second Empire werd zij *cocotte* of *cocodette* genoemd, een vrouw die openlijk haar seksuele beschikbaarheid en haar onderhouden positie toonde door zich in luxueuze opzichtige kleding te hullen en naar publieke ruimtes te gaan die door de hogere klassen bezocht werden.[155] Corbin gebruikte ook de benaming *grande horizontale* voor een *demi-mondaine*.[156]

In de roman *Nana* uit 1880 beschreef Emile Zola het verhaal van Nana, een bloemenverkoopster die zich tijdens het Second Empire opwerkt naar ster in het variététheater en zich ondertussen door vele mannen laat onderhouden. Haar rosblonde haar, wulpse rondingen en vlammend karakter zorgen ervoor dat menig man volledig wordt geruïneerd om aan haar kostbare grillen te voldoen.[157] Naast Nana worden de levens van andere *femmes galantes* beschreven. Zola schreef dat bijna iedere actrice in het variététheater wel een vorm van prostitutie beoefende. Rose Mignon is een van de succesvolste actrices in het variététheater. Ze was dan wel getrouwd, ook zij liet zich in met andere mannen. Haar echtgenoot stelde zelfs de contracten voor haar minnaars op.[158]

---

[150] Corbin 1990, pp. 134-135.
[151] Clayson 2003, pp. 118-120.
[152] De genoemde straten liggen in en nabij het Quartier Bréda (negende arrondissement) waar Clark van meldde dat hier 'onfatsoenlijke' vrouwen woonden. Clark 1985, pp. 86-87.
[153] Corbin 1990, pp. 134-136.
[154] Nestor Roqueplan (1805-1870) bedacht in 1841 de term *lorette* voor dergelijke vrouwen (naar het gebied waar zij vaak woonden, rond de nieuwe Notre-Dame de Lorette). De *lorette* komt volgens Susan Hiner voor in teksten uit de periode van de tweede helft van de Julimonarchie en het eerste deel van het Second Empire. Hiner 2010, pp. 31-32.
[155] Hiner 2010, pp. 31-32.
[156] Corbin 1990, p. 135.
[157] Emile Zola, *Nana,* [Parijs 1880] Amsterdam 1968.
[158] Zola [1880] 1968, p. 268.

Een ander karakter is Satin[159]. Corbin beschreef deze *demi-mondaine* als een *femme de café,* volgens hem het laagste type. Een *femme de café* zweefde op de grens tussen prostituee en *cocotte*. Zij zwierf niet over straat in de hoop geld te verdienen, maar zocht met de hulp van de cafébaas een man waar zij de nacht mee kon doorbrengen. Daar huurde zij dan een kamer voor. Deze kamers lagen volgens Corbin in het gebied van rue de Rochechouart, rue de Châteaudun en rue Blanche. In de vroege ochtend ging de *femme de café* naar haar souteneur in Montmartre (Madame Tricon in *Nana*), waarna zij rond het aperitief uur weer een plek in het café opzocht om absint te drinken.[160] Zola schreef dat vrouwen als Satin vrees hadden om als prostituee te worden geregistreerd: 'Ze bleef er doodsbang voor, ze zag zich steeds gestompt, meegesleept, de volgende morgen na het onderzoek weggegooid worden. En die stoel waarin je werd onderzocht, vervulde haar met angst en schaamte, zij die zich zo vaak in het openbaar had uitgekleed'.[161] Zola meldde dat agenten vaak klopjachten hielden om zoveel mogelijk vrouwen te arresteren om een premie te krijgen. Soms zaten hier zelfs fatsoenlijke meisjes tussen.[162] In *Nana* blijkt dat de *demi-mondaine* geen vaststaand type is met gelijke behoeftes. Zo heeft Nana in haar weg naar de top ook moeilijkheden gekend, waar zij met Satin de straten moest afstruinen voor potentiële klanten. Satin werd gepakt door de zedenpolitie en zette haar op de lijst, waardoor zij een geregistreerde prostituee werd.[163]

Fatsoensnormen en sociaal onderscheid

Clark stelde dat de opkomst van de *demi-mondaine* deels te maken had met de verbouwing van Parijs. Haussmann had ervoor gezorgd dat de straten waar de bordelen waren gevestigd, zoals bij het Louvre en het Île de la Cité, waren opengebroken. Ook waren de andere plekken waar een onfatsoenlijke vrouw naar mannen zocht, zoals restaurants en cafés, toegenomen en opzichtiger dan ooit geworden. Niet alleen waren de omstandigheden anders, ook de vraag vanuit de klant veranderde. De bourgeoisie werd tijdens het Second Empire groter dan ooit. Deze mannen hadden andere wensen dan alleen hun seksuele lusten te stillen. De bourgeoisie geloofde in verlangen. Dit verlangen zorgde ervoor dat oude verschillen tussen hoffelijkheid, seksuele tolerantie, galanterie, overspel, losbandigheid en prostitutie vervaagden. Aspecten van het een, werden ook die van het

[159] Zola meldde meerdere malen dat Nana een hekel heeft aan mannen. Het is dan misschien niet zo vreemd dat Nana als publieke vrouw Satin bij zich in huis neemt en in een liefdesaffaire met haar verwikkeld raakt. Nana is zelfs jaloers op madame Robert, die Satin voor haarzelf wil. Wanneer graaf Muffat, die Nana onderhoudt, hier hoogte van krijgt, beweert Nana dat amoureuze verhoudingen met vriendinnen heel normaal zijn. 'Ze zwoer dat deftige vrouwen het ook deden', aldus Nana. Zola [1880] 1968, pp. 286-287.
[160] Corbin 1990, pp. 134-136.
[161] Zola [1880] 1968, p. 239.
[162] Zola [1880] 1968, pp. 238-239.
[163] Zola [1880] 1968, pp. 285-287.

ander. Een bourgeois man wilde intimiteit voor de illusie van verleiding, aldus Clark.[164] Dit verlangen wekte de *demi-mondaine* volgens Clayson op door haar seksuele begeerlijkheid expliciet te tonen door grote crinolines[165] en andere opzichtige kledingstukken en accessoires te dragen en decolleté te laten zien.[166] Door zich te behangen met cultureel vervaardigde producten als kleding en accessoires, werd het seksuele vrouwelijke lichaam bedekt met culturele tekens, die de focus van fetisjisme en fascinatie waren.[167]

Dit is ook te lezen in Zola's *Nana.* Nana bracht het hoofd van menig man op hol, zoals de jonge Georges Hugon (geboren in een welgestelde familie), bankier Steiner en Graaf Muffat de Beuville, die voordat hij zwichtte voor de charmes van Nana een vrome katholiek was. Zo kreeg zij steeds meer aanzien en rijkdom. Nana heerste over de levens van haar minnaars, zo vol waren zij van haar schoonheid en charmes. Zij ruïneerden hun fortuin door haar te overladen met geld en cadeaus. Mannen waren niet bij haar weg te slaan.

Clark maakte een onderscheid tussen een *courtisane* en een clandestiene prostituee. Deze laatste verkocht alleen seks, binnen een privéomgeving zoals een bordeel. De mooie *cocotte* was in de openbare ruimte te vinden, als onderdeel van het spektakel en het moderne leven. Volgens Clark was de *cocotte* de vleselijke vorm van geld geworden. Zij toonde aan dat geld alles kon verbuigen dat de beschaving privé en persoonlijk wenste te houden.[168] Een *cocotte* was te koop voor geld, maar dat betekende niet dat haar seksuele kracht volledig het bezit en beheersing kon worden van een man. Zij was onafhankelijk en tegelijkertijd afhankelijk van een man. Om de ondersteuning van een man te behouden, moest zij ervoor zorgen dat het verlangen naar haar behouden bleef.[169]

Clark stelde dat sommige negentiende-eeuwse schrijvers meenden dat de bedoeling van de *cocotte* was om de rol van eerlijke vrouw aan te nemen. Deze speelde zij vakkundig, maar niet zo goed dat zij haar klanten wist te misleiden. Dat zou namelijk het hele spel bederven. Haar doel was om te doen alsof zij een vrouw zonder identiteit was. Haar aanbidders wisten wel degelijk dat zij uit de arbeidersklasse afkomstig was, en volgens Clark zorgde zij er zelfs voor dat haar taalgebruik deze vrijheid van huichelarij zou aanduiden. Ze bood zo haar gasten haar eigen onechtheid aan. De *cocotte* kan dan ook gezien worden als de vrouwelijke belichaming van moderniteit.[170] Zij kon zich zonder

---

[164] Clark 1985, pp. 106-109.
[165] Niet voor niets stelden sommige hedendaagse auteurs dat de crinoline hét symbool is voor het Second Empire, dat ook hét tijdperk is van de opkomst van *cocottes*. Bijvoorbeeld Laver 2002, p. 185 en Richardson 1971, p. 69.
[166] Clayson 2003, p. 13.
[167] Bernheimer 1989, p. 262.
[168] Clark 1985, pp. 109-111.
[169] Clayson 2003, p. 70.
[170] Clark 1985, pp. 109-110. Hiermee kan zij mijns inziens niet gelijkgesteld worden aan de flaneur, die gezien wordt als de mannelijke belichaming van moderniteit. Hij wandelde, zoals beschreven in hoofdstuk een, door

moeite verplaatsen tussen verschillende rollen, probeerde de niet meer zo vaststaande klassenverschillen uit en dankte ze weer af wanneer ze dat wilde. Ze speelde met klasse. Haar identiteit was nep en bedrog, wat haar modern maakte.[171] Deze vervaging van sociale grenzen wekte nogal wat onrust op in de bourgeois maatschappij. Toch was een *demi-mondaine* noodzakelijk voor de sociale orde. Zij was namelijk alles wat een fatsoenlijke vrouw niet was. Deze twee categorieën hielden elkaar in stand. Een *courtisane* had volgens Clark de taak om de eerbiedwaardigheid van de fatsoenlijke vrouw te beschermen, ook al had zij dat zelf niet in de gaten.[172]

Dé manier om sociale verschillen aan te kunnen tonen, is kleding. Maar rond het midden van de negentiende eeuw was kleding meer en meer hetzelfde geworden. Anders dan in voorgaande periodes, zoals tijdens het Ancien Régime[173] leken mensen nu steeds meer op elkaar. Doordat kleding geen exacte (of in ieder geval makkelijk te lezen) bepaling meer was voor sociale status, ging men zich hier steeds meer zorgen over maken en de rol van kleding als een karakterindex steeds serieuzer nemen.[174] De bourgeoisie wensten de bedrieglijke *cocotte*, de pretentieuze *nouveau riche* en *femme comme il faut* uit elkaar kunnen houden. Bovendien wilde zij zich afzetten tegen de lagere klassen. Hiervoor bepaalde de bourgeoisie wat er gedragen moest worden en hoe iemand eruit moest zien om als bourgeois en dus 'fatsoenlijk' bestempeld te kunnen worden. Deze normen had de bourgeoisie niet zelf bedacht, maar waren voornamelijk afgekeken van de aristocratie. Zij hadden reeds de gevestigde status van fatsoen, *savoir-faire* en afkomst, die zij niet hoefden te bewijzen.[175] De bourgeoisie onderhield een uitgebreid en complex systeem van kledingvoorschriften, waar esthetiek, hygiëne, mode en fatsoensnormen als goede manieren en bescheidenheid bij hoorden. In kleine nuances en details lagen de sociale verschillen verborgen, bijvoorbeeld de manier waarop een vrouw haar shawl omsloeg of haar bonnet op haar hoofd droeg. Onderscheid werd een nieuwe waarde in kleding, dat steeds veranderde doordat de goede smaak bedreigd werd door imitatie door lagere klassen. Hierdoor werd het tekensysteem steeds subtieler en complexer, aangezien er in het moderne leven veel sociale mobiliteit mogelijk was. Men moest een *savoir-faire* en sociale vaardigheden bezitten om de kleine nuanceverschillen in kleding te kunnen onderscheiden.[176]

Parijs en keek naar alles was de stad hem te bieden had. Een *demi-mondaine* had deze vrijheid niet, zij was juist degene die werd bekeken.

[171] Clark 1985, pp. 109-111.

[172] Clark 1985, p. 108.

[173] Midden achttiende eeuw protesteerde de rijke bourgeoisie tegen de weeldewetten, die bepaalden welke kleding (vorm, stof en kleur van een bepaald kledingstuk) bij welke sociale klasse hoorde. In 1793 werd dan ook een decreet voor de 'vrijheid van kleden' uitgeroepen, waardoor iedereen vrij was de kleding en accessoires te dragen van zijn of haar sekse. Vrijheid van kleding was nu wettelijk bepaald, maar sociale normen legden toch beperkingen op. Perrot 1994, pp. 20-21.

[174] Clayson 2003, p. 56.

[175] Perrot 1994, pp. 80-96.

[176] Perrot 1994, pp. 80-96.

De fatsoensnormen die bij bourgeois vrouwen hoorden, zijn eerder in dit hoofdstuk al besproken. Aristocratische dames droegen vaak eenvoudige japonnen om zich af te zetten tegen de aristocratie van het Ancien Régime, gekenmerkt door opzichtige kleding. Deze eenvoud probeerde de bourgeoisie ook over te nemen. Zo mocht een vrouw zich, zoals eerder gesteld, volgens de fatsoensnormen alleen in de avond opvallender kleden. Fatsoenlijke vrouwen kleedden zich dus bescheiden en lieten hiermee zien dat zij een nonchalante houding hadden ten opzichte van bezittingen.[177] In *Du luxe, des femmes, des mœurs, de la littérature et de la vertu* stelde Ernest Feydeau (1821-1871) dat vrouwen uit de hogere klasse er sober en elegant uitzagen, als een hoogtepunt in de kunst van de eenvoud. Aan alles was te zien dat zij het *savoir-faire*, ervaring, gratie, gewoontes, terughoudendheid en educatie van een echte dame hadden. Hierbij noemde hij niet alleen hun kleding, maar dat hun sociale afkomst bijvoorbeeld ook aan hun manier van kijken, spreken, lachen of uitdrukken af te lezen was.[178]

Marie Simon stelde in *Fashion in Art* dat mode door een fatsoenlijke vrouw niet altijd op de voet gevolgd werd, aangezien zij rekening diende te houden met gepastheid en goede smaak. Modetrends die zij uitkoos, paste zij bovendien aan haar eigen lichaamsvormen aan. Teveel aandacht besteden aan mode zou niet passen bij haar sociale klasse. Simon schreef dat de *demi-mondaine* niet benauwd werd door de strenge moraliteitsregels van de dominante bourgeoisie. Zij had de vrijheid én de brutaliteit om met zelfbewustheid nieuwe stijlen te lanceren. Mode gaf een *cocotte* een nieuw gevoel van macht. De high society[179] en de *demi-monde* waren op het gebied van mode dan ook jaloerse rivalen. Tussen de sferen van *monde* en *demi-monde* sukkelde volgens Simon de bourgeois echtgenote. Zij aspireerde een leven dat gemodelleerd was naar de aristocratie en hield krampachtig vast aan haar etiquetteregels om het beeld van haar als fatsoenlijke bourgeois vrouw te handhaven.[180] Dit beeld zal niet op alle bourgeois dames van toepassing zijn. De *petite bourgeoisie* zal waarschijnlijk meer moeite hebben gehad met het naleven van de heersende bourgeois normen. Ook *nouveaux riches* zullen in eerste instantie de etiquetteregels lastig gevonden hebben. Ook hier blijkt weer dat sociale klassen niet zwart-wit gezien kunnen worden. Binnen de bourgeoisie zijn verschillende lagen te onderscheiden, waarbij niet alle leden het benodigde *savoir-faire* bezaten.

Elizabeth Wilson stelde in *Adorned in Dreams* ook dat het de *demi-monde* was die de mode bepaalde.[181] Zij waren niet de sociale leiders van de maatschappij. Deze vrouwen hadden geen familie of klasse, waardoor hun succes volledig afhankelijk was van hun persoonlijkheid en uiterlijk. Wilson meldde bovendien dat de clientèle van de beroemde couturier Charles Frederick Worth

[177] Perrot 1994, pp. 80-96.
[178] Feydeau 1866, pp. 104-105.
[179] Simon zal hier waarschijnlijk de aristocratie – de elite – mee bedoelen. Simon 1995, p. 34.
[180] Simon 1995, p. 34.
[181] Wilson 2003, pp. 32-33.

(1825-1895) naast vooraanstaande dames als prinses Pauline Metternich (1836-1921) bestond uit vermogende *cocottes* en actrices.[182] Ook Zola schreef over *cocotte* Nana die als publieke vrouw de mode bepaalde:

'Als ze in een rijtuig over de boulevards reed, draaide iedereen zich om en noemde, in de opwinding van een volk dat zijn koningin begroet, haar naam. Terwijl ze zo vriendelijk in haar uitwaaierende japonnen en met een vrolijk gezicht onder de regen van kleine blonde krulletjes die het stralende blauw van haar ogen overschaduwde en met het geschilderde rood van haar lippen. […] Ze was zo buigzaam als een gladde slang, ze droeg een uitgekiende laag uitgesneden japon die door de quasi achteloosheid ervan heel elegant was, ze bezat een nerveuze voornaamheid van een raspoes, het was een aristocratische toon in haar manier van leven, ze was prachtig, opstandig, vertrapte als oppermachtige minnares Parijs. Ze gaf de toon aan, deftige vrouwen deden haar na.'[183]

Misschien werd de kleding van *demi-mondaines* op zekere hoogte nagedaan door de bourgeoisie. Clayson stelde dat respectabele vrouwen zich sterk bewust waren van het feit dat hun zedigheid aan hun uiterlijk af te lezen was. Zij probeerden zich niet alleen eenvoudig te kleden om zich af te scheiden van vrouwen die poogden er bourgeois uit te zien, maar ook uit angst verkeerd gelezen te worden (als een *cocotte*).[184] Hiermee onderscheidden zij zich van *nouveaux riches*, *demi-mondaines* of andere vrouwen die pronkten met hun nieuw verworven bezittingen.[185] Sommige vrouwen uit deze tussencategorieën meenden namelijk dat zij door zich met sensationele elegantie en veel opsmuk te kleden, als bourgeois gezien zou worden.[186] Bovendien waren dergelijke extravagante kledingstukken of accessoires vaak van imitatiematerialen gemaakt, wanneer de draagster de echte producten niet kon veroorloven.[187] Een verkeerd inschattingsvermogen van *nouveaux riches, demi-mondaines* of *petite bourgeoisie* liet hen zo door de mand vallen, althans bij diegenen die op de hoogte waren van de heersende fatsoensnormen en moderegels.[188]

Ook door het gedrag kon sociale klasse afgelezen worden. Perrot citeerde Hippolyte Taine (1828-1893), die een omschrijving gaf van een aantal *lorettes* (de voorganger van de *cocotte*) bij de opera.[189] Taine stelde dat zij jongensachtige manieren hadden. Perrot legde uit dat hij hiermee de afwezigheid van gratie en terughoudendheid bedoelde, die zo 'natuurlijk' zijn bij een fatsoenlijke

[182] Wilson 2003, pp. 32-33.
[183] Zola [1880] 1968, p. 271.
[184] Clayson 2003, pp. 57-58.
[185] Perrot 1994, pp. 129-131.
[186] Perrot 1994, pp. 80-86.
[187] Perrot 1994, pp. 131-134.
[188] Perrot 1994, pp. 131-134.
[189] Hippolyte Taine, *Notes on Paris*, (vertaald door J.A. Stephens) New York 1875, p 160. In Perrot 1994, p. 134.

dame.[190] Feydeau beweerde dat alles bij courtisanes buitenissig en overdreven is. Zij lachten te luid en wanneer zij er deftig uit probeerden te zien, keken ze nors wat mensen alleen maar aan het lachen maakte.[191] Hij sloot zijn tirade over de slechte manieren en opzichtige kledingsmaak van *demi-mondaines* af met 'le caque sent toujours le hareng': het vat ruikt nog altijd naar haring.[192]

[190] Perrot 1994, p. 134.
[191] Feydeau 1866, pp. 107-108.
[192] Feydeau meende dat vrouwen die tot de *demi-monde* behoorden door een sociaal schandaal buiten hun stand gezet waren, wel over het benodigde *savoir-faire* beschikten. Zij waren de uitzondering op de regel, zo vond hij. Feydeau 1866, p. 110.

3. Vrouwen van Stevens

In haar boek *Painted Love* beschreef Hollis Clayson de manier waarop impressionistische kunstenaars als Degas en Manet de eigentijdse prostituee schilderden.[193] Zij stelde dat in de jaren 1850 en 1860 afbeeldingen van de prostituee voornamelijk gebaseerd waren op de glinsterende courtisane, die opdook in de hoogste klassen van de bourgeoisie en aristocratie. Kunstenaars schilderden volgens Clayson juist deze *demi-mondaine*, omdat zij overal in het dagelijks leven te vinden was. Bovendien ontstond er, zoals eerder gesteld, door de verbouwingen van Haussmann een groeiend onbehagen over de vervagende sociale grenzen. Kunstenaars en moralisten zagen de courtisane dan ook als de belichaming van deze stand van zaken. Clayson stelde dat tijdens het Second Empire een tendens gaande was om het onderwerp van de courtisane symbolisch of emblematisch weer te geven. De generatie kunstenaars van het midden van de negentiende eeuw zou dicht bij de artistieke traditie en moraliserende logica blijven die zij had geërfd, waar het leven van een prostituee op een narratieve manier werd afgebeeld. Volgens dit conventionele draaiboek werd deze vrouw geconformeerd naar een herkenbaar type, voorzien van genoeg gedrags- en sociale aanduidingen zodat er een verhaal uit het schilderij afgeleid kon worden. De gemiddelde toeschouwer zou meteen de begeleidende tekst in zijn hoofd kunnen oproepen, aldus Clayson. De auteur beweerde ook dat avant-garde kunstenaars als Baudelaire, Gustave Courbet en Manet dan wel de esthetische en filosofische basis van academische en populaire afbeeldingen uitdaagden, maar zij in het Second Empire net als hun tijdgenoten de neiging hadden om leesbaar te vertellen. Clayson noemde Courbets *Les Demoiselles des bords de la Seine* (1857, afb. 1) en *Olympia* (1863, afb. 2) van Manet als voorbeeld.[194] Volgens Clark zagen kunstcritici wel dat *Olympia* een vrouw van lichte zeden was, maar konden zij door het gebrek aan uitwendige tekens zoals kleding en accessoires, moeilijk bepalen of de naakte vrouw een *courtisane* of een gewone prostituee was. Tekens van seks bevatte haar lichaam genoeg, evenals in de attributen om haar heen (de zwarte kat, het boeket bloemen, de donkere dienstbode). Haar specifieke sociale klasse was echter moeilijk te lezen.[195]

In de jaren 1870-1880 pakten kunstenaars dit volgens Clayson anders aan. Een verhaallijn ontbrak hier of werd vermeden.[196] Clayson noemde *Nana* (1877, afb. 3) van Manet. Hier is de figuur Nana te zien die zich klaarmaakt om uit te gaan. Zij is volgens de auteur niet op een ontwijkende of elliptische (dat wil zeggen op een onvolledige) manier aangeduid, maar in een opzettelijke compositie van het uiterlijk en de verworven reputatie van een *demi-mondaine*.[197] Er zijn voor de

[193] Hollis Clayson, *Painted love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, Los Angeles 2003.
[194] Clayson 2003, pp. 2-3.
[195] Clark 1985, pp. 117, 137, 146.
[196] Clayson 2003, pp. 2-3.
[197] Clayson noemde de theatraal overdreven handen en de manier waarop Nana zich opmaakt, bewegingen die een normaal mens nauwelijks kan maken. Ook het zachte, ronde en mollige lichaam van Nana zou in die tijd

toeschouwer geen aanwijzingen in het schilderij (meer) nodig om te begrijpen dat de afgebeelde vrouw een *cocotte* is.

De vrouwen van Stevens zouden dus door een verhaallijn in het werk geduid kunnen worden. Stevens' werken die hij ten tijde van het Second Empire schilderen, hebben veel overeenkomsten in de voorstellingen. Allereerst situeerde hij de vrouw vrijwel altijd binnen. De kunstenaar liet enkel een deel of een hoek van de kamer zien, die wordt begrensd door bijvoorbeeld een kamerscherm of een geopende deur. In het vertrek zijn meestal spiegels, gordijnen, schilderijen, meubilair en allerhande spulletjes (zogenaamde *bibelots*) aanwezig. Soms schilderde Stevens alleen een zwarte achtergrond waar geen muren aangeduid kunnen worden. Door deze manipulatie van ruimte, legde de kunstenaar nadruk op de relatie tussen de afgebeelde vrouw en het voorwerp waar zij zich mee bezighield. De kamer waarin Stevens haar plaatste, wordt volgens Michel Draguet een psychologische weerspiegeling, samengesteld en abstract, van het innerlijke leven van een vrouw dat normaal gesproken verborgen bleef. Door de relatie met de dingen die haar omringen, bevat de zo tot object gemaakte vrouw een verhaal waardoor zij gedefinieerd wordt.[198] Stevens schilderde meestal maar één vrouw in een werk. Soms zijn zij met zijn tweeën en uitzonderlijk met meerderen (bijvoorbeeld *Consolation* of *Troost*, 1857, afb. 4). De geschilderde vrouw van Stevens is gehuld in de weelderigste mode. De jurken die Stevens schilderde, leende hij van zijn vrouwelijke vrienden; respectabele dames, actrices en rijke *demi-mondaines*, maar bijvoorbeeld ook prinses Pauline Metternich.[199]

Op basis van de uiteenzetting in hoofdstuk twee over de verschillende typen vrouwen en de behoefte van de bourgeois maatschappij om deze sociale klassen uit elkaar te kunnen houden, zou het mogelijk kunnen zijn de geschilderde vrouwen van Stevens bij een bepaalde klasse te kunnen indelen. Aangezien deze vrouwen zich niet in de echte sociale wereld bevinden, maar afgebeeld op een schilderij, zullen bepaalde fatsoensnormen en onderscheid uit het dagelijks leven waarschijnlijk niet opgemerkt kunnen worden. Bovendien zullen de dames van Stevens niet altijd exact naar de laatste mode gekleed zijn, wanneer zij tentoongesteld werden. Soms toonde de kunstenaar een werk dat hij enkele jaren eerder had geschilderd. Toch zullen bepaalde gebaren, blikken of voorwerpen iets over het sociale milieu van de afgebeelde vrouw kunnen onthullen. Hierbij gaat het enkel om het type dat Stevens met zijn penseel vereeuwigde, en niet de fysieke vrouw die hij als model gebruikte.

---

net zo suggestief zijn als dure kleding. Nana ziet eruit om naar te kijken. Als belangrijkste bewijs ziet Clayson de vogel die op het behang is geschilderd: de kraanvogel, in het Frans *une grue*, in substandaard taalgebruik een ander woord voor prostituee. Het feit dat de man rechts in de hoek zijn hoed op houdt, laat zien dat hij weinig respect heeft voor Nana. Clayson 2003, pp. 69-70.

[198] Draguet in De Bodt (et. al.) 2009, pp. 89, 93.

[199] Derrey-Capon in De Bodt (et. al.) 2009, p. 163.

De Salon van 1861

Op de Salon van 1861 stelde Stevens vijf werken tentoon. Het was volgens Lefebvre dat de kunstenaar op deze Salon de bijnaam 'vrouwenschilder' kreeg.[200] Sommige van de tentoongestelde schilderijen hebben mettertijd een andere naam gekregen[201]. Volgens saloncritici exposeerde Stevens de werken *Une veuve* (*Een weduwe*, afb. 5), *Un fâcheux* (*Een lastpost*, afb. 6), *Une mère* (*Een moeder*, afb. 7), *La nouvelle* (*Het nieuwtje* of *Het bericht*, afb. 8) en *Le bouquet* (*Het boeket*, afb. 9).[202] Lefebvre nam van *Une veuve* en *Un fâcheux* een afbeelding op in haar monografie waarbij ze deze werken nog steeds dezelfde titel gaf.[203] De andere werken hebben tegenwoordig een andere naam. *Une mère* is tegenwoordig in de collectie van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel ondergebracht onder de titel *Tous les bonheurs* (*Al het geluk*).[204] *La nouvelle* noemde Lefebvre *La délaissée* (*De verlatene*).[205] Van het schilderij *Le bouquet* nam Lefebvre in haar monografie geen afbeelding op met dezelfde titel. Naar aanleiding van de beschrijving die Olivier Merson gaf in zijn kunstkritiek over Stevens' ingezonden werken op de Salon van 1861,[206] veronderstel ik dat *Le bouquet* het schilderij met de huidige titel *En visite* (*Op visite*) is. Merson schreef namelijk over *Le bouquet* dat 'ze om haar smalle schouders, met een grote aristocratische elegantie, een prachtige gele shawl gedrapeerd heeft, zuiver kasjmier, haar japon is van herfstbladerenkleurig fluweel en haar hoed is van de beste makelij; ze trekt suède handschoenen aan: mevrouw gaat uit. […] Maar daarvoor werpt ze een laatste blik in de spiegel en liefkoost ze met een laatste oogopslag een mooi boeket neergelegd op het witte marmer van een rococo console met goud gebladerte.'[207]

Merson schreef over de werken van Stevens:

'Wat een parfum van goed gezelschap en natuurlijke elegantie, wat intiem zoet binnen de charmante omlijstingen die ook aan de vereisten van de kunst, de geest en gratie voldoen! Heel goed! Meneer Stevens plaatst de interesse van zijn werken ergens anders dan bij zijden, satijnen of fluwelen stoffen. Het is niet zo dat hij zich onbewust is van de subtiliteiten van het vak en zijn penseel bezwijkt voor iets anders wanneer het gaat

[200] Lefebvre 2006, p. 201.
[201] Ik zal de titels aanhouden die de critici gebruikten.
[202] Merson 1861, pp. 244-246 en Lefebvre 2006, p. 201.
[203] Lefebvre 2006, pp. 72-73.
[204] http://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/alfred-stevens-al-het-geluk?artist=stevens-alfred-1&string=stevens, geraadpleegd op 08-07-15.
[205] Lefebvre 2006, p. 54.
[206] Merson 1861, pp. 244-245.
[207] Elle a drapé sur ses fines épaules, avec une élégance tout aristocratique, une superbe châle jaune, pur cachemire; sa robe est de velours feuille-morte et son chapeau vient de chez la meilleure faiseuse; elle passe ses gants de Suède: madame va sortir. […] Mais avant, elle lance à la glace une suprême coup d'œil et caresse d'un dernier regard un beau bouquet déposé sur le marbre blanc d'une console rococo à feuillages d'or. (vertaling auteur) Merson 1861, p. 245

om het borduren van een shawl, het opvullen van een divan, het polijsten van een japon, het opbollen van het tule of, het aanbrengen van reliëf in tarlatan; maar de kunstenaar gelooft dat het de voorkeur heeft om de aandacht te leggen op een uitdrukking, een gebaar, een idee dan op een detail, hoewel hij schilderde met de microscoop van meneer [Florent] Willems en meneer [Antoine] Plassan. In zijn kleine scènes worden deze openhartig, eenvoudig en in het geheel niet geleend weergegeven. Niet op zoek naar het schilderen van de hartstochten, ondeugden en absurditeiten van de menselijke komedie, is hij noch sarcastisch noch spottend. Een comfortabel interieur, maar zonder het pompeus tentoonstellen van stoffen en draperieën die u in de war brengen, een jonge blonde vrouw, bleek, een beetje broos, van een perfecte distinctie, en een boeket, dat is de decoratie, het personage en de accessoire van het stuk; en wanneer de kunstenaar de behoefte heeft een ander levend wezen te betrekken in zijn werk, is het een lief kindje dat gretig aan de borst van zijn moeder hangt.'[208]

De criticus schreef in zijn eerste alinea over Stevens vrij neutraal. Hij vond dat de kunstenaar eerder subtiele uitdrukkingen uitbeeldde dan emotionele uitbarstingen.

Léon Lagrange besprak Stevens samen met de kunstenaar Auguste Toulmouche (1829-1890). Beide wijdden zich volgens de criticus aan 'het eerherstel van het huidige bourgeois kostuum, lange tijd verboden in het domein van de kunst. Bij gebrek aan schoonheid in stijl, waren ze in staat er de schoonheid van het charmante in te ontdekken. Het is waar dat zij nog steeds enkel het vrouwelijke kostuum durven aan te pakken.'[209] Over dit bourgeois kostuum was Lagrange bij Stevens echter niet te spreken:

'Stevens is een vaardige schilder die zijn voordeel neemt met alles wat voor handen komt. Toulmouche volgt de mode beter, hij lijkt de wereld beter te kennen, als een poëet of historicus. […] Stevens zondigt ernstig, wanneer hij de jonge moeder die haar kind verzorgt, een shawl geeft die uit de mode is, en wanneer hij haar neerzet in een appartement waarvan de meubels bestaande uit een wieg, taboeret en stoel. Verder is hij niet

[208] 'Quel parfum de bonne compagnie et d'élégance naturelle, quelle douce intimité dans ces cadres charmants qui répondent également aux conditions de l'art, de l'esprit et de la grâce! A la bonne heure! M. Stevens place l'intérêt de ses œuvres ailleurs que dans un chiffon de soie, de satin ou de velours. Ce n'est pas qu'il soit ignorant de subtilités du métier et que son pinceau le cède à quelque autre quand il s'agit de broder un châle, de capitonner un divan, de lustrer une robe, de bouillonner le tulle, de gaufrer la tarlatane; mais l'artiste croit qu'il est préférable d'attirer les regards sur une expression, un geste, une idée que sur un détail, fût-il peint avec le microscope de M. [Florent] Willems ou de M. [Antoine] Plassan. Dans ses petites scènes, il se montre franc, simple et nullement emprunté. Ne cherchant pas à peindre les passions, les ridicules et les vices de la comédie humaine, il n'est ni sarcastique ni railleur. Un intérieur confortable, mais sans étalage pompeux d'étoffes et de tentures qui vous ébouriffe, une jeune femme blonde, pâle, un peu frêle, d'une parfaite distinction, et un bouquet, voilà la décoration, le personnage et l'accessoire de la pièce; puis, si l'auteur a besoin faire intervenir un autre être animé, c'est un cher poupon qui s'attache avec avidité au sein de sa mère.' (vertaling auteur) Merson 1861, p. 245.

[209] 'M. Alfred Stevens et M. [Auguste] Toulmouche semblent s'être voués à la réhabilitation du costume bourgeois actuel, longtemps proscrit du domaine de l'art. A défaut de beautés de style, ils ont su y découvrir des beautés d'agrément. Il est vrai qu'ils n'osent encore s'attaquer qu'au costume féminin.' (vertaling auteur) Lagrange 1861, pp. 53-54.

bang om aan iedere kant van een Louis XV console twee houtgeschilderde liervormige stoelen te plaatsen, beschamend afval van de mode uit 1815, herhaalt hij dezelfde kasjmier op een gele achtergrond, alsof deze harmonieuze verleidende kleur een Parisienne kon besluiten zich belachelijk te kleden met een stuk dat al dertig jaar uit de mode is. Het is het uitsluiten van de couleur locale in onderwerpen waar de couleur locale een strenge smaakwet wordt. […] Stevens heeft een uitgebreid kleurenpalet dat goed bij zijn genre past: hij mist de vruchtbaarheid van uitvinding en de elegantie van details. Van de vijf schilderijen die deze kunstenaar tentoonstelt, is *Un fâcheux* beslist de beste, omdat het menselijke figuur niet de aandacht absorbeert en beter verbindt met de omringende accessoires.'[210]

Het interieur en de kostuums waren bij Stevens hopeloos uit de mode, aldus Lagrange. Hij besprak de kasjmieren shawl en interieurs van *Une mère* en *Le bouquet*. Zoals in hoofdstuk twee besproken, werd de dure kasjmieren shawl gezien als een symbool voor de huwbaarheid van een vrouw. Een dame kreeg kasjmier meestal als huwelijkscadeau van haar aanstaande. Deze traditie raakte in de loop van de jaren 1860 verloren door de vele imitatieshawls die in omloop waren. Zo werd kasjmier steeds minder gezien als teken van de economische status en deugdzaamheid van de draagster. Het is dus mogelijk dat ten tijde van de Salon van 1861 kasjmier in de hoogste klassen niet meer werd gedragen om de eerbiedwaardigheid van de draagster te tonen. Wellicht dat Lagrange dan naar de ouderwetse symboliek van het kasjmier verwees.

Het interieur van *Le bouquet* bestaat uit een console met spiegel in achttiende-eeuwse rococostijl (of Louis XIV-stijl) en twee dezelfde stoelen die Lagrange uit 1815 dateerde. De bewering van Lagrange dat de meubels uit de mode zijn, kan op verschillende manieren worden geïnterpreteerd. De criticus kan ervanuit zijn gegaan dat Stevens enkel de allerlaatste mode schilderde, aangezien hij zijn vrouwen in eigentijdse setting plaatste. Als een soort modeschilder faalde Stevens in de ogen van Lagrange dan. Een andere uitleg is minder letterlijk. Lagrange zou ook in bedekte termen iets over de sociale status van Stevens' vrouwen gemeld kunnen hebben. Zeldin stelde, zoals in hoofdstuk twee al naar voren kwam, dat de inrichting van het huis de morele

[210] M. Alfred Stevens s'en sert en peintre habile qui sait tirer parti de tout ce qui lui tombe sous la main. M. Toulmouche suit mieux la mode, il paraît connaitre davantage le monde dont il se fait le poète ou l'historien. l'un et l'autre cependant laissent échapper conte le vérité des fautes qu'un aréopage féminin ne leur pardonnerait pas. […] M. Stevens pèche plus gravement, quand il donne à la jeune mère qui allaite son enfant un châle passé de mode, et quand il la représente dans un appartement dont tout le mobilier consiste en un berceau, un tabouret et un fauteuil. ailleurs il ne craint pas de mettre, de chaque côté d'une console Louis XV, deux chaises de bois peint, en forme de lyres, rebut honteux des modes de 1815, et il répète encore le même cachemire à fond jaune, comme si ce ton harmonieux qui l'a séduit pouvait décider une Parisienne à s'affubler d'un objet démodé depuis trente ans. C'est faire bon marché de la couleur locale en des sujets où la couleur locale devient une loi rigoureuse du goût. […] Stevens a une couleur étoffée qui convient bien à son genre: il lui manque la fécondité d'invention et l'élégance du détail. Des cinq tableaux exposés par cet artiste, un fâcheux est certainement le meilleur, parce que la figure humaine n'y absorbe pas l'attention et se lie mieux aux accessoires qui l'entourent.' (vertaling auteur) Lagrange 1861, p. 54

waarden van de bourgeois familie, en met name de vrouw des huizes, reflecteerde. Meubels waren duur, daarom gaf men de voorkeur aan antiek aandoende stukken in enigszins tijdloze stijlen. Een interieur dat niet naar de nieuwste mode is aangepast maar is gerecycled, zou kunnen duiden op een vrouw die haar tijd liever besteed aan de verzorging van haar familieleden. Een *demi-mondaines* die een (of meerdere) fortuinlijke minnaar(s) aan de haak had geslagen, kon het zich veroorloven haar interieur steeds naar de nieuwste mode te veranderen. Zola beschreef bijvoorbeeld Nana's grillen wanneer zij weer eens genoeg had van haar oude meubels en lambrisering. Tegenovergesteld zou het rococo console met spiegel een verwijzing kunnen zijn naar de periode waarin deze stijl populair was: de toen heersende libertijnse normen en waarden herleven in *Un bouquet*. In dat geval zou Lagrange het misschien ongepast hebben gevonden om te schrijven over de vrouw zelf. Door zijn aandacht te leggen op het interieur (en het kasjmier), probeerde hij misschien dezelfde boodschap over te brengen dan wanneer hij expliciet het boeket noemde.

Lagrange zag alleen een overeenkomst door de kleding die enkel gedragen wordt op twee van Stevens' schilderijen. Merson ging verder door te beweren dat hij een verband zag tussen alle werken. Hij besprak alle schilderijen afzonderlijk en door zijn keuze van volgorde, lijkt zich een verhaal af te spelen. Merson begon met *La nouvelle*. Hij meende een lichte glimlach op het gezicht van het afgebeelde meisje te zien, wat volgens hem betekent dat het bericht niet bedroevend is. Bij *Un fâcheux* wordt zij gestoord bij het schrijven van een brief, doordat iemand de deur opent. Wat voor een brief, vroeg Merson zich af. *Le bouquet* staat op het punt om uit te gaan. 'Het leuke jonge meisje van daarnet is nu een mooie jonge vrouw', merkte de criticus op.[211] Hij noemde ook het boeket dat op het console ligt. Over *Une mère* schreef hij dat mevrouw is teruggekeerd en snel haar baby voedt. Ten slotte stelde Merson dat de jonge vrouw van *Une veuve* helaas nu al weduwe is:

'Gespreid op een anjerkleurige fluwelen canapé, reflecteert zij ernstig op een bij haar gelegd boeket. Terwijl een onmerkbare glimlach dit charmante gezicht kalmeert, is ze nog steeds een beetje triest. Kom, het hoofdstuk van spijt zal binnenkort opraken, en wij zullen niet treuzelen om deze japon van zwarte krip naar de onderste lade te verbannen, nutteloze getuigenis van een verdriet dat wegsterft door het begin van een nieuwe liefde.'[212]

[211] 'La jolie jeune fille de tout à l'heure est maintenant une belle jeune femme.' (vertaling auteur) Merson 1861, p. 245.

[212] 'Étendue sur un canapé de velours incarnat, elle réfléchit gravement sur un bouquet placé près d'elle. Cependant un imperceptible sourire rassérène ce charmant visage, un peu triste encore. Allons, le chapitre des regrets sera bientôt épuisé, et nous ne tarderons pas à reléguer au fond d'un tiroir obscur cette robe de crêpe noir, inutile témoignage d'une douleur qui s'éteint dans l'aurore d'une tendresse nouvelle.' (vertaling auteur) Merson 1861, pp. 245-246.

In de volgorde waarin Merson de werken besprak, lijkt zich dus een verhaal af te spelen. In ieder schilderij is volgens Merson sprake van dezelfde vrouw die zich bekommert om een geliefde. Merson schreef niets over de kasjmieren shawl, maar deze zou in de twee werken wel de gehuwde status van de vrouw kunnen aanduiden, aangezien zij in het laatst besproken schilderij weduwe is. De afzender van de boeketten in *Le bouquet* en *Une veuve* is echter twijfelachtig. Merson vroeg zich af van wie de bloemen afkomstig zijn bij *Le bouquet*. Het lijkt mij dat hij dat niet zou doen wanneer het overduidelijk zou zijn dat haar echtgenoot ze had gezonden. De weduw heeft eenzelfde boeket gekregen. Haar man is overleden, dus ze kunnen niet van hem zijn. Merson stelde dan ook duidelijk dat er een nieuwe liefde op komst is. Wanneer op alle vijf de werken dezelfde vrouw is afgebeeld, zou het ook mogelijk zijn dat het hier om dezelfde minnaar gaat. Dezelfde jongedame heeft immers wel vaker stiekeme correspondentie gehad, zoals bij *Un fâcheux* is te zien.

De vrouwen van Stevens riepen ook vragen op bij de criticus Théophile Gautier. Hij meldde allereerst dat 'deze kunstenaar niet ver gaat zoeken voor zijn onderwerpen, en zijn schilderijen worden daardoor alleen maar meer waard. Hij schildert de kleine voorvallen van het vertrouwde leven, de kleinste details van het moderne bestaan, maar in een sfeer van comfort en elegantie.'[213] Vervolgens schreef hij over wat er op de vijf ingezonden werken was afgebeeld. Over *La nouvelle* sprak hij kort. Hij meende dat het ontvangen briefje positief nieuws was, aangezien de ontvangster glimlacht. De tranen van *Une veuve* zullen volgens Gautier binnenkort opdrogen, aangezien er een nieuwe liefde op komst is.[214]

In tegenstelling tot Merson, ging Gautier wel dieper in op wie de afzender van het boeket zou kunnen zijn bij *Le bouquet*:

'Een jonge vrouw, die op het punt staat uit te gaan, terwijl zij in haar suède handschoenen glijdt, werpt zij een laatste blik in de spiegel die kokette haar ervan vergewist dat ze op haar best is en dat geen enkel detail niet klopt. Geen enkele lus verzet zich; het haar is correct, de randen van de bonnet zijn fris, de shawl tekent mooi de buste. Ze kan jaloezie van vrouwen en bewondering van mannen verwachten. Maar wat betekent het

[213] 'Cet artiste ne va pas chercher loin ses sujets, et ses tableaux n'en valent que mieux. Il peint les petits incidents de la vie familière, les menus détails de l'existence moderne, mais dans une sphère de confort et d'élégance.' (vertaling auteur) Gautier 1861, p. 331.

[214] 'Est-elle bonne ou mauvaise *la nouvelle* que lit cette jeune fille habillée de blanc? Favorable plutôt, car un léger sourire se dessine sur ses lèvres.' 'Peut-être sera-t-il mieux accueilli, ce pauvre bouquet, chez *Une veuve*. Étalant son deuil sur le capiton d'un divan cerise, une jeune veuve, à demi consolée, regarde d'un air attendri la gerbe de fleurs qu'illumine un gai rayon de soleil. Les pensées funèbres s'envolent, les larmes s'évaporent comme des gouttes de rosée, le sourire va renaître, car un nouvel amour palpite déjà sous ces voiles de crêpe.' (vertalingen auteur) Gautier 1861, pp. 332-333.

achteloos op het console geworpen boeket? Zonder twijfel heeft een geminachte minnaar dit toegestuurd. Van een geliefde hand gekomen, zou het zorgvuldig in een Japanse vaas vol vers water worden gezet.'[215]

Gautier prees allereerst het uiterlijk van de vrouw, dat tot in de puntjes is verzorgd. Ze ziet er zo goed uit, dat ze volgens de criticus zelfs jaloezie van vrouwen en bewondering van mannen kan verwachten. Maar welke fatsoenlijke vrouw zou nadrukkelijk willen dat een man haar bekijkt? Een bourgeois vrouw wilde met haar kleding, zoals in hoofdstuk twee is besproken, niet verkeerd gelezen worden en als *demi-mondaine* bestempeld worden. Hiermee leek Gautier te suggereren dat Stevens niet zomaar een *femme comme il faut* had geschilderd. Het boeket dat op het console ligt, was volgens Gautier zonder twijfel afkomstig van een minnaar. Gautier opperde bovendien dat deze aanbidder afgewezen werd, aangezien de ontvangster de bloemen niet in een Japanse vaas laat zetten. Wellicht dat zij, door de vastgestelde bewondering van mannen, zo vaak attenties van minnaars ontvangt, het haar niet meer zoveel doet. Ook Gautier vond dat *Le bouquet* en *Une mère* dezelfde vrouwen waren. 'Meneer minnaar, zendt uw boeketten elders!', eindigde hij zijn uiteenzetting over de moeder dan ook.[216]

Over *Un fâcheux* liet Gautier ook zijn gedachten de vrije loop:

'*Un fâcheux,* lastpost inderdaad, Bartholo of chaperonne, die de mooie Rosine verstoort bij het schrijven van een schattebout! Ze staat op, holt naar de deur; van het papier en pen, is geen spoor meer; maar; falend door haar verwarring, kan een kleine zwarte vlek op haar vinger haar verraden, want alleen professionele schrijvers weten alleen te schrijven zonder inktvlekken te verbergen en zonder inktvlekken te maken. – Dat is waaraan we het herkennen, zei Balzac ernstig, de grote waarnemer.'[217]

Rosine en Bartholo zijn personages uit *Le Barbier de Séville; ou, la precaution inutile* (De barbier van Sevilla, of de nutteloze voorzichtigheid) een Frans toneelstuk van Pierre-Augustin Beaumarchais uit 1775. In 1816 was dit verhaal ook de basis voor de opera *Il barbiere di Siviglia* door Gioacchino Rossini. Rosine is de beschermelinge van Dr. Bartholo. Hij houdt haar opgesloten in haar kamer,

---

[215] Une jeune femme, sur le point de sortir, tout en achevant d'entrer ses gants de Suède, jette à la glace ce suprême coup d'œil par lequel la moins coquette s'assure qu'elle est au mieux et que nul détail ne cloche. Aucune boucle ne se mutine; la coiffure est correcte, les brides du chapeau sont fraîches; le châle dessine bien le buste; on peut affronter la jalousie des femmes et l'admiration des hommes. Mais que signifie *le Bouquet* jeté négligemment sur la console? Sans doute un amoureux dédaigné en a fait l'envoi. Venu d'une main chère, il serait précieusement installé dans un cornet du Japon plein d'eau fraîche.' (vertaling auteur) Gautier 1861, pp. 331-332.

[216] 'Monsieur l'amoureux, adressez vos bouquets ailleurs!' (vertaling auteur) Gautier 1861, p. 333.

[217] '*Un Fâcheux,* Fâcheux en effet, Bartholo ou duègne, celui qui dérange cette jolie Rosine en train d'écrire un poulet! Elle se lève, court à la porte; de papier et de plume, il n'y a plus trace; mais; à défaut de son trouble, une petite tache noir à son doigt pourrait bien la trahir, car les littérateurs de profession savent seuls écrire sans se maculer d'encre et sans faire de pâtés; - c'est à cela qu'on les reconnait, disait gravement Balzac, le grand observateur.' (vertaling auteur) Gautier 1861, pp. 332-333.

omdat hij met haar wil trouwen. De jonge graaf Almaviva houdt van een afstand van haar en probeert haar voor zich te winnen. Ook al houdt Rosine van de graaf, weet Bartholo haar te overtuigen toch met hem te trouwen. Figaro, de barbier van Sevilla, keert zich tegen Bartholo en zorgt ervoor dat tijdens de huwelijksceremonie Bartholo wordt verwisseld met de graaf. Zo trouwt Rosine toch met haar geliefde.[218] Balzac, schrijver van *La Comédie Humaine*, weet hier volgens Gautier alles van. Gautier leek hier zeker te weten dat de vrouw in het geheim een brief aan haar minnaar schreef.

Merson en Gautier veronderstelden dat er een verband was tussen ingezonden werken van Stevens. Théophile Thoré-Bürger zag ook een overeenkomst. Hij merkte echter geen verhaallijn tussen de vijf werken op, maar wel eenzelfde karakter bij de vrouwen:

'De schilderijen van Stevens behoren tot de meest onderscheidende werken op de Salon. Meneer Alfred Stevens gaat geen Griekse courtisanes zoeken evenmin als bepoederde markiezinnen. Hij houdt zich aan onze tijd, en hij schilderde het vertrouwde leven, echter kiezend voor een verfijnde wereld die zich leent voor kokette interieurs, elegante toiletten, mooie zijden stoffen en bloemenvazen. Hij weet jonge vrouwen eigenzinnige en charmante ongegeneerdheden te geven, met hun kasjmieren van fijne en krachtige kleuren, in hun boudoirs een middag die dagdromen of tederheid bevordert. Zijn kleine scènes, bestaande uit niets, met een boeket, een brief, een vertrouwelijke mededeling, een traan of een lach, zijn altijd spiritueel en met een verfijnde smaak. De moeder kan het veroorloven het aan haar dochter te laten zien, en de echtgenoot kan het aan zijn vrouw schenken. De neogrieken hebben dit voordeel niet, maar zij hebben de toevlucht van kleine huizen en nissen, antieke paleizen en Pompadour paviljoenen.'[219]

Thoré-Bürger vond dat Stevens, in plaats van Griekse courtisanes en bepoederde markiezinnen, het eigen leven schilderde. Door een vergelijking met deze historische types te maken, stelde Thoré-Bürger Stevens' vrouwen gelijk aan deze vrouwen met als enige verschil de tijdsbepaling. De manier waarop Thoré-Bürger zijn kritiek vervolgde, lijkt wat tegenstrijdig. Hij vond dat Stevens de verfijnde wereld schilderde, vol kokette interieurs en elegante toiletten. Deze schilderijen waren zelfs geschikt voor de ogen van dochters en echtgenotes! Deze laatste zin kan sarcastisch worden opgevat, maar

[218] Merriam-Webster 1995, p. 105.

[219] 'Les tableaux de M. Alfred Stevens comptent parmi les œuvres les plus distinguées au Salon. M. Alfred Stevens ne s'en va point chercher des courtisanes grecques ni même des marquises poudrées. Il s'en tient d'habitude à notre époque, et il la peint dans la vie familière, en choisissant toutefois un monde raffiné qui prête aux intérieurs coquets, aux toilettes élégantes, aux belles étoffes de soie et aux vases de fleurs. Il sait donner aux jeunes femmes des désinvoltures capricieuses et charmantes, à leurs cachemires des tons fins et vigoureux, à leurs boudoirs un demi-jour qui favorise la rêverie ou la tendresse. Ses petites scènes, composées d'un rien, avec un bouquet, une lettre, une confidence, une larme ou une sourire, sont toujours spirituelles et d'un goût délicat. La mère peut en permettre la vue à sa fille, et le mari peut en faire présent à sa femme. Les néo-grecs n'ont pas cet avantage-là, mais ils ont la ressource des petites maisons et des alcôves, des palais à l'antique et des pavillons Pompadour.' (vertaling auteur) Thoré-Bürger 1870, pp. 61-62.

het is ook mogelijk dat Thoré-Bürger meende dat vrouwen toch niet zouden begrijpen dat Stevens *cocottes* had afgebeeld. Steven situeerde zijn vrouwen immers binnenshuis, een omgeving die voor bourgeois huisvrouwen zeer bekend was.

Het is alle besproken critici dus opgevallen dat Stevens vrouwen schilderde die zich niet strikt hielden aan de strenge bourgeois moraal. Zij waren druk met de liefde, die meestal niet afkomstig van hun echtgenoot was. Doordat *La bouquet* en *Une mère* hetzelfde zijn gekleed, was het voor Merson en Gautier duidelijk dat zij dezelfde vrouw voorstelden. Een vrouw die zich, aan haar jaloersmakende uiterlijk en het ontvangen boeket bloemen te zien, ook inliet met een (of meerdere) aanbidder(s). Zelfs *Une veuve* houdt zich, terwijl zij nota bene nog in de rouw is, al bezig met een nieuwe liefde. *La nouvelle* lijkt door Merson en Gautier vrij onschuldig getypeerd. Toch geeft de huidige titel, *La délaissée* (*De verlatene*)*,* ook dit werk een dubbelzinnig karakter. Deze naam impliceert dat het afgebeelde meisje is verlaten, wellicht heeft zij zojuist de bons gekregen van haar geliefde. Waarom zou een fatsoenlijk bourgeois meisje door haar liefde worden verlaten? Merson en Gautier vonden dat zij achter haar zakdoek lichtjes lachte. Zou dit meisje dan blij zijn dat ze van een aanbidder af is? Ook deze vragen zullen onbeantwoord blijven.

Pauvre Belgique

Charles Baudelaire schreef in 1864 een pamflet toen hij een bezoek bracht aan België. De schrijver was al lange tijd ziek en had een uitlaadklep nodig voor zijn pijn en geestelijk lijden. Dit pamflet werd *Pauvre Belgique* genoemd, waarin Baudelaire vrijwel alles bekritiseerde wat hij in het land tegenkwam. Hoofdstad Brussel en Belgische vrouwen moesten het bijvoorbeeld ontgelden, maar Baudelaire schreef ook over de koning en de Schone Kunsten. Ook zijn mening over Stevens' werken had hij klaar:

'De naar verluidt beste Belgische schilder, dien de drinkers van Brussels bier en de aardappeleters graag met Michelangelo vergelijken, Alfred Stevens, schildert gewoonlijk een vrouwtje (zijn eigen bloempje), altijd dezelfde, als ze een brief schrijft, als ze een brief leest, als ze een brief wegstopt, als ze een boeket krijgt, als ze een boeket verbergt -- al die beuzelige aardigheden die [Achille] Déveria zonder enige pretentie voor twintig *zou* per stuk verkoopt. Het grote ongeluk van deze pietepeuterige schilder is, dat de brief, het boeket, de stoel, de ring, het kant et cetera... om beurten het hoofdonderwerp en de blikvanger van het hele doek worden. Kortom, hij is een volmaakt Vlaamse schilder, voor zover hij perfectie in het niets bereikt, of in de imitatie van de natuur, wat hetzelfde is.'[220]

[220] Charles Baudelaire, Arm België, Amsterdam: De Arbeiderspers, 1975, p. 122-123. Origineel: 'Le plus fort, dit-on, des peintres belges, celui que ces buveurs de faro et ces mangeurs de pommes de terre comparent volontiers à Michel-Ange, M. Alfred Stevens, peint d'ordinaire une petite femme (c'est sa tulipe, à lui) toujours la même, écrivant une lettre, recevant une lettre, cachant une lettre, recevant un bouquet, cachant un

Baudelaire merkte op dat de vrouwen van Stevens zich altijd bezighouden met liefde. De ene keer verbeeldde Stevens dit door een brief, de andere keer door een bos bloemen. Baudelaire vergeleek Stevens' werk met de aquarellen en litho's van de Franse tekenaar Achille Déveria (1800-1857), die bekend stond om zijn libertijnse voorstellingen. Anders dan bij Stevens gaat het hier om expliciete seksuele handelingen tussen man en vrouw uit de hogere klassen. Het gaat, vind ik, wat ver om een vergelijking met Déveria te maken. Toch is het zeker van belang dat Baudelaire iets hartstochtelijks aan de werken van Stevens opmerkte.

De wereldtentoonstelling van 1867

In het jaar 1867 werd een enorme wereldtentoonstelling georganiseerd, ingehuldigd door Napoleon III. In het Belgische paviljoen stelde Stevens maar liefst achttien werken tentoon, waarmee hij de best vertegenwoordigde schilder van België was.[221] Veertien van zijn schilderijen waren reeds verkocht, onder andere *La dame en rose* (afb. 14) aan de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België en *Une mère* (in 1867 al *Tous les bonheurs* genoemd) aan Jules van Praet, minister van het Huis van koning Léopold van België.[222] Stevens kreeg veel lof van het publiek en werd onderscheiden met een gouden medaille.[223] Paul Mantz schreef in de *Gazette des Beaux-Arts* dat zijn schildertechnieken waren verbeterd en dat: 'meneer Stevens is voor onze ogen veranderd, en, terwijl hij ernstig blijft, is hij uitgegroeid tot een van de beste schilders van moderne elegantie. De acht schilderijen die hij tentoonstelt, zijn niet allemaal van dezelfde waarde, maar vertonen wel allemaal een interesse in kunst en onthullen de aanhoudende wens van de maker om iets van het leven en de kostuums van deze eeuw uit te drukken.'[224]

Ook Thoré-Bürger was weer aanwezig en schreef in 1867 een omvangrijke kritiek. Hij stelde dat de werken van Stevens 'achttien hoofdstukken uit het leven van '*femmes de qualité*' waren.[225] Thoré-Bürger omschreef, evenals Mantz, enkele werken afzonderlijk. Nadat hij een stuk of negen

---

bouquet, bref, toutes les jolies balivernes qui Devéria vendait 200 sols, sans plus grande prétention. – Le grand malheur de ce peintre minutieux, c'est que la lettre, le bouquet, la chaise, la bague, la guipure etc….. deviennent tour à tour, l'objet important, l'objet qui crève les yeux. – En somme, c'est un peintre *parfaitement* flamand, en tant qu'il y ait de la perfection dans le *néant*, ou dans l'*imitation de la nature*, ce qui est la même chose.' Pichois (bew. vert.) 1961, p. 932.

[221] Lefebvre 2006, p. 203.

[222] *Exposition Universelle de 1867 a Paris: catalogue général publié par la commission impériale. 1re livraison : Oeuvres d'art, groupe 1 - classe 1 à 5*, Parijs 1867, p. 121.

[223] Yon in De Bodt (et. al.) 2009, p. 77.

[224] 'M. Stevens s'est transformé sous nos yeux, et, tout en restant sérieux, il est devenu l'un des meilleurs parmi les peintres des élégances modernes. Des huit tableaux qu'il expose, tous ne sont pas de la même valeur, mais tous présentent un intérêt d'art et révèlent chez l'auteur la volonté persistante d'exprimer quelque chose de la vie et des costumes de ce siècle.' (vertaling auteur) Mantz 1867, pp. 12-13.

[225] Thoré-Bürger 1870, p. 378.

schilderijen had beschreven, leek hij het onnodig om door te gaan met het opstellen van korte beschrijvingen. Hij vervolgde dan ook:

‘U ziet goed dat alles wat ze doen onverschillig is. Ze maken het leven van 'femmes de qualité'. Bloemen ruiken, zich amuseren met bibelots, handschoenen aantrekken of juwelen afdoen, het lezen of schrijven van een briefje, zich uitstrekken op een divan, naar de kleur van de hemel kijken, haar geduld verliezen of dromen, dat is het bestaan van mooie vrouwen. De onbelangrijkheid van de onderwerpen in deze schilderijen van Alfred Stevens tonen uitstekend de leefwijze van de aristocratie en zelfs de bourgeoisie. De ‘rivier van het leven’ stroomt op die manier, behalve bij de delen waar hij, verstoord naar beneden valt, schuim en lawaai makend. Naast de nonchalante uitdrukking van de *grand monde*, onbezet en verveeld, zouden er, ben ik van overtuigd, zoals op de schilderijen van meneer Alfred Stevens, de drama’s te schilderen zijn die soms dit monotone leven roeren. Gaat de jonge vrouw die naar buiten gaat naar haar minnaar? De mysterieuze brief kan een hele familie verstoren. Wie heeft u dat boeket gestuurd, charmante miss? Aan wie denkt u, mevrouw, uw armband losmakend? Er is niet een van de vrouwen waar de passie niet verstoort, en waar die passie niet alles om haar heen verstoort. Maar het is niet dat, het gaat simpelweg over schilderen.’[226]

In plaats van de vrouwen van Stevens eigentijdse Griekse courtisanes of bepoederde markiezinnen te noemen, gaf Thoré-Bürger ze nu de benaming ‘*femmes de qualité*’. Er is geen specifieke Nederlandse vertaling van deze benaming beschikbaar. Aan de vele prenten eind zeventiende-eeuwse prenten valt echter af te leiden dat zij een edelvrouw[227] was. Zij kan waarschijnlijk niet als een deugdzame vrouw gezien worden, aangezien de *‘femme de qualité’* op sommige prenten (afb. 10) met half geopend bovenstuk wordt afgebeeld. Zittend op een dagbed, wast zij haar voeten. Een volledig geklede man staat in de deuropening. Thoré-Bürger stelde ook dat Stevens het leven van de aristocratie en bourgeoisie toonde. Het zou kunnen dat de criticus doelde op bourgeois of adellijke vrouwen die er een buitenechtelijke relatie op nahielden. Het is volgens mij ook mogelijk dat Thoré-Bürger meende dat Stevens de saaie momenten uit het leven van een *cocotte* toonde, wanneer zij

[226] Vous voyez bien que tout ce qu’elles font est assez indifférent. Elles font la vie des ‘femmes de qualité’. Sentir des fleurs, s’amuser avec des bibelots, mettre ses gants ou ôter ses bijoux, lire ou écrire un billet, s’étendre sur un divan, regarder la couleur du ciel, s’impatienter ou rêver, c’est l’existence des belles dames. l’*insignifiance* des sujets dans ces tableaux d’Alfred Stevens a donc sa signification, parfaitement expressive des mœurs de la société aristocratique et même bourgeoisie. Le ‘fleuve de la vie’ coule ainsi, sauf à des passages où le flot contrarié tombe en cascades, faisant de la mousse et du bruit. A côté de l’expression nonchalante du grand monde, inoccupé et ennuyé, il y aurait, j’en conviens, comme pendant aux tableaux de M. Alfred Stevens, à peindre les drames qui agitent parfois cette vie monotone. La jeune femme qui veut sortir ne va-t-elle pas chez son amant? Cette lettre mystérieuse troublera peut-être toute une famille. Qui vous a donné ce bouquet, charmante miss? A quoi pensez-vous, madame, en détachant votre bracelet? Il n’y a pas une de ces femmes que la passion ne trouble et qui ne trouble par ses passions tout son entourage. Mais il ne s’agit pas de cela; il s’agit de peinture simplement. (vertaling auteur) Thoré-Bürger 1867, p. 380.

[227] Op de website van de Princeton University Library wordt een ‘femme de qualité’ bij de beschrijving van een modeplaat uit 1690 met ‘noblewoman’ vertaald, edelvrouw in het Nederlands. http://rbsc.princeton.edu/versailles/item/846, geraadpleegd op 11-07-15.

niet beziggehouden werd door haar aanbidder. Doordat zij onderhouden werd door een rijke minnaar, leek het alsof deze *demi-mondaine* het leven van een vermogende bourgeoise leefde en dus tijd had om zich met niets bezig te houden. Thoré-Bürger was dus zeer dubbelzinnig in zijn algemene typering van de vrouwen van Stevens.

Retour de bal* of *Rentrée du monde

Een van de ingezonden werken die in de loop van de tijd een andere titel heeft gekregen (Lefebvre noemde dit schilderij *Retour de bal*[228]) is het schilderij dat in 1867 werd getiteld als *Rentrée du monde* (afb. 11). Mantz schreef over dit werk:

'[…] een jonge flirt, gekleed in een mooie gele zijden japon, - Meneer Stevens heeft, als colorist, innemende durf, - spendeerde haar avond op een bal, zittend, bij de lamp, maakt ze nonchalant haar armband los, maar haar gedachten zijn ergens anders en, nog steeds druk met haar succes, ziet ze voor haar ogen een silhouet van interesse, ze hoort in haar oren een woord suizen dat ze zich herinnert; het is het eerste hoofdstuk van een roman, en het is een uitmuntend schilderij.'[229]

Aan de kleding van de afgebeelde vrouw is te zien dat zij op een bal is geweest. Zij draagt namelijk een japon met blote schouders en veel accessoires, die volgens de heersende fatsoensnormen alleen geschikt werden geacht om in de avond te dragen. Teruggekeerd van het bal in haar boudoir, zijn haar gedachten ergens anders dan bij het omkleden. Thoré-Bürger ging niet diep in op dit schilderij, maar vroeg zich wel af aan wie zij dan zou denken.[230] Mantz suggereerde dat op het bal een ontmoeting met een man heeft plaatsgevonden, het begin van een nieuwe liefde. Het is niet duidelijk of deze liefde haar echtgenoot zou kunnen worden, of dat het de liefde van een buitenechtelijke relatie is. Een andere mogelijkheid is dat de vrouw in de gele japon een nieuwe minnaar heeft gevonden, die haar kan onderhouden in haar bestaan als begeerlijke *demi-mondaine*.

Ophélia

Thoré-Bürger schreef ook over een schilderij waar hij van meende dat het *Innocence* werd genoemd. Hij schreef: 'De jonge vrouw in helder citroenkleurige japon ruikt naar amber. Ze is van voren gezien, houdt een boeket vast. Een kat wrijft tegen de zoom van haar over de grond slepende japon. De

[228] Lefebvre 2006, p. 44.
[229] '*Rentrée du monde*: une jeune coquette, vêtue d'une belle robe de soie jaune, - M. Stevens a, comme coloriste, de charmantes audaces, - a passé la soirée au bal; assise, près de la lampe, elle détache nonchalamment son bracelet, mais sa pensée est ailleurs et, encore occupée de sons succès, elle voit repasser devant ses yeux une silhouette qui l'intéresse, elle entend bruire à son oreille un mot dont elle se souvient; c'est le premier chapitre d'un roman, et c'est une peinture excellente.' (vertaling auteur) Mantz 1867, p. 13.
[230] Thoré-Bürger 1870, p. 380.

zachtste tussenkleur hult de verschijning van de jonge vrouw, *Innocence* (onschuld of naïviteit) genoemd. Waarom? Weet ze niet eens dat ze knap is?'[231] Volgens de tentoonstellingscatalogus van de Wereldtentoonstelling die in 1867 werd uitgegeven, stelde Stevens zowel een werk getiteld *Ophélia* als een schilderij met de naam *Innocence* tentoon.[232] Lefebvre meldde over *Innocence* (afb. 13) dat hier een jong meisje in een blauwe japon te zien is, twijfelend om de brief te openen die onder haar kamerdeur is geschoven. De verblijfplaats van dit werk is volgens Lefebvre onbekend.[233] Haar omschrijving is dus niet overeenkomstig met die van Thoré-Bürger. Zijn beschrijving komt overeen met de voorstelling van *Ophélia* (afb. 12)[234]. Ik neem dus aan dat Thoré-Bürger over *Ophélia* schreef. Deze in citroengele japon geklede vrouw waar Thoré-Bürger over schreef, kan echter ook als *innocence* (in het Nederlands 'onschuldig' of 'naief') worden getypeerd. De naam Ophelia is afkomstig van een personage uit Shakespeare's *Hamlet*. In dit verhaal is zij de dochter van Polonius, kamerheer aan het hof van Denemarken. Hamlet, prins van Denemarken, zou verliefd zijn op Ophelia.[235] Ophelia is de belichaming van goedheid en onschuld. Ook al houdt ze van Hamlet, gehoorzaamt ze haar vader die niet wil dat ze contact heeft met Hamlet. Hamlet meent dat Polonius zijn dochter misbruikt voor zijn eigen doeleinden. Gaandeweg het stuk raakt Hamlet ervan overtuigd dat alle vrouwen hoeren zijn: de meest pure vrouwen zijn vanbinnen zwart door bederf en seksueel verlangen. Ophelia is volgens hem dan ook een prostituee, aangezien zij haar gevoel van liefde en plicht voor haar vader boven die voor Hamlet stelt. Ondanks dat Hamlet haar steeds onvriendelijker behandelt, blijft Ophelia hem trouw. Haar teerheid en onschuld breekt haar aan het eind van het stuk toch op. Ze wordt krankzinnig, doordat Hamlet's haat ervoor gezorgd heeft dat Polonius overleed. Ze pleegt uiteindelijk zelfmoord.[236]

Stevens heeft zijn Ophelia afgebeeld met een grijswitte kat die tegen haar jurk wrijft. De kat kan worden opgevat als het symbool voor wellust en onkuisheid.[237] Thoré-Bürger vond dat zij naar *ambre* rook. Wellicht bedoelde hij dat ze naar ambergris rook, een hard wasachtig product afkomstig uit het darmstelsel van een potvis. Dit middel werd vaak gebruikt in parfums en werd van gedacht

---

[231] 'La jeune femme en robe citron-clair sent l'ambre. Elle vient de face, tenant un bouquet. Un chat se frotte contre le pan de la robe traînante. La plus douce demi-teinte enveloppe cette apparition de jeune femme, baptisée l'*Innocence*. Pourquoi? Est-ce qu'elle ne sait seulement pas qu'elle est jolie?' (vertaling auteur) Thoré-Bürger 1870, p. 379.

[232] *Exposition Universelle de 1867 a Paris: catalogue général publié par la commission impériale. 1re livraison : Oeuvres d'art, groupe 1 - classe 1 à 5*, Parijs 1867, p. 121.

[233] Lefebvre 2006, p. 80.

[234] Dit werk is tegenwoordig in bezit van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in Brussel, waar het *Ophélia, de ontbladerde ruiker* wordt genoemd. http://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/alfred-stevens-ophelia-de-ontbladerde-ruiker?artist=stevens-alfred-1&string=stevens, geraadpleegd op 08-06-15.

[235] Merriam-Webster 1995, p. 511.

[236] Amanda Mabillard 'Ophelia' in *Shakespeare Online,* 20-08-2000, http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet/opheliacharacter.html, geraadpleegd op 12-07-2015.

[237] https://www.rijksmuseum.nl/nl/ontdek-de-collectie/onderwerpen/honden-en-katten, geraadpleegd op 12-07-15.

dat het een krachtig afrodisiacum was.[238] De bloemen in de rechterhand van *Ophélia* lijken essentieel te zijn voor een duiding van dit schilderij. In de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in Brussel heeft *Ophélia* de titel *Ophélia. Le bouquet effeuillé* (*Ophélia. De ontbladerde ruiker*) gekregen. Deze naam werd in 1867 niet vermeld, maar is wel veelzeggend. Het boeket bloemen op het schilderij is al aan het verwelken, er liggen namelijk enkele bloemblaadjes op de grond. Het boeket lijkt dan ook een verwijzing naar de vrouw die ze vast heeft. Zij is haar bloem (deels) verloren. Zij is *défloré*, de frisheid is haar ontnomen. Met andere woorden, de verwelkte bloemen die Ophélia vasthoudt, zouden symbool kunnen staan voor haar ontmaagding. Het boeket en de kat suggeren dus tezamen dat de mooie *Ophélia* niet zo kuis is als zij er uit ziet.

La dame en rose

Het schilderij *La dame en rose* (afb. 14) voltooide Stevens in 1866 en werd datzelfde jaar aangekocht door het Koninklijk Museum van Schone Kunsten in Brussel.[239] Op het schilderij is een vrouw ten voeten uit afgebeeld. Ze heeft opgestoken kastanjeblond haar en draagt een lichtroze japon, een peignoir. Deze heeft verschillende lagen, strikken, ruches en andere tierelantijnen. De vrouw kijkt aandachtig naar een Japans vrouwfiguurtje in een rode kimono die zij in haar handen heeft, iets onder ooghoogte. In de donkere kamer is rechts achter de vrouw een zwartgekleurde Japanse lakkabinet te zien, versierd met figuren. Op het kastje staat een witte vaas met een vrouwfiguur in rode kimono op, en een blauwe bolvormige vaas die gevuld is met iets dat lijkt op veren of gedroogde bloemen of planten. Verder staan er twee goudkleurige potjes en een miniatuurfiguurtje, gekleed in rood, op het kastje. Voor de witte vaas staat ten slotte een in zwart gekleed Japans figuurtje. De achtergrond van dit tafereel is in bruintinten geschilderd en de vloer is grijsachtig. De dame in het roze is in een intieme setting geschilderd. Ze draagt een peignoir, die alleen geschikt was om binnenshuis te dragen. Zoals in hoofdstuk twee is besproken, werd deze enkel gedragen wanneer een vrouw alleen was of in het bijzijn van intieme vrienden.

Over de *Dame in het roze* hebben verschillende kunstcritici geschreven. Het schilderij werd niet tentoongesteld op de Salon van 1866 in Parijs. Dat vond criticus Thoré-Bürger erg jammer, en daarom heeft hij een kunstkritiek uit een Belgische krant (hij noemde geen auteur) opgenomen in zijn artikel over de Salon van 1866.[240] Hierin werden de haren van *La dame en rose* vergeleken met de Venetiaanse schilder Paolo Veronese (1528-1588). De handen werden beschreven als lang, dun en vettig. Haar roze japon is los en tegelijkertijd koket zoals bij de vrouwen van Watteau. Verder werd er gesteld dat:

[238] http://www.ambergris.co.nz/about.htm, geraadpleegd op 13-07-15.
[239] http://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/alfred-stevens-de-dame-in-het-roze?artist=stevens-alfred-1&string=stevens, geraadpleegd op 30-05-15.
[240] Thoré-Bürger 1870, pp. 299-300.

‘Het type is zo gemaakt dat het de uitdrukking van een karakter is. We zien, als in een helder water, de situatie, gewoontes, de smaken, het leven van het afgebeelde personage; men ziet alle zoektochten… een eeuw verward van luxe, alle vrijheid inherent aan verheven sferen, alle natuurlijke vriendelijkheid aan een land waar de vrouw koningin is. Iedere penseelstreek toont een kleine gedachtewereld. Terloops moet nog gezegd worden: een schilderij bevat duizenden ideeën door het feit alleen al hij ze suggereert. Het is absoluut niet nodig om ze te uiten met de hulp van moeizame allegorieën en er filosofische raadsels van te maken… Het idee, wanneer het niet direct uit het gekozen onderwerp gehaald kan worden, zoals een historische of religieuze gebeurtenis, moet direct af te lezen zijn van de keuze van de vorm, de uitdrukking, het effect, uit de gekozen uitdrukkingsvorm af te lezen zijn, en niet van de min of meer ingenieuze assemblage van welsprekende accessoires en emblemen…’[241]

Deze schrijver was het oneens met de manier waarop Stevens zijn dame in het roze had geschilderd. Symboliek vond hij blijkbaar onnodig.

Tijdens de wereldtentoonstelling van 1867 schreef Thoré-Bürger over *La dame en rose*:

‘De *dame in het roze*, eigendom van het Brussels Museum, straalt in het midden van elegant gezelschap zoals de mooiste bloem in het midden van een vers boeket. Zij staat blootshoofds terwijl zij een Chinees figuur van een lakmeubel gepakt heeft, dat vol staat met Chinoiserie. Haar roze zijden jurk is verrijkt met een overvloed aan mousseline en kant. Zachte kleuren, voortreffelijk. Dit schilderij en enkele andere van meneer A. Stevens stralen een bepaald parfum uit. De kleuren en geuren bevatten zeker veel analogie. De *dame in het roze* ruikt een beetje naar camelia.’[242]

Thoré-Bürger vond dat het schilderij naar camelia geurde. De kleur van de camelia varieert van wit, paars en rood, maar het lijkt hier of de criticus naar iets anders verwees dan alleen de bloem. Alexandre Dumas *fils* schreef in 1848 *La dame aux camélias*. Hierin wordt het liefdesverhaal tussen

---

[241] ‘Le type est si rendu, qu’il arrive à être l’expression d’un caractère. On perçoit, comme sous une eau transparente, la situation, les habitudes, les goûts, la vie du personnage représenté; on discerne toutes les recherches d’un siècle affolé de luxe, toute la liberté inhérente aux sphères élevées, toute l’amabilité naturelle à un pays où la femme est reine. Chaque trait remue un petit monde de pensées. Il faut le dire en passant: un tableau contient mille idées par le fait seul qu’il les suggère. On n’est pas tenu absolument de les exprimer à l’aide d’allégories laborieuses, et d’en faire des rébus philosophiques… L’idée, quand elle ne résulte pas directement du sujet choisi, tel qu’un fait historique ou religieux, doit se dégager directement du choix de la forme, de l’expression, de l’effet, et non de l’assemblage plus ou moins ingénieux des accessoires parlants et des emblèmes…’ (vertaling auteur) Thoré-Bürger 1870, pp. 299-300.

[242] ‘La *Dame rose*, appartenant au Musée de Bruxelles, brille au centre de l’élégante compagnie, comme la plus fine fleur au milieu d’un frais bouquet. Debout, tête nue, elle vient de prendre une figurine chinoise sur un meuble en laque, couvert de chinoiseries. Sa robe de soie rose est argentée par une profusion de mousseline et de dentelles. Coloris tendre, exquis. Cette peinture et quelques autres de M.A. Stevens dégagent une sorte de parfum. Les couleurs et les odeurs ont certainement beaucoup d’analogie. La *Dame rose* sent un peu le camélia.’ (vertaling auteur) Thoré-Bürger 1870, pp. 378-379.

demi-mondaine Marguerite Gautier en de provinciale bourgeois Armand Duval verteld. Gautier wordt de Dame van de Camelia's genoemd, omdat zij camelia's op haar borst draagt.[243] Het lijkt er dan ook sterk op dat Thoré-Bürger de dame in het roze als *demi-mondaine* wilde typeren.

De karikatuur (afb. 15) uit de *Catalogue du Musée Ghémar: exposition fantaisiste des oeuvres principales de l'art contemporain*. Hierin staan allerlei tekeningen naar schilderijen afgebeeld. De prent had als titel *Cocodette Rose, assortiment des bibelots variés*. Op deze cartoon is de vrouw die Stevens afbeeldde, weergegeven met groteske handen. Ook zijn de vaasjes die op het kabinetje staan, vergroot getekend. Met name de vaas in het midden heeft in de karikatuur haast een fallische vorm gekregen. Het Japanse figuurtje is in de grove handen van de tekening mannelijk in plaats van een vrouw zoals in het schilderij. Dit kan een verwijzing zijn naar de man die door deze vrouw wordt bespeeld. Haar grove handen lijken op die van mannelijke arbeiders. Ook haar gezicht is in de karikatuur verre van verfijnd. Beide tonen het sociale milieu waar de vrouw oorspronkelijk uit afkomstig is. Haar spullen mogen dan wel rijkdom uitstralen, de vrouw zelf heeft niets van die aangeboren verfijning die een fatsoenlijke vrouw wel heeft. Als kers op de taart is, naast al deze getekende aanwijzingen, de titel *Cocodette Rose* (een *cocodette* is ook een *cocotte*).

Nonchalance

Het schilderij *Nonchalance* (onverschilligheid, afb. 16) werd niet op de Wereldtentoonstelling van 1867 getoond, maar heeft wel een verband met een van de werken van Stevens die wel werden geëxposeerd. Een van de afgebeelde vrouwen draagt namelijk dezelfde peignoir als *La dame en rose*. Dit schilderij werd op de Exposition générale des Beaux-Arts van 1869 in Brussel getoond. In de *Journal des Beaux-Arts* werd geschreven dat:

'We hebben met grote leerzaamheid gelezen dat meneer Stevens op de hoogte is van de diepste geheimen van de Parijse manieren en alles dat hier veraf of dichtbij wordt aangeraakt. Wat hij niet kan, in dit geval, is zijn invloed gebruiken om hen een beetje goede smaak en eenvoud te geven. We spreken hier in haar belang, want deze rariteiten van kleur, knopen, pompons, rossigheid, make-up, verdraaiingen van het lichaam, deze aspiraties van vrouwen met een mannelijke trek, vet en onbeschaamd, deze eigenaardigheden van welke aard ook zouden eindigen door van het goede algemene verstand te walgen en men zal er niet eens meer van houden de trouwste spiegel van dwaasheden te hervinden waar we ons in laten meeslepen.'[244]

[243] http://www.enotes.com/topics/camille, geraadpleegd op 31-05-15.

[244] 'Nous avons lu avec beaucoup d'édification que Stevens est au courant des secrets les plus intimes des modes parisiennes et de tout ce qui y touché de loin ou de près. Que ne peut-il, en ce cas, employer son influence à leur rendre un peu de bon gout et de simplicité. Nous parlons dans son intérêt, car ces bizarreries de couleur, de nœuds, de pompons, de rousseurs, de maquillages, ces contorsions du corps, ces aspirations des femmes à un air male, hardi et impudent, ces excentricités de toute nature finiront par dégoûter le bon sens

Hierna ging de anonieme auteur verder over het werk *Nonchalance*. Hierop zijn twee vrouwen te zien. De vrouw links is in haar peignoir (dezelfde als *La dame en* rose) afgebeeld, zittend aan een tafel waarop een boek of notitieboekje met aantekeningen op ligt. Zij ziet er vermoeid uit. Op de grond wrijft een zwarte kat over het kleed dat gespreid over de tafel ligt. De staande vrouw rechts is van de zijkant afgebeeld en kijkt naar de zittende vrouw. Ze draagt een kasjmieren mantel of shawl, die bijna haar gehele japon bedekt. Achter haar is een kamerscherm met Japanse afbeelding weergegeven. Er hangt ook nog een schilderij in de kamer, waarop een soort zeegezicht te zien is. De auteur in de krant vond dat de vrouw met de shawl smaakvol geschilderd is. 'De andere, zittend, heeft het uiterlijk van een snol dat slecht om aan te zien is; dit schepsel heeft niets in het hoofd en niets in het hart. Eerlijk gezegd, meneer Stevens, is het de moeite waard om zo goed en luid te spreken om zo iets laags te treffen. Wat betreft de accessoires, denk ik niet dat het mogelijk is om nog verder te gaan. Men kan zelfs toevoegen dat het te ver gaat.'[245]

De catalogus waar een tekening *La dame en rose* ontmaskerde, bevatte ook een karikatuur van dit werk (afb.17). Deze kreeg de titel *Le paravent*, wat vertaald kan worden als het kamerscherm. De zwarte kat is in de tekening niet zwart maar grijs. De buik van het dier is vervormd getekend, alsof ze zwanger is. De afgebeelde vrouwen zijn in de tekening platte figuren geworden. Zij zijn opgenomen in het kamerscherm, alsof zij hierop geschilderd zijn. Enkel de hand van de zittende vrouw steekt uit het scherm. Deze is weer op een vervormde manier weergegeven, net zoals *La dame en rose*. De zittende dame heeft een ietwat valse blik gekregen. Het woord 'paravent' kent ook een figuurlijke betekenis, namelijk 'dekmantel'. Wellicht dat de karikaturist met deze titel wilde stellen dat hij door het masker van luxe heen prikte. De ware vrouw is verborgen onder de luxe stoffen.

---

public et l'on n'aimera plus même retrouver le miroir fidèle des sottises auxquelles on s'est laissé entraîner.' (vertaling auteur) *Journal des Beaux-Arts* 1869, p. 115.

[245] 'La seconde, assise, a un air de grue qui fait mal à voir; cette créature n'a rien dans la tête et rien dans le cœur. Franchement, M. Stevens, c'est bien la peine de parler si bien et si haut pour atteindre si bas. Quant aux accessoires, je ne crois pas qu'il soit possible d'aller plus loin. On pourrait même ajouter que c'est aller trop loin.' (vertaling auteur) *Journal des Beaux-Arts* 1869, p. 115.

Conclusie

Zoals in hoofdstuk twee is gebleken, hadden *cocottes* en bourgeois vrouwen ook zaken gemeen. Wanneer het huishoudelijk werk en het afleggen van visites voor die dag waren volbracht, was de bourgeois huisvrouw alleen in haar kamer vol luxe met niets om handen dan dagdromen, prullaria bekijken of zich bekommeren om een geliefde (haar verloofde of misschien een buitenechtelijke relatie?). Courtisanes kenden overdag vaak dezelfde beslommeringen. Wanneer (een van) haar minnaar(s) geen tijd voor haar had, zat zij vaak alleen thuis. Ook Nana kende bijvoorbeeld ook zulke momenten in haar leven. De briefjes en boeketjes waar Stevens zijn vrouwen mee afbeeldde, zouden dan ook afkomstig kunnen zijn van zo'n aanbidder. Zola schreef dat de dames van lichte zeden die in het variététheater werkten (waaronder Nana), vaak briefjes van mannen ontvingen en verstuurden, om hen te verwittigen dat zij verhinderd waren en dus eigenlijk die avond afgesproken hadden met een andere minnaar. Luxueuze interieurs en modieuze kleding was niet alleen voorbehouden aan de rijken die zich hielden aan de bourgeois ethiek van vrouwelijke deugd. Een *cocotte* deelde het bed met een man voornamelijk voor het geld. Voor het oog van een hedendaagse kijker lijkt op het eerste gezicht niets vreemds aan de hand met (de meeste) vrouwen die Stevens schilderde. In het dagelijks leven van de negentiende eeuw zal dit bij sommige aangelegenheden vast en zeker ook het geval zijn geweest. De bourgeoisie had er moeite mee dat aan het uiterlijk van iemand niet meer zo gemakkelijk sociale klasse kon worden afgelezen. Daarom richtten zij zich steeds meer op het uitdragen en lezen van tekens die fatsoensnormen en onderscheid toonden, en dus een fatsoenlijke bourgeois uitdrukten.

Deze sociale moeilijkheden lijken zich ook in de werken van Stevens af te spelen. De bestudeerde critici schreven over de briefjes en boeketjes die de vrouwen ontvingen. Hier werd van gedacht dat zij van een minnaar afkomstig zijn. Met name Gautier opperde dat de afzender een minnaar was. Hij noemde de vrouwen mooi en koket. Merson typeerde de schilderijen als 'een parfum van goed gezelschap en natuurlijke elegantie'. De critici zijn niet erg resoluut in het duiden van de afgebeelde vrouw. Thoré-Bürger lijkt wat stelliger, hoewel hij zich ook in bedekte termen uit. Hij vergeleek Stevens' vrouwen met Griekse courtisanes en bepoederde markiezinnen in 1861 en noemde ze in 1867 *femmes de qualité*. Hij gebruikte geen eigentijdse woorden als *lorette, cocotte* of *courtisane* voor de vrouwen, maar maakte alleen verwijzingen die in termen van een buitenechtelijke relatie te duiden zijn.

De vrouwen op de bestudeerde werken waren allen eigentijds gekleed. Voor de critici leek dit geen aanwijzing voor klassenonderscheid, enkel een aanduiding dat zij uit de aristocratie of bourgeoisie (Thoré-Bürger) afkomstig zijn. Zij typeerden de vrouwen alleen op basis van hun schoonheid, 'elegantie' en bezigheden. De brieven en boeketten verraadden de vrouwen. Dit

verlangen naar liefde toonde dan toch een vleugje verderfelijkheid. Stevens' vrouwen zijn geen fatsoenlijke bourgeois dames die een leven leidden vol deugdzaamheid. Zowel de kunstwerken als de bestudeerde critici blijven dubbelzinnig over de werkelijke sociale klasse van de vrouwen. *Cocotte* en zondige huisvrouw lijken hier samen te vloeien, er is geen duidelijke sociale grens te trekken.

De peignoir van *La dame en rose* en *Nonchalance* lijkt een uitzondering te zijn. De draagster werd door alle critici die over haar schreven, als onfatsoenlijk geduid. Hier was met name de Belgische krant heel stellig in.

Wat ik opvallend vind, is dat het lijkt of alle critici (met uitzondering van Lagrange) die schreven over wat de vrouwen dragen of doen, het niet leek te deren dat zij geen specifieke sociale klasse aan de vrouw konden plakken. Misschien vonden de critici het sociale spelletje dat Stevens de vrouwen liet spelen zo leuk dat zij er geen kwaad in zagen. Zolang de vrouw maar zweefde tussen bourgeoise en *demi-mondaine*, en niet tussen prostituee en *demi-mondaine*, zoals bij *Olympia* het geval was.

Tot besluit

In 1876 bracht Max Sulzberger een bezoek aan Alfred Stevens in zijn woning. Hij schreef ook een aantal woorden over de vrouwen die Stevens afbeeldde:

'Het model dat meneer Alfred Stevens prefereerde, dat zijn meestertoets en artistieke gevoel creëerden, leven en doen handelen, dat is onder alle vrouwen, zij die waarvan het bewuste en attente mondaine karakter zicht toont als bestudeerde delicatesse, waarvan de gratie geleerd meer dan aangeboren en onwetend van zichzelf, van insinuerende koketterieën, van ingenieus doorzocht elegantie en meer levendig worden ze in de meest opzichtige luxe gezet, niets aan het toeval overlatend, alles om haar heen calculerend en berekenend, van een zicht van haar meest complete reliëf, deze zachte tapijten waarop ze glijdt en golft in plaats van te lopen, deze spiegels die haar mooie en aantrekkelijke gezicht weerspiegelen, het fragiele porselein tot aan deze Japanse monsters van stof of planken die ze verplaatst, manie of rangen van haar slanke en schattige handen. Opgewekt of stralend, droevig en in zichzelf gekeerd of gereed en klaar om ogen te veroveren en harten mee te slepen, de vrouwen van meneer Alfred Stevens zijn altijd op de rand van de demi-monde, niet dat ze zondigen door fatsoen of onderscheid, maar omdat alles aan hen, de beweging en de rust, de gedachte die ze verraad, het gebaar dat zich beschuldigt, de blik. Dit verfijnde toilet, dat de zorg uitstraalt – [Pierre-Joseph] Proudhon, in zijn soms brutale openhartigheid, zou zeggen - van de man. Afwezig of beter gezegd systematisch van het schilderij verbannen, schittert de man er door toespelingen en doorzichtigheden. Hij speelt er de hoofdrol, hoewel hij er niet te zien is. Zij, die men alleen en zo goed ziet, die verschijnt in vol licht, gelijk aan goden, *en een echte godin*, is het voor henzelf dat ze jong, mooi, fascinerend door hun versieringen, onweerstaanbare sirenes? Het is voor hen. Ziet u het niet? Zij zien het, hun geest is in het geheel van hem. Ja, godinnen hebben ze voor hem, maar geen godinnen zonder cultus, zonder priesters, zonder gelovigen. Aan hem richten zij hun

bezweringen. Dat is wat hen zo levendig de heldinnen van de kunstenaar maakt, en dat is de filosofie van het oeuvre van meneer Alfred Stevens.'[246]

De vrouw van Stevens definieert zich volgens Sulzberger niet als *demi-mondaine* door verkeerd gebruik van fatsoensnormen of onderscheid, maar door haarzelf. Dat zij er zo mooi uitziet, doet zij enkel en alleen voor een man. Deze is niet fysiek aanwezig maar wordt gesuggereerd door de uitstraling van de vrouw. Zij kleedt zich voor hem, maakt zich zo aantrekkelijk mogelijk voor hem. Ze denkt aan hem, ontvangt brieven en boeketten van hem. De man adoreert haar als een godin. Zij verovert zijn hart en sleept hem mee als een sirene. De vrouw van Stevens staat hiermee op het randje van de *demi-monde*.

Dat er vrijwel altijd een man in het spel is, mag duidelijk zijn. Of deze vrouw een *cocotte* of onfatsoenlijke bourgeoise is, blijft altijd een raadsel. In de spektakelmaatschappij van het Second Empire was immers niets zeker. De ambivalentie regeerde. Net zoals bij de vrouwen van Stevens. Aantrekkelijk en bevallig, maar vanbinnen misschien wel spilzuchtig en zedeloos. Het blijft gissen.

[246] 'Le modèle préféré de M. Alfred Stevens, que son pinceau-maître et son sentiment artistique créent, animent et font agir, c'est, entre toutes les femmes, celle dont la mondanité savante et attentive se pare de délicatesses étudiées, de grâces apprises plutôt qu'innées et ignorantes d'elles-mêmes, de coquetteries insinuantes, d'élégances ingénieusement recherchées et d'autant plus éclatantes qu'elles se déploient au sein d'un luxe plus fastueux, ne livrant rien au hasard, calculant et combinant toutes choses autour d'elle, en vue de son plus complet relief, ces tapis moelleux sur lesquels elle glisse et ondule plutôt qu'elle n'y marche, ces glaces qui lui renvoient son adorable et séduisant visage, ces porcelaines fragiles et jusqu'à ces monstres japonais de la chiffonnière ou des étagères qu'elle déplace, manie ou range de ses mains fluettes et mignonnes. Gaies ou radieuses, sombres et recueillies ou parées et prêtes à conquérir les yeux et à entraîner les cœurs, les femmes de M. Alfred Stevens sont toujours sur la lisière du demi-monde, non pas qu'elles pèchent par la bienséance ou la distinction, mais parce que tout en elles, le mouvement et le repos, la pensée qui se trahit, le geste qui s'accuse, ce regard. Cette toilette raffinée, respire la préoccupation – Proudhon, dans sa franchise quelquefois brutale, dirait – du mâle. Absent ou pour mieux dire exilé systématiquement du tableau, l'homme y brille par des sous-entendus continuels et transparents. Il y joue le premier rôle, bien qu'on ne l'y voie pas. Elles, que l'on voit seules et si bien, qui apparaissent en pleine lumière, égales à des divinités, *et vera incessu patuit dea*, est-ce pour elles-mêmes qu'elles sont jeunes, belles, fascinantes par leurs atours, irrésistibles sirènes? C'est pour lui. Vous ne le voyez pas? Elles le voient, leur esprit est à lui tout entier. Oui, déesses elles les sont, mais non déesses sans culte, sans prêtres, sans croyants. C'est à lui qu'elles prodiguent leurs enchantements. Voilà ce qui rend si vivantes les héroïnes du maître, et c'est la philosophie de l'œuvre de M. Alfred Stevens.' (vertaling auteur) Sulzberger 1876, pp. 7, 8.

Bibliografie

Onbekende auteur, 'Alfred Stevens', *The Burlington Magazine*, 10 (1906), 43, p. 48.

Charles Baudelaire (bew. vert. door Jonathan Mayne), *The painter of modern life and other essays* [1863], Londen en New York 1995.

Michael Batterberry en Ariane Ruskin Batterberry, *Mirror, mirror: a social history of fashion,* New York 1977.

Shannon Bell, Reading, *writing and rewriting the prostitute body*, Bloomington 1994.

Charles Bernheimer, 'Manet's Olympia: The figuration of scandal, in *Poetics Today*, vol. 10, nr. 2, Art and Literature II (zomer 1989), pp. 255-277.

Saskia de Bodt (et. al.), *Alfred Stevens: 1823-1906, Brussel - Parijs* (tent. cat. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België Brussel, Van Gogh Museum Amsterdam), Brussel 2009.

Théophile Thoré-Bürger, *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868, avec une préface par T. Thoré*, Parijs 1870.

Maxime Du Camp, *Le salon de 1861,* Parijs 1861. Pp. 139-140.

T.J. Clark, *The painting of modern life, Paris in the art of Manet and his followers*, Londen 1985.

Hollis Clayson, *Painted love: prostitution in French art of the impressionist era*, Los Angeles 2003.

William A. Coles, *Alfred Stevens* (tent. cat. Museum of Art Ann Arbor, The Walters Art Gallery Baltimore, Musée des Beaux-Arts Montréal), Ann Arbor 1977.

Alain Corbin, *Women for hire, prostitution and sexuality in France after 1850,* Cambridge 1990.

Guy Debord, *The society of the spectacle,* New York 1995.

H. Despaigne, *Le code de la mode,* Parijs 1866-1867.

Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth-century European art*, Boston 2012.

Maxime Du Camp(1822-1894), 'Les beaux-arts à l'exposition universelle', *Les beaux-arts à l'exposition universelle et aux salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*, Parijs 1867.

Ernest Feydeau, *Du luxe, des femmes, des moeurs, de la littérature et de la vertu*, Parijs 1866.

Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, Parijs 1861.

Anne Green, *Changing France : literature and material culture in the Second Empire*, Londen 2011.

Gloria Lynn Groom ((et. al.)), *Impressionism, fashion and modernity* (tent. cat. The Art Institute of Chicago, Musée d'Orsay Parijs, Metropolitan Museum of Art New York), Chicago 2012.

David Harvey, *Paris, capital of modernity,* New York 2003.

Robert L. Herbert, *Impressionism: art, leisure and Parisian society,* New Haven 1988.

David P. Jordan, *Transforming Paris: the life and labors of Baron Haussmann*, New York 1995.

S., 'Belgique. Salon de Bruxelles. Histoire et genre.' In *Journal des Beaux-Arts et de la littérature*, Nr. 15, (augustus 1869), p. 115.

Marni Kessler, 'Dusting the surface, or the *bourgeoise*, the veil, and Haussmann's Paris', in Aruna D'Souza en Tom McDonough (red.), *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*, Manchester en New York 2006, pp. 49-64.

Léon Lagrange, 'Salon de 1861', in *Gazette des Beaux-Arts* nr. 1, juli (1861), pp. 49-73.

James Laver, *Costume and fashion: A concise history,* Londen 2002.

Christiane Lefebvre, *Alfred Stevens 1823-1906*, Parijs 2006.

Paul Mantz, 'Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle', in *Gazette des Beaux-Arts*, 1 juli 1867, pp. 12-14.

James F. McMillan, *Housewife or harlot: The place of women in French society, 1870-1940,* New York 1981.

James F. McMillan, *France and women 1789-1914, gender, society and politics*, Londen en New York 2000.

Olivier Merson, *La peinture en France: exposition de 1861,* Parijs 1861.

Vernon Hyde Minor, *Art history's history, second edition*, New Jersey 2001.

Peter Mitchell, *Alfred Émile Léopold Stevens, 1823-1906* (tent. cat. John Mitchell and Sons), Londen 1973.

Patrice de Moncan, *Le Paris d'Haussmann*, Parijs 2009.

Philippe Perrot, *Fashioning the bourgeoisie, a history of clothing in the nineteenth century*, Princeton 1994.

Claude Pichois (red.), *Baudelaire, Œuvres complètes*, Parijs 1961.

Griselda Pollock, *Vision and difference: femininity, feminism, and histories of art*, Londen 1988.

Joanna Richardson, *La vie Parisienne, 1852-1870*, Londen 1971.

Howard Saalman, *Haussmann: Paris transformed,* New York 1971.

Marie Simon, *Fashion in art: The Second Empire and impressionism,* Londen 1995.

Max Sulzberger, *Une visite chez M. Alfred Stevens,* Brussel 1876.

T. Thoré, *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868, avec une préface par T. Thoré*, Parijs 1870.

Gustave Vanzype, *Les frères Stevens,* Brussel 1936.

Michaël Vottero, *La peinture de genre en France, après 1850,* Rennes 2012.

Merriam-Webster (red.), *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature*, Springfield 1995.

Elizabeth Wilson, 'The Invisible Flaneur', *New Left Review* 191 (1992), 1, 90-110.

Elizabeth Wilson, *Adorned in dreams: fashion and modernity,* Londen en New York 2003.

Janet Wolff, 'Gender and the haunting of cities (or, the retirement of the *flaneur*)', in Aruna D'Souza en Tom McDonough (red.), *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*, Manchester en New York 2006, pp. 49-64.

Paul Wood (red.), *The challenge of the avant-garde*, New Haven en Londen 1999.

Theodore Zeldin, *A history of French Passions 1848-1945: Volume II: Intellect, Taste and Anxiety (Oxford History of Modern Europe),* Oxford 1993.

Émile Zola, *In het paradijs voor de vrouw* [*Au bonheur des dames*], [1883] Amsterdam 1967.

Émile Zola, *Nana,* [1880] Amsterdam 1968.

Afbeeldingenlijst

Afbeelding voorpagina
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Stevens%2C_L%C3%A9opold_-_The_Lady_in_Pink_%281867%29.jpg, geraadpleegd op 02-07-15.

Afbeelding 1
http://www.petitpalais.paris.fr/fr/collections/les-demoiselles-des-bords-de-la-seine-ete, geraadpleegd op 08-06-15.

Afbeelding 2
http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4042, geraadpleegd op 08-06-15.

Afbeelding 3
http://en.wikipedia.org/wiki/Nana_%28painting%29#/media/File:Edouard_Manet_037.jpg, geraadpleegd op 08-06-15.

Afbeelding 4
http://www.museumvanelsene.irisnet.be/pers/aanwinsten-museum-van-elsene-april-2015/aanwinsten-van-het-museum-van-elsene-hr-afbeeldingen/Stevens.jpg/view, geraadpleegd op 13-07-15.

Afbeelding 5
http://www.wikiart.org/en/alfred-stevens/widow, geraadpleegd op 08-06-15.

Afbeelding 6
Fotografie Richebourg, in Lefebvre 2006, p. 73.

Afbeelding 7
http://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/alfred-stevens-al-het-geluk, geraadpleegd op 08-06-15.

Afbeelding 8
Lefebvre 2006, p. 54.

Afbeelding 9
http://www.wikiart.org/en/alfred-stevens/the-bouquet-1857#close, geraadpleegd op 08-06-15.

Afbeelding 10
http://www.mfa.org/collections/object/femme-de-qualit%C3%A9-deshabill%C3%A9e-pour-le-bain-312398, geraadpleegd op 11-07-15.

Afbeelding 11
http://www.similart.fr/la-robe-jaune, geraadpleegd op 11-07-15.

Afbeelding 12
http://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/alfred-stevens-ophelia-de-ontbladerde-ruiker, geraadpleegd op 08-06-15.

Afbeelding 13
https://rceliamendonca.files.wordpress.com/2011/05/alfred_stevens1.jpg, geraadpleegd op 12-07-15.

Afbeelding 14
http://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/alfred-stevens-de-dame-in-het-roze?artist=stevens-alfred-1, geraadpleegd op 08-06-15.

Afbeelding 15
Catalogue du Musée Ghémar: exposition fantaisiste des oeuvres principales de l'art contemporain, *Brussel 1868.*

Afbeelding 16
https://www.dma.org/collection/artwork/alfred-stevens/visit-la-visite, geraadpleegd op 08-06-15.

Afbeelding 17
Catalogue du Musée Ghémar: exposition fantaisiste des oeuvres principales de l'art contemporain, *Brussel 1868.*

Afbeeldingen

Afbeelding 1: Gustave Courbet, *Les Demoiselles des bords de la Seine* (*Juffrouwen aan de oever van de Seine*), 1857, olieverf op doek, 174x206 cm, *Petit Palais, Parijs.*

Afbeelding 2: Edouard Manet*, Olympia,* 1863, olieverf op doek, 130x190 cm, Musée d'Orsay, Parijs.

Afbeelding 3: Edouard Manet, *Nana*, 1877, olieverf op doek, 264x115 cm, Kunsthalle Hamburg, Hamburg.

Afb. 4: Alfred Stevens, *Consolation* of *La visite de condoléances* (*Troost* of *Het condoleancebezoek*), 1857, olieverf op doek, 75x98 cm, Museum van Elsene, Brussel.

Afbeelding 5: Alfred Stevens, *Une veuve* (*Een weduwe*), 1861, olieverf op doek, 60x48,5 cm, privécollectie.

Afbeelding 6: Alfred Stevens, *Un fâcheux* (*Een lastpost*), tussen 1857-1861, materiaal, afmetingen en locatie onbekend.

Afbeelding 7: Alfred Stevens, *Al het geluk* (*Tous les bonheurs*, of *Un mère* (*Een moeder*)), 1861, olieverf op doek, 116,5x89,5 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Afbeelding 8: Alfred Stevens, *La délaissée* (*De ongelukkige*, of *La nouvelle* (*Het bericht*)), 1858, olieverf op paneel, 27,3x22,3 cm, privécollectie.

Afbeelding 9: Alfred Stevens, *En visite* (*Op visite*, of *Le bouquet* (*Het boeket*)), 1857, olieverf op doek, 58.5x48 cm, privécollectie.

Afb. 10: Naar J.D. de Saint-Jean (overleden 1694), graveur Nicolas Bazin (French, 1633–1710 French*), Femme de qualité deshabillée pour le bain*, 1686, gravure op papier, Museum of Fine Arts, Boston.

Afb. 11: Alfred Stevens, *Retour de bal* (*Terug van het bal* (of *Rentrée du monde*, *Terug op de wereld*), 1865, olieverf op paneel, Palais de Compiègne, Compiègne.

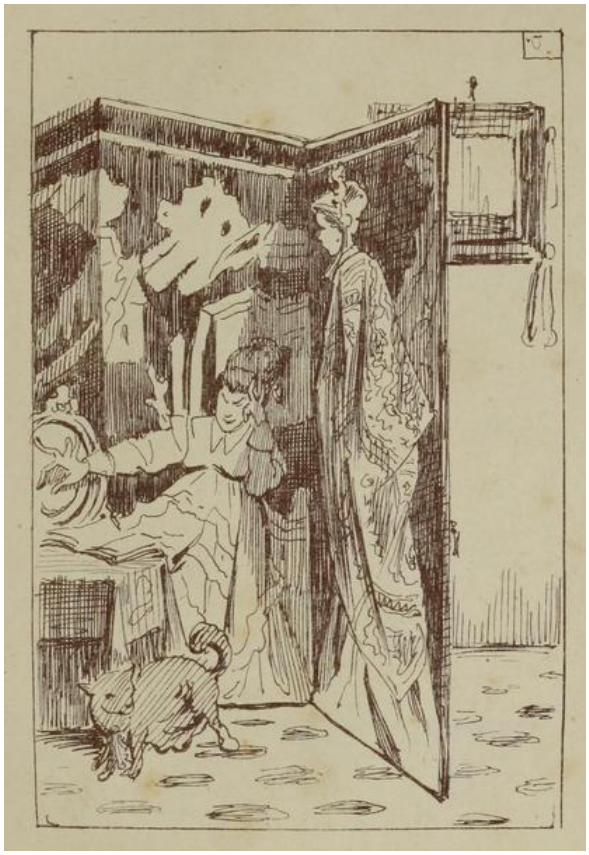
Afbeelding 12: Alfred Stevens, *Ophelia. De ontbladerde ruiker* (of *Ophélia. Le bouquet effeuillé*), olieverf op doek, 70,5 x 51 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Afb. 13: Alfred Stevens, *Innocence* (*onschuld* of *naïviteit*), ca. 1865, materiaal, afmetingen en locatie onbekend.

Afbeelding 144: Alfred Stevens, *La dame en rose* (*De dame in het roze*), 1866, olieverf op doek, 87x57 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Afbeelding 155: Louis-Joseph Ghémar, *Cocodette Rose. Assortiment des bibelots variés, in Catalogue du Musée Ghémar: exposition fantaisiste des oeuvres principales de l'art contemporain,* Brussel 1868.

Afbeelding 16: Alfred Stevens, *Nonchalance* (*Onverschilligheid*), vóór 1869, olieverf op doek, 73x59 cm, Dallas Museum of Art, Dallas, Texas.



Afbeelding 17: Louis-Joseph Ghémar, *Le paravent, in Catalogue du Musée Ghémar: exposition fantaisiste des oeuvres principales de l'art contemporain,* Brussel 1868.

Bacheloropleiding
Kunstgeschiedenis

Docent voor wie dit document is bestemd: Dhr. J. D. Baetens

Cursusnaam: Bachelorwerkstuk

Titel van het document: *Demi-mondaine* of *femme comme il faut*?
Geschilderde vrouwen van Alfred Stevens tijdens het Second Empire

Datum van indiening: 16-07-15

Het hier ingediende werk is de verantwoordelijkheid van ondergetekende. Ondergetekende verklaart hierbij geen plagiaat te hebben gepleegd en niet ongeoorloofd met anderen te hebben samengewerkt.

Handtekening:

Naam student: Annemarie Segeren

Studentnummer: 4136217

Radboud Universiteit Nijmegen