



HAL
open science

“ But my wife isn’t a woman ” : le traitement de la femme en pantalon par la société victorienne

Louise Lamill

► To cite this version:

Louise Lamill. “ But my wife isn’t a woman ” : le traitement de la femme en pantalon par la société victorienne. Sciences de l’Homme et Société. 2023. dumas-04274087

HAL Id: dumas-04274087

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04274087v1>

Submitted on 7 Nov 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Louise Lamill

“But my wife isn’t a woman” : le traitement de la femme en pantalon par la société victorienne.



Année 2022-2023

Master 2 ALC TILE

Mention Art Lettres et Civilisations

Sous la direction du Pr. Alain KERHERVE

Table des matières

Remerciements	7
Introduction.	9
I- La mode comme facteur de différenciation pendant l'époque victorienne	15
Chapitre 1 : La mode comme indicateur de genre	16
1- <i>Le corps : sous le joug des représentations normatives.....</i>	16
2- <i>La mode : un outil de distinction genré.</i>	20
Chapitre 2 : La femme frivole contre l'homme sérieux : le phénomène de la Grande Renonciation masculine.	24
1- <i>L'importance de la mode à travers les siècles</i>	24
2- <i>La mode avant la Grande Renonciation : pourquoi un tel changement ?</i>	27
Chapitre 3 : Le contrôle des femmes par la mode.....	31
1- <i>Veblen et l'asservissement des femmes par la mode.....</i>	31
2- <i>La création d'une femme soumise.....</i>	34
II- Le poids de la science dans la lutte contre les femmes en pantalon.....	39
Chapitre 4 : Le besoin de protéger les femmes contre elles-mêmes	40
1- <i>Pourquoi protéger les femmes contre elles-mêmes ?.....</i>	40
2- <i>La théorie de James Paget appliquée aux femmes en pantalon.</i>	44
Chapitre 5 : La protection des lois de la nature	48
1- <i>Le maintien du statu-quo victorien</i>	48

2- <i>Le danger des fluides</i>	52
3- <i>La jupe culotte : une menace invisible pour la société et les normes de genre</i>	55
Chapitre 6 : Le manque de cohérence scientifique	59
1- <i>Un mot d'ordre : contrecarrer le pantalon</i>	59
2- <i>La santé des femmes, la vraie préoccupation ? Quand les médecins remettent en cause la mode</i>	62
3- <i>Quand il est acceptable de porter le Bloomer : les mouvements de cures thermales</i>	66
III- Discréditer la femme en pantalon grâce au divertissement	71
Chapitre 7 : Le rôle des chansons et des pièces de théâtre dans la lutte contre le Bloomer	72
1- <i>Le divertissement et le Bloomer : une lutte qui se veut bon enfant ?</i>	72
2- <i>Les caractéristiques de la femme en Bloomer dans les chansons et pièces de théâtre</i>	78
Chapitre 8 : La jupe culotte, la femme nouvelle et le monde du divertissement.	82
1- <i>Le lien entre la jupe culotte et la femme nouvelle : le rôle de Punch</i>	82
2- <i>Une représentation plus virulente : la peur de la femme masculine</i>	88
Chapitre 9 : La femme nouvelle et les dramaturges victoriens.	93
1- <i>Les caractéristiques de la femme nouvelle dans les pièces de théâtre</i>	93
2- <i>La figure de la femme forte et l'inversion des rôles.</i>	97
3- <i>La femme nouvelle, une femme avant tout</i>	101
Conclusion.	108
Annexes.	112

A) Illustrations.....	112
B) Poèmes du chapitre 7	113
<i>Bibliographie.....</i>	124

Remerciements

Je souhaite avant tout remercier mon directeur de recherche, professeur Alain Kerhervé, pour avoir accepté de me suivre dans ce projet et pour ses conseils, toujours stimulants. Je remercie également les enseignants du Master TILE, pour leurs cours enrichissants et l'intérêt qu'ils ont porté à nos recherches.

J'aimerais remercier mes collègues du foyer de Pen Ar C'hoat et mes amies, Nolwenn Le Gac, Yasmine Boulmerka, Candice Desprez et Assia Simonin, pour leur soutien constant et leur écoute.

Merci à mes sœurs, Mathilde et Suzanne, qui sont toujours à mes côtés. Merci à Enzo, pour son soutien indéfinissable et sa patience quand je ne cessais de parler de ce mémoire.

Et enfin, merci à mes parents, qui m'ont toujours soutenu et sans qui tout cela n'aurait jamais été possible.

Introduction.

« Le pantalon est bien plus qu'un vêtement, c'est un symbole¹ ». C'est ce que nous dit Christine Bard dans *Une histoire politique du pantalon*, paru en 2010. Effectivement, depuis sa popularisation pendant la Révolution française à la fin du 18^e siècle, le pantalon devient un symbole : celui de la masculinité, de la lutte pour les droits de l'homme, et de l'abolition des privilèges. Avant la Révolution française, les hommes les plus riches portaient des culottes, un vêtement couvrant les jambes de la taille aux genoux, laissant les mollets en valeur. Plus qu'un accoutrement, c'était un symbole d'aisance matérielle et de pouvoir : la célèbre expression « Qui culotte a, pouvoir a » vient d'ailleurs de cette époque et prenait tout son sens. Si les femmes françaises se voient interdites de porter le pantalon en 1800 par la Préfecture de Paris, il n'est stipulé nulle part que les femmes anglaises ont interdiction de le porter.

C'est durant la moitié du 19^e siècle, aux Etats-Unis cette fois, que le pantalon fera parler de lui, mais pour d'autres raisons. Toujours influencé par des idées qui se veulent révolutionnaires, c'est au tour des femmes de vouloir du changement. En 1851, Elizabeth Smith Miller arpente les rues de New-York pour la première fois vêtue de ce qui deviendra le célèbre Bloomer². Le Bloomer fait couler beaucoup d'encre, et traverse même l'océan Atlantique pour se faire un nom en Angleterre. Cependant, cette nouvelle notoriété anglaise cause plus de mal que de bien au Bloomer : étant l'objet de moqueries incessantes, la presse anglaise finira par décourager les américains, qui se retourneront contre leur costume³. Cependant, des années plus tard, dans les années 1880, le pantalon féminin fait de nouveau des vagues : les femmes anglaises de la Rational Dress Society se réunissent et la jupe culotte⁴ voit le jour, pour rester d'actualité bien plus longtemps que le Bloomer. La jupe culotte connaît un public tout aussi divisé en Angleterre : certains défendent son utilité et ses bienfaits alors que d'autres, ceux qui avaient déjà critiqué le Bloomer à l'époque, voient en la jupe culotte une abomination, un vêtement ridicule qui pourrait bien menacer les normes sociales en vigueur à l'époque.

Pour comprendre pourquoi le Bloomer et la jupe culotte ont autant fait parler d'eux, il faut avoir à l'esprit le contexte de la période. La période victorienne, qui commence en 1837 avec l'accession de la reine Victoria au trône britannique, et qui se termine en 1901, au moment

¹ Bard, Christine. *Une histoire politique du pantalon*, Paris : Editions du Seuil, 2010, p.7.

² Avant d'être connu sous le nom de Bloomer, le vêtement était connu comme la « Turkish Dress ». Il est appelé Bloomer en référence à Amelia Bloomer, qui popularise grandement le vêtement dans son magazine, *The Lily*.

³ Voir *From the Bloomer to the Divided Skirt*, mémoire de M1.

⁴ Divided Skirt en anglais. Jupe culotte sera la traduction employée au long de ce mémoire.

de sa mort, est marquée par la révolution industrielle, et les grands changements qui ont suivi⁵. Ces changements industriels vont affecter les secteurs de l'agriculture, de l'économie, de l'environnement, mais aussi la société : d'une société agraire et artisanale, la société anglaise va basculer vers une société plus commerciale et plus industrielle. La montée de la classe moyenne anglaise sera une autre des conséquences de la révolution industrielle, et avec ce phénomène, l'apparition de nouvelles femmes de la classe moyenne. Des femmes, qui, comme leurs homologues de la classe supérieure, font le choix de rester à la maison et de s'occuper du foyer. C'est avec cette nouvelle image de la femme au foyer que de nouveaux idéaux de la féminité voient le jour : les femmes sont pures, elles sont les gardiennes du foyer et des valeurs morales de la société⁶. C'est cette femme que nous retrouvons dans le poème *L'Ange de la maison*, de Coventry Patmore⁷, une femme dévouée à son mari et à ses enfants, qui fait passer leurs intérêts (et ceux de la nation) avant tout le reste. Ce poème est révélateur de la condition des femmes pendant l'époque victorienne, dans une société qui s'appuie sur les différences biologiques des deux sexes pour leur donner des rôles bien distincts. Selon le droit anglais, une femme qui décide de se marier perd totalement sa personnalité juridique, elle est alors englobée dans celle de son mari. Une femme ne peut posséder des biens à son nom, ne peut conclure un contrat, écrire un testament, ni intenter une action en justice. Elle doit dépendre de son mari pour tout⁸. Pour avoir une meilleure compréhension du rôle de la femme et de ce qui était attendu d'elle, les tableaux du peintre britannique George Elgar Hicks sont assez révélateurs. De 1862 à 1863 il peint le triptyque « Woman's Mission », que nous pouvons traduire simplement par « La mission de la femme ». Les trois peintures sont intitulées *Woman's Mission: Guide of Childhood*, *Woman's Mission: Companion of Manhood* et enfin *Woman's Mission: Comfort of Old Age*⁹ et expliquent très clairement le rôle attendu des femmes : elles doivent guider les enfants dans leur jeunesse, elles doivent accompagner leur mari dans la vie de tous les jours et pour finir, elles doivent s'occuper des personnes âgées et les conforter. En

⁵ Il n'existe pas de date précise concernant la révolution industrielle, cependant, deux périodes peuvent être prises en compte. La première, que nous allons appeler « première révolution industrielle », qui est celle dont nous parlons justement, commence dans les années 1750 et se termine dans les années 1860. La deuxième révolution industrielle a lieu des années 1870 aux années 1950. Pour plus d'informations sur le sujet, voir : Allport, Alan. *The British Industrial Revolution*, New-York : Chelsea House, 2011.

⁶ Rodrigues, Justina. « The Debate Over Women's Clothing: 'Rational' or Lady-like Dress », *The Student Historical Journal 1989-1990*, vol. 21 [consulté le 03/01/2023].

⁷ *The Angel in the House*, de 1854.

⁸ « Les droits des femmes en Angleterre au 19^{ème} siècle : la lutte pour les droits au sein de la sphère privée », *L'oiseau moqueur*, 9 décembre 2017. <http://loiseauqueur.com/?p=4386> [consulté le 20/09/2022].

⁹ George Elgar Hicks (1824-1914) était un peintre anglais de l'époque victorienne connu pour ses scènes de genre (des peintures avec des scènes familiales, ou anecdotiques), dont il était un spécialiste. Pour plus d'informations, voir la Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne, <https://doi-org.janus.bis-sorbonne.fr/10.1093/ref:odnb/67584> [consulté le 04/02/2023].

raison de la révolution industrielle, les pratiques vestimentaires évoluent également pendant la période : les vêtements sont plus accessibles, ils sont moins chers. La mode pendant l'époque victorienne va beaucoup changer, elle est très codifiée, et surtout très restrictive pour les femmes, qui sont soumises aux règles de l'industrie de la mode.

La mode en tant que sujet d'étude est devenue populaire durant les vingt dernières années, et de nombreux chercheurs se sont spécialisés dans le domaine, c'est, entre autres, le cas de Corinne Holt Sawyer, de Zoi Arvanitidou, de Maria Gasouka ou encore de Yuniya Kawamura¹⁰. Comme sujet de recherche, la mode nous aide à comprendre les sociétés et les cultures autour de nous. La mode de l'époque victorienne témoigne d'une société prude, pour qui il ne faut rien dévoiler. Le style simpliste de la période des guerres est également en accord avec le contexte mondial, tout comme les vêtements plus libérateurs des années 1960 et 1970 est révélateur de la façon de penser des sociétés. La mode en elle-même est en changement constant. Le style vestimentaire au quinzième siècle n'est pas le même qu'au dix-septième siècle, et il change une nouvelle fois au vingtième siècle. Au quinzième siècle, la mode ne se veut pas indicateur de genre, mais plus indicateur de classe : par leurs vêtements, les plus riches montraient leur supériorité, ils montraient qu'ils avaient accès à quelque-chose que les classes plus pauvres ne pouvaient pas avoir¹¹. Au dix-neuvième siècle, grâce à la révolution industrielle, l'accès à la mode s'étend aux personnes ayant suffisamment les moyens et la mode n'est plus indicateur de classe sociale, mais bien de genre. Selon Mackenzie Martin dans son article « 'Daring to Ride Skirtless': Anti-Fashion and Emancipation for the British New Woman », la mode a trois caractéristiques bien distinctes : interaction, symbolisme et changement. La mode dépend des échanges entre les individus d'une même société mais aussi des interactions entre les individus de plusieurs sociétés. La mode est constituée de symboles, qui nous permettent de comprendre les contextes culturel, social, politique et économique d'une période. Pour finir, la mode est changeante : les couleurs changent, les formes changent, les marques évoluent également¹². Pour Yuniya Kawamura, et cela rejoint ce que Martin avance, la mode n'est pas l'œuvre d'une seule personne, mais plutôt d'un groupe de personnes (c'est le

¹⁰ Entre autre, Corinne Holt Sawyer a écrit « Men in Skirts and Women in Trousers, from Achilles to Victoria Grant: One Explanation of a Comedic Paradox », paru dans le *Journal of Popular Culture*, Ohio : Bowling Green State University Popular Press, 1987, pp. 1-16. Zoi Arvanitidou et Maria Gasouka ont publié « Construction of Gender through Fashion and Dressing » dans le *Mediterranean Journal of Social Sciences*, vol.4, no.11, Rome : MCSER Publishing, octobre 2013, pp. 111-115. Yuniya Kawamura est l'autrice de *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*, publié à New-York par les éditions Berg en 2005.

¹¹ Kawamura. Yuniya. *Fashion-ology : An Introduction to Fashion Studies*, New-York : Berg, 2005.

¹² Martin, Mackenzie. « 'Daring to Ride Skirtless': Anti-Fashion and Emancipation for the British New Woman, 1880-1910 », *Constellations*, New-Jersey: Wiley-Blackwell, vol.8, no.2, 2017.

cas avec le Bloomer, qui sera porté par plusieurs femmes américaines, mais aussi de la jupe culotte, qui voit le jour grâce à la Rational Dress Society).

Les vêtements féminins de l'époque victorienne sont contraignants et vont jusqu'à exercer une incapacité de mouvement réelle sur les femmes. Pour Mackenzie Martin, les vêtements des femmes étaient des barrières à leur possible participation dans les sports et dans toutes autres activités physiques¹³. D'autres avant elle ont également noté le caractère contraignant des vêtements féminins, comme Thorstein Veblen, qui introduit ses trois principes cardinaux de la mode féminine en 1894, le dernier étant l'inaptitude¹⁴. Veblen le dit d'ailleurs dans sa théorie économique de la robe féminine : « [a dress] must afford prima facie evidence of incapacitating the wearer for any gainful occupation »¹⁵. C'est-à-dire qu'une robe se doit d'être handicapante pour les femmes, et que cela doit se voir. Pour Leigh Summers, dans *Bound to Please: A History of the Victorian Corset*, paru en 2001, le corset était un instrument puissant pour contrôler les femmes de l'époque victorienne, et un outil utile dans la création et l'entretien d'une féminité raffinée mais surtout affaiblie¹⁶. Cependant, il est important de noter que les avis des historiens divergent. David Kunzle, par exemple, étudie également le corset et affirme que le vêtement était symbole de féminité, et que les docteurs, en empêchant les femmes de porter des corsets, essayaient de manipuler et d'imposer leur point de vue sur le corps des femmes, leur féminité et leur sexualité¹⁷. Au-delà du corset, de nombreux chercheurs et historiens se sont concentrés sur le Bloomer et sur la jupe culotte. Ces deux vêtements sont très souvent associés au début du féminisme, à la crise identitaire de genre de la fin de siècle, à la figure de la femme nouvelle¹⁸, et aussi beaucoup au cyclisme.

Par les articles scientifiques, mais aussi les illustrations et les pièces de théâtres, les hommes de l'époque victorienne ont cherché à ternir la réputation des femmes en pantalon, dans le but de faire abandonner les deux vêtements. Du célèbre *Punch*, au très scientifique *The Lancet*, en passant par des dramaturges connus comme Arthur W. Pinero, tous se rejoignent dans cette idée et avancent vers le même but commun. Bien que le Bloomer comme la jupe culotte soient des échecs pour les femmes qui en faisaient la promotion, ces femmes et

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Veblen, Thorstein. « The Economic Theory of Woman's Dress », *Popular Science Monthly*, n.46, 1894, p.199. Les deux autres principes cardinaux de Veblen sont le coût élevé et l'innovation. Les trois principes cardinaux seront étudiés plus tard dans le mémoire.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Summers, Leigh. *Bound to Please: A History of the Victorian Corset*, Oxford : Berg, 2001, p.107.

¹⁷ Kunzle, David. *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-Lacing, and other Forms of Body Sculpture in the West*, Totowa, NJ: Rowman and Allanheld, 1982.

¹⁸ En anglais, New Woman. Femme nouvelle sera la traduction préférée pour ce mémoire.

associations ont tout de même eu à se battre contre des hommes et des institutions qui ne voulaient pas qu'elles s'étaient émancipées de par leurs vêtements, notamment pour la jupe culotte qui, comme nous le verrons, a reçu une réception bien plus virulente que le Bloomer. Notre période de recherche commence donc en 1851, avec l'apparition du Bloomer dans les rues de New-York, mais surtout son arrivée en Angleterre, et sa première apparition dans les journaux britanniques. Deux pièces de Pinero clôtureront ce bornage chronologique, qui ira jusqu'à l'année 1895, année de publication de deux de ses pièces les plus connues sur la jupe culotte et la femme nouvelle : *The Benefit of the Doubt* et *The Notorious Mrs Ebbsmith*. Comme nous l'avons déjà mentionné, la révolution industrielle voit la montée de la classe moyenne vers un statut social plus important, ce mémoire prendra donc en compte cette nouvelle classe moyenne, ainsi que les classes sociales supérieures, qui elles, avaient accès aux journaux, à l'art et au théâtre. Notre recherche s'appuie sur des articles extraits de journaux scientifiques, mais aussi sur des illustrations du *Punch Magazine* et des pièces de théâtre traitant du Bloomer et de la jupe culotte, sans oublier la figure de la femme nouvelle. Grâce à ces sources, nous verrons les différentes réceptions du Bloomer et de la jupe culotte et comment ces deux milieux pourtant si différents, parviennent tous deux au même but, par des moyens différents. Tout cela permettra une meilleure compréhension des moyens utilisés pour discréditer les femmes en pantalon, mais aussi une meilleure compréhension de la façon dont cela s'est réalisé. De plus, une comparaison entre les sources, les années et le contexte de la période mettra également en lumière les raisons d'une réception plus virulente de la jupe culotte par ces deux milieux.

Ce mémoire se concentre justement sur ces deux vêtements de l'époque victorienne, le Bloomer et la jupe culotte, et sur la manière dont le monde scientifique et le monde du divertissement, qui sont deux milieux très différents, ont le même but : discréditer les femmes en pantalon.

Ce mémoire commencera par une première partie sur la mode plus en général et sur une de ses fonctions premières pendant l'époque victorienne, c'est-à-dire la différenciation des sexes. Grâce à cela, nous verrons que la mode était bel et bien un indicateur de genre, mais aussi une manière de différencier la femme frivole de l'homme sérieux, sans oublier le contrôle des femmes par la mode. Ensuite, le poids de la science dans la lutte contre la femme en pantalon sera étudié dans une deuxième partie, et nous nous attarderons en profondeur sur le besoin de protéger les femmes contre elles-mêmes, mais aussi de protéger les lois de la nature contre ces femmes. Cependant, un dernier point nous permettra de soulever les quelques incohérences dans les discours qui se veulent scientifiques mais qui ne le sont pas toujours. Enfin, une

dernière partie sera consacrée au divertissement, et à la façon dont ce milieu populaire réussit à discréditer les femmes en pantalon. Pour cela, les rôles des chansons et des pièces de théâtre dans la lutte contre le Bloomer sera examiné, sans oublier le combat plus violent précédemment évoqué, qui sera notamment analysé en relation avec des illustrations du célèbre *Punch*, qui est très important dans la représentation de la femme en pantalon et dans la création de la femme nouvelle, et pour finir, une partie sur la femme nouvelle et les dramaturges victoriens : comment cette femme nouvelle était-elle représentée ?

I- La mode comme facteur de différenciation pendant l'époque victorienne

De nos jours, la mode occupe une place importante dans la société : notre style vestimentaire nous permet de nous affirmer et d'affirmer nos croyances. Peu de personnes restent indifférentes quant à ce qu'elles portent au quotidien. Pendant l'époque victorienne, cela est également vrai. Joan Nunn le dit, dans *Fashion in Costume, 1200-2000*, le but principal de la mode était d'affirmer son rang ou son autorité sur quelqu'un d'autre : les fameuses robes d'un juge, l'uniforme bien connu d'un militaire, ou encore les magnifiques robes très onéreuses d'une duchesse, d'une baronne, ou bien même d'une Lady¹⁹. Mais du temps de la reine Victoria, la mode remplissait également un autre rôle, celui d'élément de différenciation des sexes. Afin d'avoir une meilleure compréhension de la violente opposition subie par les femmes victorienne en pantalon, la mode comme indicateur de genre sera d'abord étudiée. Ensuite, nous nous concentrerons sur le phénomène de Grande Renonciation, pour finir par la mode comme outil de contrôle des femmes.

¹⁹ Nunn, Joan. *Fashion in Costume, 1200-2000*, 2^{ème} édition, Chicago : New Amsterdam Books, 2000, p. 7.

Chapitre 1 : La mode comme indicateur de genre

Le corps incarne la personne, et à l'époque victorienne, il est gouverné par les normes de la société qui régissent son apparence²⁰. Pour Stéphanie Chapuis-Després, l'histoire du corps et celle du genre se sont développées depuis les dernières quarante années. Elle maintient que lorsque l'on parle de corps, on parle de corps sexué, mais surtout de celui de la femme. Les études sur le genre cherchent avant tout à comprendre le corps²¹. Il en va de même pour la mode, qui fut d'abord indicateur de classes sociales, puis indicateur de genre au dix-neuvième siècle. Cette compréhension de la mode comme facteur de différenciation est importante pour comprendre pourquoi les femmes en pantalon ont fait autant parler d'elles durant l'époque victorienne. Pour commencer, nous allons nous intéresser au corps et à une de ses fonctions principales de l'époque : différencier les sexes, avant de nous pencher sur la mode comme outil de distinctions des genres.

1- Le corps : sous le joug des représentations normatives.

Selon Peter Capuano, la période victorienne est importante dans l'étude du corps. C'est exactement à cette période que l'on s'intéresse au corps et que l'on décide d'en faire un sujet d'étude sérieux. Des liens sont faits avec des sujets comme la race, le genre mais aussi la classe sociale²². Les victoriens sont persuadés que le corps ne peut être que masculin ou féminin : le genre se lit donc sur le corps, mais aussi grâce à l'apparence et au comportement. Tout contournement à la norme est alors condamné comme manifestation d'altérité sexuelle (mais aussi culturelle ou raciale)²³. Le corps de l'homme est choisi comme modèle de base, alors que celui de la femme en est la déclinaison, avec comme témoin ses organes génitaux : le clitoris, qui est un organe interne, est vu comme une « verge imparfaite²⁴ ». Deux schémas de corps

²⁰ Malivin, Amandine. « Le corps genré en Europe : entre contrainte et émancipation » *Ehne.fr*, <https://ehne.fr/fr/node/12241/printable/print>, [Consulté le : 06/07/2022].

²¹ Chapuis-Després, Stéphanie. « Histoire du corps, histoire du genre. Bilan et perspectives », *Corps : quels corps demain ?*, Paris : CNRS Editions, 2016, pp. 67-77.

²² Capuano, Peter J. « The Victorian Body », *Faculty Publications – Department of English*, Lincoln: University of Nebraska-Lincoln, 2018, p.1.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

voient alors le jour et sont mis en opposition. L'avancement de la science et de la médecine offrent la possibilité aux médecins d'approfondir la distinction des sexes : on oppose les ovaires aux testicules, le vagin de la femme au pénis de l'homme, mais aussi les menstruations au sperme. Toutes ces caractéristiques sont des indicateurs de la différence des sexes et permettent la création de deux « idéaux-types » : l'homme est musclé, il a des poils, sa voix est grave. La femme a des hanches et des seins développés (à défaut d'avoir des muscles) et sa voix est aigue. En 1992, Laqueur explique : « Le vagin est imaginé comme un pénis intérieur, les lèvres sont l'équivalent du prépuce, l'utérus du scrotum et les ovaires des testicules²⁵. » En 1824, Julien-Joseph Virey écrit :

Les parties supérieures du corps de l'homme, telles que la poitrine, les épaules et la tête sont fortes et puissantes ; la capacité de son cerveau est considérable, et contient trois ou quatre onces de cervelle en plus, suivant nos expériences, que le crâne de la femme [...]. Dans la femme, au contraire, la tête, les épaules, la poitrine sont petites, minces, serrées, tandis que le bassin ou les hanches, les fesses, les cuisses, et les autres organes du bas-ventre, sont amples et larges²⁶.

Toute « déviance » vient alors d'un dysfonctionnement des organes de reproduction : l'homme impuissant a des traits féminins alors que la religieuse aurait « du poil au menton », selon le médecin Etienne Pariset²⁷. L'identité se lit sur le corps et passe par le physique et les vêtements. Amandine Malivin affirme que la société fait tout pour maîtriser le corps et son image, et que ces différences permettent de justifier l'inégalité des corps au sein de la sphère publique. De nombreux commentateurs sociaux du dix-neuvième siècle citent les différences entre le corps d'une femme et celui d'un homme pour justifier la différence entre la sphère publique et la sphère privée. Il est évident pour l'époque que le corps et l'esprit des femmes sont « naturellement » plus domestiques et sentimentaux, alors que le corps et l'esprit des hommes sont plus rationnels et supérieurs²⁸. La confusion des sexes n'est pas tolérée par la société : les femmes à barbe par exemple, sont des phénomènes de foire qui perturbent.

Les victoriens sont très intéressés par le corps et de nombreux écrits sont publiés pendant la période. Aujourd'hui encore, certains de ces textes restent populaires : c'est le cas par exemple d'*Anatomy: Descriptive and Surgical*, publié en 1858 par Henry Gray, et qui est plus connu sous le nom de *Gray's Anatomy*. En 1840, Alexander Walker utilise le discours médical et psychologique de l'époque pour expliquer la faiblesse naturelle des femmes en comparaison

²⁵ Karen Harvey qui cite Laqueur, p. 210.

²⁶ Virey, Julien-Joseph. Histoire naturelle du genre humain, Paris : Crochard, 1824, p.172.

²⁷ *Op. Cit.* Malivin.

²⁸ Capuano, Peter J. « The Victorian Body », *Faculty Publications – Department of English*, Lincoln: University of Nebraska-Lincoln, 2018, pp. 12-13.

aux hommes²⁹. Une année auparavant, un essai très influent est publié sur le domaine, et par une femme cette fois-ci. Effectivement, en 1839, Sarah Stickney Ellis publie *The Women of England*, dans lequel elle affirme le rôle d'asservissement domestique de la femme à l'homme³⁰. La même année, elle va également confirmer que la force physique des femmes est inférieure à celle de l'homme, bien que la femme possède une morale plus importante³¹.

Mais si les victoriens sont très intéressés par le corps, ils ne sont pas les initiateurs de ces recherches. Pour Karen Harvey dans « Le siècle du sexe ? Genre, corps et sexualité au dix-huitième siècle (vers 1650 – vers 1850) » le long dix-huitième siècle est réellement le siècle du sexe et du corps pour les historiens³². En 1994, Janice F. Thaddeus écrit :

In the 1700s and before, women were assumed to resemble men. Even their bodies – though of course less perfect – were thought to resemble men's. Hence, women were assumed to be sensual and strong, to be nearly as independent after marriage as before. By 1788 this female being who had been defined chiefly as a lesser man had been redefined as a separate and oppositional being, by 'nature' chaste and domestic³³.

Avant le dix-huitième siècle, les hommes et les femmes étaient « placés sur un axe vertical, hiérarchique, au sein duquel leurs corps étaient perçus comme deux variantes comparables d'un seul et même type³⁴ ». Le corps était alors représenté comme une combinaison de quatre humeurs différentes : froide, chaude, humide et sèche. La femme est froide et humide et l'homme est chaud et sec. C'est bien au dix-neuvième siècle que la différenciation des sexes est perçue comme produit des nerfs, de la chair et des os. En fait, un modèle unisexe aurait perduré jusqu'aux alentours de 1700. Toujours selon Karen Harvey, le modèle « un seul sexe/une seule chair » aurait dominé la réflexion sexuelle de l'Antiquité classique jusqu'à la fin du dix-septième siècle. C'est à la fin du dix-septième et au début du dix-huitième siècle que la science va influencer les catégories « mâle » et « femelle » et que l'on va envisager les sexes comme des sexes biologiques qui sont opposés et incommensurables³⁵. Laqueur explique l'évolution de la vision des sexes de la manière suivante :

[...] en eux-mêmes, les changements politiques et sociaux n'expliquent pas la réinterprétation des corps. L'essor de la religion évangélique, la théorie politique des

²⁹ Walker, Alexander. *Woman Physiologically Considered*, Londres : Baily, 1840.

³⁰ Ellis, Sarah Stickney. *The Women of England*, Londres : Fisher, 1839.

³¹ Ellis, Sarah Stickney. *Woman's Mission*, Londres : John W. Parker, 1839.

³² Harvey, Karen. « Le siècle du sexe ? Genre, corps et sexualité au dix-huitième siècle (vers 1650-vers 1850) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, Paris : Belin, 2010, p. 208.

³³ Karen Harvey qui cite Janice F. Thaddeus, « Mary Delany, model to the age », dans Beth Fowkes Tobin, ed., *History, gender and eighteenth-century literature*, Athens : University of Georgia Press, 1994, p. 113.

³⁴ *Ibid*, p. 209.

³⁵ *Ibid*.

Lumières, le développement de nouveaux espaces publics au dix-huitième siècle, les idées lockéennes sur le mariage envisagé comme un contrat, les possibilités cataclysmiques de changement social qu'entraîna la Révolution française, le conservatisme postrévolutionnaire, le féminisme postrévolutionnaire, le système des fabriques avec sa restructuration de la division sexuelle du travail, l'essor d'une économie de marché de services et de marchandises, la naissance de classes, isolément ou de manière solidaire, rien de tout cela ne fut la cause de la formation d'un nouveau corps sexué. Le fait est plutôt que la reformation du corps se trouve intrinsèquement inscrite en chacune de ces évolutions³⁶.

L'évolution de la vision des sexes est alors une évolution qui est ancrée dans pleins de bouleversements qui définissent le long dix-huitième siècle, ce qui fait de la période en elle-même une période décisive pour la représentation des corps. Dans *Gender, Sex and Subordination in England, 1500-1800*, nous trouvons une nouvelle fois cette idée que la période entre 1600 et 1800 est un moment clef dans la création de nouvelles relations de genre ; Anthony Fletcher affirme que « les frontières entre les hommes et les femmes sont devenues plus nettes³⁷ ». Toujours selon Harvey, l'élément déclencheur serait un impératif politique ayant pour but de réévaluer les corps dans l'objectif de stabiliser et de préserver l'ordre social fondé sur l'inégalité des genres³⁸.

S'il existe des disparités entre les corps masculins et féminins, tous les corps féminins ne sont pas non plus sur un même pied d'égalité. Le corps de la femme de classe moyenne (et au-dessus) était vu comme délicat et raffiné, alors que celui des femmes de la classe ouvrière était bien plus robuste. Par exemple, une femme de la classe moyenne avait pour recommandation de rester au lit pendant des semaines, avant et après son accouchement, pour se reposer et reposer son corps. Une femme de la classe ouvrière devait retourner au travail le lendemain³⁹. L'usage du stéthoscope, par exemple, était vu comme une violation du corps de la femme aisée, alors que le corps d'une ouvrière était considéré comme propriété publique : libre d'accès pour les hommes, et pour « vérifications⁴⁰ ». De plus, le travail rend le corps de la femme accessible à l'œil et au toucher : on considère qu'une femme qui travaille vend son corps aux dangers de

³⁶ Laqueur, Thomas. *La fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris : Editions Gallimard, 1992, pp. 25-26.

³⁷ Fletcher, Anthony. *Gender, Sex and Subordination in England, 1500-1800*, New Haven : Yale University Press, 1995, p. 407. La citation originale : « The boundaries between men and women became more clearcut ».

³⁸ *Op. Cit.*, Harvey, p. 211.

³⁹ Michie, Helena. « Under Victorian Skins: The Bodies Beneath », *A Companion to Victorian Literature and Culture*, ed. Herbert F. Tucker, Oxford : Blackwell Publishers Ltd, 1999, pp. 407-424.

⁴⁰ Par « vérifications », il s'agit ici des pratiques adoptées pour vérifier que les femmes n'étaient pas atteintes de maladies sexuellement transmissibles. Les femmes des classes ouvrières étaient les plus touchées par ces vérifications, car elles avaient pour réputation de vendre leur corps pour survivre. Voir les *Contagious Diseases Acts* des années 1860.

la rue en quittant la sphère privée. Le travail à la maison est alors acceptable car les femmes restent dans leur sphère.

Tout cela, bien sûr, avait pour but de contrôler le corps de la femme et de l'enfermer dans une sphère privée. Tim Hitchcock affirme que « l'inégalité et les 'sphères séparées' étaient inscrites dans une biologie irréfutable⁴¹ ». A tout cela vient également s'ajouter le poids de la mode, qui a pour but d'accentuer les différences entre les deux sexes et d'affirmer la position de la femme dans la sphère privée.

2- La mode : un outil de distinction genré.

En 1850, Amelia Bloomer popularise le costume éponyme. Les hommes de l'époque se moquent d'elle et de toutes les femmes qui essaient de suivre le même chemin, mais pourquoi ? Amelia Bloomer et toutes ces autres femmes sont alors considérées comme anormales et non-féminines. Le vêtement qu'elles essaient de porter n'est pas adapté à leur sexe, et en faisant cela, elles cherchent à rejeter leur rôle de femme. Pour comprendre cette réaction, il faut garder à l'esprit que la mode féminine de l'époque est vue comme un symbole⁴² ; celui du genre. La mode symbolise le statut social mais aussi et avant tout le genre.

L'idée de la mode symbolique a toujours été présente : en 1833, Thomas Carlyle soulignait que les vêtements étaient symboles de la société hiérarchique mais aussi de l'âme⁴³ alors que quelques années plus tard, le *Quarterly Review* fortifiait cette idée dans son article « Art of Dress », soulignant : « Dress becomes a sort of symbolic language – a kind of personal glossary – a species of body phrenology, the study of which it would be madness to neglect⁴⁴ ». Ce « glossaire personnel » ou ces « kits identitaires⁴⁵ », pour citer Erving Goffman, font très rapidement de la robe un habit entièrement féminin, qui va définir sa place dans la société. En 1977, Helene Roberts définit la femme comme une « esclave exquise⁴⁶ » et explique que la robe

⁴¹ Hitchcock, Tim. *English Sexualities, 1700-1800*, New-York : Macmillan Education, 1997, p. 48. La citation originale : « inequality and 'separate spheres' were writ into an inescapable biology ».

⁴² Sawyer Holt, Corinne. « Men in Skirts and Women in Trousers, from Achilles to Victoria Grant: One Explanation of a Comedic Paradox », *Journal of Popular Culture*, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987, pp. 1-16.

⁴³ Carlyle, Thomas. « Sartor Resartus », in *Fraser's Magazine for Town and Country*, 1833-1834, book I, chapter 11, pp. 56-57.

⁴⁴ « Art of Dress », *Quarterly Review*, London: John Murray, 1847, pp. 375-376.

⁴⁵ En anglais, Goffman utilise le terme de « identity kits ».

⁴⁶ Le terme utilisé est « exquisite slave ».

définit le rôle de chaque sexe. Pour elle, la robe fait des femmes des êtres « délicats » et « soumis »⁴⁷. Pour Roberts, les vêtements agissent comme outil de distinction des genres : les hommes portent des couleurs sombres, sérieuses, avec peu d'ornements. Les femmes, de leur côté, sont adeptes des couleurs claires, frivoles, avec beaucoup de rubans et de soie. Il faut aussi noter que les hommes, qui sont actifs dans la société, portent des vêtements amples, qui leur permettent des mouvements, là où les femmes, inactives, portent des vêtements qui entravent leur mobilité. De plus, les hommes, des êtres forts, voient leurs vêtements accentuer leur force et leurs muscles, là où les vêtements des femmes accentuent leur taille, qui doit être la plus fine possible. A la suite de cela, Helene Roberts note que les vêtements avaient pour rôle de mouler le comportement des femmes et de les cantonner dans leur rôle d'esclaves exquises⁴⁸. Par exemple, il était impossible pour une femme d'être menaçante dans ses vêtements, bien au contraire puisque sa mobilité était réduite et ce, dès le plus jeune âge puisque les jeunes filles étaient habituées à porter un corset très rapidement⁴⁹.

Pourquoi cantonner les femmes aux longues robes encombrantes ? Dans l'introduction de *Fashion in Costume, 1200-2000*, Joan Nunn écrit :

Why should men and women dress differently? The assumption since the mid 16th century that skirts are correct for women and not for men (except in certain specialized dress such as the Scottish kilt) was fairly obviously brought about by roles they were called upon to play in society, underlined by religious pressures⁵⁰.

Une nouvelle fois, le lien est fait entre les vêtements de la femme et sa place dans la société. La mode féminine est alors justifiée par l'inactivité sociale des femmes victoriennes, leur inactivité influence leurs vêtements. Puisque le rôle principal de la femme est avant tout de prendre soin de son foyer et de ses enfants, elle ne nécessite pas de vêtements plus pratiques, là où les hommes sont plus en mouvement et ont donc besoin de vêtements en accord avec leur style de vie. La mode empêchait donc aux femmes de faire partie de la sphère publique, mais la place des femmes dans la sphère privée influençait également l'industrie de la mode, qui n'avait pas d'intérêt à proposer des vêtements moins encombrants. Kathleen Torrens l'explique très bien dans « All Dressed Up with No Place to Go: Rhetorical Dimensions of the Nineteenth-

⁴⁷ Roberts E., Helene. « The Exquisite Slave: The Role of Clothes in the Making of the Victorian Woman », *Signs: Journal of Woman in Culture and Society*, Chicago: University of Chicago Press, vol. 2, no. 3, 1977, pp. 554-569.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Nunn, Joan. *Fashion in Costume, 1200-2000*. 2nd ed., Chicago: New Amsterdam Books, 2000, p. 7.

Century Dress Reform Movement » : « control over the individual female body led to the control of women⁵¹. » Comme le dit Richard Sennett en 1976, les femmes avaient pour rôle de décorer la sphère privée alors que les hommes habitaient la sphère publique.

Si les vêtements sont genrés, pourquoi le pantalon doit-il être exclusivement masculin ? Quand les femmes de l'époque ont essayé de promouvoir le pantalon aux Etats-Unis ou en Angleterre, elles furent accusées de vouloir ressembler à des hommes, de vouloir les imiter (et dans certains cas, de vouloir prendre leur place dans la société). En réalité, ces femmes essayaient d'imiter les femmes des pays orientaux. En 1717 déjà, Lady Mary Wortley Montagu écrivait dans une de ses lettres durant un voyage en Turquie :

I am now in my Turkish habit... I believe you would be of my opinion, that 'tis admirably becoming... THE first part of my dress is a pair of drawers, very full that reach to my shoes, and conceal the legs more modestly than your petticoats⁵².

La description du vêtement n'est pas sans rappeler le fameux Bloomer des américaines, qui d'ailleurs avait pour nom « Turkish trowsers » au début⁵³. Il est à noter qu'à l'époque où Lady Wortley Montagu écrit cela, la Révolution française n'a pas encore eu lieu, et les hommes français n'ont pas encore démocratisé le pantalon. C'est d'ailleurs la période révolutionnaire française qui définit le pantalon comme symbole de la masculinité et qui l'interdit aux femmes françaises.

Quelles sont donc les origines du pantalon ? Le mot en lui-même vient tout d'abord d'un sobriquet donné aux Vénitiens, qui étaient adeptes des culottes longues et étroites, et qui étaient appelés « pantalon », puisqu'ils vouaient un culte à Saint-Pantaleone. C'est au seizième siècle que l'habit apparaît en France grâce à la Commedia Dell'arte : « Pantalon » est un vieillard riche, avare et qui porte l'une de ces culottes longues. A partir du dix-septième siècle, le pantalon est adopté par les matelots, avant de devenir le symbole des classes ouvrières en France, et de connaître la même popularité en Angleterre⁵⁴. Cependant, pourquoi empêcher les femmes de le porter ? Dans la Bible, il est écrit ce qui suit : « Une femme ne portera pas un

⁵¹ Torrens, Kathleen M. « All Dressed Up with No Place to Go: Rhetorical Dimensions of the Nineteenth-Century Dress Reform Movement. » *Women's Studies in Communication*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, vol. 20, no. 2, 1997, pp. 189-210.

⁵² Montagu, Mary Wortley. « Letter to Lady Mar (1 April 1717) », *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*, Vol. 1, edited by Robert Halsband, Oxford : Clarendon Press, 1967, pp. 325-30.

⁵³ Le *Harper's New Monthly Magazine* publie un premier article sur le Bloomer qui est appelé « Turkish Costume », en juillet 1851.

⁵⁴ Bard, Christine. *Une histoire politique du pantalon*, Paris: Editions du Seuil, 2010, p. 9.

costume masculin et un homme ne mettra pas un vêtement de femme, quiconque agit ainsi est une abomination à Yahvé, ton Dieu⁵⁵. » Il est également intéressant de noter que la robe et le pantalon ne sont à aucun moment mentionnés à proprement parlé : c'est la société qui a généré ces deux vêtements. Le pantalon n'est pas une question centrale du féminisme du dix-neuvième siècle, mais il n'est pas pour autant ignoré. Déjà, avant le Bloomer et la jupe culotte, Catherine Barmby publie en 1843 à Londres un livre intitulé *The Demand for the Emancipation of Woman, Politically and Socially*, dans lequel elle dit : « La femme est esclave des institutions politiques mais aussi serve des règles sociales : les coutumes, notamment vestimentaires, la tyrannisent. Il faut un nouvel habit pour la 'femme libre'⁵⁶ ».

Si la mode vestimentaire était la même pour les hommes et les femmes avant le quatorzième siècle, pourquoi alors un tel changement ? Comment les femmes sont-elles devenues des êtres frivoles, enfermées dans la sphère privée et incapables d'en sortir ? C'est maintenant ce que nous allons voir dans un deuxième chapitre sur le phénomène de Grande Renonciation.

⁵⁵ Deutéronome 22.5.

⁵⁶ Barmby, Catherine. *The Demand for the Emancipation of Women, Politically and Socially*, Londres, 1843. Le terme original est « free woman ».

Chapitre 2 : La femme frivole contre l'homme sérieux : le phénomène de la Grande Renonciation masculine.

Dans *Fashion as Communication*, Malcolm Barnard présente la mode et les vêtements comme des moyens de communication, mais aussi comme outils pour défier les identités de classes et de genres. Dans son livre, il affirme que les vêtements sont une forme de communication non-verbale, claire pour la personne concernée mais dont les interprétations peuvent varier⁵⁷. Afin d'avoir une meilleure compréhension générale du mémoire, ce nouveau chapitre analysera tout d'abord l'importance de la mode à travers les siècles, avant de nous intéresser à la raison qui pourra les hommes à abandonner leur style vestimentaire léger au profit des fameux costumes du dix-neuvième siècle.

1- L'importance de la mode à travers les siècles

Pour Alain Quemin et Clara Levy, la mode est un objet social et son étude, que l'on appelle aussi *fashion studies* dans le monde anglophone, est en totale expansion⁵⁸. Effectivement, le secteur de la mode intéresse tout particulièrement et peut prendre la forme de différentes analyses : il est possible d'étudier la mode sous l'angle de la consommation des individus ou des groupes, mais aussi de lier cette discipline avec celui des catégories sociales ou même des genres. Il ne va pas sans dire que la mode est associée au changement social, aux goûts collectifs mais aussi aux manifestations sociales. Bien sûr, de nombreux chercheurs se sont déjà penchés sur le sujet de la mode et beaucoup des écrits que nous trouvons sur le sujet associent la mode et les femmes. Yuniya Kawamura, que nous avons déjà mentionné dans l'introduction, affirme que la mode est collective et qu'elle est un phénomène constamment en changement⁵⁹. Comme nous l'avons précédemment mentionné, la mode du quinzième siècle n'a rien à voir avec la mode du dix-septième siècle, et diffère encore de la mode d'aujourd'hui. Là où la mode était avant un indicateur de classe sociale, cela a bien changé depuis le dix-neuvième siècle et

⁵⁷ Barnard, Malcolm. *Fashion as Communication*, Londres : Routledge, 1996.

⁵⁸ Quemin, Alain et Clara Levy. « Pour une sociologie de la mode et du vêtement », *Sociologie et sociétés*, vol. XLIII, n°1, Québec : Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, pp. 5-15.

⁵⁹ Kawamura, Yuniya. *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*, New-York: Berg, 2005.

aujourd'hui, tout le monde peut avoir accès à la mode, qui a d'ailleurs tendance à énormément se diversifier. Ce changement est dû à la révolution industrielle et à l'arrivée des machines permettant la création de vêtements à la chaîne : les vêtements sont de moins bonne qualité, mais ils sont faits plus rapidement et coûtent bien moins cher.

Jusqu'au dix-huitième siècle, les hommes et les femmes s'habillaient avec goût et selon la mode en vigueur : pour Valerie Steele, un habit en soie rose, agrémenté de broderie en or et en argent, le tout porté avec de nombreux bijoux, était une tenue tout à fait convenable pour un homme de l'époque⁶⁰.

C'est à la fin du dix-huitième siècle que les hommes des élites font le choix d'abandonner le beau pour quelque-chose de pratique, créant ainsi une distinction entre la femme frivole et l'homme sérieux. Les hommes s'habillent dorénavant en accord avec l'importance de leur position : le style vestimentaire des hommes témoigne de leur occupation mais aussi de leur place dans la société (place qui n'est pas faite à la femme), là où les robes colorées et ornementées des femmes sont indicatrices de leur obsession pour la mode et le futile, montrant qu'elles ne peuvent pas être prises au sérieux et laissées en charge de la société. Tout cela prend sens si l'on s'intéresse de plus près au début du féminisme au dix-neuvième siècle et que l'on apprend que la mode féminine fait partie intégrante de l'oppression des femmes⁶¹. Mais quel est l'habit classique d'une femme victorienne ?

Tout d'abord, il faut savoir que le corset se portait près du corps et que les jupes étaient longues et bouffantes. Les manches devaient également être longues et la taille fine. Les magazines féminins et les portraits de femmes célèbres de l'époque permettaient aux femmes de suivre la mode et de ne pas passer à côté des nouveautés (généralement, la mode changeait à chaque saison). C'est après les années 1840 que les jupons grossissent de plus en plus et deviennent de plus en plus lourds et épais. Au milieu des années 1850, les jupes étaient énormes et étaient le sujet fréquent de magazines humoristiques. Plusieurs cas de morts accidentelles furent recensés, avec des cas de jupes prenant feu, ou alors des femmes s'évanouissant tout simplement à cause d'un trop plein de pression. Bien sûr, les robes à l'aube de la révolution industrielle demandaient beaucoup de travail et de dépenses : elles étaient faites sur-mesure et faisaient l'affaire de plusieurs essayages. La plupart des femmes de la classe moyenne avaient deux ou trois robes en laine qu'elles portaient au long de l'année. Les robes élaborées, faites de

⁶⁰ Steele, Valerie. *Paris Fashion: A Cultural History*, Oxford : Oxford University Press, 1988.

⁶¹ *Op. Cit.*, Kawamura.

tissus délicats et qui rendaient les mouvements très difficiles servaient également de marqueur social pour l'époque et témoignaient du statut social élevé des femmes qui pouvaient les porter. Pour les féministes de l'époque, cela veut avant tout dire que les femmes ne peuvent pas travailler et ne peuvent pas atteindre une indépendance financière.

La mode est un facteur important à prendre en compte également quand on se penche sur la construction de l'identité. La mode est l'un des marqueurs sociaux, identitaire et de genre les plus visibles que nous puissions trouver, et elle nous permet d'étudier les comportements des individus, leur place dans la société et la place qu'ils cherchent à atteindre⁶². Les chapeaux, par exemple, étaient indicateurs de la place d'un homme dans la société, puisque les hommes des classes les plus défavorisées n'en portaient pas. Pendant des siècles, les uniformes, qu'ils soient militaires, religieux ou des forces de l'ordre, imposent une identité sociale à ceux qui les portent et leur permettent d'être identifiés rien qu'à la vue. Il en va de même pour les vêtements féminins, qu'il faut voir comme des uniformes également : grâce à leurs robes, les femmes sont identifiées à première vue comme faisant partie de la sphère privée.

Cependant, la mode divise : certaines suffragettes de l'époque avaient choisi de ne pas adopter le pantalon et de garder leurs longues robes. Effectivement, beaucoup d'entre elles trouvaient que le débat autour du Bloomer et de la jupe culotte éloignait de la vraie préoccupation en jeu : les droits des femmes. D'ailleurs, aux États-Unis, l'association entre le Bloomer et les suffragettes eut un impact négatif sur le combat pour les droits des femmes⁶³. Cela est soutenu par Justina Rodrigues, qui affirme que le mouvement de réforme vestimentaire était un obstacle à l'obtention de droits pour les femmes⁶⁴. Ici, nous voyons bien que la mode peut aussi être synonyme de division : deux groupes pourtant en faveur d'une libération de la femme étaient totalement opposés quand il s'agissait de la mode. La mode victorienne finira pourtant par introduire des pièces plus masculines dans la garde-robe des femmes à la fin du siècle, avec des vestes taillées sur mesure (des *tailored jackets*) qui ne sont pas sans rappeler les vestes de costumes des hommes, nous laissant nous demander, pourquoi ce tel rejet du pantalon.

⁶² Crane, Diana. *Fashion and its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*, Chicago : The University of Chicago Press, 2000.

⁶³ Hood, Samantha. « Trouser Trouble: The Effect of Nineteenth-Century Dress Reform on the Women's Suffrage Movement », 11 décembre 2019. <https://medium.com/gbc-college-english-lemonade/trouser-trouble-2dca9f111b75> [consulté le 06/01/2023].

⁶⁴ Rodrigues, Justina. « The Debate Over Women's Clothing: 'Rational' or Lady-like Dress », *People.loyno.edu*, <http://people.loyno.edu/~history/journal/1989-0/rodrigues.htm>. [Consulté le 16/10/2022].

La mode est devenue un sujet d'étude à part entière vers la fin des années 1980 et le début des années 1990 et son étude nous a permis d'en apprendre bien plus sur les cultures autour de nous et sur les sociétés du passé. La mode de l'époque victorienne témoigne de la pudeur de la société, là où le style simpliste de la période des guerres est également en accord avec le contexte mondial, et celui des années 1960 et 1970 témoigne d'une société plus libérée. Si la mode est donc indicatrice des sociétés et de leur mode de fonctionnement, pourquoi un changement tel que la Grande Renonciation masculine et comment se caractérise ce changement ?

2- *La mode avant la Grande Renonciation : pourquoi un tel changement ?*

La Grande Renonciation masculine est introduite par le psychanalyste freudien et grand militant de la réforme vestimentaire John Carl Flügel dans les années 1930, pour parler du tournant historique majeur durant lequel les hommes renoncent d'eux-mêmes à toute forme de coquetterie pour privilégier des vêtements sobres et sombres, leur donnant une image plus sérieuse. Tous vêtements raffinés et ornementés sont alors laissés aux femmes, qui seront par la suite qualifiées d'êtres frivoles. C'est à partir de ce moment que le vêtement masculin va faire preuve d'une grande simplification et d'uniformisation, alors que le vêtement féminin va se complexifier encore plus et s'agrémenter de parures, de broderies et d'autres décorations en tout genre. Dans *Ce que soulève la jupe*, Christine Bard écrit que « les femmes restent engluées dans l'Ancien Régime vestimentaire qui les condamne à la compétition et aux folies de la mode⁶⁵ ».

Quand nous pensons au vêtement féminin, nous pensons à l'habit féminin qui limite le rôle social de la femme, que ce soit physiquement ou bien socialement⁶⁶. Nous le verrons dans le chapitre suivant, mais au dix-neuvième siècle, l'habit d'une femme au foyer témoigne clairement de la situation financière de son mari, de son père ou bien même encore de son frère. La mode féminine est en changement constant, et cela est dû au système capitaliste de l'industrie de la mode, qui cherche à faire du profit en faisant passer les femmes pour des êtres

⁶⁵ Bard, Christine. *Ce que soulève la jupe*, Paris : Autrement, 2010, p. 8.

⁶⁶ Arvanitidou, Zoi et Maria Gasouka. « Construction of Gender through Fashion and Dressing », *Mediterranean Journal of Social Sciences*, vol. 4, No. 11, Rome: MCSER Publishing, octobre 2013, pp. 111-115.

obsédées par leur apparence et qui sont tout le temps à la recherche d'une nouvelle robe⁶⁷. Cependant, une distinction n'a pas toujours été faite : c'est grâce à la Grande Renonciation masculine que l'on voit apparaître une dichotomie entre l'homme sérieux et la femme frivole. Les hommes, utiles dans la société, ont besoin de vêtement à l'image de leurs activités. Comme pour l'apparition de la distinction des corps genrés, Flügel place la Grande Renonciation masculine durant le long dix-huitième siècle, et tout particulièrement à la fin du dix-huitième siècle. D'ailleurs, pour Fred Davis, la féminisation de la mode aurait commencé avec la chute de l'aristocratie et l'avènement de la bourgeoisie, puis aurait été accélérée par la Révolution française. Par la suite, ce serait des valeurs protestantes comme l'importance de travailler dur ou encore l'élévation économique méritée découlant de ce dur travail qui auraient influencé le style vestimentaire masculin⁶⁸. Dans *Une histoire politique du pantalon*, Christine Bard explique en détail ce phénomène :

Si, du point de vue des différences sexuelles et de leur expression en termes d'habillement, les femmes ont remporté une grande victoire avec l'adoption du principe de l'exhibition érotique, on peut dire que les hommes ont subi pour leur part une grave défaite en renonçant brutalement à leur coquetterie vestimentaire, à la fin du XVIIIe siècle. Ce fut à peu près à cette époque que se produisit un tournant des plus notables dans l'histoire du vêtement, un de ces événements dont nous pouvons encore constater les conséquences aujourd'hui, un événement, enfin, qui aurait mérité de passer moins inaperçu ; les hommes renoncèrent à leur droit d'employer les diverses formes de parure brillantes, gaies, raffinées, s'en dessaisissant entièrement au profit des femmes [...]. C'est pourquoi on peut le considérer comme la « Grande Renonciation masculine » sur le plan vestimentaire. L'homme cédait ses prétentions à la beauté. Il prenait l'utilitaire comme seule et unique fin.⁶⁹

Pour Bard, ce phénomène est un grand tournant dans l'histoire de la mode, et nous en remarquons toujours les conséquences de nos jours : certains vêtements sont encore assimilés à des vêtements féminins, comme la robe ou la jupe, alors que de nombreuses couleurs sont encore laissées de côté par les hommes car jugées trop féminines, c'est le cas des couleurs comme le rose, le violet... Pour Nina Simoncic, la division entre vêtements de femmes et vêtements d'hommes s'est faite à travers des « règles sociales » et des marches à suivre⁷⁰. Elle retrace les différences vestimentaires au temps de l'Empire Romain, période où les hommes romains portaient des toges en laine et les femmes étaient habillées de tuniques en soie. Ensuite, jusqu'au quatorzième siècle, peu de distinctions sont faites : hommes et femmes sont vêtus de

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Davis, Fred. *Fashion, Culture and Identity*, Chicago : University of Chicago Press, 1992.

⁶⁹ Bard, Christine. *Une histoire politique du pantalon*, Paris : Editions du Seuil, 2010, p. 11.

⁷⁰ Simoncic Nina, Katarina. « Picturing Gender: From Identity Code to Resistance Code in Fashion Culture », *Theorizing Images*, édité par Zarko Paic et Kresimir Purgar, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 260-277.

tuniques. Il faut attendre les lois somptuaires pour qu'un réel changement s'opère, et que les femmes se voient attribuer les tuniques, les robes et les jupes. Au quatorzième siècle, l'ancêtre du pantalon fait déjà son apparition dans les garde-robes masculines : les hommes commencent à porter des pourpoints courts et des chausses. Hommes et femmes continuent cependant de faire preuve de coquetterie et d'ornementer leurs habits. Ce sont bien le dix-huitième siècle et la Révolution française qui changent la donne et qui instaurent une dichotomie homme/femme.

L'incarnation de la masculinité évolue alors. Si l'on s'intéresse aux portraits d'hommes d'avant la Grande Renonciation masculine, on peut remarquer que les hommes portaient des tenues colorées, des broderies, mais également des collants, des « froufrous » et des talons. Les portraits de Louis XIV ou encore de Leopold I en témoignent. Si les hommes du dix-neuvième siècle ne veulent pas s'embêter avec des sujets qu'ils considèrent comme féminins, les portraits des aristocrates du dix-septième siècle montrent bien ce goût qu'avaient les hommes pour l'extravagance. D'ailleurs, le terme « macaroni » désignait un homme du milieu du dix-septième siècle qui s'intéressait de très près à la mode et qui suivait les tendances à la lettre⁷¹. Cet homme n'était pas étranger aux excès vestimentaires, gastronomiques et aux jeux d'argent. Prenons l'exemple des talons, qui étaient d'abord portés par les hommes. Dans les années 1550, les hommes de Shah Abbas I viennent en Europe pour une mission diplomatique et leurs chaussures deviennent très vite populaires et seront par la suite adoptés par les hommes européens : les hommes du Moyen-Orient portaient des talons car ils étaient considérés plus pratiques pour faire du cheval et pour se battre. Pour les hommes européens, il y a là une façon de paraître plus viril et plus fort. Les talons sont d'abord interdits aux femmes, qui réussissent tout de même à les adopter dans un espoir de paraître plus masculines. Au temps de la Grande Renonciation masculine, les talons n'apparaissent plus comme pratiques mais surtout comme féminins.

La fin du dix-huitième siècle en Europe est une période marquante, notamment grâce à la Révolution française⁷². Au cours de cette époque, de nouvelles idées émergent et sont valorisées, comme l'importance du travail dur face au favoritisme social et familial, mais aussi la lutte pour l'égalité des hommes. En France, alors que ces nouvelles idées se répandent, l'habit de l'Ancien Régime tombe en désuétude. Cet ancien style vestimentaire est un rappel des privilégiés de l'Ancien Régime qui ont été exécutés, mais il est également en désaccord avec

⁷¹ « L'évolution de la mode masculine du XVIIe au XIXe siècle », *Journal des Femmes*, <https://www.journaldesfemmes.fr/mode/magazine/1301846-evolution-de-la-mode-masculine/> [consulté le 27 novembre 2022].

⁷² Il faut également prendre en compte la révolution industrielle. Le travail change alors les habits doivent suivre.

les nouvelles idées qui priment : ces vêtements ne sont pas suffisamment pratiques dans une société où le travail physique est salué. L'homme du dix-neuvième siècle est un homme qui ressent de la fierté dans son travail et qui s'habille de façon pratique pour montrer sa position. Pour Flügel, le rôle de la Grande Renonciation masculine était de brouiller les frontières entre les classes et d'uniformiser la mode afin de mieux exprimer l'humanité commune des hommes. Pour cela, rien de mieux que de « dédramatiser » les vêtements masculins et d'effacer les marqueurs physiques entre les privilégiés et les non-privilégiés. Effectivement, comment parvenir à cet idéal d'égalité si les différences sociales sont encore largement visibles à travers les vêtements ornements de certains hommes ? Ce phénomène a mené à une standardisation de la mode masculine : dans les années 1930 par exemple, tous les hommes sont habillés de la même manière.

Comme nous venons de la constater, la mode a toujours joué un rôle crucial dans les sociétés, et ne pas l'étudier reviendrait à négliger un aspect essentiel de la compréhension de la formation et de l'évolution de ces dernières. La Grande Renonciation masculine témoigne justement d'une société en mouvement, qui cherche à se redéfinir. Grâce à la Grande Renonciation masculine et à l'accroissement de la distinction des sexes, une nouvelle réalité est en train de se former, où les femmes sont contrôlées par la mode, et où l'image de la femme soumise voit le jour.

Chapitre 3 : Le contrôle des femmes par la mode.

Alors qu'en 1977, Helene Roberts introduisait la figure de « l'esclave exquise⁷³ », femme forcée à la soumission par ses vêtements handicapants, elle ne faisait qu'écho à Thorstein Veblen qui, bien plus tôt, théorisait l'asservissement des femmes par la mode. C'est en 1894 que Veblen publie son essai intitulé « The Economic Theory of Woman's Dress », dans lequel il introduit les concepts de cherté, de nouveauté et d'inaptitude. Ces trois concepts sont au cœur de l'asservissement de la femme par l'industrie de la mode, puis aident à la création de la femme soumise.

1- Veblen et l'asservissement des femmes par la mode.

Comme nous l'avons vu, la garde-robe de la femme représentait sa place (ou absence de place) dans la société et faisait la démarcation entre la femme frivole et l'homme sérieux. Cependant, la robe n'était pas seulement un joli vêtement offrant une distinction entre deux sexes : « By the time dress emerged from the primitive efforts of the savage to beautify himself with gaudy additions to his person, it was already an economic factor of some importance⁷⁴ ». Pendant l'époque victorienne, la robe (et les vêtements féminins en général) était également une façon pour un mari, un père ou bien même un frère, de montrer sa richesse. La garde-robe féminine avait alors une dimension économique très forte : plus la robe était belle et chère, plus le chef de famille était riche :

Under the patriarchal organization of society, where the social unit was the man (with his dependents), the dress of the woman was an exponent of the wealth of the man whose chattels they were. In modern society, where the unit is the household, the woman's dress sets forth the wealth of the household to which she belongs⁷⁵.

La robe de la femme atteste donc sa classe sociale, mais surtout la réussite de sa famille. Dans une société où, comme celle de l'époque victorienne, les hommes travaillaient et étaient les garants de la réussite de leur foyer et de leur aisance économique, la robe attestait donc la réussite de l'homme et de sa place dans la société. C'est dans cet esprit que Veblen présente ses

⁷³ Pour plus d'information, voir chapitre 1.

⁷⁴ Veblen, Thorstein. « The Economic Theory of Woman's Dress », *Popular Science Monthly*, New-York City: D. Appleton & Company, 1894.

⁷⁵ *Ibid.*

trois principes cardinaux, qui peuvent témoigner de l'asservissement des femmes par l'industrie de la mode. Dans son essai, il parle de cherté⁷⁶, de nouveauté⁷⁷ et d'inaptitude⁷⁸.

Le premier principe cardinal est la cherté :

Expensiveness: Considered with respect to its effectiveness as clothing, apparel must be uneconomical. It must afford evidence of the ability of the wearer's economic group to pay for things that are in themselves of no use to any one concerned – to pay without getting an equivalent in comfort or in gain. From this principle there is no exception⁷⁹.

La cherté, ou le prix élevé des vêtements féminins, est la première raison qui se cache derrière l'asservissement des femmes par l'industrie de la mode. Les femmes sont alors dépendantes de l'industrie de la mode et, encore une fois, de leur mari. Une femme sortant dans la rue en Bloomer ou avec une jupe culotte serait tout de suite marquée comme pauvre, comme le Bloomer et la jupe culotte étaient associés au fait maison. Une femme portant des vêtements faits à la main voudrait donc dire que son mari ne lui a pas acheté de robe, peut-être par soucis économique. La robe doit donc attester une certaine catégorie sociale et économique : une robe doit montrer que l'homme de la maison est en mesure d'acheter quelque-chose d'aussi cher à sa femme ou ses filles, juste pour le plaisir.

Le deuxième principe cardinal de Veblen est la nouveauté :

Novelty: Woman's apparel must afford prima facie evidence of having been worn but for a relatively short time, as well as, with respect to many articles, evidence of inability to withstand any appreciable amount of wear. Exceptions from this rule are such things as are of sufficient permanence to be – come heirlooms, and of such surpassing expensiveness as normally to be possessed only by persons of superior (pecuniary) rank. The possession of an heirloom is to be commended because it argues the practice of waste through more than one generation⁸⁰.

Pour l'industrie de la mode, il est essentiel de ne porter une robe qu'une fois. Ce besoin constant de nouvelles tenues et ces changements incessants de l'industrie de la mode font que les femmes sont dépendantes de l'industrie et de ce qui sera à la mode par la suite. Ce besoin de toujours porter une nouvelle robe en public force les femmes à toujours acheter des nouvelles tenues, afin de ne pas être cataloguée comme passée de mode. Dans notre précédent mémoire, intitulé « Shaping the New Woman: from the Bloomer to the Divided Skirt », nous avons brièvement fait un état de la garde-robe d'une femme victorienne pendant l'époque, et nous avons vu à quel point la mode changeait et évoluait : toutes les décennies, quelque-chose

⁷⁶ « Expensiveness » en anglais.

⁷⁷ « Novelty » en anglais

⁷⁸ « Ineptitude » en anglais.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

tombait en désuétude ou alors revenait sous les feux de la rampe, témoignant d'une mode vestimentaire toujours en changement et forçant les femmes à constamment se mettre à jour. Ce principe de nouveauté a permis à l'industrie de la mode de prospérer et de s'assurer un succès constant : une femme de bonne famille ne pouvait tout simplement pas être vue porter la même robe à deux événements différents : il fallait que la robe soit neuve, et créée spécialement pour l'occasion. De ce fait, l'industrie de la mode avait un contrôle certain sur les garde-robes des femmes des classes moyennes et supérieures.

Pour finir, le dernier principe cardinal de Veblen est l'inaptitude :

Ineptitude: It must afford prima facie evidence of incapacitating the wearer for any gainful occupation; and it should also make it apparent that she is permanently unfit for any useful effort, even after the restraint of the apparel is removed. From this rule there is no exception⁸¹.

Ce dernier principe est plus en lien avec les douleurs causées par les robes, mais aussi avec l'industrie de la mode qui cherche à déterminer le rôle de chaque sexe. Les adhérents du mouvement de réforme vestimentaire furent parmi les premiers à d'ailleurs s'offusquer et dénoncer cette inaptitude. L'asservissement des femmes par la mode passe également par la neutralisation des mouvements des femmes : incapables de se mouvoir correctement à cause de leurs robes, les femmes sont enfermées dans leur rôle, sans espoir d'en sortir, et encore une fois dépendantes des hommes.

L'asservissement des femmes par la mode se fait donc d'abord par le caractère très onéreux des robes : en plus de dépendre de leur mari pour acheter des nouveaux vêtements, elles jouent également un rôle en exhibant la richesse familiale aux yeux de tous. L'industrie de la mode s'assure un succès à vie, en instaurant le culte du neuf et de la nouveauté : une femme ne peut se montrer à un événement avec une robe déjà portée, car elle ne serait donc plus à la mode et il serait assumé que son mari n'a pas suffisamment d'argent. Pour finir, les robes encombrantes des femmes témoignent également d'une incapacité à se mouvoir dans la sphère publique et le besoin de toujours dépendre de leur mari pour parvenir à quelque-chose. Tout cela participe évidemment à la création d'une femme victorienne soumise, que nous allons justement aborder.

⁸¹ *Ibid.*

2- La création d'une femme soumise.

Selon Karen Harvey dans « Le siècle du sexe ? Genre, corps et sexualité au dix-huitième siècle (vers 1650-vers 1850) », la révolution scientifique et les disciplines ethnographiques et médicales ont été construites et ensuite renforcées par les principes de différences sexuelles et de rôles sexués⁸². Cela aurait radicalement changé l'expérience féminine et aurait confiné les femmes à la sphère privée. Cette nouvelle image de la femme est promue par tous les moyens, et notamment en littérature. En 1985, Angus McLaren étudie les littératures médicales des seizième et dix-septième siècles, et remarque un changement avec la littérature médicale des siècles suivants : durant les seizième et dix-septième siècles, la sexualité féminine était perçue comme nécessaire, en plus d'être acceptée. Nous sommes alors bien loin de l'image des « victoriennes passives, allongées sur le dos et ne pensant qu'à l'Empire⁸³ ». McLaren fait le lien entre cette évolution de la sexualité féminine et la création « d'une nouvelle image de la femme de la classe moyenne, respectable et asexuée⁸⁴ ». Cette nouvelle vision de la sexualité a amené à la création d'un nouvel idéal féminin, qui est prédéfini par la société : les femmes de l'époque victorienne sont chastes, elles se doivent d'être modestes et elles sont avant tout maternelles. De nombreux chercheurs ont fait le lien entre l'évolution de la sexualité féminine et de sa représentation avec la création d'une nouvelle image de la femme, plus soumise. Dans *Gender in English Society, 1650-1850: The Emergence of Separate Sphere?*, Robert Shoemaker propose un retour sur les pratiques sexuées et les représentations de genre : il explique que « la valeur croissante qui a été accordée à des rôles sexuels distincts chez les hommes et les femmes » est en lien avec le « développement du corps à deux sexes et à l'importance idéologique croissante accordée à l'acte sexuel avec pénétration vaginale⁸⁵ ». Il ajoute : « à l'extérieur de la sphère domestique, les femmes ont pu profiter d'une palette d'opportunités plus larges, mais elles furent simultanément freinées par des critères d'influence débilite de leurs nerfs et de leurs fonctions biologiques⁸⁶ ». De son côté, Tim Hitchcock parle « d'une transition entre l'époque moderne où des ouvertures et des possibilités nombreuses étaient

⁸² Harvey, Karen. « Le siècle du sexe ? Genre, corps et sexualité au dix-huitième siècle (vers 1650-vers 1850) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, Paris : Belin, 2010, p. 208.

⁸³ McLaren, Angus. « The Pleasures of Procreation: Traditional and Biomedical Theories of Conception », in W.F. Bynum et Roy Porter (ed.), *William Hunter and the Eighteenth-Century Medical World*, Cambridge : Cambridge University Press, 1985, p. 330.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 340.

⁸⁵ Shoemaker, Robert. *Gender in English Society, 1650-1850: The Emergence of Separate Sphere?*, Londres : Longman, 1998, p. 85.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 34.

offertes aux femmes à une situation dans laquelle [...] la capacité des femmes à participer à la sphère publique s'est progressivement réduite⁸⁷ ». Cela témoigne bien de la création de la femme soumise : la femme victorienne n'a pas toujours été une femme soumise, mais elle l'est devenue, elle a été poussée dans ce rôle. Hitchcock continue en affirmant que « initialement perçues comme sexuellement entreprenantes, les femmes sont devenues sexuellement passives ». La passivité est un trait de caractère associé aux femmes victorienne : elles sont sexuellement passives, mais cette passivité se retrouve également dans la vie de tous les jours, notamment dans la vie en société. Au-delà de l'évolution de la sexualité, Robert Shoemaker affirme que les images des femmes diffusées par la culture déterminaient énormément la vie des individus. Il observe que « les rôles de genre de la période moderne⁸⁸ étaient moins intériorisés et moins contraignants qu'ils ne le sont devenus à l'époque victorienne ». Pour finir, il conclut en affirmant qu'une « accentuation » a eu lieu dans la dichotomie entre les sphères du privé et du public, notamment entre les années 1650 et 1850⁸⁹.

Quelle était donc la femme parfaite de l'époque victorienne ? Dans l'introduction de *Suffer and Be Still*, Martha Vicinus écrit que la femme parfaite était un mélange d'innocence sexuelle, d'une consommation bien visible et d'une adoration pour son foyer⁹⁰. L'idée de la femme idéale était très présente dans la société victorienne et dans une société où la pierre angulaire était la famille, la femme avait pour seul but le mariage et la procréation (les deux étant une seule et même chose). De plus, les jeunes femmes étaient entraînées à ne pas avoir d'opinion, au risque de paraître trop éduquées et avec des idées trop arrêtées pour le goût des hommes. La délicatesse d'une femme et sa fragilité faisaient le centre de nombreux écrits de l'époque : dans certains textes ces deux qualités étaient louées, dans d'autres elles représentaient la raison pour laquelle les femmes ne pouvaient pas faire du sport, ou encore apprendre le latin et les mathématiques. D'ailleurs, le poème bien connu de Coventry Patmore, *The Angel in the House*⁹¹, propose au lecteur victorien l'image conventionnelle de la parfaite victorienne : la vie d'une femme se doit d'être totalement centrée sur ses enfants, son mari et son foyer. Le poème comédie-dramatique d'Alfred Tennyson intitulé *The Princess* illustre parfaitement cette image de la femme :

⁸⁷ Hitchcock, Tim. « Redefining Sex in Eighteenth-Century England », *History Workshop Journal*, Oxford : Oxford University Press, 1996, pp. 77-78.

⁸⁸ L'époque moderne commence à la fin du Moyen-Age avec la chute de l'Empire romain d'Orient (1453) pour certains historiens ou avec la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb en 1492 et se termine en 1789, année de la Révolution française.

⁸⁹ *Ibid.*, Shoemaker p. 318.

⁹⁰ Vicinus, Martha. *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, Londres : Methuen & Co., 1972.

⁹¹ *The Angel in the House* est un poème de Coventry Patmore, publié pour la première fois en 1854.

Man for the field and woman for the hearth;
Man for the sword, and for the needle she;
Man with the head, and woman with the heart;
Man to command, and woman to obey,
All else confusion⁹².

Bien qu'ironique, le poème reflète ce qui était attendu des femmes dans la société victorienne et oppose les deux sexes : là où l'homme est fait pour travailler la terre, la femme doit s'occuper du foyer. L'homme est en capacité de se battre avec une épée là où la femme est plus épanouie avec une aiguille pour la couture. L'homme, possédant le cerveau, est fait pour commander alors que la femme, bien trop influencée par son cœur, est plutôt faite pour suivre les ordres. Bien sûr, il est important de noter que la plupart de ces caractéristiques, et l'idée de la femme idéale étaient appliquées aux femmes de certaines classes, celles plus aisées comme la classe moyenne et la classe supérieure. Les femmes de la classe ouvrière n'avaient pas toutes ces attentes à remplir, puisque beaucoup ne pouvaient pas se permettre de rester à la maison à s'occuper des enfants et du foyer, elles devaient aller travailler et ne pouvaient pas rester aussi innocentes que les femmes des classes supérieures.

Sur le débat de la femme idéale, deux grands penseurs de l'époque ne sont pas d'accord : John Stuart Mill et John Ruskin. Là où Mill décrivait les femmes victoriennees comme des esclaves domestiques, pour Ruskin les femmes sont aimées et honorées. Selon Ruskin, ces femmes sont traitées comme des reines et n'ont donc aucune raison de se plaindre. Cela restera vrai tant qu'elles demeureront à la maison⁹³. John Stuart Mill est l'auteur de *The Subjection of Women* qu'il écrit en 1869 avec sa femme Harriet Taylor Mill, et dans lequel il se penche sur la condition des femmes, leur place dans la société, leur soumission aux hommes mais aussi l'éducation qu'elles reçoivent. Il y écrit :

That the principle which regulates the existing social relations between the two sexes — the legal subordination of one sex to the other — is wrong in itself, and now one of the chief hindrances to human improvement; and that it ought to be replaced by a principle of perfect equality, admitting no power or privilege on the one side, nor disability on the other⁹⁴.

Il s'attaque à la soumission des femmes aux hommes et affirme que cela n'est pas une bonne chose, il prône d'ailleurs l'égalité des deux sexes et l'équilibre de pouvoir entre hommes et femmes. Pour Mill, la division entre homme et femme ne vient pas de la nature, mais de la

⁹² Tennyson, Alfred. *The Princess*, 1847.

⁹³ Ruskin, John. « Of Queen's Garden », 1865.

⁹⁴ Mill, John Stuart et Harriet Taylor Mill. *The Subjection of Women*, 1869.

politique, et il assure que la classe « maître » a toujours vu ses privilèges comme naturelles : par exemple, Aristote ne voyait pas le mal dans l'esclavage, tous comme les planteurs américains. Pour la classe supérieure, le groupe le moins fort est justement né dans cette position et ce destin lui a été réservé par Dieu. Ruskin, de son côté, fera beaucoup moins de vague en affirmant que les deux sexes se complètent : « Each has what the other has not ; each completes the other. They are alike, and the happiness and perfection of both depends on each asking and receiving from the other what the other only can give⁹⁵. ». Pour lui donc, il n'y aurait pas de sexe supérieur, et l'homme et la femme dépendraient l'un de l'autre. Il va ensuite dresser une liste des caractéristiques des deux sexes :

Now their separate characters are briefly these. The man's power is active, progressive, defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer, the defender. His intellect is for speculation and invention; his energy for adventure, for war and for conquest. . . . But the woman's power is for rule, not for battle and her intellect is not for invention or recreation, but sweet ordering, arrangement, and decision. She sees the qualities of things, their claims, and their places. Her great function is praise; she enters into no contest, but infallibly adjudges the crown of contest. By her office and place, she is protected from all danger and temptation. The man, in his rough work in the open world, must encounter all peril and trial — to him therefore must be the failure, the offence, the inevitable error; often he must be wounded or subdued, often misled, and always hardened⁹⁶.

Très rapidement, il est possible de repérer un schéma : l'homme est fort, courageux et capable de prendre des décisions, alors que la femme est douce, elle doit être protégée par l'homme et lui faire des éloges. Dans ce cas précis, la femme est plutôt faite pour compléter l'homme, elle est sa compagne dans la vie de tous les jours et est là pour le soutenir. Il est surtout possible dans le cas de Ruskin qu'il ait cherché à faire adhérer à la théorie des deux sphères, en donnant un rôle difficile à l'homme, avec les échecs qu'il subit, la douleur qu'il reçoit, et en faisant de la femme un être essentiel en tant que supportrice de l'homme.

Mais donc, quel est le rôle des vêtements dans la soumission de la femme ? L'ouvrage *The Sectional System of Gentlemen's Garment Cutting* de J.P. Thornton se concentre sur la différence entre les vêtements masculins et féminins, une distinction que l'auteur considère d'ailleurs comme nécessaire. Déjà, il y a la différence évidente des vêtements portés, instaurée après la Grande Renonciation masculine : les hommes portent des pantalons, des chemises et des vestes, alors que les femmes sont vêtues de robes, de jupes et jupons et de corsets. Un vêtement masculin de l'époque se doit d'être confortable, mais aussi parfaitement taillé, alors

⁹⁵ Ruskin, « Of Queen's Garden ».

⁹⁶ *Ibid.*

qu'un vêtement féminin ne doit seulement qu'être taillé comme il faut : « In the lexicon of ladies' cutting there is no such word as ease, while FIT is printed in capital letters⁹⁷ ». Les vêtements féminins doivent seulement être proches du corps, il n'y a pas besoin de confort, les hommes peuvent faire des mouvements alors que les femmes en sont incapables avec leurs vêtements trop serrés. D'ailleurs, l'auteur affirme que les vêtements féminins étaient fabriqués plus petits que demandés, pour que la « bonne taille » soit atteinte. Dans les articles scientifiques de la période, les vêtements seront d'ailleurs mentionnés à de nombreuses reprises, puisque considérés comme en parfaite harmonie pour le corps de la femme.

Après avoir vu que le corps était sous le joug des représentations genrées durant l'époque victorienne et que la mode était utilisée comme un outil pour faire la distinction des genres, nous nous sommes penchés sur l'importance de la mode à travers les siècles, mais aussi sur le phénomène de la Grande Renonciation masculine et sur les raisons d'un changement pareil. Nous avons conclu notre étude en examinant la théorie de Veblen et son lien avec l'assujettissement des femmes victorienne, aboutissant ainsi à l'idée de la femme soumise. Tout cela nous a donné une meilleure compréhension de la situation de l'époque pour les femmes, et des obstacles qu'elles pouvaient rencontrer. Notre deuxième partie approfondira justement le sujet en se concentrant sur les écrits scientifiques, notamment ceux de la presse et sur la lutte de ce milieu contre les femmes en pantalon.

⁹⁷ Thornton, J.P., *The Sectional System of Gentlemen's Garment Cutting*, Etc. 1893.

II- Le poids de la science dans la lutte contre les femmes en pantalon

De nombreux milieux différents ont pris part au débat autour des femmes en pantalon et ont contribué à enrichir la conversation. La presse écrite, étant la première source d'information de l'époque, a une place importante dans ce débat et un rôle actif. Elle a pour rôle de diffuser les informations et de présenter les différents points de vue, tout en pouvant à la fois faire l'éloge des deux tenues vestimentaires, les opposer fermement, voire se moquer des pantalons. Beaucoup de journaux quotidiens se prêtent au jeu et couvrent allègrement le sujet et la presse scientifique n'hésite pas à en faire de même, appuyée par les faits incontestables de la science. Ensemble, le monde scientifique et sa presse vont tout faire pour discréditer les femmes en pantalon. Cette nouvelle partie s'intéressera au besoin de protéger les femmes contre elles-mêmes, mais aussi à l'importance de la protection des lois de la nature, pour finir par démontrer que les arguments utilisés n'étaient pas forcément tous scientifiques ou cohérents.

Chapitre 4 : Le besoin de protéger les femmes contre elles-mêmes

Nous l'avons vu, la femme parfaite de l'époque victorienne était délicate et fragile, elle n'avait pas d'opinion personnelle et se devait de centrer toute son attention sur sa famille⁹⁸. Pour Ruskin, la nature de la femme fait qu'elle est protégée de tout danger et tentation, et c'est justement le rôle de l'homme que de la protéger⁹⁹. Pour Mary Poovey, cette image de la femme victorienne dépendante de l'homme et de la protection qu'il lui offre est nécessaire dans l'affirmation de deux sphères bien différentes¹⁰⁰. Avant de nous intéresser à la théorie de James Paget et son lien avec le sujet, il est important de se demander, pourquoi il faut protéger les femmes contre elles-mêmes.

1- Pourquoi protéger les femmes contre elles-mêmes ?

Dans son essai « Condition of Women », publié en 1858, Margaret Oliphant affirme que les femmes de l'époque ne sont pas considérées comme appartenant à la même race humaine que les hommes :

There is, however, in almost all public discussions upon the social position of women, an odd peculiarity which betrays itself here with great distinctness: it is, that writers on the subject invariably treat this half of humankind as a distinct creation rather than as a portion of a general race—not as human creatures primarily, and women in the second place, but as women, and nothing but women—a distinct sphere of being, a separate globe of existence, to which different rules, different motives, an altogether distinct economy, belong¹⁰¹.

Les femmes ne sont donc pas traitées comme faisant partie de la race humaine, mais elles constituent plutôt une race à part. Elles diffèrent complètement des hommes et possèdent leurs propres règles, leurs propres motivations et un système économique bien différent de celui des

⁹⁸ Vicinus, Martha. *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, Londres : Methuen & Co., 1972.

⁹⁹ Arguments vus dans le chapitre 3.

¹⁰⁰ Poovey, Mary. *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*, Chicago : The University of Chicago Press, 1988, p. 11.

¹⁰¹ Oliphant, Margaret. « Condition of Women », cite par Mary Wilson Carpenter dans « Victorian Women as Patients and Practitioners », *Health, Medicine, and Society in Victorian England*, California : Greenwood Publishing Group, 2010, p.149.

hommes. Pour Mary Wilson Carpenter, cette notion est largement acceptée par la société¹⁰². Ornella Moscucci, qui publie en 1990 une étude sur la montée en popularité de la gynécologie au dix-neuvième siècle¹⁰³, assure que, par son rôle dans le système de reproduction, la femme est vue comme « un cas à part, une déviation de la norme incarnée par l'homme¹⁰⁴ ». A la fin de l'ère victorienne, l'idée que la femme faisait partie d'une race « distincte », menée par une « économie distincte » avait atteint des extrêmes que Mary Wilson Carpenter considère comme « dangereux » dans le monde de la médecine¹⁰⁵. En plus d'identifier la femme comme faisant partie d'une race à part, la montée de la gynécologie au dix-neuvième siècle supporte également l'idée que les femmes, parce qu'elles étaient spécialisées dans la reproduction, n'étaient pas aptes à devenir médecins ou tout simplement à tenir un travail intellectuel qui pourrait nuire à la santé de leurs organes reproducteurs¹⁰⁶.

C'est à cette même époque que se tient également le long débat sur l'éducation des femmes, qui avait vocation à caractériser les différences mentales entre les hommes et les femmes et de les définir en accord avec les lois de la nature, afin de déterminer la politique sociale en lien avec l'éducation. George Ramones, grand darwiniste et pionnier de la psychologie comparative, participera grandement à ce débat et sera même qualifié de fléau pour la première vague de féministes de l'époque¹⁰⁷. En 1887, il écrit : « We rarely find in women that firm tenacity of purpose and that determination to overcome obstacles which are characteristic of what we call a manly mind¹⁰⁸ ». La motivation et la détermination sont des caractéristiques masculines de l'esprit masculin¹⁰⁹, qui sont ici totalement absentes chez la femme. A de nombreuses reprises, le caractère des hommes est mis en opposition à celui des femmes, afin de souligner leurs différences. Cela résulte en la création d'une femme volatile, qui n'a pas les capacités requises pour se protéger ou pour prendre des décisions. Jill Conway, qui s'intéresse de près à l'ouvrage très connu de Geddes et Thomson, *Evolution of Sex*, résume le schéma traditionnel victorien du tempérament des sexes :

¹⁰² *Op. Cit.* Carpenter, p. 149.

¹⁰³ Cette recherche est devenue un classique dans l'étude de la médecine historique.

¹⁰⁴ Mary Wilson Carpenter qui cite Ornella Moscucci, « Science of Women: Gynaecology and Gender in England, 1800-1929 », *Cambridge History of Medicine*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990, p. 2.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 149.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.150.

¹⁰⁷ Boddice, Rob. « The Manly Mind? Revisiting the Victorian 'Sex in Brain' Debate », *Gender & History*, vol. 23, no. 2, New Jersey : Wiley-Blackwell, 2011, p. 321.

¹⁰⁸ Boddice qui cite Romanes, « Mental Differences Between Men and Woman », 1887, p. 124.

¹⁰⁹ « Manly mind » peut également se traduire par « esprit viril », et fera d'ailleurs sens quand, plus tard dans le débat de la « manly mind », certains hommes seront également écartés de la catégorie.

Male intelligence was greater than female, men had greater independence and courage than women, and men were able to expend energy in sustained bursts of physical or cerebral activity. Men were thus activists and excelled in the species-preserving capacities of egoism. Women on the other hand possessed the social talents. They were superior to men in constancy of affection and sympathetic imagination. They were patient because of their passivity and the need to store energy – not, as feminists claimed, because patience is one of the qualities of the oppressed¹¹⁰.

Ce schéma renforce l'idée d'un homme rationnel, capable et entreprenant, tout en poussant la femme dans son image de femme passive et aimante. Grâce à cette vision donnée par Geddes et Thomson, l'autorité scientifique des hommes sur les femmes est expliquée et justifiée comme inévitable et naturelle. Pour John Stuart Mill cependant, cette nature féminine serait entièrement artificielle et serait le fruit de la répression exercée par les hommes, sur les femmes. A ce sujet, il écrit : « What is now called the nature of women is an eminently artificial thing – the result of forced repression in some directions, unnatural stimulation in others¹¹¹ ». Le caractère frivole des femmes serait alors le résultat d'un comportement qu'elles auraient été forcées d'adopter par les hommes, par la répression et les stimulations artificielles, qui seraient à l'origine de l'image de la femme soutenue par les auteurs de l'époque, notamment les auteurs scientifiques. Cependant, il semble important de noter que l'autorité scientifique, ici, n'est pas non plus attribuée à tous les hommes. Une nouvelle fois, une partie de la population n'est pas concernée par ce que Rob Boddice appelle le « Débat victorien sur le cerveau sexué¹¹² » : les écrivains de l'époque se penchent sur un type d'homme en particulier, celui d'une classe sociale élevée et n'apportent aucune considération aux individus des classes moins aisées. Les *Reform Acts* de 1867 et 1884 ne permettent qu'à soixante pourcents de la population masculine de voter, et bien sûr, les quarante autres pourcents restant ne font pas partie de cette catégorie d'homme ayant une quelconque autorité.

Nous avons déjà mentionné le travail de Ruskin sur le sujet, qui nous propose une distinction très complète des deux sexes, où il est affirmé que la femme a besoin de la protection de l'homme. Puisque ce n'est pas dans sa nature, la femme ne peut se protéger elle-même, d'où le besoin d'également la protéger contre elle-même. Le travail de Charles Darwin sur le sujet pèsera également énormément dans ce débat entre les différences mentales des hommes et des femmes et dans la justification du besoin de protéger les femmes contre elles-mêmes. En 1871, dans *Descent of Man*, il écrit :

¹¹⁰ Conway, Jill. « Stereotypes of Femininity in a Theory of Sexual Evolution », *Victorian Studies*, Bloomington : Indiana University Press, 1970, p. 53.

¹¹¹ Boddice qui cite John Stuart Mill, *Subjection of Women*, p. 22.

¹¹² Le terme original est « Victorian 'Sex in Brain' Debate ».

The chief distinction in the intellectual powers of the two sexes is shewn by man's attaining to a higher eminence, in whatever he takes up, than can woman – whether requiring deep thought, reason, or imagination, or merely the use of the sense and hands. If two lists were made of the most eminent men and women in poetry, painting, sculpture, music ... history, science, and philosophy, with half-a-dozen names under each subject, the two lists would not bear comparison. We may also infer, from the law of the deviation from averages ... that if men are capable of a decided pre-eminence over women in many subjects, the average of mental power in man must be above that of woman¹¹³.

Pour Darwin, seul l'homme peut atteindre une renommée extraordinaire, peu importe le domaine ou les capacités requises. Il justifie son argument en affirmant que s'il fallait comparer les accomplissements des hommes dans des domaines comme l'histoire ou la science, mais aussi des milieux plus triviaux comme la poésie ou la peinture, à ceux des femmes, la liste masculine serait bien plus longue. Pour lui, cela veut donc dire que si les hommes sont capables d'accomplir plus de grandes choses que les femmes, alors leurs capacités mentales sont donc bien plus développées et élevées que celles des femmes. Selon lui, la disposition mentale des femmes est due à leur instinct maternel : elles sont plus tendres et bien moins égoïstes que les hommes. D'ailleurs, Darwin affirme que le cerveau de l'homme est plus gros que celui de la femme. Tout comme lui, Romanes se penche également sur ce sujet et en vient à la conclusion que la différence des sexes est en lien avec la différence intellectuelle des deux sexes. Pour Romanes, si la femme est inférieure à l'homme, c'est tout simplement car son cerveau est bien plus petit¹¹⁴. Selon lui, il faudrait des siècles aux femmes pour rattraper les 141,75 grammes¹¹⁵ qu'elles ont en moins, mais les hommes continueraient également d'évoluer, ce qui ne ferait qu'augmenter cet écart. Romanes et Darwin affirment donc que la différence mentale entre les hommes et les femmes, et de facto la soumission et l'infériorité de ces dernières, seraient d'ordre naturelle et rien ne pourrait y changer.

Toutes ces caractéristiques que nous venons de nommer et d'étudier servent à justifier l'incapacité de la femme à se protéger elle-même, mais surtout le besoin, pour l'homme, de protéger la femme contre elle-même et contre sa nature d'être sensible, aux capacités intellectuelles bien moindres. Laisée seule, la femme représente un danger pour elle-même dû à ses incapacités et son manque intellectuel ; elle a donc besoin de l'homme pour la gouverner. En outre, le phénomène de mimétisme nerveux observé par James Paget est souvent associé

¹¹³ Boddice qui cite Charles Darwin, *Descent of Man*, p. 629.

¹¹⁴ Boddice qui cite Romanes, « Mental Differences between Men and Women », p.138. Dans *Subjection of Women*, Mill dément totalement cette affirmation.

¹¹⁵ 5 ounces.

aux femmes qui portaient des pantalons à l'époque victorienne, ce qui illustre la préoccupation de protéger les femmes contre elles-mêmes.

2- *La théorie de James Paget appliquée aux femmes en pantalon.*

C'est en 1875 que James Paget introduit les termes de « nervous mimicry » et « hysterical contagion », que nous allons traduire tout simplement par mimétisme nerveux et contagion hystérique¹¹⁶. Il présente ces deux nouveaux concepts comme des troubles nerveux, qui se caractérisent par le besoin constant d'imiter le comportement des gens aux alentours, mais aussi par la communication invisible de troubles hystériques. Il écrit :

A group of cases of great practical importance is distinguished by this fact: that a nervous disorder produces an imitation or mimicry of organic local disease. In some of these cases the mimicry occurs without any substantial disease whatever; in others it gives features of extreme severity to a disease which, in a normal condition of the nervous system, would be trivial or unfelt¹¹⁷.

Paget souligne bien une différence notable : certains semblent plus susceptibles que d'autres au mimétisme nerveux et les symptômes peuvent être plus ou moins importants. Les patients atteints de cette maladie ont déjà une prédisposition selon Paget, pour certains car leur sensibilité est trop vive, ou d'autres car leurs esprits ne sont « pas ordinaires ». Pour James Paget, les femmes sont d'ailleurs plus susceptibles d'être atteinte de ce trouble que les hommes, puisqu'elles ont une sensibilité plus excessive¹¹⁸. Paget clarifie bien que le mimétisme nerveux n'est pas apparenté à l'hystérie (qu'il qualifie comme la folie et l'absence de pudeur). La maladie doit être prise au sérieux puisqu'elle rend la vie « inutile, malheureuse, et l'abrèg[e] souvent¹¹⁹ ». A l'inverse de ce que l'on pourrait penser, les jeunes filles « niaises¹²⁰ » ne sont pas les plus touchées, mais ce sont plutôt les « femmes les meilleures, les plus sages, les plus accomplies¹²¹ ». Il y aurait d'ailleurs plus de chance qu'une femme soit touchée par ce trouble si elle possède un caractère « très original », et qu'elle prédomine dans ce qui est relatif aux

¹¹⁶ Paget emploie également le terme grec « neuromimesis ».

¹¹⁷ Paget, James. *Clinical Lectures and Essays*, New-York: D. Appleton and Co., 1875, p. 172.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Paget parle de « silly, selfish girls », à la page 179.

¹²¹ *Ibid.* La citation originale est la suivante : « But it will be safer for you to believe that you are likely to meet with it among the very good, the very wise, and the most accomplished among women ».

émotions, d'où l'importance que les femmes ne soient pas trop éduquées et qu'elles ne développent pas des esprits trop forts :

But it will be safest if you believe only that, in any case of doubt whether a local disease be organic or nervous, it adds something to the probability of its being nervous of the patient has a very unusual mental character, especially if it be unusual in the predominance of its emotional part; so that under emotion, or with distracted attention, many things can be done or borne which, in the quieter mental state, are felt as is impossible or intolerable¹²².

De plus, là où les femmes ont été décrites à maintes reprises comme passives et où il est de notoriété publique que, par leurs capacités mentales moindres, elles sont plus faibles et moins entreprenantes, les femmes sont alors immédiatement vues comme les plus concernées par cette maladie, puisque Paget affirme qu'il faut une volonté très forte pour ne pas être touché par cette affection nerveuse. Il s'agit d'un désordre entièrement mental, causé par une faiblesse de volonté.

Un éditorial du magazine *New York Times*, daté du 27 mai 1876, reprend la théorie de James Paget sur le mimétisme nerveux et l'applique aux femmes en pantalon. L'éditorial commence de cette façon :

Now that certain medical men have shown, to their own satisfaction that Spiritualism is a disease of which peripatetic furniture, discordant guitar-playing, and ungrammatical revelations are the symptoms, it is time that they should carefully investigate that curious nervous disorder peculiar to women, which is vulgarly called 'dress reform', and which is characterized by an abnormal and unconquerable thirst for trousers¹²³.

Le magazine présente une nouvelle maladie, un trouble nerveux qui touche les femmes et qui se caractérise par un besoin viscéral de porter un pantalon. Tout comme Paget, ce trouble nerveux présenté par le *New York Times* atteint surtout les femmes, mais porte le nom de « réforme vestimentaire¹²⁴ », affirmant son lien indéniable avec le mouvement du même nom et le combat de certaines femmes pour porter le pantalon. En mentionnant le spiritualisme et les médecins qui se sont penchés sur le sujet, le magazine réussit à se conférer une autorité scientifique pour rendre leur point plus sérieux. L'article continue par une description de la maladie : « the presence of one patient, however, perceptibly injures another: and in this respect the disease betrays its near relationship to hysteria¹²⁵ ». Par la suite, il est suggéré que si une femme se trouve en présence d'une autre femme en pantalon, l'envie de porter le vêtement sera alors très grande : « [...] in whom the desire for trousers is latent is brought into the presence

¹²² *Ibid.*

¹²³ « A Curious Disease », *New York Times*, 27 mai 1876.

¹²⁴ « Dress Reform » en anglais.

¹²⁵ *Ibid.*

of one who has reached that miserable condition in which the patient incessantly calls for the coveted garment, the former will speedily develop the same symptoms as the latter¹²⁶ ». Cette maladie, qui ne se transmet pas par le corps à corps, est considérée dangereuse pour les femmes qui se trouveraient en présence d'autres femmes portant le pantalon, puisqu'elles seraient alors contaminées et auraient par la suite le besoin d'adopter le vêtement masculin. La théorie de Paget est clairement sous-entendue par l'auteur de l'article : par leur faiblesse, les femmes sont directement plus aptes à souffrir de mimétisme nerveux, ce qui voudrait dire que, encouragées par d'autres (et surtout contaminées) elles se mettraient toutes à porter le pantalon. Il est tout de même intéressant de noter que, là où Paget affirme qu'il n'y a pas de lien entre le mimétisme nerveux et l'hystérie, le magazine fait tout de même la connexion entre les deux, puisque les femmes en pantalon souffrent de ce trouble nerveux et que le magazine affirme qu'il s'agit presque d'hystérie. De surcroît, en plus de se placer en défenseur de la gente féminine, l'article fait appel aux médecins¹²⁷ et leur demande de se pencher sur le sujet et d'y trouver un remède : nous retrouvons là le besoin de protéger les femmes contre elles-mêmes dont nous parlions précédemment. L'article essaie toujours de se conférer une autorité scientifique par la suite, en employant par exemple le mot « sanity », pour décrire les jupons de l'époque, mais en proposant également un remède à cette maladie : afin de « guérir » une femme de son mimétisme nerveux, il suffirait de l'enfermer dans une pièce remplie de pantalons en tous genres et de toutes les couleurs, et de la forcer à ne porter que cela. En effet, le magazine affirme qu'après peu, la femme en question se mettrait à détester le pantalon et supplierait qui veut l'entendre de lui donner un jupon et une robe. Seulement après cela, la maladie ne serait plus une menace pour les femmes et pour la société¹²⁸.

Un article du magazine *The Graphic*, paru quelques années seulement après l'éditorial du *New York Times*, n'aborde pas l'idée de maladie nerveuse à proprement parlé, mais fait quand même le lien avec le mimétisme nerveux :

[...] the energy of English girls will be perverted into unwomanly channels, and instead of steady, healthy, capable housewives whom it will make an emigrant's fortune to take with him to Canada or Australia, England will be flooded with Bloomer lecturers and 'professional' women, excited, hysterical, unnatural, domestically helpless, and socially repulsive¹²⁹.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ « Medical men » en anglais.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ « Household Work », *The Graphic*, février 1879.

Cet article fait référence au mal que le pantalon pour les femmes peut causer pour la société. Une accumulation est faite pour décrire les femmes en pantalon, commençant par des femmes « professionnelles », qui ont donc un emploi, jusqu'à décrire des femmes hystériques et même repoussantes, qui n'ont pas leur place en société. Bien que le mimétisme nerveux ne soit pas clairement mentionné, il est tout de même impliqué, par l'utilisation du terme « flooded », et l'affirmation que les femmes en Bloomer se rejoindraient pour donner des conférences. Cette pratique mettrait justement d'autres femmes en danger, car elles se sentiraient obligées d'adopter le pantalon par la suite.

Cet article soulève un autre point intéressant, justement par l'utilisation de ce terme « flooded », que nous venons de relever. Ce terme présuppose donc une invasion du pays et laisse sous-entendre quelque-chose de mauvais. Ces femmes sont décrites de la façon suivante : « 'professional' [women], excited, hysterical, unnatural, domestically helpless, and socially repulsive » seraient un danger pour les lois naturelles de la société et pour son bon fonctionnement, puisqu'elles seraient perverties et ne se contenteraient plus de rester à leur place. Un besoin se fait alors sentir : il faut empêcher les femmes de porter des pantalons pour protéger les lois de la nature.

Chapitre 5 : La protection des lois de la nature

Dans la première partie de ce mémoire, nous avons parlé de la dichotomie entre la sphère privée et la sphère publique, l'importance de la division des sexes mais aussi le rôle de chacun dans la société. Nous allons maintenant nous interroger sur les potentielles conséquences que la femme en pantalon pourrait avoir sur le statu-quo et sur les moyens utilisés pour le maintenir face à une menace qui se trouve être invisible.

1- *Le maintien du statu-quo victorien*

Dans « Female Hysteria: The Social Epidemic », Samantha Franco affirme que la période victorienne avait des codes et des règles strictes concernant la façon de se conduire en société¹³⁰. Cependant, pour Sally Mitchell, ces codes et règles étaient surtout présents dans les classes élevées de la société¹³¹. Les femmes de la classe moyenne se concentraient surtout sur leurs enfants et n'avaient pas besoin de ramener d'argent dans leur foyer, à l'inverse des femmes de la classe ouvrière. Ces femmes de la classe moyenne n'avaient pas non plus les obligations sociales et politiques des femmes de l'aristocratie¹³². D'ailleurs, le modèle très traditionnel de la mère à la maison, du père au travail et des enfants au cœur de la vie de famille voit le jour grâce à la classe moyenne de l'époque victorienne. Ce modèle fut plus répandu au vingtième siècle par ailleurs¹³³. La famille moyenne de l'époque victorienne est synonyme de moralité, de stabilité et de confort. Pour perpétuer le modèle, les fils reçoivent une bonne éducation et l'expérience nécessaire pour se faire leur propre chemin dans la vie, alors que les filles restent à la maison en attendant un bon mariage¹³⁴. Même si ce mode de vie et ces mœurs se perdent peu à peu à la fin du siècle, la plupart des victoriens considéraient socialement inacceptable

¹³⁰ Franco, Samantha. « Female Hysteria: The Social Epidemic », *Footnotes: University of Guelph's Undergraduate Journal of Gender, Sexuality, and Social Change*, vol 11, Ontario : University of Guelph, 2019, p. 1.

¹³¹ Mitchell, Sally. *Daily Life in Victorian England*. 2nd ed., Westport : Greenwood Publishing Group, 2009, p.25.

¹³² *Ibid.*, pp. 145-146.

¹³³ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 146.

pour les femmes de la classe moyenne d'avoir un travail rémunéré. D'ailleurs, dans certains cercles, il existait même une barrière morale qui empêchait les femmes de faire du bénévolat¹³⁵.

Cependant, certaines poursuites professionnelles sont tolérées, et certaines femmes (seulement des femmes) sont encouragées à devenir infirmières. En 1878, un éditorial du *Lancet* affirme que les femmes sont faites pour être serviables et sympathiques, et que leurs prédispositions à obéir et à ne pas réfléchir par elles-mêmes font des femmes des infirmières parfaites, rendant la profession bien plus naturelle pour elles justement. Les femmes qui aspiraient à plus sont considérées de la sorte : « a revolt against the reign of natural law¹³⁶ ». Cela montre bien l'importance du statu quo durant l'époque victorienne et son influence. Même si certaines femmes peuvent devenir infirmières, seul ce métier est envisageable car alors les femmes ne menacent pas les hommes et ne risquent pas de prendre leur place. De plus, les femmes respectent leurs prédispositions en devenant infirmière, et donc respectent les lois naturelles. La nature et l'idée des lois naturelles étaient importantes à l'époque victorienne et régissaient le statu quo. Selon Rob Boddice, l'oppression patriarcale était justifiée par le respect des lois de la nature de l'époque, qui voulaient que les femmes ne fassent pas parties de la société active¹³⁷.

Les féministes de l'époque, elles, vont s'inspirer des propos de Darwin et auront pour principe le suivant : « Not unequal but complementary¹³⁸ ». Elles ne prônent pas l'égalité mais n'acceptent pas pour autant l'inégalité, elles affirment plutôt être complémentaires aux hommes. Le débat sur les différences entre les hommes et les femmes, qu'elles soient mentales ou physiques, a justement permis l'effusion scientifique sur la différence des genres, et a également été une façon de défendre implicitement l'ordre traditionnel, mais aussi de garder la division des classes. D'ailleurs, la « question sur la femme¹³⁹ » n'était pas tant le besoin de différencier les hommes (ou plutôt « l'esprit masculin¹⁴⁰ ») des femmes (et leur « esprit féminin¹⁴¹ ») mais plutôt de mettre en opposition ce que Rob Boddice va appeler : « best and most manly mind¹⁴² » contre les « autres » : les femmes, mais aussi les autres hommes, moins

¹³⁵ *Ibid.*, p. 148.

¹³⁶ Editorial du *Lancet*, 17 août 1878.

¹³⁷ *Op. Cit.*, Boddice, p. 321.

¹³⁸ En français, nous pouvons traduire cela par : « pas égales mais complémentaires ».

¹³⁹ « Woman question » en anglais.

¹⁴⁰ En anglais : « male mind ».

¹⁴¹ En anglais : « female mind ».

¹⁴² *Ibid.*, p. 322. Par « best and most manly minds », l'auteur entend ici l'intellect masculin supérieur de l'homme.

intelligents, les autres races, les enfants et également les animaux¹⁴³. En 1879, Gustave Le Bon écrivait justement :

All psychologists who have studied the intelligence of women, as well as poets and novelists, recognize today that they represent the most inferior forms of human evolution and that they are closer to children and savages than to an adult, civilized man¹⁴⁴.

Cependant, Cynthia Eagle Russett, qui se concentre sur la nature perturbante de la menace raciale et de l'affirmation féministe durant l'époque victorienne, affirme que le mouvement féministe était plus préoccupant pour les hommes car peu d'hommes blancs vivaient avec des personnes de couleurs, mais la plupart vivaient avec des femmes. Selon elle, cela a mené les scientifiques de l'époque à répondre à la menace par un examen détaillé des différences des sexes afin de justifier leurs différents rôles dans la société, et par la même occasion le statu quo¹⁴⁵. Cette différence va plus loin pour d'autres scientifiques de l'époque, notamment pour Carl Vogt, qui affirme que si ce n'était pas pour les relations sexuelles entre hommes et femmes, les deux sexes ne feraient même pas partie de la même race, encore moins de la même espèce¹⁴⁶. Il continue son propos en affirmant que la différence des sexes est synonyme de civilisation : moins un pays est civilisé, cultivé, alors moins les différences sexuelles sont prononcées. L'inégalité homme/femme est alors gage de nation civilisée. Dans le but de soutenir son argument, il fait référence à la classe ouvrière, qu'il considère comme bien moins civilisée et cultivée, qui a sa sphère publique aussi bien occupée par les hommes que par les femmes¹⁴⁷. Sur le sujet Thomas Huxley dira :

Women will find their place, and it will neither be that in which they have been held, nor that to which some of them aspire. Nature's old silique law will not be repealed, and no change of dynasty will be effected. The big chests, the massive brains, the vigorous muscles and stout frames of the best men will carry the day, whenever it is worth their while to contest the prizes of life with the best women¹⁴⁸.

Nous retrouvons bien l'idée de Carl Vogt selon laquelle l'inégalité homme/femme est synonyme de civilisation, puisque Thomas Huxley affirme lui aussi que seuls les meilleurs des hommes peuvent diriger et qu'à leurs côtés se trouvent les meilleures des femmes. Alors qu'en

¹⁴³ Boddice cite Nancy Leys Stepan, autrice de « Race and Gender: The Role of Analogy Science » in Sandra Harding (ed.) *The 'Racial' Economy of Science: Toward a Democratic Future*, Bloomington : Indiana University Press, 1993, pp. 359-376.

¹⁴⁴ Gustave Le Bon, cité par Rob Boddice, p. 325.

¹⁴⁵ Russett, Cynthia Eagle. *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood*, Cambridge : Harvard University Press, 1989, p. 10.

¹⁴⁶ Carl Vogt, cité par Rob Boddice. *Lectures on Man: Place in Creation, and in the History of the Earth*, London : Longman, Green, Longman and Roberts, 1864, p. 80.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 81-82.

¹⁴⁸ Thomas Huxley cité par Rob Boddice. « Emancipation – Black and White », *Collected Essays*, vol. 3, *Science and Education*, New York: D. Appleton, 1896, pp. 73-74.

est-il des autres ? En plus de la différence entre les sexes, il semble que la civilisation permette une distinction entre les différentes classes sociales. Le maintien du statu quo victorien ne permet pas seulement la protection des lois naturelles entre hommes et femmes, mais aussi entre les différentes classes sociales : une femme prenant le pouvoir serait autant à craindre qu'un homme de la classe ouvrière le faisant. Seuls les hommes forts, puissants et intelligents des classes supérieures sont aptes à gouverner. D'ailleurs, Edward Drinker Cope, penseur darwiniste de l'époque connu pour être contre le suffrage pour les femmes, assure que les hommes, à un moment de leur vie, possèdent ce qu'il appelle une « période féminine¹⁴⁹ ». Il décrit cette phase féminine comme la période de l'enfance où les petits garçons ont besoin d'une figure plus forte, d'un ami plus puissant qui est là pour eux, pour les aider et qu'ils peuvent admirer. Edward Drinker Cope souligne que cette phase féminine ne disparaît jamais réellement chez certains hommes et que seul le travail physique peut soigner cette condition. Cependant, il faudrait garder à l'esprit que même une fois vaincue, il reste toujours une différence entre « l'esprit viril¹⁵⁰ » et « l'esprit masculin¹⁵¹ ». Ce dernier a des points communs avec le premier, comme la capacité de jugement ou encore le courage, mais est caractérisée par son absence d'aptitudes artistiques et scientifiques, mais aussi par une impossibilité à diriger. La naturalisation du statu quo victorien par les scientifiques et son maintien par la société ne sert donc pas seulement à renforcer la soumission des femmes, mais elle permet aussi d'instaurer celle de certains hommes.

La science victorienne avait pour but d'expliquer – ou plutôt de justifier implicitement – ce qui devait être. Il fallait bien sûr que le statu quo soit pensé comme naturel, pendant que la science renforçait la rhétorique conservatrice de l'excellence, de l'exceptionnalisme masculin et de la limitation des droits civiques. Le darwinisme excellait d'ailleurs à expliquer et justifier le statu quo en proposant une hiérarchie des genres, mettant l'homme blanc aisé en haut. Certaines voix scientifiques plus modérées notent tout de même l'importance des femmes dans l'évolution. Comme le note Rosemary Jann, l'homme n'aurait jamais été en mesure de surpasser son côté animal et d'acquérir des instincts sociaux capables de lui inculquer un comportement moral et humain s'il n'avait pas été en contact de la femme¹⁵². La moralité supérieure des femmes aurait aidé les hommes à se civiliser et aurait donc permis aux hommes

¹⁴⁹ Le terme original est « woman stage of character ».

¹⁵⁰ Le terme original est « manly mind ».

¹⁵¹ Le terme original est « masculine mind ».

¹⁵² Rosemary Jann, « Revising the Descent of Woman: Eliza Burt Gamble », in Barbara T. Gates et Ann B. Shteir (eds), *Natural Eloquence: Women Reinscribe Science*, Madison: University of Wisconsin Press, 1997, pp. 152-153.

de s'éloigner de leur côté animal. Malgré cela, il est encore possible pour le statu quo d'être remis en question. Effectivement, les femmes représentent toujours un danger, cette fois-ci à cause de leurs menstruations. A cette époque, il est avancé que les fluides féminins représentent un danger pour la société et qu'il faut les contrôler. Nous allons maintenant aborder ce sujet et son lien avec les femmes en pantalon.

2- *Le danger des fluides*

Dans « Medical Discourse and Popular Advertising in the Mid-Victorian Era », Sally Shuttleworth revient sur la façon dont les menstruations sont traitées durant l'époque victorienne. De cette étude, elle convient que ce traitement est très révélateur de la condition des femmes à l'époque et de la différence entre les genres. Elle affirme que les écrits scientifiques sur les menstruations permettent de renforcer l'idée que les femmes sont des êtres irrationnels, a contrario des hommes qui ont contrôle sur leur corps. Elle écrit : « men were not prey to the forces of the body, the unsteady oscillations of which mirrored the uncertain flux of social circulation¹⁵³ ». Ce que Shuttleworth entend par là, c'est que les femmes étaient perçues comme n'ayant pas de contrôle sur leur corps, dans le sens où elles ne décidaient pas quand elles avaient leurs menstruations et elles ne pouvaient pas le contrôler. A contrario, les hommes pouvaient justement contrôler les fluides sortant de leur corps : s'ils saignaient, cela était dû à une blessure infligée en se battant, s'ils transpiraient, cela venait du travail physique qu'ils faisaient. Dans ce contexte, Françoise Héritier soutient que la façon dont les fluides étaient traités permettait de distinguer ce qui était considéré contrôlable ou non, ce qui servait ensuite à justifier la supposée supériorité de l'homme. Pour Françoise Héritier, l'homme était vu une nouvelle fois comme supérieur car son corps, chaud et sec, lui permettait de faire ce que la femme, au corps froid et mouillé, ne pouvait pas faire¹⁵⁴. Tout en gardant cela à l'esprit, nous allons maintenant étudier deux articles provenant du *British Medical Journal* et du *Lancet* et tracer le lien entre le danger des fluides et le pantalon pour les femmes.

¹⁵³ Shuttleworth, Sally. « Medical Discourse and Popular Advertising in the Mid-Victorian Era », *Body Politics: Women and the Discourse of Science*, eds. Mary Jacobus, Evelyn Fox Keller et Sally Shuttleworth, New-York : Routledge, 1990, p. 54.

¹⁵⁴ Héritier, Françoise. *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*. Paris: Odile Jacob, 1996, pp. 177-178.

Le 29 octobre 1851, alors que le Bloomer fait autant parler de lui aux Etats-Unis qu'en Angleterre, le *British Medical Journal* publie un article sur le sujet, et avoue tout d'abord que les défenseurs du Bloomer ont raison sur un point : les jupes et robes traditionnelles peuvent être très sales au quotidien. Cependant, il s'agit là du seul point qui est accordé par le magazine, qui continue en qualifiant le Bloomer de mauvais pour les infirmités « particulières » des femmes¹⁵⁵. Pour le journal, les sécrétions féminines demanderaient une certaine forme de robe, afin d'éviter que les fluides féminins n'envahissent la sphère publique. Le *British Medical Journal* conclut de la façon qui suit :

Those of them who have sense enough to consider the subject properly, will come to the conclusion that the attempt at masculine dress is as unfitted to their bodily weaknesses as are the habits and thought of the male sex to the mental peculiarities of their fairer and better halves.¹⁵⁶

Le Bloomer n'est alors pas conseillé pour les femmes car elles ne peuvent pas contrôler leurs fluides et ce qui sort de leur corps, elles ont besoin d'être proprement encadrées par des vêtements traditionnels pour éviter l'envahissement de la sphère publique par leurs fluides. Un lien est avancé entre le pantalon masculin – ou plutôt le vêtement masculin – et les capacités mentales des hommes, en comparaison à celles des femmes : tout comme les activités des hommes ne sont pas faites pour les femmes (car elles ne possèdent pas les capacités mentales requises, leurs capacités mentales n'étant pas en accord avec les activités masculines), le pantalon n'est pas non plus préconisé car il est en désaccord avec leurs corps. Dans ce sens, le pantalon symbolise vraiment le contrôle de soi et de son corps, quelque-chose que les femmes n'ont pas, là où la robe apparaît comme gardienne du corps de la femme et de la société. Là où nous parlions de la femme passive quelques chapitres plus hauts, l'idée revient une nouvelle fois ici : la femme a besoin d'un vêtement particulier pour contrôler son corps puisqu'elle n'est pas capable de le faire seule, sa passivité l'en empêche.

Quelques années après cet article, *The Lancet* s'empare également du sujet des fluides et le met en lien avec le Bloomer, qui avait déjà bien perdu en popularité et qui n'était porté que par quelques femmes seulement. Il y est dit :

If the _____ (our reader must supply the word we are not at liberty to mention) are still worn only by a few of the more daring and determined of their sex, we can only conclude that the petticoat which Mrs. BLOOMER would discard and repudiate as unfitted to be the

¹⁵⁵ « The Bloomer Costume », *British Medical Journal*, 29 October 1851. Le terme employé est le suivant : « peculiar infirmities of the sex ».

¹⁵⁶ *Ibid.*

emblem of government is, in reality, the garment that is the most in harmony with the mental qualities that Nature has implanted in the female sex¹⁵⁷

Une nouvelle fois, il apparaît comme impossible de se fier au corps de la femme, puisque la robe – dans ce cas précis, le magazine parle du jupon – gouverne le corps de la femme. Le jupon est alors présenté comme le vêtement en parfaite harmonie avec la nature des femmes, mais aussi comme un gardien, cet « emblème de gouvernement¹⁵⁸ » dont parle le magazine. Nous remarquons d'ailleurs l'usage du terme « Nature » pour justifier une nouvelle fois la hiérarchisation victorienne homme/femme. On ne peut encore pas se fier au corps de la femme et c'est pourquoi elles doivent porter des jupons, jupes et robes. La jupe gouverne le corps de la femme et empêche la contamination de la société par les fluides. La jupe est alors dépeinte comme protectrice des femmes, mais aussi de la société. Le pantalon féminin ne peut contrôler les fluides féminins et met en danger les femmes et la société. Nous avons là encore une fois deux exemples où la société – et les hommes – apparaissent comme cherchant à protéger les femmes contre elles-mêmes et contre les dangers du pantalon. Les deux articles mettent clairement en avant les prédispositions de la femme et cherchent à se poser en protecteurs de la gente féminine.

De façon générale, les termes comme « invasion », « fluides » mais aussi « contamination » font partie du champ lexical du pantalon féminin et sont associés à un possible danger pour la société victorienne. Le 3 février 1852, un autre article du *British Medical Journal* se penche sur la question et plus précisément sur l'invasion des fluides dans le monde du travail¹⁵⁹. Le journal parle d'Elizabeth Blackwell, première femme à recevoir un diplôme médical et va l'associer immédiatement au Bloomer. Pour le *British Medical Journal*, Elizabeth Blackwell est le nouveau symbole de l'invasion de la sphère médicale par le Bloomer, alors même qu'elle ne portait pas le vêtement. L'article parle alors de véritable « croisade¹⁶⁰ » et du danger pour les générations à venir. Tout cela montre bien que le pantalon féminin n'était pas pensé comme un vêtement fait pour la femme, contrairement à la robe. La robe, elle, protégeait les femmes mais aussi et surtout la société et permettait de maintenir le statu quo. A l'époque, il faut empêcher les fluides d'envahir la société et de causer des dégâts. Un problème subsiste cependant : comment savoir si une femme porte une jupe culotte et non pas une jupe traditionnelle ? Alors que Lady Harberton se félicitait de proposer un pantalon qui n'en ressemble justement pas à

¹⁵⁷ *The Lancet*, 30 septembre 1854.

¹⁵⁸ Le terme original est : « emblem of government ».

¹⁵⁹ « Bibliographical Record », *British Medical Journal*, 3 février 1852.

¹⁶⁰ *Ibid.*

un, qui n'a rien à voir avec le Bloomer et qui a tout l'air d'une jupe traditionnelle, comment savoir quand la société est menacée par les fluides féminins ? Nous arrivons à un nouveau constat alarmant pour la société de l'époque : la jupe culotte est une menace totalement invisible.

3- *La jupe culotte : une menace invisible pour la société et les normes de genre*

Comme nous venons de le voir, le pantalon féminin est une réelle menace pour la société. Cela se caractérise par un sentiment d'envahissement et de mise en danger de la société et du monde du travail. Comme nous l'avons évoqué précédemment, un article publié dans le magazine anglais *The Graphic* avait alerté les foyers anglais sur le danger du pantalon féminin et son impact sur la sphère privée : les femmes en pantalon sont hystériques et repoussantes, incapables de tenir une maison¹⁶¹. La femme en pantalon menace l'équilibre même du mode de vie victorien en essayant de devenir ce qu'elle n'est pas et ne pourra jamais être : un homme. Une distinction importante existe entre le Bloomer et la jupe-culotte, ce qui en fait une différence. Là où une femme en Bloomer était repérée tout de suite, il est très difficile de savoir si une femme portait ou non la jupe culotte, faisant de ce vêtement une menace presque invisible.

C'est en 1881 que Lady Harberton¹⁶² fonde la Rational Dress Society, qui fait la promotion de la jupe culotte. Pour beaucoup à l'époque, la jupe culotte apparaît comme un nouveau Bloomer, une simple version anglaise du vêtement américain¹⁶³. Afin de ne pas souffrir du même traitement que le Bloomer, Lady Harberton insiste à de nombreuses reprises sur les particularités de la jupe culotte : la jupe culotte n'est pas le Bloomer, ce n'est pas non plus un pantalon mais bien une jupe divisée, très discrète. D'ailleurs, dans un article du *Macmillan's Magazine* d'avril 1882, Lady Harberton affirme qu'elle ne souhaite pas que les femmes portent le pantalon : « Therefore I begin saying that I can imagine nothing more unsuitable, ugly, and in very way objectionably, than the dress of European men should be adopted by women¹⁶⁴ ».

¹⁶¹ « Household Work », *The Graphic*, 22 février 1879.

¹⁶² Florence Wallace Pomeroy, vicomtesse Harberton, plus connue sous le nom de Lady Haberton.

¹⁶³ Ce thème de transfert culturel du vêtement américain au vêtement anglais est d'ailleurs abordé dans mon premier mémoire « Shaping the New Woman: from the Bloomer to the Divided Skirts ».

¹⁶⁴ Pomeroy, Florence, Viscountess Harberton. « Rational Dress Reform », *Macmillan's Magazine* 45, avril 1882.

Le caractère discret de la jupe culotte est mentionné dans quelques articles de magazines visant à faire la promotion du vêtement. Constance Wilde dira d'ailleurs :

Being much interested in the promoters of the rational dress movement, I should like to add that the inconvenience of their dress is owing, not to its eccentricity, but to the necessity they are under of trying to make the divided skirt look as though it were not divided on account of the intolerance of the British public¹⁶⁵.

En mentionnant l'intolérance du public britannique, Constance Wilde cherche à souligner la différence entre le Bloomer et la jupe culotte. Il est alors évident que les femmes de la Rational Dress Society sont prêtes à tout pour ne pas s'attirer les foudres de leurs concitoyens, comme ce fut le cas pour les Américaines, si bien que la jupe culotte ressemble plus à une jupe qu'à un pantalon. Quelques années auparavant déjà, Helen B. Taylor écrivait dans le magazine *Queen* : « So innocent of outraging fashionable opinion is the dual skirt that many ladies have, like myself, adopted it without friends or acquaintances being aware that we have accomplished a revolution¹⁶⁶ », mettant en lumière la discrétion évidente du vêtement et la difficulté à faire la distinction entre jupe culotte et jupe traditionnelle. Deux ans plus tard, un lecteur du magazine *Truth* exprimait également son avis : « I think Lady Harberton wore a divided skirt but am not sure... It is scarcely distinguishable from ordinary dress¹⁶⁷ ».

Si l'accent est mis sur la discrétion de la jupe culotte, cela pose tout de même problème pour de nombreuses personnes, puisque discrète ou non, la jupe culotte reste quand même un pantalon. Bien qu'elle soit moins populaire aux Etats-Unis¹⁶⁸, la jupe culotte fera également parler d'elle là-bas. En 1881, le *New York Times* affirme qu'il est impossible de savoir si une femme porte une jupe culotte ou non quand elle est immobile¹⁶⁹. Pour Becky Munford, la vraie peur devient alors la mobilité de la femme¹⁷⁰ : tant que la femme ne bouge pas et qu'elle reste à sa place, elle ne présente pas une menace, mais si elle devait se mettre à bouger et révéler sa duplicité, elle pourrait alors contaminer d'autres femmes. Elle reste cependant tout autant dangereuse quand elle est immobile car il est impossible de savoir si elle porte ou non une jupe

¹⁶⁵ Lettre de Constance Wilde publiée le 6 mai 1885 dans le *Pall Mall Gazette*.

¹⁶⁶ *Queen*, 25 juillet 1881.

¹⁶⁷ *Truth*, 28 février 1883.

¹⁶⁸ Aux Etats-Unis, la jupe culotte sera surtout associée au vélo et à la popularisation du cyclisme, notamment chez les femmes. L'Américaine Annie Jenness-Miller proposera tout de même un dérivé de la jupe culotte, qu'elle considère bien plus modeste : le sous-vêtement divisé, qui part sur le même principe que la jupe culotte mais qui est caché sous une jupe traditionnelle.

¹⁶⁹ « Divided Skirt », *New York Times*, 1881.

¹⁷⁰ Munford, Becky. « Medical Bloomers and Irrational Rationalists: Pathologising the Woman in Trousers. » *Women's History Review*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, 2018, p. 17.

culotte. Pour le *New York Times*, la jupe culotte est troublante car il est impossible de savoir si elle est divisée et donc de savoir si la femme qui la porte est une radicale ou pas¹⁷¹. Le mimétisme nerveux de James Paget fait alors une apparition ici, puisque le magazine affirme que cette fois, la contamination est invisible : il est impossible de savoir à l'avance si une femme est en train d'en contaminer une autre par ses idées. L'article se conclut ainsi : « [t]he open and unexpected wearing of trousers by women of hitherto impeached sanity would be an intolerable shock to the public nerves¹⁷² ». Il devient alors clair que la femme en pantalon n'est pas seulement une menace pour elle ou bien encore pour les autres femmes, mais aussi et surtout pour la société et plus précisément pour les « nerfs du public ».

Il convient alors de se demander quelle sorte de menace représente la jupe culotte. Comme nous l'avons précédemment vu, les vêtements sont bien plus que ce qu'ils semblent être. Joan Nunn le dit, ils sont symboles de rang, d'autorité et de place dans la société¹⁷³. Il faut alors voir le vêtement comme un uniforme, la robe étant celui de la femme. Le vêtement confère un statut particulier à celui qui le porte, comme nous l'avons dit, et cela peut se manifester par l'uniforme de l'officier ou bien encore les robes religieuses d'un homme de foi. Cependant, cela va plus loin et les vêtements permettent aussi de créer une relation de dépendance mais aussi de supériorité entre des individus : homme/femme ; maître/serviteur ; riche/pauvre. Un roi sera toujours habillé de façon à le différencier de ses sujets et il en va de même pour un maître qui cherchera à ne pas être confondu avec son personnel et à affirmer son statut. Cela est pareil pour les hommes et les femmes : les vêtements féminins témoignent du rôle de la femme dans la société et les marquent comme êtres dépendants. Grâce aux vêtements, les distinctions se font savoir et il n'y a pas de place pour la confusion. Pour Julie Petrov donc, porter un vêtement autre que celui préconisé a de fortes connotations anarchiques¹⁷⁴. La peur est alors que confusion se fasse, que les frontières se brouillent et que les choses changent pour le pire : il n'y aurait alors plus de marqueurs de genre ou classe, ou bien ils cesseraient tout simplement d'avoir de l'importance. Pour Petrov, cela causerait par la suite une perte de confiance dans le système et le possible chaos dans la société¹⁷⁵. Si les femmes se mettaient à porter la jupe culotte (ou même le Bloomer dans ce cas), la distinction ne serait plus possible et une confusion des rôles se créerait. Qu'en deviendrait-il du schéma traditionnel et comment savoir qui est en

¹⁷¹ *New York Times*, 1881.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Op. Cit.*, Nunn, p. 7.

¹⁷⁴ Petrov, Julie. « 'A Strong-Minded American Lady': Bloomerism in Texts and Images, 1851. », *Fashion Theory*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, 2015, pp. 22-23.

¹⁷⁵ *Ibid.*

position de pouvoir au sein du foyer ? Comme l'explique Christina Walkley dans *The Way to Wear'em: 150 Years of Punch on Fashion*, les femmes en pantalon faisaient peur aux hommes car elles étaient associées à l'image d'une femme autoritaire, qui décide de prendre la place de l'homme dans la société¹⁷⁶. S'il n'y a plus soumission de la femme à l'homme, il est alors impossible de garantir la soumission des deux à Dieu, ce qui amènerait une nouvelle fois au chaos¹⁷⁷.

Bien que les articles de magazines médicaux se multiplient sur le sujet du Bloomer et de la jupe culotte, il est intéressant de noter que nombreux magazines plus populaires, comme le *New York Times* ou encore le *Morning Chronicle* ou *Punch Magazine*, s'emparent également des deux vêtements. Certains de ces magazines cherchent à également se conférer une autorité scientifique et n'hésitent pas à employer des termes savants. Cependant, ces journaux ne réussissent pas toujours à cacher leur vrai intérêt derrière leurs articles, qui reste de discréditer le Bloomer et la jupe culotte le plus possible. Notre nouveau chapitre se concentre d'ailleurs sur la mission de ces journaux qui est de discréditer à tout prix ces deux vêtements, sans réellement avoir la santé des femmes comme préoccupation principale.

¹⁷⁶ Walkley, Christina. *The Way to Wear'em: 150 years of Punch on Fashion*, London: Peter Owen, 1985.

¹⁷⁷ Davies, Natalie Zemon. « Women on Top », 1978.

Chapitre 6 : Le manque de cohérence scientifique

De nombreux journaux médicaux vont s'emparer du sujet du Bloomer et de la jupe culotte et les associer à des termes scientifiques et médicaux, comme ceux de la contagion ou encore du mimétisme nerveux. Ces magazines utilisent leur autorité scientifique pour faire prévaloir leurs idées sur d'autres et pour discréditer les femmes en pantalon. Cependant, des magazines comme le *Times* mais aussi *The Graphic*, n'hésitent pas à utiliser des termes scientifiques et médicaux dans leurs articles pour se donner, eux aussi, une certaine autorité scientifique. Tout cela, comme nous allons le voir, peu pourtant manquer de cohérence et il devient alors clair que le seul objectif de ces magazines est d'empêcher les femmes de porter le pantalon. A la suite de cela, nous nous pencherons d'ailleurs sur les circonstances où il est préférable et conseiller de porter le pantalon féminin, avant de nous intéresser aux journaux qui remettent justement la mode en cause, nous laissant nous demander si la vraie préoccupation de certains magazines est vraiment la santé des femmes.

1- Un mot d'ordre : contrecarrer le pantalon

Le premier journal à apporter publiquement son soutien au Bloomer est le *Harper's New Monthly Magazine* dans son article « Turkish Costume » du mois de juillet 1851. Bien que les louanges du vêtement soient faites, il est tout de même intéressant de noter l'utilisation de termes comme « domaine masculin », « révolutionnaire » mais surtout « invasion »¹⁷⁸. Après être mentionné une première fois dans l'*Illustrated London News* comme le costume américain qui reçoit énormément d'attention de la part des Américaines¹⁷⁹, le Bloomer continue son voyage à travers les médias et devient le sujet de nombreux articles. Le 20 septembre 1851, l'*Illustrated London News* rapporte un « spectacle de Bloomer » à Saint James's Park et assure que la foule se donnait à cœur joie pour se moquer des femmes¹⁸⁰. L'accent porté sur la foule et sur les moqueries de cette dernière ne place pas le magazine en sympathisant du Bloomer, et laisse à penser que le Bloomer est un phénomène de foire. L'arrivée du costume américain, qui

¹⁷⁸ « Turkish Costume », *Harper's New Monthly Magazine*, juillet 1851.

¹⁷⁹ « The American Ladies's New Costume », *Illustrated London News*, 19 juillet 1851.

¹⁸⁰ « The Bloomer Costume », *Illustrated London News*, 20 septembre 1851.

est aussi appelé « Bloomerism » en Angleterre, témoigne d'une invasion qui menace la masculinité, mais aussi le corps national. Le 23 août 1851, l'*Illustrated London News* est le premier à mentionner cette invasion : « The Bloomer Costume has at last invaded the British Empire¹⁸¹ ». Nous retrouvons par la suite ce même sentiment d'invasion dans les articles du Times : « Bloomerism at the Crystal Palace¹⁸² », « Bloomerisme in Finsbury¹⁸³ », « Bloomerism in Leicester-Square¹⁸⁴ ». Ces articles sont publiés dans le journal le *Times* à peu de jours d'intervalles, renforçant l'idée que le Bloomer est partout et que l'on ne peut y échapper, comme une maladie. La notion d'invasion est très présente, qu'il s'agisse de l'Empire britannique ou bien de l'espace public, à un moment où on va justement chercher à nettoyer l'espace public, à le guérir et le rendre plus vivable¹⁸⁵. Le Bloomer présente une nouvelle fois une menace.

Les journaux pensent avoir également le rôle d'avertir les citoyens britanniques de la menace, comme c'est le cas pour le magazine *The Graphic*. L'article, que nous avons déjà mentionné dans les deux chapitres précédents, avertit les familles anglaises du mal que pourrait causer le Bloomer :

[...] the energy of English girls will be perverted into unwomanly channels, and instead of steady, healthy, capable housewives whom it will make an emigrant's fortune to take with him to Canada or Australia, England will be flooded with Bloomer lecturers and 'professional' women, excited, hysterical, unnatural, domestically helpless, and socially repulsive¹⁸⁶

Le journal joue sur la peur du public anglais de voir le pays contaminé par le Bloomer et d'avoir une nation malade. Si les jeunes filles anglaises ne sont pas éduquées comme il le faut et qu'elles ne sont pas averties immédiatement de leur place dans le foyer, elles vont alors se mettre à porter le Bloomer et qu'en adviendra-t-il du pays ? Là où, dans le chapitre précédent, les femmes étaient en risque de se faire contaminer par d'autres femmes, c'est cette fois-ci la nation qui est en danger et qui pourrait subir le même sort. Afin d'appuyer leur argument et de se conférer une certaine autorité scientifique, le journal n'hésite pas à utiliser des termes comme

¹⁸¹ « The 'Bloomer' Costume », *Illustrated London News*, 23 août 1851.

¹⁸² « Bloomerism at the Crystal Palace », *Times*, 27 septembre 1851.

¹⁸³ « Bloomerism in Finsbury », *Times*, 30 septembre 1851.

¹⁸⁴ « Bloomerism in Leicester-Square », *Times*, 1er novembre 1851.

¹⁸⁵ En 1848, le *Public Health Act* permet la création d'agences spécialisées dans la création de nouveaux programmes qui visent à améliorer la santé publique. Dans les trente années qui suivent, des égouts sont créés, de l'eau potable est approvisionnée et les abattoirs sont éloignés des centres de villes. On pense également aux aérations et on limite les foules. Mitchell, Sally. *Daily Life in Victorian England*. 2nd ed., Westport : Greenwood Publishing Group, 2009, p. 213.

¹⁸⁶ « Household Work », *The Graphic*, 22 février 1851.

« inondé¹⁸⁷ » mais aussi « hystérique¹⁸⁸ ». Des termes médicaux qui cherchent à convaincre le public et à discréditer le Bloomer.

Selon Becky Munford, la femme en Bloomer menace l'équilibre de la société, elle est têtue (ou hystérique à certaines reprises), elle essaie de devenir un homme et elle ne sait pas tenir son foyer, ce qui causera le ridicule de son mari, mais aussi de son pays¹⁸⁹. L'idée qu'une femme en Bloomer puisse contaminer une femme tout à fait normale fait peur aux Anglais de l'époque, qui craignent alors de voir le statu quo sombrer dans le chaos et de voir les normes changer. Toujours selon Munford, les femmes en pantalon sont responsables de plusieurs crises : féminité/masculinité, publique/privée, civilisé/primitive, rationalité/irrationalité, corps/esprit¹⁹⁰. La femme en pantalon représente effectivement toutes ces dichotomies et est responsable de ces crises : les concepts de féminité et de masculinité sont menacés par la femme en pantalon, qui abandonne sa féminité pour une masculinité qu'elle ne parvient pas à entièrement atteindre. Les sphères publique et privée sont également mises à mal par une femme en Bloomer qui cherche à délaisser son foyer (sa sphère privée) pour envahir la sphère publique de l'homme, remettant en cause le bon fonctionnement de la société. Le modèle anglais, modèle très civilisé, est menacé par un retour possible à une période primitive puisque, comme Carl Vogt l'expliquait, les différences hommes/femmes sont gages d'un pays civilisé¹⁹¹. Sans différence hommes/femmes, le pays n'est donc plus civilisé et de plus, il en devient impossible de soumettre l'homme et la femme à l'autorité de Dieu. Les femmes en pantalon sont également des êtres irrationnels, puisqu'elles ne restent pas à leur place et n'acceptent pas leurs conditions. Pour finir, le corps et sa représentation ne sont plus respectés par les femmes qui essaient de se faire passer pour des hommes.

L'article du *New York Times* que nous avons mentionné à plusieurs reprises également est un bon exemple de ces journaux et magazines qui utilisent des termes scientifiques et médicaux pour se conférer une certaine autorité. L'article commence tout d'abord par parler de Spiritualisme et appelle les médecins à se concentrer maintenant sur une maladie qui touche les femmes¹⁹². De nombreux termes scientifiques et médicaux sont utilisés comme « mimétisme

¹⁸⁷ « Flooded » en anglais.

¹⁸⁸ « Hysterical » en anglais.

¹⁸⁹ Munford, Becky. « Medical Bloomers and Irrational Rationalists: Pathologising the Woman in Trousers. » *Women's History Review*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, 2018, p. 15.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹¹ Carl Vogt. Pour plus d'informations, se référer au chapitre 5, partie 1 « Le maintien du statu quo ».

¹⁹² « Divided Skirt », *New York Times*, 1881.

nerveux¹⁹³ », « contamination¹⁹⁴ », « maladie¹⁹⁵ ». Ces termes ont pour but de faire peur aux lecteurs qui connaissent déjà ces termes et leurs significations, et qui pourront donc reconnaître la gravité de la situation, mais aussi aux lecteurs qui ne s’y connaissent pas, et qui seront alors apeurés par l’usage de tels termes. L’article se termine de la sorte : « The woman in trousers is not simply a risk to herself and to other women vulnerable to pathological imitation. Her (im)perceptible presence poses an incontrovertible threat to the sanity and sanitary health of the social body¹⁹⁶ ». Il apparaît alors comme important que le lecteur comprenne que la femme en pantalon, en plus d’être une menace pour la gente féminine, est également une menace pour la société. Cela explique donc pourquoi des journaux quotidiens tels que l’*Illustrated London News* ou encore le *Graphic* s’emparent de ce sujet : il n’est plus question de protéger les femmes du mal que représente le pantalon, il faut protéger la nation contre le fléau que sont ces femmes et pour cela, il faut convaincre le plus de personnes possibles du mal du Bloomer et de la jupe culotte. Pourtant, d’autres journaux et magazines n’hésitent pas à défendre le Bloomer et la jupe culotte et à remettre en question la mode et ses règles, prouvant une nouvelle fois que la santé des femmes n’est pas la réelle préoccupation de certains médias.

2- *La santé des femmes, la vraie préoccupation ? Quand les médecins remettent en cause la mode*

Déjà dans le chapitre cinq, nous avons mentionné cet article du *Lancet* qui présente le jupon comme un emblème de gouvernement et qui fait le lien entre le vêtement et les qualités de la gente féminine, choisies spécialement par la Nature¹⁹⁷. Cet article est intéressant puisqu’il porte à croire que la santé des femmes est la vraie préoccupation du magazine, alors que le *Lancet* semble davantage soucieux de la santé publique et du maintien du statu-quo. La mention des qualités mentales offertes par la Nature aux femmes est plus un moyen de justifier une nouvelle fois la différence entre les sexes et de s’assurer que les femmes restent à leur place. Si les femmes ne respectaient pas leur place et n’agissaient pas en lien avec leurs capacités mentales présumées, cela chamboulerait la société. Un point sur lequel de nombreux chercheurs

¹⁹³ « Nervous mimicry » en anglais.

¹⁹⁴ « Contamination » en anglais.

¹⁹⁵ « Disease » en anglais.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *The Lancet*, 30 septembre 1854.

s'accordent est que le simple fait pour une femme de porter un pantalon peut perturber l'ordre établi¹⁹⁸. Nous avons déjà vu à plusieurs reprises que la société avait peur de ce que la femme en pantalon pouvait représenter et ce que sa présence pouvait causer à la société traditionnelle. Tout est alors bon pour discréditer le pantalon, et la santé (celle des femmes, mais aussi et surtout celle de la nation) est souvent mise en avant et présentée comme la préoccupation première des journalistes. Cependant, ces journalistes ne sont pas les seuls à prendre part au débat et très rapidement une opposition se forme et devient populaire également : médecins, réformistes et féministes sonnent la sonnette d'alarme et affirment que les vêtements traditionnels ont de lourds effets négatifs sur les femmes. Qu'il s'agisse des longues jupes, des lourds jupons, des talons mais aussi des corsets, ils étaient nombreux à déjà dénoncer l'industrie de la mode et ils continuent à le faire, soulevant des inquiétudes d'ordre physiques mais aussi mentales¹⁹⁹.

La mode de l'époque pouvait être très mal vue pour la santé des femmes, surtout les corsets, qui étaient montrés du doigt pour être responsable de maladies et de troubles. La liste était assez longue et pouvait aller de simples inconvenances plutôt légères, comme la nausée, jusqu'à des maladies bien plus sérieuses, pouvant engendrer le déplacement de l'utérus. En 1879, l'autrice américaine Margaret Oliphant écrit que seules les femmes peuvent vraiment témoigner des problèmes causés par leurs robes : la fatigue résultant du poids à porter, de la charge sur les genoux et de l'ensemble des contraintes physiques qui s'accumulent progressivement, tout cela fatiguant énormément les femmes.²⁰⁰ Elle met en lumière les conséquences de tels vêtements sur la santé des femmes sur le long terme et se place en défenseur d'une mode qui se veut pratique, en affirmant qu'une robe ne peut pas être bonne si elle n'est pas adaptée à des activités pratiques²⁰¹. Quelques années avant cela, Mattie M. Jones²⁰² s'adresse à la foule lors de la World's Health Convention de 1864 et dresse une liste de ce que les femmes endurent au quotidien à cause de leurs vêtements : « mal de tête et mal de dos et mal aux côtes, dyspepsie,

¹⁹⁸ Sur le sujet, il est possible de se référer à : Chapman, Don. *Wearing the Trousers: Fashion, Freedom and the Rise of the Modern Woman*, Gloucestershire : Amberley Publishing, 2017. Cunnigham, Patricia A. *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*, Kent : The Kent State UP, 2003 ou encore Stevenson, Ana. « 'Bloomers' and the British World: Dress Reform in Transatlantic and Antipodean Print Culture, 1851-1950. » *Cultural and Social History*, Londres : Bloomsbury Journals, October 2017.

¹⁹⁹ Pour de plus amples informations, se référer au chapitre 2 « The 'Exquisite Slave' in England and in America » du mémoire réalisé l'année dernière, qui traite également ce sujet.

²⁰⁰ Oliphant, Margaret. *Dress*, Philadelphia: Porter & Coats, 1879, p. 55.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 4.

²⁰² Mattie M. Jones est plus connue sous le nom de « Mrs M.M. Jones ».

névralgie et tuberculose, associés à la liste d'autres faiblesses propres à leur sexe²⁰³ ». Déjà en 1858, le *Nineteenth Annual Report* disait :

It is evident physiologically, that air is the pabulum of life, and that the effects of a tight cord round the neck and of tight-lacing only differ in degree... for the strangulations are both fatal. To wear tight stays is in many cases to wither, to waste, to die²⁰⁴.

Le rapport fait le lien entre le taux élevé de décès chez les femmes et l'utilisation du corset, affirmant clairement le rôle joué par les corsets dans ces chiffres. Quelques années après cela, le *Magazine of Arts* écrit que l'industrie de la mode est un tyran et qu'il est important de libérer les organes vitaux des femmes, qui sont bien trop serrés²⁰⁵. Andrew Combe, médecin écossais de l'époque, disait dans son livre *The Principles of Physiology Applied to the Preservation of Health and to the Improvement of Physical and Mental Education*, que les jeunes filles n'avaient pas encore le temps d'être formées qu'elles portaient déjà des corsets afin d'obtenir une meilleure forme et la fameuse silhouette de sablier. D'après les observations de Combe, l'utilisation de cet accessoire entraîne un sous-développement musculaire chez les jeunes filles, les obligeant ensuite à porter des modèles encore plus rigides et serrés. Il conclut qu'après deux ans de port, seules deux des quarante jeunes filles de l'école n'étaient pas encore affaiblies par cette pratique.²⁰⁶ Mais Andrew Combe n'est pas le seul à être arrivé à la même conclusion : Henry Whitfield, médecin anglais travaillant dans la région de Kent, est intransigeant quant au fait que les femmes commettent une terrible erreur en portant un corset. Cependant, Whitfield ne met pas en avant le confort féminin ou encore la santé des femmes, mais il utilise des arguments religieux, affirmant que cela est contre ce que Dieu veut²⁰⁷.

En fait, il est probable que les médecins de l'époque ne condamnaient pas la mode victorienne à cause de ce qu'elle pouvait causer aux femmes de l'époque, mais plutôt car certains avaient peur de la possible sexualité des femmes et pensaient qu'une tenue plus modeste cacherait leurs corps, c'est du moins ce qu'avance David Kunzle²⁰⁸. Pour Kunzle, ces médecins utilisaient leur pouvoir pour imposer un regard masculin prédominant sur les femmes

²⁰³ La convention a lieu en 1864 à New-York mais son intervention sera publiée un an après. « Woman's dress: its moral and physical relations: being an essay delivered before the World's Health Convention, New-York City, Nov., 1864 », New-York: Miller Wood, 1865, p. 9.

²⁰⁴ *Nineteenth Annual Report of the Registrar-General of Births, Deaths, and Marriages in England*, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1858, pp. 194-195. Le rapport est publié en 1858 pour l'année 1856.

²⁰⁵ « Fitness and Fashion », *The Magazine of Arts*, Londres : Cassell, Petter, Gaplin & Co., 1882.

²⁰⁶ Combe, Andrew. *The Principles of Physiology Applied to the Preservation of Health and to the Improvement of Physical and Mental Education*, 15th ed, Edimbourg : Maclachlan & Stewart, 1860, pp. 91-92.

²⁰⁷ Whitfield, Henry. *The Absurdities of Stays, and the Evil Effects of Tight Lacing*, Londres : Hugh Cunningham, 1845, p. 17.

²⁰⁸ David Kunzle, *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight Lacing, and other Forms of Body Sculpture in the West*. Totowa : Rowman and Allanheld, 1982.

et sur leur sexualité, notamment les femmes de la classe moyenne et celles de la classe ouvrière. Il est tout de même important de noter que les points de vue sont très différents sur le sujet, David Kunzle étant connu pour être un grand défenseur du corset victorien. Il ne serait pas bon de rejeter les arguments des médecins de l'époque utilisés contre le corset sous prétexte qu'ils aient été écrits par des hommes. Ils détiennent toujours des preuves et évidences que les femmes de l'époque souffraient à cause de leurs vêtements, et montrent que certains avaient déjà sonné l'alarme. Nous pouvons tout de même croire que certains médecins qui se sont prononcés contre le corset étaient réellement des sympathisants de la cause de la réforme vestimentaire, bien que cela ne soit pas le cas de tous.

De plus, bien que de nombreux articles aient pu être écrits sur les dangers du corset, mais aussi sur les méfaits des vêtements traditionnels en général, beaucoup de ces articles étaient publiés dans des magazines médicaux et scientifiques, qui n'avaient pas forcément un très grand public²⁰⁹. Colleen Ruby Gau ajoute qu'à cette époque les informations provenant du monde médical pouvaient être déroutante pour les femmes, comprenant énormément de théories différentes et peu de preuves illustrées²¹⁰. Les journaux médicaux étant encore au début de leur création, leur circulation pouvait être assez limitée et n'avaient pas encore atteint le public désiré. Par exemple, le *Boston Medical and Surgery Journal*, publié par le docteur Robert L. Dickinson avait pour premier article une étude sur les dégâts causés par les corsets, plus particulièrement sur la pression constante qu'opéraient les corsets sur le corps féminin. Bien que très connu aux Etats-Unis pour être fortement opposé aux corsets, son magazine n'aura que très peu de visibilité, et Dickinson arrêtera de parler de cela par la suite²¹¹.

Bien que de nombreux articles dénoncent l'industrie de la mode et les effets de la mode sur le corps de la femme, très peu d'entre eux parlent du Bloomer et de la jupe culotte, et peu en font la promotion. Il existe cependant une situation où il est acceptable de porter le Bloomer et où cela n'est pas vu d'un mauvais œil : les mouvements de cures thermales. Dans ce cas-là le Bloomer est alors associé à la maladie et il ne menace personne.

²⁰⁹ Cunnigham, Patricia A. *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*. Kent : The Kent State UP, 2003, p. 25.

²¹⁰ Gau, Colleen R. *Historic medical perspectives of corseting and two physiologic studies with reenactors*, Retrospective Theses and Dissertations, PhD dissertation, Iowa : Iowa State University, 1998, p. 93.

²¹¹ *Ibid.*, p. 20.

3- *Quand il est acceptable de porter le Bloomer : les mouvements de cures thermales*

Au final, la moquerie sera tellement forte dans les années 1850 que de nombreuses femmes décident d'abandonner le Bloomer. Cependant, bien que le Bloomer disparaisse du devant de la scène médiatique anglaise et américaine, des réformateurs continuent de se battre pour une mode plus saine. Annie Jenness-Miller²¹² fait énormément parler d'elle aux Etats-Unis à peu près à la même période que la jupe culotte, pour les changements qu'elle propose : il faut réformer les sous-vêtements, pour qu'ils soient plus confortables et moins encombrants. Des variations du Bloomer sont encore portées par de nombreuses femmes pourtant, notamment dans la sphère « semi-privée ». Cette sphère englobe les établissements qui pratiquent la cure thermale mais aussi les sanatoriums. Dans *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health and Art*, Patricia Cunningham explique pourquoi les femmes ont porté le Bloomer plus longtemps dans les établissements de cure thermale :

When women wore trousers or Bloomers in sanitariums and water-cure establishments, the pants were no threat because they were associated with illness and dependence. Wearing Bloomers for exercise also suggested healthful benefits. But when Bloomers were coupled with feminist claims and rhetoric, they were a powerful threat to the cultural status quo. The Bloomer gained negative associations when it became connected to the women's rights movement, which at the time was considered a radical cause²¹³

Ces femmes ne font pas autant parler d'elles puisqu'elles sont associées à la maladie et ne représentent alors pas de menace pour la société²¹⁴. Effectivement, l'adoption du Bloomer dans les cures thermales témoigne d'un signe de faiblesse de la part de la personne qui porte le costume et la santé faible n'était alors pas menaçante pour le statu quo.

Le mouvement de cure thermale, aussi appelé mouvement d'hydropathie²¹⁵ est un mouvement qui découle de la réforme sanitaire du dix-neuvième siècle. C'est un traitement très

²¹² Annie Jenness-Miller est à l'initiative du magazine *The Jenness-Miller Magazine: Dress*, dans lequel elle fait la promotion de sous-vêtements plus sains et en accord avec le corps de la femme.

²¹³ Cunningham, Patricia A. *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*. Kent: The Kent State UP, 2003, p. 37.

²¹⁴ Munford, Becky. « Medical Bloomers and Irrational Rationalists: Pathologising the Woman in Trousers. » *Women's History Review*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, 2018, p. 14.

²¹⁵ Water cure ou alors hydropathy en anglais. Pour plus d'informations sur le sujet, vous pouvez consulter le mémoire de Candice Despretz : « 'A genial glow of health' : le discours médical dans la pratique du bain de mer en Angleterre (1752-1840) ».

populaire en Europe et aux Etats-Unis²¹⁶. L'hydropathie gagne rapidement du succès : les gens viennent soigner leurs problèmes médicaux, on y fait aussi la prévention de futures maladies et c'est également un lieu holistique²¹⁷. Pour se soigner, les patients prennent des bains chauds ou froids, des douches, ils s'enroulent de compresses mouillées, de ceintures mouillées mais aussi des draps ou encore de robes prévues pour l'occasion. On dit de l'hydropathie que c'est une pseudoscience, c'est-à-dire quelque chose qui apparaît scientifique mais qui n'est pas scientifiquement prouvé. Certains font la promotion des établissements de cures thermales alors même qu'ils savent que les bienfaits scientifiques ne sont pas prouvés, mais d'autres y croient réellement. Dans les deux cas, sa popularité est alors gage de qualité pour tous²¹⁸. On distingue deux sortes d'établissements : les établissements où l'on se sociabilisait, dansait, jouait et buvait ou alors ceux où l'on faisait de l'exercice, on adoptait un régime strict et on utilisait l'eau pour se soigner²¹⁹. Tout commence avec Vincenz Priessnitz, un Européen qui se soignait lui-même et ses animaux en utilisant de l'eau froide. De son expérience, il en fait un compte-rendu et affirme qu'il a été guéri de sa goutte et de ses rhumatismes. Il suffit de seulement quelques années pour qu'il gagne en popularité et par la suite, des médecins européens et américains adoptent la technique²²⁰. De nombreuses personnalités publiques anglaises et américaines se prêtent au jeu : William Alcott, Charles Darwin, mais aussi Lucy Stone, Amelia Bloomer ou encore Susan B. Anthony, toutes trois connues pour avoir porté le Bloomer. Aux Etats-Unis, on ne compte pas moins de deux-cent treize établissements de ce genre entre 1843 et 1900²²¹.

Il existe par ailleurs de nombreux journaux et magazines qui faisaient la promotion du Bloomer à des fins médicales et qui louaient les bienfaits des cures thermales par la même occasion. Le *Water Cure Journal* était édité par Mary Gove Nichols, il est en circulation entre 1845 et 1862²²². Mary Gove Nichols était d'ailleurs connue pour porter le Bloomer, elle en

²¹⁶ Resor W, Cynthia. « Hydropathy : Pseudoscience in the 19th Century », *Teaching with Themes*, 21 mars 2021, <https://teachingwiththemes.com/index.php/2021/03/25/hydropathy-pseudoscience-in-the-19th-century/> [consulté le 13/12/2022].

²¹⁷ Voici la définition de médecine holistique provenant de *medinat.fr* : « La médecine holistique est une médecine alternative qui considère l'individu dans son intégralité, à savoir son corps, ses émotions, son mental, mais aussi son esprit. Cette forme de thérapie ne se limite pas à soigner les symptômes du mal, mais à chercher les réelles causes du trouble. », <https://www.medinat.fr/blog/53/qu-appelle-t-on-medecine-holistique-#:~:text=La%20m%C3%A9decine%20holistique%20est%20une,les%20r%C3%A9elles%20causes%20du%20trouble> [consulté le 09/02/2023].

²¹⁸ *Ibid.*, Resor.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Op. Cit.*, Cunningham, p. 40.

²²² Ces dates sont disponibles sur le site de l'IAPSOP, The International Association for the Preservation of Spiritualist and Occult Periodicals, http://iapsop.com/archive/materials/water-cure_journal/ [consulté le 09/02/2023]. Le *Water Cure Journal* devient par la suite le *Herald of Health*.

faisait les louanges dans son journal et affirmait que le vêtement avait amélioré sa santé et son courage²²³. Plus connu encore, le *Sibyl* est publié entre 1856 et 1864 et il est édité par Lydia Sayer Hasbrouck, qui a encore plus à cœur le combat pour l'amélioration des vêtements féminins ; elle est très enthousiaste du Bloomer et de la médecine thermique. Le *Sibyl* est de plus considéré comme l'homologue du *Lily* d'Amelia Bloomer, magazine plus féministe que le *Sibyl*²²⁴. Le magazine de Lydia Sayer Hasbrouck recevait d'ailleurs de nombreuses lettres de femmes ayant essayé ou adopté le Bloomer et qui choisissent de témoigner de leur expérience²²⁵. Les médecins des cures thermales étaient parmi les plus grands défenseurs de la réforme vestimentaire et voyait en elle une réelle nécessité. Durant les traitements, les médecins conseillaient aux femmes de porter des vêtements confortables, et de les adopter le temps du séjour. Il était nécessaire pour les femmes de porter des vêtements amples afin de pouvoir respirer librement et sans encombrement²²⁶. Pour Jane Donegan, l'hydropathie est, dès le début, contre les corsets et les vêtements restrictifs²²⁷. En 1847 déjà, James Caleb Jackson affirmait que les femmes rendant visite à son établissement ne seraient pas demandées de sacrifier leur santé pour mode²²⁸, il ajoute que les vêtements féminins rendent les mouvements difficiles, forçant les femmes à éviter les charges lourdes ou même les escaliers :

Jackson observed that clothing made locomotion difficult, forcing women to avoid climbing stairs and carrying heavy objects, which thus deprived them of exercise necessary to develop a sound circulatory system, which, in turn, was necessary to prevent a wide variety of disorders, including consumption and dyspepsia. Jackson went on to say that women's clothing displaced and crowded their internal organs, causing difficulty in urination and defecation as well as disorders of the organs themselves²²⁹

En plus d'être privées de mouvement, les femmes sont privées de l'exercice nécessaire pour développer un bon système circulatoire, qui leur permettrait d'éviter de nombreuses maladies.

Entre 1850 et 1853, le *Water Cure Journal* propose une variété de costumes dans le but de remplacer la mode traditionnelle. Jane Donegan affirme que les médecins essayaient de trouver un vêtement qui serait beau, féminin et surtout bien loin des habits masculins en apparence. Il fallait que la tenue soit simple, confortable, attrayante mais aussi adaptée pour la saison²³⁰. Même si les femmes adeptes de ce mouvement et ayant adoptées le Bloomer n'étaient pas

²²³ *Op. Cit.*, Cunningham, p. 39.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*, p. 40.

²²⁷ Donegan, Jane B. *Hydropathic Highway to Health: Women and Water-Cure in Antebellum America*, New-York : Greenwood Press, 1986, citée par Patricia Cunningham, p. 40.

²²⁸ *Op. Cit.*, Cunningham.

²²⁹ *Ibid.*, p. 41.

²³⁰ Donegan citée par Cunningham.

empêchées de porter le costume en dehors des établissements spécialisés, porter le Bloomer en public aurait été vu comme alarmant. Les autres passants n'auraient pas de moyen de savoir que ces femmes portaient le Bloomer pour améliorer leur santé et ils assumeraient donc qu'elles le faisaient pour d'autres raisons, comme l'envie de prendre la place des hommes. Ces femmes-là seraient immédiatement vues comme des menaces pour la société.

Il y a cependant un déclin du costume dans les années 1860 et de moins en moins de femmes y prêtent intérêt. La question de la réforme vestimentaire et l'aspect féministe aurait pris trop de place et aurait éclipsé le reste. Le Bloomer a d'ailleurs eu un impact négatif sur les réformes sanitaires, car le vêtement était associé à la lutte pour les droits de la femme²³¹.

Nous venons donc d'étudier le poids de la science dans la lutte contre les femmes en pantalon et nous avons pu voir que cette lutte est caractérisée par un besoin de protéger les femmes contre elles-mêmes (puisqu'elles en sont incapables) mais aussi des protéger la société et le statu quo contre les femmes, surtout celles en pantalon. Au final, une femme est considérée comme incapable d'avoir une position de pouvoir et le contraire serait synonyme de chaos et de perte de la civilisation. Durant cette lutte, les magazines et journaux ont dû adapter leur discours en fonction de la menace, et surtout faire face à la menace invisible que représente la jupe culotte. Mais au final, la préoccupation première de ces journaux n'était pas vraiment la santé des femmes mais plus la santé publique et tout était bon pour discréditer les femmes en pantalon. Mais le monde de la médecine n'est pas le seul à chercher le rejet du pantalon, le monde du divertissement va également avoir un rôle à jouer et va chercher à discréditer le pantalon féminin par tous les moyens possibles, surtout en faisant un lien entre la jupe culotte et la femme nouvelle²³².

²³¹ *Op. Cit.*, Cunningham, p. 43.

²³² *New Woman* en anglais. Nous utiliserons le terme de femme nouvelle à partir de maintenant.

III- Discréditer la femme en pantalon grâce au divertissement

Il n'y a pas que le milieu médical et scientifique qui cherche à dénigrer le pantalon féminin et à dissuader les femmes de le porter ou même de s'y intéresser. Le monde du divertissement va également prendre part au débat et moquer le pantalon féminin de toutes les façons possibles. Le Bloomer est avant tout un moyen de se moquer des Américains, et les Anglais vont s'y donner à cœur joie. Pour Clare Rose, dans *Clothing, Society and Culture in Nineteenth Century England*, si le Bloomer n'est pas pris au sérieux dès le début en Angleterre, c'est car il est très rapidement associé au divertissement, avec la publication de dessins humoristiques, de pièces de théâtre ou encore de chansons²³³. Le Bloomer est tourné au ridicule mais cela reste tout de même bon enfant. Cependant, la lutte contre les femmes en pantalon par le divertissement prend un autre tournant avec l'arrivée de la jupe culotte, et les auteurs deviennent plus virulents dans leurs représentations de la femme en pantalon, et de son association avec la femme nouvelle. Tout est alors bon pour discréditer le vêtement. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur le rôle des chansons et des pièces de théâtre dans la lutte contre le Bloomer, avant de nous intéresser au lien entre la jupe culotte, la femme nouvelle et le monde du divertissement. Pour finir, nous analyserons la représentation de la femme nouvelle par les dramaturges victoriens.

²³³ Rose, Clare. *Clothing, Society and Culture in Nineteenth Century England, Volume 2: Abuses and Reforms*. Londres : Pickering & Chatto, 2010, pp. 151-152.

Chapitre 7 : Le rôle des chansons et des pièces de théâtre dans la lutte contre le Bloomer

Don Chapman explique dans son ouvrage *Wearing the Trousers* que le Bloomer est un sujet très lucratif pour les journaux et écrivains de l'époque victorienne²³⁴. De nombreuses pièces de théâtre, chansons et poèmes ont été écrits sur le Bloomer, et cherchent à ridiculiser le Bloomer et à faire passer le vêtement pour quelque chose d'indécent. Cependant, il est à noter que la lutte contre le Bloomer reste une lutte que nous pouvons qualifier de « bon enfant », qui a vocation à discréditer le vêtement en utilisant un ton qui se veut léger. Dans une première partie, nous approfondirons justement le côté bon enfant de la lutte contre le Bloomer, avant de nous intéresser aux caractéristiques de la femme en Bloomer dans les chansons et pièces de théâtre.

1- Le divertissement et le Bloomer : une lutte qui se veut bon enfant ?

Comme l'explique Charles Neilson Gattey dans *The Bloomer Girls*, le Bloomer est une bénédiction pour le théâtre, qui s'empare immédiatement du vêtement : « The Costume was a godsend to the theatre, and no fewer than three farces on the theme were produced in London that autumn²³⁵, all with great success²³⁶. » En plus d'attirer l'œil des dramaturges, le Bloomer attire également le public britannique, qui se fait une joie d'assister aux représentations de ces pièces. A l'automne 1851 justement, Edward Sterling présente *The Figure of Fun, or the Bloomer Costume*, une farce en un acte, qui retrace les mésaventures de Patty, une servante anglaise qui se retrouve à porter le Bloomer bien malgré elle et à poser comme figure de cire. Patty sait immédiatement qu'elle fait une erreur en acceptant de porter le Bloomer et appréhende la réaction de sa mère et de sa patronne si elles venaient à l'apprendre. La situation tourne très rapidement au ridicule pour la jeune femme : son fiancé arrive au bras d'une autre femme et, ne la reconnaissant pas, l'appelle « sir ». Nous retrouvons ici un schème qui sera par la suite récurrent dans les pièces sur le Bloomer et la jupe culotte, celui de la confusion des

²³⁴ Chapman, Don. *Wearing the Trousers: Fashion, Freedom and the Rise of the Modern Woman*. Gloucestershire : Amberley Publishing, 2017, voir le chapitre 3 « Making Money out of Bloomers », pp. 41-53.

²³⁵ L'auteur fait ici référence à l'automne 1851.

²³⁶ Gattey, Charles Neilson. *The Bloomer Girls*, Londres : Femina Books Ltd., 1967, p. 71.

sexes. Le 21 septembre 1851, un article du magazine britannique *The Era* revient justement sur la pièce de théâtre et écrit :

We could not catch one original line nor a morsel of novelty in the whole piece, which is a capital idea very poorly wrought up. The author aims at condemning the bloomer costume... In this he clearly fails for the sympathy of the audience is quite with Miss Marshall, who is made to appear in a very pretty and very sensible costume – barring its colours²³⁷.

La pièce est qualifiée d'ordinaire et de routinière. Pour le journal, Sterling échoue totalement à condamner le Bloomer et à le tourner en ridicule car la sympathie du public est tournée vers la pauvre Patty (Miss Marshall). Le journal note d'ailleurs que la comédienne porte un très beau costume, qui n'appelle pas à la moquerie.

Bloomerism, or The Follies of the Day: An Original Farce in One Act est une pièce de théâtre écrite par Joseph Henry Nightingale et Charles Millward, qui semble avoir plus de popularité dans les journaux britanniques. Le *Morning Chronicle* salue la pièce par la critique, car elle réussit à se moquer du « pantalon américain », des mouvements de cures thermales, du végétarisme mais aussi des mouvements de la paix. Comme nous l'avons précédemment vu, les mouvements de cures thermales sont très populaires aux Etats-Unis et sont très fortement associés au Bloomer, il en va de même pour les congrès de la paix, qui étaient très souvent organisés par des sympathisants du Bloomer. Le journal fait tout de même la même remarque que *The Era* à l'encontre de la pièce de Sterling : les costumes sont trop beaux et le public ne parvient pas à les moquer²³⁸. Dans le cas de ces deux pièces de théâtre, la lutte se voulait bon enfant : le public ne peut que sympathiser avec la pauvre Patty Marshall pour toutes les péripéties qu'il lui arrive et se sent mal pour elle. A chaque représentation, les Bloomer sont bien trop beaux pour que le public ne se moque pleinement du vêtement et il est alors plus facile de se moquer des Américains que du vêtement. L'envie de se moquer et de discréditer le Bloomer est bien présente, mais le ton reste gentil.

Les dramaturges de l'époque ne sont pas les seuls à se moquer du Bloomer, les chanteurs et écrivains s'y mettent également. De nombreuses chansons sont écrites et des poèmes sont rédigés²³⁹. Parmi eux, nous retrouvons *I Want to be a Bloomer*, d'Harry Abrahams et chanté par Miss Rebecca Isaacs en 1851. La chanson raconte l'histoire d'une jeune femme de dix-huit ans qui s'adresse à sa mère et affirme vouloir porter le Bloomer car elle veut rendre les autres

²³⁷ Editorial de *The Era*, 21 septembre 1851.

²³⁸ Editorial du *Morning Chronicle*, 4 octobre 1851.

²³⁹ Les différentes chansons et poèmes mentionnés dans cette partie sont disponibles dans l'annexe du mémoire.

femmes jalouses. Elle veut faire parler d'elle, avoir son nom dans les journaux et trouver un mari²⁴⁰. Cela apparaît comme une façon légère de se moquer des femmes en Bloomer et de les dépeindre comme des personnes obsédées par la célébrité et qui ne portent le Bloomer que pour recevoir de l'attention. *The Bloomer Costume, or Tunics, Turbans and Trousers* est une chanson comique de James Bruton écrite en 1852, qui chante la fin de ce que l'auteur appelle la « femme féminine²⁴¹ » et le retour des Amazones²⁴². Pour Bruton, les femmes en pantalon sont prêtes à tout pour copier les hommes mais la fin de la chanson se veut tout de même bon enfant, et l'auteur affirme que, Bloomer ou non, les femmes seront quand même aimées²⁴³. *I'll be a Bloomer*, d'E. Hodges pourrait, à première vue, laisser penser que l'auteur chante les mérites du Bloomer, mais bien que les femmes en Bloomer soient amusantes, elles se comportent comme des hommes, elles sont violentes et martyrisent leur mari²⁴⁴. Pour l'époque, cela est plus comique qu'alarmant : il est impensable pour les victoriens qu'une femme soit assez forte pour lever la main sur son mari, alors l'improbabilité fait rire. D'ailleurs, la femme martyrisant son mari est utilisée à de nombreuses reprises, notamment par *Punch Magazine*. De plus, le poème d'Hodges se termine par une mise en garde pour les hommes, mais cette fois-ci on leur dit de se préparer à acheter des pantalons à leur femme. Le poème *I Would Not Have a Bloomer*, de Tom the Great of Oxford est déjà plus virulent et nous fait nous demander si la lutte contre le Bloomer était réellement bon enfant. L'auteur affirme qu'il ne veut pas d'une femme en Bloomer, et ce même pas pour tout l'or du monde. Il dénonce une remise en question du pouvoir de l'homme et affirme que les petits garçons vont finir par se demander qui dirige vraiment à la maison²⁴⁵. La femme en Bloomer a un mauvais caractère, elle fume et n'a aucune manière. Elle n'est pas féminine et de plus, n'a aucune honte à se faire mesurer par un homme pour la fabrication de son costume²⁴⁶. Il s'agit tout de même d'une chanson comique, même si elle dévoile la vérité (ou ce que les hommes pensent être la vérité) sur le Bloomer. Il s'agit bien de faire passer un message par l'utilisation du comique et du divertissement, afin que cela rentre plus facilement dans la tête des spectateurs. De plus, il est à noter que le monde du divertissement touche bien plus de personnes que le monde médical : les femmes ont également

²⁴⁰ Abrahams, Harry. *I Want to be a Bloomer*, n.d., 1851.

²⁴¹ « Female woman » en anglais.

²⁴² La figure de la femme Amazone sera également utilisée par Arthur Pinero dans son traitement de la femme en jupe culotte et de la femme nouvelle. Nous nous pencherons sur ce sujet en profondeur dans le chapitre 9.

²⁴³ Bruton, J. *The Bloomer Costume, or Tunics, Turbans and Trousers*, n.d., 1852.

²⁴⁴ Hodges, E. *I'll be a Bloomer*, 1851.

²⁴⁵ L'expression « Who wears the breeches? » est utilisée.

²⁴⁶ Great Tom of Oxford. *I Would Not Have a Bloomer*, 1858.

accès au théâtre, chansons et poèmes, et n'ont pas besoin d'avoir reçu une éducation pour comprendre ce qui se dit.

Le côté bon enfant va rester présent à travers les chansons, poèmes et pièces de théâtre, mais est-ce toujours le cas ? Le *Royal Cornwall Gazette* du 5 décembre 1851 prend également part au long débat contre le Bloomer, et publie ce court poème :

Good people, Mrs Dexter begs
That you will come and see her legs
She to exhibit them is willing
Up to the knees – all for a shilling!
The liberal gents who fork out two
Are favoured with a closer view,
While those who wish to do it cheap
For sixpence get a distant peep²⁴⁷

Caroline Dexter, femme anglaise qui a longtemps défendu le Bloomer américain, proposait des conférences lors desquelles elle parlait des bienfaits du costume, tout en le portant. Elle est ici dépeinte comme une prostituée, prête à faire payer les gens pour leur montrer ses jambes. Elle apparaît alors comme une femme légère, qui vend son corps. Ici, le magazine réussit à se moquer de Madame Dexter et à lui donner une image de prostituée et par conséquent, toutes les femmes en Bloomer le sont également.

²⁴⁷ *Royal Cornwall Gazette*, 5 décembre 1851, p. 5.

Dans la lutte du monde du divertissement contre le Bloomer, il faut également mentionner *Punch Magazine*, qui n'hésite jamais à ridiculiser les femmes en pantalon. Dans « Bloomerism! » (illustration 1) déjà, les femmes en Bloomer sont vues comme des êtres têtues et insupportables. Nous avons ici affaire à une scène de ménage entre une femme, appelée « Femme de caractère²⁴⁸ » et son mari Alfred. La femme porte un Bloomer et élève la voix sur son mari, qui est allongé sur le sofa et lit un livre. Les rôles sont totalement inversés, et nous pouvons voir qu'elle dit d'ailleurs : « Now, do, pray, Alfred, put down that foolish novel, and do something rational. Go and play something on the piano; you never practice, now you're married²⁴⁹. » Cette caricature est la représentation même de ce que les victoriens craignent avec une inversion des rôles. Le spectateur rit du ridicule de la situation et du caractère de la femme, mais il se moque également d'Alfred, qui s'adonne à une activité entièrement féminine et qui se laisse faire par sa femme. *Punch Magazine* publiera d'autres caricatures, mais les caractéristiques principales restent les mêmes. « Woman's Emancipation » (illustration 2) est une illustration montrant un groupe de femmes portant le Bloomer, elles portent également des chapeaux et elles tiennent une canne à la main. On peut apercevoir que l'une d'entre elles fume, et toutes adoptent des postures masculines pour l'époque. Elles sont confiantes et ont l'air sûres d'elles²⁵⁰. La dimension comique est toujours présente à travers le costume d'une des femmes, qui n'est pas sans rappeler le fameux costume d'Arlequin. L'illustration est accompagnée d'une lettre, écrite par une certaine Theodosia E. Bang, de Boston, et qui serait la principale du Homeopathic Quackery and Collegiate Thomsonian Institute, une université

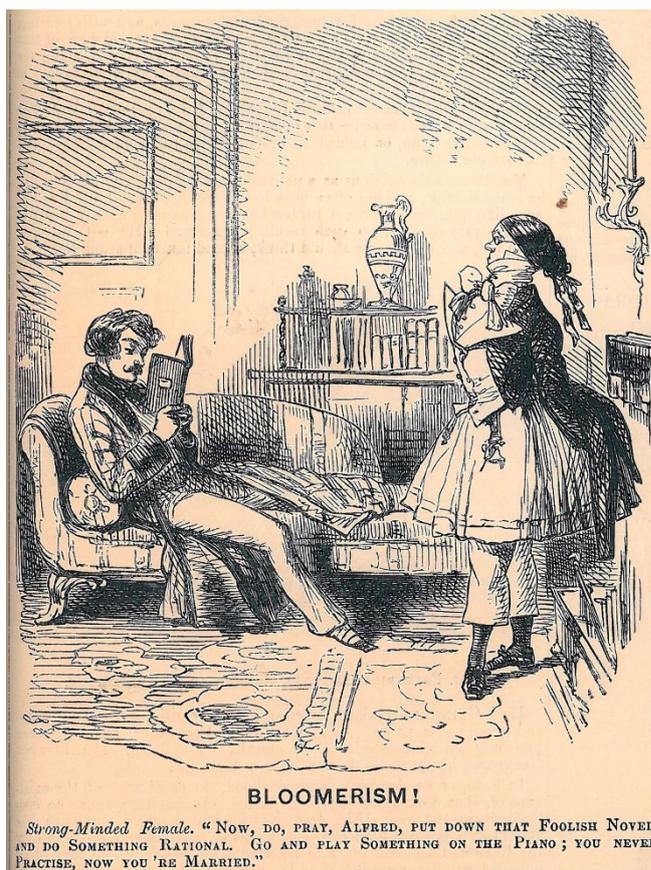


Illustration 1 : "Bloomerism!", *Punch Magazine*, octobre 1851.

²⁴⁸ « Strong-minded woman » en anglais.

²⁴⁹ « Bloomerism! », *Punch Magazine*, octobre 1851.

²⁵⁰ « Woman's Emancipation (Being a Letter addressed to Mr. Punch, with a Drawing, by a strong-minded American Woman) », *Punch Magazine*, 1851.

qui a pour but de développer l'esprit des jeunes femmes. On remarque que le mouvement homéopathique est associé aux femmes en Bloomer, mais également le charlatanisme. La lettre stipule :

We are emancipating ourselves, among other badges of the slavery of feudalism, from the inconvenient dress of the European female. With man's functions, we have asserted our right to his garb, and especially to that part of it which invests the lower extremities²⁵¹.



Illustration 2 : "Woman's Emancipation (Being a Letter addressed to Mr. Punch, with a Drawing, by a Strong-Minded American Woman)", Punch Magazine, 1851.

On peut remarquer que des mots comme « esclavagisme », « émancipation » mais également « fonctions de l'homme » sont utilisés, affirmant l'envie des femmes de prendre la place des hommes et de ne plus rester bloquées dans leur position actuelle. De plus, la lettre, totalement satirique, en profite pour louer les valeurs et les vertus de la société américaine, surtout en appuyant sur le rôle des femmes dans cette société. L'autrice de la lettre est fière d'annoncer qu'elle est l'éditrice du *Free Woman's Banner*, un journal écrit par des femmes « à la haute intelligence ». La ressemblance avec *The Lily*, d'Amelia Bloomer est flagrante, tout comme la coïncidence (ou plutôt manque de coïncidence) du prénom, Theodosia Gilbert étant l'autrice du *Water Cure Journal*. *Punch*, déjà bien connu à l'époque pour sa satire politique et sociale, avait pour but de tourner en ridicule toute forme d'excès, d'hypocrisie et d'excentricité. Le Bloomer était l'un de ses sujets préférés, tout comme la jupe culotte par la suite.

²⁵¹ *Ibid.*

Maintenant que nous avons présenté les différentes pièces de théâtres, chansons et poèmes, nous allons nous attarder aux caractéristiques de la femme en Bloomer qui reviennent le plus souvent dans ces différentes œuvres. Le traitement du Bloomer par la presse anglaise scientifique et médicale a déjà témoigné d'une menace grandissante de voir la société changer et la masculinité se féminiser, témoignant d'une peur plus générale pour l'identité nationale, et alors tous les moyens sont bons pour discréditer le pantalon féminin.

2- *Les caractéristiques de la femme en Bloomer dans les chansons et pièces de théâtre*

Nous venons de voir que la lutte du divertissement contre le Bloomer était une lutte qui se voulait bon enfant, sous forme de pièces de théâtre, de chansons et de poèmes. Toutes ces œuvres ont un aspect comique fort, même si certaines n'ont de bon enfant que l'aspect. De ces poèmes et pièces de théâtre, de nombreuses caractéristiques reviennent et forment un imaginaire bien particulier de la femme en Bloomer. Tout d'abord, la femme en Bloomer est une femme qui vend son corps, qui porte un pantalon pour de l'argent. Nous retrouvons cette idée chez Patty, dans *The Figure of Fun, or The Bloomer Costume*, qui (bien qu'elle ne sache pas à l'avance ce dans quoi elle s'engage) accepte de porter le Bloomer contre de l'argent. Il en va de même pour la description de Mrs Dexter dans le court poème écrit par le *Royal Cornwall Gazette*, qui décrit la femme en Bloomer comme une prostituée, proposant différents prix à payer en fonction de ce que les spectateurs veulent voir. De plus, l'accent est porté sur ses jambes, et sur le fait qu'elle supplie les passants de venir les voir. Tout cela dépeint les femmes en pantalon comme des femmes aux mœurs légères.

Chez Sterling, bien avant de se concentrer sur la femme en Bloomer, les femmes apparaissent déjà comme des êtres frivoles, puisque le propriétaire de la foire lui demande si elle veut être bien habillée, ce à quoi elle répond : « Where's one of our sex that wouldn't?²⁵² ». Tout d'abord, nous retrouvons chez Sterling l'idée de réticence face au Bloomer, puisque Patty ne veut absolument pas se faire passer pour une figure de cire en Bloomer, elle demande même à partir une fois qu'elle est habillée du Bloomer : « Oh, don't if you please, I can't bear it, pray

²⁵² Sterling, Edward. *A Figure of Fun, or the Bloomer Costume*, Londres : S.G. Fairbrother, 1851.

let me go, my mind gives way²⁵³ ». Le spectateur a également l'idée de quelque chose d'interdit, de mal, quand Patty assure qu'elle se ferait mettre à la rue si sa mère ou sa patronne venaient à l'apprendre : « Fry! I'm in a nice stew already, these tom-fool things harass me, if mother or missus heard of this they'd turn me out doors²⁵⁴ ». A la suite de cela, la femme en pantalon est présentée comme un phénomène de foire, tout d'abord dans le sens littéral, puisqu'elle se trouve dans une foire, mais aussi au sens figuratif, car elle affirme que tout le monde va la fixer avec un tel vêtement, en disant : « all the folks will stare at me in wax-work²⁵⁵ ». La réaction du petit-ami de Betty vient appuyer cette idée, qui, en plus de ne pas la reconnaître et de l'appeler « monsieur », ne sait pas ce qu'elle est censée être. Il dit : « Dear me, its very peculiar, nothing superfine about it, a sort of betwixt and between garment, like a pot of half-and-half, neither one thing or 'tother²⁵⁶ ». De plus, pour parler de Patty, il dit : « The figures awkward and not half as natural as the others²⁵⁷ . », et nous pouvons interpréter cela de trois façons. Premièrement, cela pourrait venir du fait que Patty n'est pas à l'aise dans ce qu'elle fait et donc cela se ressent, mais nous pourrions aussi imaginer que Patty n'est pas aussi à l'aise que les autres femmes en Bloomer qui étaient montrées dans la presse de l'époque. Pour finir, cela pourrait être une remarque pour signaler que la femme en Bloomer est inconfortable ou bien maladroite, par rapport aux « autres », qui sont donc les femmes en robe. Il en revient donc au spectateur de faire son choix. Au final, le personnage de Patty est assez ridicule pour le spectateur, Bloomer ou non, puisqu'elle n'a pas assez de courage pour dire non au propriétaire de la foire, là où le spectateur sait d'avance qu'il va la tromper, alors qu'elle ne voit rien. Ces caractéristiques font tout de même de Patty un personnage appréciable pour le public, qui ne peut s'empêcher d'éprouver de la compassion envers elle.

D'autres caractéristiques vont ressortir dans les chansons et poèmes, notamment celui de la femme veine, que nous retrouvons chez Abrahams. Le personnage de *I Want to be a Bloomer* est une jeune femme de dix-huit ans, qui veut porter le Bloomer pour rendre les autres femmes jalouses. La dimension ridicule de la situation est accentuée dès le début, puisque la chanson commence avec la jeune femme qui assure qu'elle est inconsolable, porter le Bloomer apparaît

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*

comme quelque chose de vital, au point où elle n'en dort plus la nuit et ne peut rien faire la journée²⁵⁸. La soif d'attention du personnage est appuyée également :

I'm sure the girls will all go mad
Whene'er my dress they see
For when in the streets I'm walking
All their beaux will gaze on me²⁵⁹

A une époque où les journaux parlaient énormément du Bloomer, elle cherche alors la gloire et son nom dans les magazines : « And then next day in the Papers // Long Paragraphs so fine!²⁶⁰ ».

Dans la chanson de James Burton, *The Bloomer Costume, or Tunics, Turbans and Trousers*, la femme en pantalon marque la fin de la femme féminine, mais aussi la fin de l'homme :

We men must to our betters bow
There'll be no female woman now
Through the charming Bloomer Costume!
Of ruin men stand on the brink²⁶¹

Burton chante également le retour des Amazones, quelque chose que nous retrouvons des années plus tard chez Arthur Pinero. La figure des Amazones est assez importante et pose le ton : nous avons affaire à des femmes guerrières qui détestent les hommes et donc, quelle sera la place de l'homme dans la société après cela ? Va-t-il disparaître ? En plus de menacer l'homme, elle cherche à prendre sa place en lui volant son pantalon. La chanson de Burton permet de se demander ce que la femme volera ensuite. La chanson fonctionne alors comme mise en garde, contre ce qu'il adviendra des hommes à cause des femmes en pantalon, mais aussi car il faut se méfier du Bloomer puisqu'il est trompeur : il fait sourire au début mais il ne faut pas oublier ce qu'il peut représenter. Cependant, la chanson se termine tout de même sur une note positive, puisque l'auteur assure que les femmes seront aimées, qu'elles portent le Bloomer ou non.

Dans *I Would not Have a Bloomer* et *I'll be a Bloomer*, nous retrouvons des caractéristiques communes à la femme en pantalon. Tout d'abord, dans *I Would not Have a Bloomer*, la femme en pantalon est repoussante et l'auteur refuse de s'intéresser à elle, même pour tout l'or du monde. Pour les deux auteurs, la femme en pantalon est une menace pour la société et pour les

²⁵⁸ Abrahams, Harry. *I Want to be a Bloomer*, n.d., 1851.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Bruton, James. *The Bloomer Costume, or Tunics, Turbans and Trousers*, n.d., 1852.

normes : les gens vont être amenés à se demander qui est à la tête du foyer, si l'homme ne peut plus se démarquer par ses habits, ce qui remet alors en cause l'autorité de l'homme²⁶². Alors qu'Hodges nous présente un monde à l'envers où les femmes peuvent être employées comme tailleur, soldat ou encore marin, Tom d'Oxford dépeint une femme sauvage, qui se bat : « With buckskins, doeskins, cloth, and tweeds, and quarrel with the set²⁶³ ». De plus, Tom d'Oxford rejoint Hodges sur la masculinisation des femmes, et cet aspect est très présent tout au long du chant, il affirme que la femme en pantalon devra se raser tous les jours avant le diner, mais ajoute aussi :

I wouln't have a Bloomer, just like great gawky boys
In pinafore quite short before, and bagging corduroys
To run, and stoop, or drive a hoop, or shoot with bow and arrow,
Or, in a joke, to trundle Stokes while smoking in the barrow²⁶⁴

Les caractéristiques qui reviennent donc le plus sont encore une fois les mêmes, avec une femme masculine, qui cherche à prendre la place de l'homme et qui le met grandement en danger. On retrouve de nombreuses caractéristiques similaires entre les œuvres analysées et *Punch Magazine*, ce qui suggère qu'elles se font toutes écho dans leur représentation de la femme en pantalon. Par exemple, *Punch* nous présentait une femme tyrannique vis-à-vis de son mari, là où Hodges affirme que la femme en Bloomer bat son mari s'il n'est pas d'accord avec elle. Beaucoup de ces caractéristiques seront présentes également chez les dramaturges victoriens de la fin de siècle, qui reprendront les codes proposés par ces auteurs mais aussi par les illustrations de *Punch Magazine* que nous avons vu. Cependant, le traitement de la jupe culotte par le monde du divertissement est plus virulent encore, et tout cela commence par *Punch*, qui met en lumière la peur de la femme masculine en faisant le lien entre la femme en pantalon et la figure de la femme nouvelle.

²⁶² Great Tom of Oxford. *I Would Not Have a Bloomer*, 1858.

²⁶³ Hodges, E. *I'll be a Bloomer*, 1851.

²⁶⁴ *Ibid.*, Great Tom of Oxford.

Chapitre 8 : La jupe culotte, la femme nouvelle et le monde du divertissement.

Le terme de « femme nouvelle²⁶⁵ » apparaît en 1894 sous la plume des autrices américaines Sarah Grand et Ouida. C'est Sarah Grand qui parle de cette femme pour la première dans un essai qu'elle publie dans le *North American Review*, intitulé « The New Aspect of the Woman Question », où elle dresse le portrait d'une femme nouvelle qui s'habille de façon rationnelle, fait du vélo et a à cœur l'égalité entre hommes et femmes. Cette femme, selon elle, est accusée de singer les hommes²⁶⁶. Bien que Grand parle d'habits rationnels, elle ne fait pourtant jamais mention de la jupe culotte, et *Punch Magazine* se charge de faire le lien. La notion de la « femme nouvelle » prend alors de plus en plus d'importance, encouragée à la fois par certaines féministes de l'époque, mais également largement popularisée par *Punch*. Dans une première partie, nous analyserons justement le rôle de *Punch* dans la création d'une image bien distincte de la femme nouvelle, avant de nous demander pourquoi cette représentation est déjà bien plus virulente que ce que nous pouvions trouver jusque-là.

1- Le lien entre la jupe culotte et la femme nouvelle : le rôle de Punch

Bien avant l'apparition du terme « femme nouvelle », *Punch* va déjà créer le prototype de la femme libre, qui s'affranchit des contraintes de la société et qui prend sa vie en main. Bien que cette femme n'ait pas encore de nom, on ne peut s'empêcher de remarquer un effet de sérialité qui revient sur de nombreuses illustrations, avec des similitudes entre les femmes représentées, notamment aux niveaux des caractéristiques physiques et mentales. Les premières illustrations de *Punch* sur cette femme libre apparaissent quelque peu virulentes, mais elles vont rapidement devenir plus légères, et des schèmes bien distincts reviennent : la femme nouvelle est une jeune femme belle, athlétique et qui sait ce qu'elle veut. Elle vient de la classe moyenne et elle est financièrement indépendante. On peut très souvent la voir en train de fumer, de faire

²⁶⁵ Le terme employé par Sarah Grand est « New Woman ». La traduction choisie sera « femme nouvelle ».

²⁶⁶ Grand, Sarah. « The New Aspect of the Woman Question », *The North American Review*, vol. 158, no.448, mars 1894, pp. 270-276.

du vélo : elle cherche la liberté. On se demande donc pourquoi rendre la femme si belle et charmante si l'objectif principal est de se moquer d'elle ? Le rôle de *Punch* dans la création d'une représentation de la femme nouvelle est assez complexe : le but du magazine reste de se moquer des femmes en pantalon en faisant appel à des caractéristiques moqueuses et dévalorisantes, mais en lui prêtant également des traits de caractère improbables. Un homme de l'époque, qui regarde les illustrations de *Punch* et qui voit une femme en pantalon sur un vélo, à fumer une cigarette et parler de son indépendance économique, sera très amusé par l'image. Pour cet homme, il est impossible qu'une femme puisse jouir d'une indépendance économique, mais l'image d'une femme en pantalon, avec une cigarette à la main est ridicule pour l'époque et également impensable. L'homme en question ne fait alors pas cas des traits féminins de la femme nouvelle, ou encore de ses qualités athlétiques.

Cependant, c'est bien *Punch Magazine* qui est derrière l'image de la femme nouvelle. Alors que le magazine avait pour but de se moquer des femmes en pantalon, elles sont représentées

comme belles, fortes, indépendantes et douées dans ce qu'elles entreprennent. Entre 1895 et 1900, il n'y a pas moins de deux cents illustrations de la femme nouvelle qui sont publiées dans le journal²⁶⁷. Tracy Collins affirme d'ailleurs que dans les années 1880, c'est *Punch* qui va donner un visage au



concept de la femme nouvelle, qui était jusque-là une femme sans visage²⁶⁸. Notre analyse va prendre en compte six

Illustration 3 : "What a Charming Surprise", *Punch Magazine*, 15 juin 1885.

illustrations de *Punch Magazine*, publiées entre 1885 et 1896, et nous permettra de nous pencher sur l'évolution de la représentation de la femme nouvelle par le magazine.

²⁶⁷ Collins, Tracy J.R. « Athletic Fashion, Punch, and the creation of the New Woman », *Victorian Periodicals Review*, Maryland : Johns Hopkins UP, vol. 43, no. 3, 2010, p. 310.

²⁶⁸ *Ibid.*

Dans le numéro du 15 juin 1885, *Punch Magazine* propose à ses lecteurs un avant-gout de la vie d'un homme marié à une femme en pantalon et faisant du vélo. « What a Charming Surprise » (illustration 3) met en avant trois personnages, un homme, sa femme et la mère de cette dernière. Une légende figure sous la photo et dit :

What a charming surprise it is, to a man who has looked to his bicycle for two hours' peace and liberty a day, to come down on his birthday and find that his wife and his mother-in-law have taken lessons in secret, and will henceforth go with him always and everywhere!²⁶⁹

La femme en pantalon est ici représentée comme intrusive car

elle ne laisse pas son mari respirer, lui qui attendait avec impatience sa sortie en vélo solitaire pour être en paix. En plus de cela, sa belle-mère viendra maintenant avec lui. Dans « What a Charming Surprise », nous avons affaire à deux femmes assez âgées en pantalon, qui envahissent le quotidien de ce pauvre homme qui n'a donc plus de moment de tranquillité pour lui. Un an après cette illustration, le magazine publie « The Divided Skirt », le 24 avril 1886 (illustration 4). Il s'agit cette



Illustration 4 : "The 'Divided Skirt'", *Punch Magazine*, 24 avril 1886.

fois-ci d'une certaine Miss

Britannia, qui essaie une jupe culotte. Son visage est sévère et l'on voit clairement qu'elle n'apprécie pas ce qu'elle est en train d'essayer. Le lien est alors fait entre la jupe culotte et l'image d'une femme peu commode et assez sévère. De plus, Miss Britannia n'est pas n'importe quelle femme, il s'agit d'une allégorie de l'Angleterre (son nom Britannia, qui devient Britain, donc Grande-Bretagne, mais aussi les trois têtes de lions présentes sur sa tenue) et donc à travers elle, c'est le pays tout entier qui rejette la jupe culotte. A cela, nous remarquons que la jupe

²⁶⁹ « What a Charming Surprise », *Punch Magazine*, 15 juin 1885.

culotte est aussi synonyme de division, puisqu'elle est associée au premier ministre Gladstone et à la loi sur le gouvernement de l'Irlande²⁷⁰ en 1886²⁷¹.

La présence de la femme nouvelle et de la jupe culotte sera bien plus prononcée durant les années 1890. La première mention du terme « femme nouvelle » se fait d'ailleurs en 1894, dans « A New Woman » (illustration 5). Ici, nous retrouvons une femme (Miss Goldenberg) aux apparences bien plus masculines. Elle est plus grande et élancée que les femmes que nous avons vues jusque-là, mais elle sort totalement de sa sphère en adoptant une activité masculine. Miss Goldenberg chasse, et il se trouve qu'elle n'est pas une bonne chasseuse : elle n'a réussi qu'à tirer sur un seul lapin mais elle se vante d'avoir réussi à en blesser une douzaine : « Oh, rippin'! I only shot one rabbit, but I managed to injure quite a dozen more!²⁷² ». En plus d'être une mauvaise chasseuse, Miss Goldenberg apparaît comme cruelle.

Bien que la représentation de la femme nouvelle sur cette illustration ne soit pas encore très flatteuse, il faut tout de même noter la tenue bien plus élégante de Miss Goldenberg : elle porte une jupe culotte et des chaussures élégantes, sa taille est bien marquée et laisse présupposer l'usage du corset. Les trois femmes que nous avons vues dans les deux autres illustrations



A "NEW WOMAN."
The Vicar's Wife. "AND HAVE YOU HAD GOOD SPORT, MISS GOLDENBERG!"
Miss G. "OH, RIPPIN'! I ONLY SHOT ONE RABBIT, BUT I MANAGED TO INJURE QUITE A DOZEN MORE!"

Illustration 5 : "A 'New Woman'", *Punch Magazine*, 8 septembre 1894.

²⁷⁰ « Home Rule Bill » en anglais.

²⁷¹ Une autre interprétation est ici possible, mais elle n'est pas en lien avec la jupe culotte. Le couturier est en fait Gladstone, premier ministre de l'époque, qui peut être vu comme en train de supplier la Grande Bretagne d'accepter sa proposition de loi quant au gouvernement de l'Irlande (Home Rule Bill). Il propose des modifications « ici et là » pour faire adopter son projet, mais rien n'y fait. Cette hypothèse est affirmée par la présence des armoiries de l'Irlande et de l'Ecosse sur la jupe culotte.

²⁷² « A 'New Woman' », *Punch Magazine*, 8 septembre 1894.

étaient plus sévères, leurs tenues n'étaient pas flatteuses et presque même ridicules. « The Man and the Maid » (illustration 6), publiée le même mois, montre déjà les caractéristiques de la femme nouvelle que nous retrouverons par la suite chez *Punch*. Dans cette illustration, la tenue de la femme nouvelle est plus extravagante, et elle possède toutes les caractéristiques déjà mentionnées : elle est belle, indépendante et athlétique, elle fume et fait du vélo. L'illustration est accompagnée d'un texte²⁷³, il s'agit en fait d'une conversation dans laquelle la femme demande à l'homme si elle peut l'accompagner pour un tour en vélo. Il en résulte alors un échange entre les deux où la femme nouvelle demande à l'homme ce qu'il recherche chez une



Illustration 7 : "What It Will Soon Come To", *Punch Magazine*, 1894.

THE MAN AND THE MAID.

(Up-to-date "Biking" Version.)



"WHERE are you going, young Man?" cried the Maid.
 "I'm going a cycling, Miss!" he said.
 "May I come with you, young Man?" asked the Maid.
 "Why, ye-e-es, if you feel like it, Miss!" he said.
 "But—why do I find you like Man arrayed?"
 "Oh, knickers are cumfy, young Man!" she said.
 "But the boys will chevvy you, Miss, I'm afraid!"
 "What does *that* matter, young Man?" she said.
 "Are you a Scorcher, young Man?" asked the Maid.
 "Nothing so vulgar, fair Miss!" he said.
 "Then I don't think much of you!" mocked the Maid.
 "Neither does 'ARRY, sweet Miss!" he said.
 "What is your ideal, young Man?" said the Maid.
 "A womanly Woman, fair Miss" he said.
 "Then I can't marry you, Sir!" cried the Maid.
 "Thank heaven for *that*, manly Miss!" he said.

Illustration 6 : "The Man and the Maid", *Punch Magazine*, septembre 1894.

femme, ce à quoi il répond qu'il cherche une femme féminine, forçant la jeune femme à lui répondre qu'elle ne lui convient alors pas. L'échange se termine sur le jeune homme qui qualifie la femme de femme masculine, après avoir déjà mentionné qu'elle était habillée comme un homme un peu avant. Toujours en 1894, nous retrouvons « What It Will Soon Come To » (illustration 7), avec un homme et une femme. Ici, la femme propose à l'homme de porter son sac, les normes sont inversées. La femme nouvelle est toujours sévère, mais elle reste tout de même élégante et elle apparaît comme indépendante. L'homme, de son côté, est féminisé et sa tenue n'est pas sans rappeler le Bloomer des années 1850. La légende sous l'illustration est en fait Miss Sampson qui propose à Monsieur Smithereens de porter son sac.

²⁷³ Une retranscription du texte est disponible en annexe.

Il est intéressant ici de noter que « smithereens » peut être traduit par « en mille morceaux », qui suggère alors que les normes de la société sont en mille morceaux, à cause de la femme masculine qui propose à l'homme féminin de porter son sac. Nous retrouvons ici une femme forte et indépendante, face à un homme aux apparences plus faibles et ayant visiblement besoin de l'aide de la femme.

La dernière illustration que nous allons analyser est intitulée « Rational Costume » (illustration 8) et a été publiée dans le numéro du 13 juin 1896. La caricature représente deux femmes en pantalon, elles sont belles, grandes et élancées. Elles ont l'air confiantes et sûres d'elles, elles se tiennent droites, les mains dans les poches. Elles sont prises pour des hommes par le vicaire. La tenue des deux femmes s'éloigne énormément de la jupe culotte qui était d'abord proposée par la Rational Dress Society, mais se rapproche grandement de ce que certaines femmes portaient pour faire du vélo. D'ailleurs, le lien avec le vélo est sous-entendu grâce aux prénoms des deux jeunes femmes : Rota et Iziona Bykewell, qui peut se lire comme « Rode a bike well », c'est-à-dire « bien faire du vélo » et « Easy on a bike, well », qui peut se traduire par « A l'aise sur un vélo, en effet ». Cette dernière illustration apparaît comme un tournant, de la femme nouvelle à l'homme nouveau.



Illustration 8 : "Rational Costume", Punch Magazine, 13 juin 1896.

La circulation de ses illustrations à travers le pays, mais aussi à l'international est plus que probable. Il n'était pas rare pour des journaux de l'époque de réutiliser des illustrations en provenance d'autres journaux. Julie Petrov l'explique clairement : « It was not unusual for periodicals to poach plates and other content during this period; the practice was not considered plagiaristic, but rather a reflection of the relevance and quality of the original source²⁷⁴ ». En plus d'être acceptée, la pratique n'était pas considérée comme du plagiat mais comme gage de qualité venant de l'autre journal. Le magazine américain *The Harper's New Monthly Magazine* va d'ailleurs reprendre certaines illustrations de *Punch*, alors même que le journal américain avait affirmé être partisan du Bloomer²⁷⁵. De nombreux historiens et spécialistes du féminisme affirment que la fin du dix-neuvième siècle est une période de crise, que l'on peut nommer « crise identitaire du genre²⁷⁶ ». Selon Tracy Collins, ces historiens oublient bien souvent de mentionner le changement vestimentaire féminin qui s'opère à l'époque, et le rôle que cela joue dans cette crise. Pour Collins, la jupe culotte a joué un rôle important dans la crise identitaire de genre puisque que les femmes affirmaient leur envie de changer leur garde-robe, et que cela était interprété par beaucoup comme si les femmes voulaient devenir des hommes et prendre leur place. Cela justifie par ailleurs la réaction plus virulente de la presse et du monde du divertissement face à la jupe culotte et à la femme nouvelle, et c'est justement ce que nous allons aborder dans la prochaine partie.

2- Une représentation plus virulente : la peur de la femme masculine

Si nous comparons les représentations de la femme en Bloomer durant les années 1850 et les représentations de la femme en jupe culotte à la fin du dix-neuvième siècle, nous remarquons un changement dans la façon dont les deux femmes sont traitées. Comme nous l'avons vu, la lutte contre la femme en Bloomer était une lutte qui se voulait bon enfant, à une époque où les femmes en pantalon ne représentaient pas une grosse menace pour la société. Pour ce qui est de la jupe culotte et de la femme nouvelle, leur traitement est bien plus complexe, et plus violent que pour le Bloomer. Si nous nous intéressons seulement aux illustrations, il apparaît alors que

²⁷⁴ Petrov, Julie. « 'A Strong-Minded American Lady': Bloomerism in Texts and Images, 1851. », *Fashion Theory*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, 2015, p. 11.

²⁷⁵ Le journal anglais *The Illustrated London News* va reprendre l'illustration d'Amelia Bloomer portant le costume du même nom qu'elle avait intégrée dans son journal *The Lily*.

²⁷⁶ Le terme original utilisé est « gender identity crisis ».

la représentation de la femme en pantalon est positive : une belle femme, jeune et indépendante, sportive qui plus est. Comme nous l'avons vu, ce qu'il faut vraiment prendre en compte, c'est la légende qui accompagne très souvent les illustrations de *Punch*, et c'est là que repose la vraie représentation de la femme nouvelle et de la jupe culotte, qui est bien plus virulente que les illustrations, et bien plus encore que les représentations de la femme en Bloomer. Cruelle et mauvaise chasseuse²⁷⁷, envahissante²⁷⁸, masculine au point de se faire passer pour un homme²⁷⁹, ou encore réduisant l'homme à un comportement féminin²⁸⁰, voilà vraiment comment est représentée la femme en pantalon. D'ailleurs, les sœurs Bykewell que nous retrouvons dans « Rational Costume », ne sont même pas capables de se comporter comme des hommes respectables, car elles n'enlèvent pas leurs chapeaux, comme le souligne le vicaire. Dans le numéro du 20 juillet 1895, un lecteur du magazine prenait la parole et écrivait :

Dear Mr. Punch – New Woman dead? Not a bit of it. Don't believe she ever existed. Never met her anywhere myself, and never met anybody who has. It's my belief that there "ain't no such person". Merely an idea or an influence, don't you know; and you can't shake hands, go into diner, dance, or flirt with a poisonous influence, any more than you can with a bad smell. Whatever she is, though, afraid she's driven me into evil courses – rhymes²⁸¹.

Ici, l'existence de la femme nouvelle est totalement remise en question, et elle devient une simple influence, une mauvaise odeur qui se balade. L'accent est porté sur le caractère empoisonné de la femme nouvelle, mais aussi sur son côté pestilentiel. Elle empoisonne les autres femmes et la société en général.

A ce sujet, Sally Ledger explique que la représentation de la femme nouvelle par les auteurs a autant de signification que celle qu'elle était vraiment. D'ailleurs, s'il existe autant de sources écrites de la femme nouvelle, c'est car elle était un phénomène discursif avant tout. Ledger l'explique ainsi :

Writers and readers at the fin de siècle thought the New Woman was, the way in which she was constructed as a product of discourse, is just as 'real' and historically significant as what she actually was. The textual configurations of the New Woman are as significant historically as the day-to-day lived experiences of women. To a certain extent, the history

²⁷⁷ « A 'New Woman' », *Punch Magazine*, 8 septembre 1894.

²⁷⁸ « What a Charming Surprise », *Punch Magazine*, 15 juin 1885.

²⁷⁹ « The Man and the Maid », *Punch Magazine*, septembre 1894. Mais aussi « Rational Costume », *Punch Magazine*, 13 juin 1896.

²⁸⁰ « What It Will Soon Come To », *Punch Magazine*, 1894.

²⁸¹ « Misoneogyny », *Punch Magazine*, 20 juillet 1895.

of the New Woman is only available to us textually, since the New Woman was largely a discursive phenomenon.²⁸²

Alors, la femme nouvelle était-elle vraie ou fausse ? Il n'y a pas de réponse préférable sur ce point. La femme nouvelle est en elle-même une construction, le travail commun de plusieurs personnes ou groupes de personnes : les femmes de la Rational Dress Society qui se battent pour avoir le droit de porter la jupe culotte, le magazine *Punch* qui va créer le visage de ce combat, mais aussi Sarah Grand, qui lui donne un nom. Toujours est-il que, résultat d'un travail commun ou non, la femme nouvelle vient tout de même de quelque part et il est évident que son inspiration est bien réelle. Pour Julia Thomas, c'est l'image qui est priorisée dans *Punch Magazine* et qui dirige l'interprétation du lecteur²⁸³. Cependant, dans le cas de *Punch* et de la femme nouvelle, le magazine se sert surtout du texte pour faire passer son message, et non de l'image. C'est le texte qui permet de créer une sorte d'anxiété chez le lecteur et qui le fait réfléchir vraiment à ce qu'est la femme nouvelle et à ce qu'elle peut devenir. Le magazine encourage et essaie même de créer cette anxiété masculine face à la femme nouvelle et la menace qu'elle représente pour la société, pour les hommes et leurs privilèges. Si les femmes nouvelles sont plus attaquées que les femmes en Bloomer, c'est car la jupe culotte est petit à petit devenue plus masculine, alors qu'au début elle représentait déjà une menace invisible. *Punch Magazine*, par ses illustrations (et surtout ses légendes), réduit la femme nouvelle et associe la jupe culotte à une femme qui singe les hommes et cherche à prendre leur place, tout en féminisant les hommes. Cette représentation est une mise en garde contre la femme masculine, mais pourquoi est-elle plus virulente que pour le Bloomer ?

Il faut garder à l'esprit le contexte. Pour Elaine Showalter, la fin de siècle était une grande période de changement : « all the laws that governed sexual identity and behavior seemed to be breaking down²⁸⁴ ». Nous pouvons traduire cela par une période où toutes les lois gouvernant les comportements et identités sexuelles sont remises en cause. Comme le dit Karl Miller : « Men became women. Women became men. Gender and country were put in doubt. The single life was found to harbour two sexes and two nations²⁸⁵ ». C'est d'ailleurs pendant cette période que les termes « féminisme » et « homosexualité » sont utilisés pour la première fois : les

²⁸² Ledger, Sally. *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester : Manchester University Press, 1997, p. 3, citée par Tracy Collins, p. 309.

²⁸³ Thomas, Julia. *Pictorial Victorians: Inscription of Values In Word and Image*, Columbus : Ohio State University Press, 2004, p. 79, citée par Tracy Collins, pp. 310-311.

²⁸⁴ Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New-York : Viking Penguin, 1990, p. 3. Showalter cite l'écrivain George Gissing.

²⁸⁵ Miller, Karl. *Doubles: Studies in Literary History*, Londres : Oxford University Press, 1987, p. 209, cité par Elaine Showalter.

femmes nouvelles redéfinissent les codes de la féminité et les homosexuels redéfinissent les codes de la masculinité²⁸⁶. On a également peur que les femmes arrêtent d'avoir des enfants, et que cela affecte la société en général²⁸⁷. Cependant, il est important de noter que la crise identitaire de genre n'affecte pas seulement les femmes, mais aussi les hommes :

But the process of the upheaval, the redefinition of gender that took place at the turn of the century, was not limited to women. Gender crisis affected men as well as women, and the fantasies of a pitched battle for sexual supremacy typical of the period often concealed deeper uncertainties and contradictions on both sides²⁸⁸.

Ainsi, la société se voit envahie par la crainte d'un changement radical, et les articles et illustrations proposés par les magazines et journaux sont le reflet de cette peur grandissante. Il faut alors tout faire pour éviter cela et pour que le plus de personnes possible se rendent compte de la situation. Les magazines ne peuvent plus simplement se permettre de rire et de se moquer de la femme en pantalon, comme en 1851, car la menace est bien réelle, proche et présente. Il faut donc contrecarrer la femme en pantalon. Pour comprendre ce que les femmes nouvelles avaient réellement à l'esprit, voici ce que dit un article du *Woman's Herald* d'août 1893 sur le sujet : « Without warning, woman suddenly appears on the scene of man's activities, as a sort of new creation, and demands a share in the struggles, the responsibilities and the honours of the world, in which, until now, she has been a cipher²⁸⁹ ». Les femmes nouvelles, alors qu'elles sont accusées de vouloir prendre la place de l'homme, affirment seulement vouloir partager une part des responsabilités des hommes, une façon de diminuer le fardeau des hommes. Michelle Elizabeth Tusan avance dans son article « Inventing the New Woman » que la version masculine et très sexualisée de la femme nouvelle est une création des journaux qu'elle appelle « populaire²⁹⁰ » et n'avait rien à voir avec la version de la femme nouvelle que l'on pouvait trouver dans les journaux féministes de l'époque²⁹¹. Dans ces magazines, la femme nouvelle était une femme féminine, mais avant tout un symbole : celui de la femme politique qui a pour but de réformer et d'améliorer la société anglaise, alors que les journaux « populaires » proposent une version de la femme nouvelle qui est le reflet de tout ce qu'il y a de mal dans la société²⁹². Durant la fin de siècle, un schéma revient dans la représentation de la femme

²⁸⁶ *Ibid.*, Showalter, p. 3.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 8.

²⁸⁹ *Woman's Herald*, août 1893.

²⁹⁰ Le terme original employé est « mainstream »

²⁹¹ Tusan Elizabeth, Michelle. « Inventing the New Woman: Print Culture and Identity Politics during the Fin-de-Siècle », *Victorian Periodicals Review*, vol. 31, no. 2, Maryland : The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 169.

²⁹² *Ibid.*

nouvelle, celui que nous avons justement énoncé plus haut : une femme brute, masculine et qui menace les hommes en taille et en présence, peignant alors l'image d'une femme menaçante pour les institutions sociales²⁹³. Durant les années 1870 et 1880, Michelle Elizabeth Tusan démontre qu'un terme revient à de nombreuses reprises dans les journaux pour qualifier la femme politiquement active, celui de « sororité hurleuse²⁹⁴ »²⁹⁵, faisant penser à des femmes sauvages. C'est pour contrecarrer ce qu'ils voient comme une avancée de la femme nouvelle que les journaux vont créer l'image d'une femme menaçante, qui renie son rôle d'épouse et de mère. *Punch* et bien d'autres journaux vont faire de la femme nouvelle l'emblème d'un monde asexué et rebelle, jouant sur les peurs de la société²⁹⁶. La presse va faire en sorte de présenter la femme nouvelle comme symbole de l'effacement de la ligne entre comportement féminin et comportement masculin, rendant les deux mondes impossibles à distinguer : « According to the mainstream press, the New Woman did not symbolize the hope for a totally reformed womanly utopia, but a dreadful place where the line between masculine and feminine behavior was almost indistinguishable²⁹⁷ ».

Tusan nous explique que l'image de la femme sauvage est présente bien avant les années 1880 et 1890, mais que c'est réellement à la fin de siècle qu'on lui donne un nom, car la société fait face à une nouvelle urgence²⁹⁸. Les féministes commencent à se faire connaître de plus en plus et prennent part au débat, elles vont chercher à se défendre, elles vont offrir leur vision des choses durant une période où beaucoup de choses sont en jeu pour les femmes, et notamment le droit de vote. Cependant, en 1898 la femme nouvelle a presque totalement disparu de la presse populaire²⁹⁹ et la jupe culotte ne fait plus autant parler d'elle, laissant penser que la menace a belle et bien disparu.

Nous retrouverons par la suite les mêmes caractéristiques chez les dramaturges victoriens dans leurs représentations de la femme nouvelle, qui sera une source d'idées infinie pour leurs pièces de théâtre. Encore une fois, tout est bon pour discréditer la femme nouvelle et la moquer, et rien de mieux que l'œil attentif d'un public pour le faire.

²⁹³ *Ibid.*, pp. 169-170.

²⁹⁴ « Shrieking sisterhood » en anglais.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 170.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 175.

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 175-176.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 179.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 178.

Chapitre 9 : La femme nouvelle et les dramaturges victoriens.

De nombreuses pièces de théâtre sont écrites sur la jupe culotte et la femme nouvelle, mais le traitement de la femme nouvelle et de la jupe culotte diffèrent grandement par rapport aux représentations du Bloomer. Si l'aspect comique est toujours favorisé par les dramaturges, les pièces sont toutefois plus sombres et plus violentes à l'encontre de la femme en pantalon. Comme nous l'avons vu précédemment, la femme nouvelle est maintenant une réelle menace pour la société et il faut absolument contrecarrer ses actions, avant qu'elle ne change le statu quo. Pour cela, le travail des dramaturges de l'époque est assez important, et leurs pièces servent à faire passer des messages et des mises en garde sur ce qu'est réellement la femme en pantalon. Tout d'abord, nous allons nous pencher sur les caractéristiques que nous retrouvons dans les pièces de théâtre de l'époque, avant de nous intéresser à la figure de la femme forte et l'inversion des rôles qui en découle. Pour terminer cela, nous reviendrons à l'essentiel et verrons qu'avant d'être des nouvelles femmes, ces personnages sont avant tout des femmes et ne peuvent échapper à leur nature.

1- *Les caractéristiques de la femme nouvelle dans les pièces de théâtre*

Cette nouvelle partie va se concentrer sur quatre pièces de théâtre en particulier, écrites entre 1893 et 1895. Trois de ces quatre pièces ont d'ailleurs été écrites par Arthur Pinero, qui consacre quelques années de son travail à la femme nouvelle. *The Amazons, a Farce in Three Acts* est publiée en 1893 et suit l'histoire de trois jeunes femmes, qui ont été élevées comme des hommes par leur mère, qui ne supportait pas l'idée de ne pas avoir pu donner de garçon à son mari. Lady Noeline se fait donc appeler Lord Noel, Lady Wilhelmina est Lord Willy et pour finir, Lady Thomasin est connue sous le nom de Lord Tommy. Leur mode de vie est remis en cause quand elles font la rencontre de deux trois jeunes hommes : Tweenways, De Grival et Litterly. Un an après, c'est *The New Woman, an Original Comedy, in Four Acts*, qui est écrit par Sydney Grundy. Cette pièce introduit de nombreux personnages, mais se concentre avant tout sur la vie de Gerald et des femmes autour de lui. Nous y retrouvons donc sa tante, Lady Wargrave et le frère de cette dernière, le Colonel. Il y a le couple Sylvester dont la femme, Agnès, est une femme nouvelle. Pour finir, sont présentées Victoria et Enid, deux autres femmes

nouvelles, et Margery, qui représente la femme victorienne dans toute sa splendeur et qui finira par épouser Gerald. Publiée un an encore après *The New Woman*, *The Notorious Mrs. Ebbsmith* est une pièce écrite par Arthur Pinero. Cette pièce s'apparente plus au radicalisme social, étant une forte critique des conventions sociales et des institutions, notamment celle du mariage. La pièce parle d'Agnès, une femme veuve qui vit une histoire d'amour avec Lucas, un homme marié. Elle est persuadée qu'ils vont vivre toute leur vie ensemble mais malheureusement tout ne se passe pas comme prévu pour elle. Pour finir, la dernière pièce que nous analyserons est *The Benefit of the Doubt*, également écrite en 1895 par Arthur Pinero. Nous suivons ici l'histoire de Theo (Theophilia) qui, accusée par une femme jalouse d'avoir une liaison avec le mari de cette dernière, est soumise à un juge qui lui donne le bénéfice du doute. Ce verdict marque le début des complications pour Theo et son entourage.

Quels sont les caractéristiques de ces femmes et en quoi sont-elles des femmes nouvelles ? Comment sont-elles traitées par les dramaturges victoriens ? Égoïste, briseuse de ménage, vulgaire ou encore masculine, la femme nouvelle a de nombreuses caractéristiques, et aucune n'est glorieuse pour l'image de la femme nouvelle et de la jupe culotte.

Dans *The New Woman*, de Sydney Grundy, nous retrouvons l'idée qu'une femme, après avoir séduit son mari, n'a plus besoin de faire d'efforts. Nous avons déjà rencontré cette idée dans « Bloomerism! » de *Punch*³⁰⁰, et nous la retrouvons ici à travers le personnage d'Agnès Sylvester. Dans le cas d'Agnès Sylvester, le fait d'être une nouvelle femme fait d'elle quelqu'un de repoussant. La discussion entre le Colonel et Monsieur Sylvester face à la photo d'Agnès témoigne justement de ce changement : elle était belle et faisait des efforts avant, mais il semblerait que la cause l'ait enlaidie³⁰¹. L'image plus générale de la femme primitive, qui a perdu sa féminité est présente tout au long de la pièce de Grundy. Sylvester répète d'ailleurs à plusieurs reprises : « But my wife isn't a woman!³⁰² », signifiant que sa femme n'est pas réellement une femme. Agnès (et toutes les autres femmes nouvelles par la même occasion) n'est plus une femme, mais elle n'est pas non plus un homme. De plus, Mrs Sylvester n'est pas une bonne épouse, car elle ne s'occupe pas de son mari comme il se doit, et son comportement désagréable est sous-entendu plus d'une fois, notamment quand elle se met en colère contre Gerald, quand il n'est pas d'accord avec elle. Dans la même veine, les femmes nouvelles sont vues comme des menteuses : Mrs Sylvester ment en disant qu'elle doit aller préparer le repas

³⁰⁰ « Bloomerism! », *Punch Magazine*, 1851.

³⁰¹ Grundy, Sydney. *The New Woman, an Original Comedy, in Four Acts*. Londres : The Chiswick Press, 1894, pp. 7-8.

³⁰² *Ibid.*, p. 9.

de son mari, chose qu'elle ne fait jamais³⁰³. Il s'agit d'un moyen de se faire passer pour une bonne épouse mais cela montre que les femmes nouvelles ne sont pas honnêtes, et qu'elles auraient peut-être honte d'être des femmes nouvelles. En plus de ne pas être honnête, Mrs Sylvester est vue comme une briseuse de ménage, qui essaie de s'interposer entre Gerald et Margery. Seulement, n'étant pas réellement une femme, Mrs Sylvester n'a aucune chance face à Margery, et manque d'ailleurs de finir seule, laissant imaginer que cela serait également le cas pour les autres femmes nouvelles. L'idée que la femme nouvelle n'existe pas réellement est réintroduite ici également, avec le personnage du Colonel, qui affirme que c'est seulement un effet de mode, en répondant : « Everything's New nowadays!³⁰⁴ » quand on lui parle de la femme nouvelle. Enid et Victoria, deux autres femmes nouvelles, sont également souvent ridicules dans la pièce. Elles n'arrivent pas à se mettre d'accord entre elles, ce qui signifierait que les femmes nouvelles sont incapables de s'accorder sur quelque chose, mais en plus de cela, Victoria fume seulement par principe, et non pas car elle en a envie.

Victoria n'est pas la seule femme nouvelle à fumer et le tabagisme apparaît comme un trait récurrent chez les femmes nouvelles. Nous l'avons déjà remarqué chez *Punch* et cela se confirme avec Grundy et Pinero, la femme nouvelle fume, et c'est un trait que nous retrouvons chez Lady Thomasin (ou Lord Tommy), dans *The Amazons*. Seulement, en plus de fumer, Lady Thomasin est vulgaire, elle ne sait pas écrire correctement et elle n'a pas honte d'être un homme, bien au contraire. Une autre caractéristique apparaît également dans *The Amazons*, où la femme nouvelle est représentée comme une femme qui déteste le sexe féminin. Le révérend Minchin demande à Lady Castlejordan, la mère des trois jeunes femmes : « Why despise girls? Many people like girls. Bless my heart, I like girls!³⁰⁵ ». A tout cela, la femme nouvelle est aussi une femme têtue et égoïste, et cela à travers le personnage de Theo, dans *The Benefit of the Doubt*. Pour William Rideing, le personnage de Theophilia ne fait aucune concession et est très critique de son personnage³⁰⁶. Il affirme que Pinero a voulu rendre le personnage de Theo sympathique, tout en présentant son mari comme quelqu'un de sans-cœur, mais Rideing est catégorique quant au fait que cela ne passe pas auprès du spectateur³⁰⁷. Pour lui, le spectateur de l'époque est alors certain que Theo aurait dû laisser les pleins pouvoirs à son mari pour qu'il puisse couvrir la situation, surtout après avoir créé un tel scandale et déshonoré son mari. Là où Pinero essaie

³⁰³ *Ibid.*, p. 25.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 30.

³⁰⁵ Pinero W., Arthur. *The Amazons, a Farce in Three Acts*. Boston : Walter H. Baker & Co., 1893, p. 15.

³⁰⁶ Rideing H., William. « Some of Pinero's Women », *The North American Review*, vol. 188, no. 632, Iowa : Université d'Iowa du Nord, juillet 1908, p. 46.

³⁰⁷ *Ibid.*

de créer de la sympathie autour de Theophilia, William Rideing explique que l'effet inverse a eu lieu. Il est d'ailleurs très critique de Theo, qu'il qualifie de capricieuse et d'égoïste :

She pictures to him a to-morrow of happiness framed to accommodate all her own preferences and whims, a bagpipeless and kiltless serenity in which she shall have her own way, as she has always had it from childhood. Her penitence and cajolery include no concession to him, but are succeeded by an arrogant insistence on the things she wants to do, whether they accord with his judgment or not³⁰⁸.

The Notorious Mrs Ebbsmith présente la femme nouvelle sous une lumière plus flatteuse que ce que nous avons vu jusque-là, témoignant d'une certaine sympathie de Pinero quant à la femme nouvelle. Cette pièce est bien plus sérieuse que les autres d'ailleurs, et se fait également critique de la société de l'époque. Il ne va pas sans dire que la pièce a offensé énormément de monde à l'époque, et les journaux n'ont pas hésité à le faire savoir³⁰⁹. Pour le *Quarterly Review*, l'histoire en elle-même est tellement révoltante qu'elle double les arguments contre la pièce, qui sont déjà importants, puisqu'Agnès, le personnage central de la pièce, est qualifiée de : « cold theorist, the blue stocking misbehaved, Girton astray³¹⁰ ». La pièce parle d'une union inappropriée entre un homme et une femme, mais Pinero brise les codes en proposant une héroïne libre et indépendante, qui, elle aussi, hait la féminité et les conventions sociales. Agnès n'est pas la femme rongée par la honte que le public attend, mais une femme nouvelle qui fait ce qu'elle veut. Bien que la pièce de Pinero soit plus positive que Grundy dans son traitement de la femme nouvelle, Pinero a tout de même recours à de nombreux stéréotypes dans la création du personnage d'Agnès : elle déteste la féminité, elle est femme déchue mais aussi pénitente, et se contredit en utilisant la séduction pour être appréciée de Lucas³¹¹.

Toutes ces pièces offrent, d'une manière ou d'une autre, une critique de la femme nouvelle et de ce qu'elle représente. De nombreuses caractéristiques sont attribuées à cette femme, et s'additionnent pour donner le portrait d'une femme repoussante, égoïste et menteuse. Cependant, était-ce vraiment assez pour l'époque ? Pinero est critiqué car il dépeint la femme nouvelle sous un angle flatteur, et il essaie de faire appel à la sympathie du public, alors que l'on reproche à Sydney Grundy de ne pas aller assez loin. Clement Scott suggère effectivement que le public est prêt pour quelque chose de plus fort, soulignant que la représentation antipathique d'Agnès Sylvester est le défaut majeur de cette pièce. Pour Scott, il faut être capable de parler du côté réaliste du mouvement mais aussi de son ridicule pour pouvoir

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ Chothia, Jean. *The New Woman and Other Emancipated Woman Plays*, New-York : Oxford University Press, 1998, introduction p. 16.

³¹⁰ *Quarterly Review*, octobre 1895, cité par Jean Chothia, p. 16.

³¹¹ Pinero, Arthur. *The Notorious Mrs Ebbsmith*. Londres : William Heinemann, 1895.

réellement dépeindre la femme nouvelle³¹². Toutes ces caractéristiques, en plus de témoigner de la peur de la société face à la femme nouvelle, témoignent de la création d'un nouveau genre, mais aussi de l'inversion évidente des rôles.

2- *La figure de la femme forte et l'inversion des rôles.*

Pour Jean Chothia dans *The New Woman and Other Emancipated Woman Plays*, l'association entre l'émancipation féminine et la sexualité déformée était récurrente durant la fin du dix-neuvième siècle³¹³. Effectivement, les efforts que certaines femmes faisaient pour s'éduquer ou bien pour s'émanciper socialement et économiquement n'étaient pas pris au sérieux et étaient vus comme « contre nature »³¹⁴. On considérait également que cela était en désaccord avec les normes genrées de l'époque, même pour les quelques auteurs qui étaient considérés comme étant « en avance » sur leur temps³¹⁵. En 1889, alors que la figure de la femme nouvelle est déjà bien ancrée dans l'imaginaire anglais, et seulement peu de temps avant les premières pièces de théâtre sur le sujet, Patrick Geddes et J. Arthur Thomson décrivent les hommes comme naturellement « katabolic », c'est-à-dire actifs, énergétiques et changeants, alors que les femmes sont décrites comme « anabolic », soit passives, léthargiques et stables³¹⁶. Cependant, ces normes sont mises à mal dans les pièces de théâtre de Grundy et de Pinero, qui n'hésitent pas à inverser les rôles, en proposant des hommes passifs et léthargiques face à des femmes énergiques et actives. Barbara Bellow Watson décrit ce changement comme suit :

The new drama of Ibsen, Strindberg, and Chekhov is one in which the woman is not only more important but important in a quite different way. Woman has changed from being primarily an element in the plot to being primarily an element in the thought of the play. Her part in the action becomes less a matter of circumstance, less external, and more a matter of her own personality and volition, more internal and psychological.³¹⁷

³¹² Scott, Clement. *Illustrated London News*, 8 septembre 1894. Cité par Jean Chothia dans son introduction, p. 15.

³¹³ Chothia, Jean. *The New Woman and Other Emancipated Woman Plays*, New-York : Oxford University Press, 1998, p. ix.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ Geddes, Patrick et J. Arthur Thomson. *The Evolution of Sex*, Londres : Walter Scott, 1889, p. x. Voir aussi page 26 pour d'autres informations sur le sujet.

³¹⁷ Watson, Barbara Bellow. « The New Woman and The New Comedy », *The Shaw Review*, vol. 17, no. 1, SHAW AND WOMAN, Pennsylvanie : Penn State University Press, janvier 1974, p. 3.

Bien que Barbara Bellow Watson fasse référence à Ibsen, Strindberg et Chekhov, cette affirmation est également vraie pour Grundy et Pinero, qui n'hésitent pas à s'inspirer des pièces d'Ibsen. Le rôle de la femme dans le théâtre reflète donc son nouveau rôle dans la société ou plutôt, sa recherche d'un nouveau rôle dans la société. La femme dans la pièce de théâtre évolue de son propre accord, elle devient vraiment un élément important et ne fait plus seulement partie du décor de l'homme. Dans un sens, les dramaturges victoriens reflètent les grands changements qui s'opèrent dans la société à travers leurs pièces, nous pouvons les penser comme le reflet d'une société changeante. D'ailleurs, Watson dit plus haut : « There is conflict between the sexual wishes of the powerless young and the restrictive rulings of the unreasonable old³¹⁸ ». Cette citation reflète la société changeante : d'un côté nous avons les jeunes, dépourvus de pouvoir mais qui cherchent le changement, et de l'autre, nous retrouvons les plus vieux, insensés et qui appliquent des règles restrictives. Les pièces de Pinero et de Grundy, bien qu'elles ne cherchent pas à proposer une image flatteuse de la femme nouvelle, reflètent cependant très bien cette situation. Dans « The New Woman in the New Theatre », Viv Gardner explique que la femme nouvelle est prête à changer le statu quo et les notions de féminité, et que cela fait justement peur aux hommes de l'époque, ce qui se reflète par la suite dans les pièces de théâtre³¹⁹.

Dans *The New Woman* de Sydney Grundy, les conventions changent et les femmes sont celles qui semblent prendre les décisions : Monsieur Sylvester affirme d'ailleurs qu'il est le mari de Madame Sylvester, et non l'inverse³²⁰. De plus, la tante de Gerald, Lady Wargrave apparaît comme le personnage le plus fort de la pièce, et même le Colonel (le frère de Lady Wargrave), alors qu'il se félicite d'être un homme viril, n'ose pas aller à l'encontre de sa sœur et cela en devient presque ridicule pour lui, car il se donne des airs d'homme fort mais s'efface quand elle est présente. Bien plus que le Colonel, il semble que tous les personnages s'effacent en présence de la tante³²¹. Dans *The New Woman*, ce sont toutes les femmes qui ont un fort caractère, à l'exception de Margery, qui est justement considérée comme une « vraie femme ». Victoria et Enid se disputent souvent et ne sont jamais d'accord, Madame Sylvester ne laisse jamais les autres avoir raison et les trois apparaissent comme des femmes à la fierté mal placée, avec qui il est dur de communiquer. Comme nous l'avons dit, seule Lady Wargrave apparaît

³¹⁸ *Ibid.*, p. 2.

³¹⁹ Gardner, Viv. « The New Woman in the New Theatre », *The Routledge Reader in Gender and Performance*, édité par Lizbeth Goodman et Jane de Gay, Londres : Routledge, 1998, p. 74.

³²⁰ Grundy, Sydney. *The New Woman, an Original Comedy, in Four Acts*. Londres : The Chiswick Press, 1894, p. 8.

³²¹ Pour des exemples, voir à partir de la page 21, après l'arrivée de Lady Wargrave.

comme une réelle femme forte et respectée et pourrait être considérée comme le parfait entre-deux entre la femme nouvelle et Margery : serait-ce une façon pour Sydney Grundy de montrer que la femme parfaite est une combinaison entre la femme nouvelle et la femme traditionnelle ? Entre Madame Sylvester et Margery ? Durant la pièce, nous pouvons voir que Gerald se laisse mener par les femmes autour de lui, et qu'il ne s'impose jamais réellement, alors même qu'il fait le choix d'épouser une « vraie femme ». En réalité, aucun des hommes de la pièce ne s'impose vraiment face aux femmes : Sylvester, qui n'hésite pas à se moquer de Gerald, se réfère tout le temps à sa femme et à ce qu'elle dit et à plusieurs reprises nous pouvons le retrouver répéter bêtement ce que sa femme dit, même s'il ne semble pas tout comprendre. Comme nous l'avons déjà expliqué, Sylvester se présente comme le mari de Madame Sylvester. Il ne semble exister qu'en rapport avec sa femme et les rôles sont entièrement inversés, puisqu'Agnès Sylvester devrait appartenir à son mari, non pas l'inverse, il va même jusqu'à expliquer qu'il appartient à sa femme :

Yes, I am Mrs. Sylvester's husband. I belong to my wife, but my wife doesn't belong to me. She is the property of the public. Directly I saw her photograph in a shop-window I realized the situation. People tell me I've a wife to be proud of; but they're wrong. Mrs. Sylvester is not my wife; I am her husband.³²²

Pour le Colonel, cela vient du fait que les femmes sont de plus en plus éduquées³²³. Lors de cette discussion entre le Colonel et Sylvester, nous apprenons également que Enid a une solution pour arriver à une égalité des sexes, il faudrait féminiser les hommes : « Her theory is, that boys ought to be girls, and young men should be maids. [COLONEL throws down the book.] That's how she'd equalize the sexes³²⁴ ». Cette proposition, en plus de celle de Victoria, qui propose que les femmes soient des hommes, est faite pour faire peur aux spectateurs, qui vont vraiment penser que la femme nouvelle cherche à faire changer totalement les genres. Cependant, le public comprend bien vite l'impossibilité d'une telle proposition quand il découvre les personnages d'Enid et de Victoria pour la première fois, et qu'il se rend compte de leur ridicule. Les spectateurs ne peuvent s'empêcher de rire quand Enid s'exclame : « A man in distress! I must help him³²⁵ », prenant le rôle de sauveuse, rôle normalement réservé à un homme. Dans un autre argument entre Victoria et Enid, le public ne peut s'empêcher une nouvelle fois de remarquer les absurdités dans les discours : Enid affirme qu'un homme débauché ne doit pas s'approcher d'une femme innocente (alors même qu'elle finira par épouser

³²² *Ibid.*, p. 8.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*, p.9.

³²⁵ *Ibid.*, p. 75.

le Colonel) et Victoria est de l'avis que si un homme peut être un débauché, alors une femme en a autant le droit également³²⁶. Encore une fois, l'image d'une femme nouvelle toujours dans la contradiction et qui ne refuse jamais d'avoir tort est dépeinte. De plus, Grundy joue sur la réputation de la femme nouvelle, qui est déjà mal vue par le public, que Victoria souhaite être autant débauchée qu'un homme ne fait que confirmer ce que le public pouvait déjà penser de la femme nouvelle.

Dans les trois pièces d'Arthur Wing Pinero, il existe un aspect récurrent qui suscite notre intérêt : les conventions sont mises à mal. Dans *The Notorious Mrs Ebbsmith*, Agnès ne suit pas le chemin prédéfini pour les femmes de l'époque, et décide de se faire elle-même son chemin : elle a une relation avec un homme marié et déteste sa féminité, qu'elle tente de renier durant la pièce. Theo aussi, dans *The Benefit of the Doubt*, essaie de ne pas suivre le chemin choisi pour elle à cause de son sexe. Elle essaie de devenir une femme forte et de se défaire des conventions de la société en quittant son mari, mais elle peine à le faire et finit par se résoudre à quitter la société pour la campagne, avec sa tante. Alors qu'elle cherche à être une femme forte, Theo donne plutôt l'impression d'une enfant gâtée, qui force son mari à faire ce qu'elle a envie de faire et qui ne lui laisse pas le choix. A contrario, la femme forte de la pièce est vraiment la tante, Mrs Cloys, qui va régler la situation dans laquelle se trouve Theo et va proposer toutes les solutions.

Dans *The Amazons*, Noeline, Wilhelmina et Thomasin ne sont pas vraiment des femmes fortes : elles font du sport, elles chassent et se comportent comme des hommes, mais elles ne le font pas bien et au final, le spectateur se rend compte qu'elles ne sont pas fortes d'esprit car elles se laissent faire, elles croient à tout et écoutent ce que leur mère dit, sans jamais la contredire. Cependant, l'inversion des rôles est très présente. Tweenwayes et De Grival sont l'exemple même de la manière dont les hommes pourraient finir à cause de la femme nouvelle. Ils ne sont pas courageux, ridicules et sont des menteurs, ils sont là pour que le public rigole, mais aussi pour qu'il se rende compte de ce qui pourrait advenir de la gente masculine. De leur côté, Wilhelmina et Thomasin font preuve d'un manque de bon sens, puisqu'elles croient aisément aux mensonges de Tweenwayes et de De Grival. De plus, nous retrouvons l'idée que la femme nouvelle est une menteuse, puisque Thomasin et Wilhelmina n'hésitent pas à mentir et à manigancer pour nuire à Litterly, qui semble être le seul homme préservé des effets de la féminisation excessive dans la pièce. Dans *The Amazons* comme dans *The Notorious Mrs*

³²⁶ La dispute entre les deux femmes dure de la page 27 à la page 29.

Ebbsmith, les femmes fuient la féminité et imposent leur vision nouvelle de ce à quoi une femme doit ressembler. Cependant, le lecteur victorien se sentira plus menacé par Noeline, Wilhelmina et Thomasin, qui apparaissent vraiment comme le sexe fort de la pièce. Finalement, Pinero n'essaie pas tant de proposer une femme nouvelle menaçante qu'il n'essaie de refléter l'image changeante de la société. A ce sujet, Heather Anne Wozniak écrit d'ailleurs : « Pinero and his female protagonists strive to break with idealism, and achieve freedom, amorality, and independence, but ultimately they too return to the world of traditional morality because they cannot escape its judgment³²⁷ ». Cependant, si les femmes de Pinero ne peuvent échapper au même jugement que celles de Grundy, c'est avant tout à cause de la société et des mœurs de l'époque. Bien que ces pièces nous offrent une vision différente de la femme nouvelle, elles reviennent cependant toutes au même point final : la femme nouvelle reste une femme victorienne avant tout.

3- *La femme nouvelle, une femme avant tout*

Si la femme nouvelle est une femme forte, indépendante et qui n'a pas peur d'inverser les rôles pour arriver à son indépendance, pour Grundy et Pinero, elle n'en reste pas moins une femme avant tout. A l'opposé de la femme nouvelle, nous retrouvons chez Grundy le personnage de Margery. Margery est l'exemple même de ce qu'une femme doit être : douce et discrète, elle reste fidèle à Gerald, même après que ce dernier se plaigne d'elle auprès de Madame Sylvester et affirme qu'il ne l'aime plus. La victoire de la femme naturelle sur la femme nouvelle est actée à la fin de la pièce quand, alors que Monsieur Sylvester lui confère son amour, elle reste loyale à Gerald, là où Madame Sylvester était prête à quitter son mari. D'ailleurs, par sa vertu elle se réconcilie avec Gerald et les deux finissent heureux ensemble. Il est bien souligné dans la pièce que si Margery plait autant aux hommes, c'est avant tout car elle est une femme :

COLONEL.

Oh, my dear fellow, just your sort -my sort- well, hang it, every man's sort! Margery is-oh, how can I explain? If I'd seen a Margery thirty years ago; well, I should never have been a

³²⁷ Wozniak, Heather Anne. « The Play with a Past: Arthur Wing Pinero's New Drama », *Victorian Literature and Culture*, vol. 37, no. 2, Cambridge : Cambridge University Press, 2009, p. 391.

bachelor! Margery is – come, Gerald, what is Margery? Margery is a woman, who – Well, Margery's a woman! That's all Margery is!³²⁸

En plus d'incarner le type de femme qui plait à tous les hommes, Margery est soutenue par le Colonel, car elle n'est rien de plus qu'une femme et elle ne cherche pas à s'imposer auprès des hommes et à prendre leur place, comme le font les femmes nouvelles de la pièce. D'ailleurs, Gerald, malgré toutes ses bonnes idées et le temps qu'il passe avec Madame Sylvester, reste quand même un homme de l'époque victorienne, il est attiré par Margery car elle est avant tout une femme naturelle et pour lui, c'est la seule chose qui lui importe. De plus, la pièce se conclut par les paroles de Gerald à Margery : « I want you to be nothing less or more – only a woman!³²⁹ ». Gerald, qui apparaît comme la version masculine de la femme nouvelle, est autant un hypocrite que Madame Sylvester ou bien Enid : il rappelle à Margery qu'elle lui appartient maintenant qu'ils vont se marier, et ne la contredit pas quand elle affirme qu'elle doit lui obéir : « Put that thing down. You are mine now ; not hers³³⁰ ». Dès le début de la pièce, nous sentons que l'auteur favorise la femme naturelle à la femme nouvelle : le premier acte se termine avec Margery qui affirme obéir à Gerald, qui va devenir son mari. Le deuxième acte se finit par le bruit sourd entendu quand Margery tombe au sol, après avoir surpris la discussion entre Gerald et Agnès Sylvester, quand ce dernier affirme qu'il n'aime pas sa femme. L'acte trois, lui, nous offre deux déclarations d'amour bien différentes envers Gerald, celles de Margery et d'Agnès. La pièce se termine finalement par une déclaration de foi pour le futur de la femme féminine et pour sa réconciliation avec l'homme masculin (ou redevenu masculin).

Nous pouvons penser à un retour à la normale, dans le dernier acte de la pièce, puisque Gerald et Margery sont réconciliés, Monsieur Sylvester, après avoir essayé de déclarer son amour à Margery, retourne auprès de sa femme et même Enid, termine dans les bras du Colonel. Alors même qu'elle affirmait qu'un homme au passé douteux ne devait pas s'approcher d'une jeune femme innocente, Enid finit par épouser le Colonel : est-ce là une façon de dire qu'en tant que femme nouvelle, elle n'est pas innocente, ou bien alors d'affirmer qu'elle n'est qu'une hypocrite ? Il se pourrait également que l'auteur cherche à rappeler qu'Enid n'est qu'une femme après tout, et qu'elle cherche seulement l'amour d'un homme. Mais *The New Woman* n'est pas seulement l'occasion pour Grundy de rappeler à son public que la femme nouvelle n'est autre qu'une femme, c'est aussi un moyen de rappeler aux hommes de l'époque un fait important :

³²⁸ *Op. Cit.*, Grundy, p. 15.

³²⁹ *Ibid.*, p. 104.

³³⁰ *Ibid.*, p. 39.

ils ont aussi une part de responsabilité car c'est le rôle d'un mari que de s'assurer que sa femme reste une femme féminine. Margery le dit très clairement à Monsieur Sylvester : « A husband who isn't master of his wife isn't half a husband³³¹ ». Il est sous-entendu par-là que, si Madame Sylvester est une femme nouvelle, c'est avant tout car Monsieur Sylvester n'a pas su affirmer sa position de mari et faire obéir sa femme. Le public est donc averti et les hommes doivent faire attention. Pour Grundy, tout cela entraîne la féminisation des hommes, et une perte de confiance en leurs capacités. Monsieur Sylvester le dit très clairement à Margery : « If there were more women like you, there would be fewer men like me³³² ».

The Amazons est une pièce déjà plus comique que *The New Woman*, où Pinero essaie de rappeler au spectateur que la femme nouvelle n'est rien de plus qu'une femme, en utilisant l'humour. Dès le début, nous retrouvons du comique de situation, grâce au personnage de Minchin qui doit demander à Lady Castlejordan si elle parle bien de ses filles à chaque fois qu'elle mentionne un homme. Quand il lui demande si part Lord Noel elle entend Lady Noeline, la mère des trois filles répond : « From your point of view, yes³³³ ». Cette situation se reproduit à plusieurs reprises. Bien que les filles de Lady Castlejordan aient été élevées comme des garçons, elles ne se comportent pas comme des hommes devraient le faire : Lady Noeline ne sait pas chasser comme il faut et ne sait même pas tenir son pistolet, et il en va de même pour Lady Wilhelmina, qui, en plus de cela, a peur car elle se féminise de jour en jour. La scène où Lady Wilhelmina pointe son pistolet sur un pauvre De Grival symbolise par ailleurs l'image de la femme nouvelle menaçant les hommes. Comme dans *The New Woman*, nous assistons à un retour à la normale à la fin, grâce aux hommes de la pièce. Grâce aux personnages de Litterly, De Grival et Tweenwayes, Lady Wilhelmina et Lady Noeline en arrivent à la conclusion qu'elles veulent être des femmes, et rien d'autre. Seule Lady Thomasin semble ne pas être en accord avec ses sœurs.

NOELINE.

Yes, mother, it is disgraceful! But it will serve everybody a good turn if it teaches us that, after all, your children are nothing but ordinary, weak, affectionate, chicken-hearted young women!

WILHELMINA.

[Sobbing.] I – I – I've felt ashamed of my appearance for ever so long! I own it. [She goes out]

³³¹ *Ibid.*, p. 46.

³³² *Ibid.*, p. 97.

³³³ Pinero W., Arthur. *The Amazons, a Farce in Three Acts*. Boston : Walter H. Baker & Co., 1893, p. 9.

THOMASIN .

[Rebelliously.] All right, turn me into a girl! But look here, I shall be just the sort of young lady that's likely to be an awful failure in the end!

Bien que Lady Thomasin soit la seule à se rebeller quant à sa nouvelle condition, elle finit très rapidement par l'accepter et réapparaît finalement habillée telle une femme féminine, un accoutrement que Lady Castlejordan a demandé à ses filles de ne plus quitter. Le cas de Theo dans *The Benefit of the Doubt* est déjà plus complexe. Theo est dépeinte comme une femme capricieuse, têtue et égoïste, qui refuse d'écouter son mari après le mal qu'elle a causé, mais est-ce vraiment le cas ? Pour William Rideing, il est évident que Pinero essaie de rejeter la faute sur Fraser, le mari de Theo, dans la façon qu'il a de réagir et de parler à Theo mais aussi dans la façon dont il est décrit. Pour Rideing, Pinero essaie de faire passer Theo pour une martyre³³⁴. Cependant, toujours selon Rideing, l'homme victorien aurait la même réaction que Fraser et s'attendrait à la même chose venant de sa femme, surtout après un scandale pareil, ce qui l'emmènerait à sympathiser avec Fraser et non pas avec Theo³³⁵. Dans *The Benefit of the Doubt* donc, la tante de Theo, Mrs. Cloys, est l'emblème de la vraie femme car elle va s'occuper des problèmes de Theo et trouver les solutions qu'il faut, c'est elle qui va prendre les choses en main et proposer un futur à Theo. Alors même si la femme naturelle ne triomphe pas réellement (mis à part pour le cas de Mrs Cloys), il est quand même suggéré que cela est toujours possible, puisque Theo a accepté de suivre sa tante pour se reprendre en main.

Pour finir, dans *The Notorious Mrs Ebbsmith*, nous retrouvons cette idée déjà présente chez Grundy, comme quoi la femme nouvelle a avant tout besoin d'un mari. Chez Agnès Ebbsmith, Pinero réussit plus à faire appel à la sympathie du spectateur en rendant le personnage de Lucas (l'amant d'Agnès) de moins en moins sympathique, rendant plus facile pour le spectateur de s'identifier à Agnès et de ressentir ce qu'elle ressent. Bien que *The Notorious Mrs Ebbsmith* se concentre plus sur l'hypocrisie de la société que l'émancipation féminine³³⁶, Agnès Ebbsmith reste quand même une femme nouvelle à sa manière, qui ne pourra échapper à sa condition de femme, comme les autres. De plus, le lecteur entend parler de l'écriture révolutionnaire d'Agnès et des discours qu'elle donne, mais le spectateur la voit arranger des fleurs, coudre ou bien encore se faire du souci pour Lucas et s'occuper de lui. Agnès Ebbsmith commence la pièce en

³³⁴ Rideing H., William. « Some of Pinero's Women », *The North American Review*, vol. 188, no. 632, Iowa : Université d'Iowa du Nord, juillet 1908, p. 47.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Chothia, Jean. *The New Woman and Other Emancipated Woman Plays*, New-York : Oxford University Press, 1998, p. xviii.

tant que la femme nouvelle typique : elle rejette toute forme de coquetterie n'en a que faire des conventions, préférant vivre son histoire sulfureuse avec Lucas. Cependant, arrivée à la fin de la pièce, Agnès a rejeté tout ce qui faisait d'elle une femme nouvelle : elle s'habille de façon féminine et laisse les conventions prendre le dessus, acceptant de s'exiler d'elle-même. Elle le stipule très clairement à la fin : « mon sexe m'a découvert³³⁷ », donnant l'idée qu'une femme ne peut échapper à sa nature de femme et à son sexe, même si elle essaie de changer les choses et de changer ce qu'elle est, elle reste tout de même une femme et ne sera jamais plus. La scène finale est lourde de sens : Agnès lève sa main brûlée au ciel, alors qu'elle s'est brûlée en essayant de sauver une Bible du feu. Elle prend alors pleinement conscience qu'elle est une femme déchue, disgraciée, qui s'en remet à la Bible et qui accepte les normes de la société.

Dans les œuvres de Sydney Grundy et d'Arthur Pinero, nous avons affaire à des femmes confuses, qui cherchent l'émancipation et la liberté, mais qui ne peuvent s'empêcher de se tourner vers des hommes et vers la protection qu'ils représentent. Pour Viv Gardner, les pièces de théâtre traitant de la femme nouvelle ne sont pas toutes hostiles à l'indépendance féminine, mais ne permettent pas à la philosophie de la femme nouvelle de gagner du terrain³³⁸. Il est vrai que Pinero, dans ses pièces, nous offre plus une critique de la société qu'une réelle critique de la femme nouvelle, mais il en oublierait presque les mœurs de la société et surtout des hommes de l'époque, qui verraient en les personnages de Theo et d'Agnès tout ce qu'il y a de plus mal dans la femme nouvelle. Toujours selon Gardner, beaucoup de dramaturges de l'époque étaient des sympathisants de la cause féminine mais proposaient tout de même des pièces critiquant grandement la femme nouvelle³³⁹.

Il ne va pas sans dire que, dans les quatre pièces que nous venons d'étudier, nous sommes face à un retour à la « normale », signifiant que les femmes ne peuvent échapper à leur nature de femme. Ce retour est bien entendu étroitement lié avec la gent masculine et l'amour d'un homme. Dans *The New Woman*, Gerald choisit Margery alors que Madame Sylvester promet à son mari de changer et de s'améliorer, tandis qu'Enid épouse le Colonel. Les trois jeunes femmes dans *The Amazons* font le choix de « redevenir » des femmes par amour, montrant qu'il est possible pour une femme nouvelle se retrouver sa nature de femme, si elle est guidée par un homme qui l'aime. Theo (*The Benefit of the Doubt*), quant à elle, n'a pas encore retrouvé sa nature féminine, mais il est tout de même sous-entendu que cela arrivera et qu'elle retournera

³³⁷ Pinero W., Arthur. *The Notorious Mrs Ebbsmith*. Londres : William Heinemann, 1895, p. 156. La citation originale est : « my sex found me out ».

³³⁸ *Op. Cit.*, Gardner, p. 75.

³³⁹ *Ibid.*, p. 75.

auprès de son mari, tout cela grâce à l'aide de Mrs Cloys, la « vraie femme » de la pièce. Pour ce qui est d'Agnès Ebbsmith, Viv Gardner va même plus loin en parlant de suicide métaphorique³⁴⁰, en abandonnant toutes ces croyances et en faisant le choix de revenir sur le droit chemin. Donc, quand Agnès plonge la main dans le feu pour sauver la Bible, nous assistons à la mort de la femme nouvelle et au retour de la femme naturelle, finalement guérie.

Si la lutte contre le Bloomer était une lutte aux apparences bon enfant et aux aspects comiques, il est évident que la menace de la jupe culotte et de la femme nouvelle inquiète beaucoup plus la société de la fin de siècle, et cela se ressent dans les illustrations et pièces de théâtre que nous venons d'étudier. D'une femme vénale, un peu stupide et qui cherche l'attention de la foule, nous passons à une femme en recherche d'indépendance, sûre d'elle et qui refuse d'avoir tort. La femme nouvelle en jupe culotte est une menteuse, et elle ne peut rester loyale à son mari, cherchant à prendre sa place et à l'émasculer. Finalement, les œuvres autour de la femme nouvelle et de la jupe culotte reflètent les craintes d'une société changeante, pour qui les repères changent et évoluent, et qui ne craint de voir disparaître l'ordre établie des choses.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 76.

Conclusion.

It is not possible to put the New Woman seriously on the stage in her relation to modern society without stirring up, both on the stage and in the auditorium, the struggle to keep her in her old place.

Bernard Shaw dans l'introduction de *The Theatrical World of 1894* de William Archer, 1895, p. xxvi.

Afin d'analyser le traitement du Bloomer et de la jupe culotte par la presse médicale et par le monde du divertissement, et de voir comment ces deux milieux ont réussi à discréditer le pantalon féminin, nous avons commencé par nous intéresser à la mode et aux différents rôles que nous pouvions lui attribuer. Que la mode soit utilisée comme outil de distinction entre la femme frivole et l'homme sérieux (Grande Renonciation masculine), ou bien qu'elle serve à contrôler les femmes, nous pouvons dire que la mode est un indicateur de genre au service des hommes de l'époque. Bien entendu, la science a également un rôle à jouer dans la chute des deux vêtements, comme nous avons pu le voir dans la deuxième partie de ce mémoire. La presse médicale n'a pas hésité à calomnier le pantalon féminin, sous prétexte de protéger les femmes contre elles-mêmes, mais aussi de protéger les lois de la nature, si importantes pour la société victorienne. Mais le besoin de protéger les femmes contre elles-mêmes était-il vraiment l'intérêt premier des journaux de l'époque ? Notre chapitre six a mis en lumière les contradictions du monde scientifique, en montrant qu'il ne s'agissait pas tant de protéger les femmes mais plus de protéger le statu quo, alors que de nombreux journaux et réformistes faisaient justement les louanges du pantalon féminin. Pour finir, nous nous sommes penchés sur le monde du divertissement, et sur la façon dont les chansons, illustrations et pièces de théâtre ont réagi au Bloomer et à la jupe culotte. Bien que la relation entre Bloomer et monde du divertissement semble bon enfant à première vue, les choses étaient plus complexes encore, et le but restait tout de même de discréditer le pantalon féminin. Après avoir analysé le lien très étroit entre la femme nouvelle, la jupe culotte et *Punch Magazine*, nous avons vu que le discours des artistes a quelque peu changé grâce aux dramaturges victoriens, et qu'il était plus question de mettre le public en garde et de lui faire peur face à la menace que représentait la femme nouvelle.

Tout cela nous a permis de voir que le but premier de la presse médicale et du monde du divertissement était avant tout de contrecarrer le pantalon féminin, de le discréditer afin que peu de – voire aucune – femmes ne le porte. Pour être sûrs de toucher leur audience, beaucoup de journaux se répétaient et les magazines non-scientifiques ont choisi de se tourner vers la

déférence linguistique, c'est-à-dire d'employer des termes justement scientifiques, dans le but de se conférer une autorité médicale³⁴¹. De cette déférence linguistique est ensuite née la déférence épistémique, quand les victoriens ont alors fondé leur jugement sur lesdits magazines et n'ont pas décidé de remettre en question ce qui pouvait être dit, faisant le choix de croire en la science. Philippe de Brabanter l'explique ainsi : « La déférence épistémique n'a lieu que lorsque l'on décide de faire reposer les raisons justificatives sous-jacentes à un jugement sur les jugements faits par d'autres personnes³⁴² ». Le concept de déférence permet d'expliquer comment la plupart des victoriens se sont mis d'accord et ont décidé que le pantalon féminin n'était pas en accord avec la nature des femmes.

Mais les contradictions ne s'arrêtent pas là, les descriptions de la femme nouvelle que nous retrouvons dans les pièces de Pinero n'étaient pas toutes mauvaises et ne cherchaient pas toute à peindre la figure de la femme nouvelle sous un mauvais jour. Ces femmes nouvelles sont surtout le miroir des femmes qui se cherchent et qui essaient de suivre l'évolution d'une société changeante. Cette société est à l'image des femmes qui cherchent leurs libertés et leur indépendance. Déjà en 1897, le mouvement du droit de vote pour les femmes voit le jour³⁴³, avec la *National Union of Women's Suffrage Societies*, fondée par Millicent Fawcett. Il faut attendre 1903 pour que cela se démocratise vraiment, avec la *Women's Social and Political Union* d'Emmeline Pankhurst. Ces femmes suffragettes vont être une nouvelle source d'inspiration pour les dramaturges victoriens, qui vont faire de cette femme nouvelle l'emblème d'un nouveau genre, le « Nouveau Drame³⁴⁴ » de la période edwardienne.

Les années 1890 nous offrent une représentation de la femme nouvelle satirique mais cela change considérablement à l'aube du vingtième siècle, notamment avec le Nouveau Drame de la période edwardienne. Les héroïnes des pièces *Votes for Women!* (1909) et *The Last of the De Mullins* (1909) sont des personnages qui refusent d'être des femmes dévouées et

³⁴¹ Pour Hilary Putnam, il existe une division du travail, avec des « experts » et des « non-experts ». Les « experts », dans ce cas-là les magazines scientifiques et médicaux, sont à même de pouvoir employer certains termes et idées et de les rendre accessibles. Les « non-experts », eux, peuvent alors employer ces termes, même s'ils ne les maîtrisent pas parfaitement. Pour plus d'informations, voir : De Brabanter, Philippe. « Déférence linguistique », paru dans Laurent Perrin (ed.) *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz : Université Paul Verlaine, 2006, pp. 379-406.

³⁴² De Brabanter, Philippe et al. « Les usages déférentiels », paru dans A. Bouvier et B. Conein (eds), *L'épistémologie sociale. Une théorie sociale de la connaissance*, Aubervilliers : Editions de l'EHESS, Raisons pratiques, 2007, p. 13.

³⁴³ En 1832 cependant, une première pétition féministe est présentée au Parlement demandant le droit de vote pour les femmes, dans le but de voir leurs intérêts représentés. Il en sera de même en 1867. Pour plus d'informations, voir l'article d'Anne-Laure Briatte « Le droit de vote des femmes », disponible sur le site ehne.fr et mis en ligne le 22 juin 2020 [consulté le 29/03/2023]. <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/thematiques/genre-et-europe/le-genre-de-la-citoyennete-en-europe/le-droit-de-vote-des-femmes>.

³⁴⁴ « New Drama » en anglais.

obéissantes. Elles ne trouvent pas le bonheur dans l'amour, ni dans les relations sexuelles, mais bien dans la recherche de confiance en elles. Elizabeth Robins est d'abord une actrice avant de se lancer dans l'écriture, l'idée de sa pièce, *Votes for Women!* lui vient en 1906, après avoir surpris une réunion de suffragettes à Trafalgar Square³⁴⁵. Peu de temps après, Robins prend part au mouvement et donnera même des discours à plusieurs reprises, tout en réalisant des articles pour le magazine du mouvement³⁴⁶. La pièce s'inspire très fortement de l'engagement de Robins et présente une femme à l'opposé des femmes nouvelles de Grundy et Pinero. Le personnage de Vida Levering est une femme indépendante, elle est élégante et à l'aise en société³⁴⁷. A l'inverse des autres femmes nouvelles que nous avons précédemment rencontrées, Vida n'a pas besoin de l'amour d'un homme pour la changer ou pour exister, puisqu'elle va même jusqu'à refuser la demande en mariage de son prétendant. Dans *The Last of the De Mullins*, de St John Hankin, nous retrouvons également des personnages fortement stéréotypés mais le personnage de Janet est une réelle femme indépendante. A l'instar de Vida, Janet refuse la demande en mariage de son prétendant, le père de son enfant, mais la ressemblance s'arrête là³⁴⁸. Là où Vida est convaincue que seules les femmes seules et sans enfants peuvent pleinement se battre pour le droit de vote des femmes, Janet est une mère célibataire, travailleuse et indépendante. Bien qu'Elizabeth Robins reste très vague sur la façon dont son personnage principal passe de la pauvreté à la richesse, Hankin appuie sur l'importance du travail et le rôle que ce dernier a dans l'indépendance féminine. Pour Hankin donc, c'est le travail qui permet aux femmes de gagner leur indépendance. Pour Jean Chothia, si Vida et Janet ont autant de pouvoir, c'est car elles ne cherchent pas les récompenses offertes par la société aux femmes attirantes et féminines³⁴⁹. Là où Agnès Ebbsmith déteste s'habiller de façon féminine, Janet et Vida voient en cela une façon d'affirmer leur statut de femmes indépendantes.

Les personnages de Viva Levering et de Janet De Mullins vont influencer d'autres auteurs et leurs personnages féminins par la suite. Nous pouvons penser à *Press Cuttings* (1909) de Bernard Shaw, *A Woman's Influence* (1910) de Gertrude Jennings ou encore *10, Clowning Street* (1913), de Joan Dugdale. Nous assistons à une progression, certes lente, de l'image de la femme nouvelle vers l'émancipation. Là où Grundy fait la satire de ces femmes et suggère qu'elles ont surtout besoin de l'amour d'un vrai homme, Pinero donne à ses femmes une

³⁴⁵ Chothia, Jean. *The New Woman and Other Emancipated Woman Plays*, New-York : Oxford University Press, 1998, p. xxi.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ Robins, Elizabeth. *Votes for Women!*. Londres : Mills and Boon, 1909.

³⁴⁸ Hankin, John. *The Last of the De Mullins*. Londres : A.C. Fitfield, 1909.

³⁴⁹ *Op. Cit.*, Chothia, p. xxvi.

certaine force et des principes, mais finit quand même par les punir ou par leur faire entendre raison. Elizabeth Robins et St John Hankin, eux, héroïsent leurs femmes émancipées. Nous avons là un changement dans le rôle même de la pièce de théâtre : d'une manière de condamner et de se moquer de la femme nouvelle, du Bloomer et de la jupe culotte, la pièce de théâtre devient une façon de promouvoir et défendre la femme nouvelle et le suffrage pour les femmes.

Annexes.

A) Illustrations

Illustration 1 : « Bloomerism! », *Punch Magazine*, octobre 1851.

Illustration 2 : « Woman's Emancipation (Being a Letter addressed to Mr. Punch, with a Drawing, by a Strong-Minded Amercian Woman) », *Punch Magazine*, 1851.

Illustration 3 : « What a Charming Surprise », *Punch Magazine*, 15 juin 1885.

Illustration 4 : « The 'Divided Skirt' », *Punch Magazine*, 24 avril 1886.

Illustration 5 : « A 'New Woman' », *Punch Magazine*, 8 septembre 1894.

Illustration 6 : « The Man and the Maid », *Punch Magazine*, septembre 1894.

Illustration 7 : « What it Will Soon Come To », *Punch Magazine*, 1894.

Illustration 8 : « Rational Costume », *Punch Magazine*, 13 juin 1896.

B) Poèmes du chapitre 7

**“I want to be a Bloomer”, chanté par Miss Rebecca Isaacs, poème de Harry Abrahams,
musique de W. H. Montgomery, 1851.**

My hear is very sad Mother,
I'm weary of my life
For Mother I'm now eighteen,
And yet I'm not a wife
I cannot sleep by night Mother,
I cannot rest by day
{For I want to be a Bloomer!
Let me be a Bloomer, pray (rep)} /

I know I should look quite divine
In that dear Bloomer dress
My feet you know are very small
They could not well be less
And with those ducks of Trowsers
And Paletot so gay
Oh! I should look quite enchanting
Let me be a Bloomer, pray! (rep) /

I'm sure the girls will all go mad
Whene'er my dress they see
For when in the streets I'm walking
All their beaux will gaze on me
And then I shall be quite the rage
At Opera, Ball or Play
No other form but mine be seen
Let me be a Bloomer, pray! (rep) /

And then next day in the papers
Long paragraphs so fine!
Describing ev'ry thing I wore,
Oh! Won't that be divine
I'm certain then for lovers
I shall not wait a day
{They will be dying at my feet
Let me be a Bloomer, pray!} //

“The Bloomer Costume or Tunics, Turbans and Trousers, a Comic Song”, écrit et chanté durant des concerts, diners publics et festivals par James Burton, auteur de “Down Where the Blue Bells grow”

O, have you heard the news of late
That's caused a consternation great
And fresh from the United state
The charming Bloomer Costume!
Now Jonathan he makes such hits
Since he to work has set his wits;
With Britishers he will be quits,
He means to lick us into fits,
To make five he can tell the beans
to Yacht, or Pick locks, find the means
For reaping, too he's the Machines
And now the Bloomer Costume!
Bluster! Fluster! Shine and Show
The new style now from top to toe,
Tunics, turbans! And trousers! O!
The charming Bloomer Costume! /

A description I will give exact
Of this new dress neat and compact
A lady told me for a fact
The charming Bloomer Costume!
A satin tunic, white and chaste
Smugly fitting round the waist
Feet in pretty slippers placd
The hair done plain and yet with taste
A Spencer' sets her off, I ween
A neater fairy ne'er was seen
In fact, she's Spencer's 'Fairy Queen!'
In the Bloomer Costume!

Bluster! Fluster! Etc /
Affairs will alter'd be I vow

We men must to our betters bow
There'll be no *female women* now
Through the charming Bloomer Costume!
Of ruin men stand on the brink
For from these mandates we can't shank,
Or rather woman-*dates* I think
Than petticoats will ladies find
A better dress, for dust and wind
And the breaches of decorum mind,
Hurrah! For the Bloomer Costume!
Fluster! Bluster! Etc /

Some look aghast, and mark with pain
How man to woman yields the rein
Say the Amazons are come again,
In the charming Bloomer Costume!
To any lengths they will go to
And copy me from hat to shoe
They've worn our great coats, now they do
Intend to wear our trousers, too!
They say for change they've reasons strong
In many ways no more go wrong,
Human Dusters they have been too long!
Hurrah! Etc /

The change at first may make you smile
But in a bit you'll reconcile
We've only to get o'er the styles
Of the charming Bloomer Costume!

Get o'er the style! That does agree
With ladies most particularly
They'll now get o'er the stiles, and we
Shall stare at their agility!
But why this public noise and scorn
That themselves with trousers they adorn?
In private they've been always worn
Before the Bloomer Costume!
Bluster! Etc /

They say expenses will be less
By *this* change in the style of dress;
And the comfort is beyond all guess
Of the charming Bloomer Costume
As wearing broad-cloth, 'tis they mean
I hope the saving we shall glean;
They're dear in silks and satins, I ween!
To say nothing of the bombazine!
But bless the ladies, every soul
In trousers or petticoats, by gole,
No matter which, we love them all
In or out of the Bloomer Costume!
Bluster! Etc /

**“I would not have a bloomer”, une chanson comique de Great Tom of Oxford, écrite
avec un accompagnement de piano-forte par W West.**

I wouldn't have a Bloomer If you'd give me all the world
With her pretty Turkish petticoats About her ankles furl'd
To sit a straddle on the saddle, jump across the ditches
While little dirty butcher boys should cry 'who wears the breeches!' (rep) /

I wouldn't have a Bloomer, with horn buttoned redingote,
Or else a cape of closest shape, without a petticoat,
Her pretty foot in leather boot, quite a la militaire,
With jingling spurs, which foot of hers, might kick me down the stair /

I wouldn't have a Bloomer, to have my grinning groom
Say 'The tailor waits to measure Missus in the drawing room'
For Mr Snip, from heel to hip, to rummage at his pleasure;
Then in his shop to hang it up, as 'Mrs Straddle's measure' /

I wouldn't have a Bloomer, to pout, and fume, and fret
With buckskins, doeskins, cloth, and tweeds, and quarrel with the set,
'They bag and flag, they hang and drag, and slop about my feet'
I'll send them back, for like a sack, he's made them in the seat' /

I wouldn't have a Bloomer, just like great gawky boys
In pinafore quite short before, and bagging corduroys
To run, and stoop, or drive a hoop, or shoot with bow and arrow,
Or, in a joke, to trundle *Stokes* while smoking in the barrow /

I wouldn't have a Bloomer, to straddle o'er the form
At Theatre, or Ball, or Rout, and take the place by storm
To spit and p'rhaps, oh, fie! To swear; and, stead of pulling caps,
To threaten Clementina Mills with douses on the chaps. /

I wouldn't have a Bloomer, to smoke the light Cigar,
Or, in the morn, to play the horn, instead of the Guitar
No more, like Eve, abstemious leave the gentlemen at table;
But stay and toast the Church and Queen, and talk about the stable /

I wouldn't have a Bloomer, no, not as I'm a sinner
Each day to have a shirt and shave, before she comes to dinner,
To have no maid who waits debate about the chalis' fold;
But bounce and blow her valet up, because the water's cold.
I wouldn't have a Bloomer, a sporting Greek and Latin;

Or cutting up new works instead of cutting out on Satin,
From Byron quoting irony, or wicked Thomas Little,
Or else, at Long's to take some bangs, with Count Von Cuckoospittle /

I wouldn't have a Bloomer, with short and nobby stick
To say 'old fellow, how d'ye do' and 'That's all right, my brick'
To poke me in the ribs and laugh, with Cuba to perfume her
No! - 'pon my soul, for kingdoms whole, I wouldn't have a Bloomer //

“I’ll be a Bloomer”, E. Hodges, Dudley Street Seven Dials, Londres.

V1

Listen females all / No matter what your trade is
Old Nick is in the girls / The d-----l’s in the ladies

V2

Married men may weep / And tumble in the ditches
Since women are resolved / To wear the shirt and breeches

V3

Ladies do declare / A change should have been sooner
The women one and all / Are going to join the Bloomers

V4

Prince Albert and the Queen / Had such a jolly row, sirs
She threw off stays and put / On waistcoat, coat and trousers

V5

It will be fun to see / Ladies possessed of riches
Strutting up and down / In wellingtons and breeches

V6

Bloomers are funny folks / No ladies can be faster
They say 'tis almost time / That petticoats were master

V7

They will not governed be / By peelers snobs or proctors
But take up their degrees / As councillors and doctors /

V8

No bustles will they wear / Nor stocks, depend upon’t
But jerry hats and caps / Instead of dandy bonnet

V9

Trousers to their knees / Whiskers round their faces
A watch chain in their fob / And a pair of leather braces /

V10

The tailors must be sharp / In making noble stiches
And clap their burning goose / Upon the ladies' breeches

V11

Their pretty fingers will / Be just as sore as mutton
Till they have found the way / their trowsers to unbutton /

V12

The Bloomers all declare / That men are sad deceivers
They will take a turn and be / Prigs dustmen and coal heavers

V13

Members of Parliament / And make such jolly fusses
Cobble up old ladies' shoes / Drive cabs and omnibuses /

V14

Their husbands they will weep / And squander all their riches
Make them nurse the kids / And wash their shirts and breeches

V15

If the men should say a word / There'll be such a jolly row sir
Their wives will make them sweat / And beat them with their trowsers /

V16

The world is turned upside down / The ladies will be tailors
And serve Old England's Queen / And be soldiers and sailors

V17

Wont they look funny when / They happen to get lumpey
Or when they ride astride / Upon an Irish Donkey /

V18

The ladies will be right / Their husbands will be undone /
Since the Bloomers have arrived / To teach the folks of London

V19

The females all I mean / how to buy out their riches
In Yankee Doodle Doos / And a stunning pair of breeches /

V20

Female apparel now / Is gone to pot I vow sirs

And the ladies will be fined / That don't wear coat and Breeches [trousers]

V21

Blucher boots and hats / And shirts with handsome stitches

O dear what shall we do / When women wear the breeches /

V22

Now some will wear smock frocks / And hobnail shoes I vow sirs

Jenny, Bet and Sal / Cocked hat and woolen trousers

V23

Yankee Doodle Doo / Rolling in the ditches

Married men prepare / To buy your women the breeches //

Bibliographie.

I- Sources primaires

A) Essais

Paget, James. *Clinical Lectures and Essays*, New-York: D. Appleton and Co., 1875.

Thornton, J.P., *The Sectional System of Gentlemen's Garment Cutting, Etc*, Londres : Minister & Co., 1893.

Veblen, Thorstein. "The Economic Theory of Woman's Dress", *Popular Science Monthly*, New-York City: D. Appleton & Company, 1894.

Rideing H., William. "Some of Pinero's Women", *The North American Review*, vol. 188, no. 632, Iowa : Université d'Iowa du Nord, juillet 1908, pp. 38-49.

Nordau, Max. *Degeneration*, New-York City: D. Appleton & Company, 1895.

B) Illustrations

"A Most Alarming Swelling!", *Punch Magazine*.

"A New Woman", *Punch Magazine*, London, 8 September 1894.

'Bloomerism', *Punch Magazine*, October 1851.

"Rational Costume", *Punch Magazine*, London, 13 June 1896.

"The Divided Skirt", *Punch Magazine*, London, 24 April 1886.

"The Man and the Maid", *Punch Magazine*, London, September 1894.

"What it will soon come to", *Punch Magazine*, London, 1894.

"Woman's Emancipation (Being a Letter addressed to Mr. Punch, with a Drawing, by a strong minded American Woman)", *Punch Magazine*, 1851.

"What a Charming Surprise", *Punch Magazine*, 15 June 1885.

C) Articles périodiques

"A Curious Disease", *New York Times*, 27 mai 1876.

"Bibliographical Record", *British Medical Journal*, 3 février 1851.

Chapman, Theo. "A Dialogue on Dress", *Nineteenth Century*, vol. 36, octobre 1894, pp. 572-582.

"Divided Skirts", *New York Times*, 31 octobre 1881.

Editorial du *Morning Chronicle*, 4 octobre 1851.

Pomeroy, Florence. "Rational Dress Reform", *Macmillan's Magazine*, 1881, pp. 456-461.

Royal Cornwall Gazette, 5 décembre 1851, p. 5.

"The Bloomer Costume", *British Medical Journal*, 29 octobre 1851.

"The Bloomer Costume", *Chambers' Edinburgh Journal*, 15 octobre 1851.

Editorial de *The Era*, 21 septembre 1851.

Editorial de *The Lancet*, 30 septembre 1851.

"Women's Dress", *The Lancet*, 26 mai 1883.

D) Pièces de théâtre

Grundy, Sydney. *The New Woman, an Original Comedy, in Four Acts*. Londres : The Chiswick Press, 1894.

Nightingale, J.H et Charles Millward. *Bloomerism, or, The Follies of the Day: an Original Farce in One Act*, Londres : National Acting Drama Office, 1851.

Pinero W., Arthur. *The Amazons, a Farce in Three Acts*. Boston : Walter H. Baker & Co., 1893.

_____. *The Benefit of the Doubt*. Londres : William Heinemann, 1895.

_____. *The Notorious Mrs Ebbsmith*. Londres : William Heinemann, 1895.

Sterling, Edward. *A Figure of Fun, or the Bloomer Costume*, Londres : S.G. Fairbrother, 1851.

E) Poèmes

Abrahams, Harry. *I Want to be a Bloomer*, n.d., 1851.

Bruton, J. *The Bloomer Costume, or Tunics, Turbans and Trousers*, n.d., 1852.

Great Tom of Oxford. *I Would Not Have a Bloomer*, 1858.

Hodges, E. *I'll be a Bloomer*, 1851.

Hunter, J. *The Bloomer Polka*, Baltimore : F.D. Benteen, 1851.

"A Bloomer's Soliloquy", *The Month*, 22 novembre 1851.

II- Sources secondaires

A) Articles

Arvanitidou, Zoi et Maria Gasouka. "Construction of Gender through Fashion and Dressing", *Mediterranean Journal of Social Sciences*, vol. 4, No. 11, Rome: MCSER Publishing, octobre 2013, pp. 111-115.

Boddice, Rob. "The Manly Mind? Revisiting the Victorian 'Sex in Brain' Debate"; *Gender & History*, vol. 23, no. 2, New Jersey : Wiley-Blackwell, 2011, pp. 321-340.

Bowerman, L. "Some Steps in the Long March of the 'Bloomer Brigade'", *Cycling History 8: Proceedings of the 8th Cycle History Conference*, San Francisco : Cycle Publishing, 1997, pp. 75-82.

Cambourakis, Isabelle. « L'une porte un pantalon, l'autre pas », *Critique*, Paris : Les Editions de Minuit, 2022, pp. 540-554.

Capuano, Peter J. "The Victorian Body", *Faculty Publications – Department of English*, Lincoln: University of Nebraska-Lincoln, 2018, pp. 1-30.

Chapuis-Després, Stéphanie. « Histoire du corps, histoire du genre. Bilan et perspectives », *Corps : quels corps demain ?*, Paris : CNRS Editions, 2016, pp. 67-77.

Collins, Tracy J.R. "Athletic Fashion, Punch, and the creation of the New Woman." *Victorian Periodicals Review*, Maryland : Johns Hopkins UP, vol. 43, no. 3, 2010, pp. 309-335.

Franco, Samantha. "Female Hysteria: The Social Epidemic", *Footnotes: University of Guelph's Undergraduate Journal of Gender, Sexuality, and Social Change*, vol 11, Ontario : University of Guelph, 2019.

Harvey, Karen. « Le siècle du sexe ? Genre, corps et sexualité au dix-huitième siècle (vers 1650-vers 1850) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, Paris : Belin, 2010, pp. 207-238.

Michie, Helena. "Under Victorian Skins: The Bodies Beneath", *A Companion to Victorian Literature and Culture*, ed. Herbert F. Tucker, Oxford : Blackwell Publishers Ltd, 1999, pp.407-424.

- Munford, Becky. "Medical Bloomers and Irrational Rationalists: Pathologising the Woman in Trousers." *Women's History Review*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, 2018, pp. 1-21.
- Petrov, Julie. "'A Strong-Minded American Lady': Bloomerism in Texts and Images, 1851." *Fashion Theory*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, 2015.
- Quemin, Alain et Clara Levy. « Pour une sociologie de la mode et du vêtement », *Sociologie et sociétés*, vol. XLIII, n°1, Québec : Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, pp. 5-15.
- Rideing H., William. "Some of Pinero's Women", *The North American Review*, vol. 188, no. 632, Iowa : Université d'Iowa du Nord, juillet 1908, pp. 38-49.
- Roberts, Helene E. "The Exquisite Slave: The Role of Clothes in the Making of the Victoria Woman." *Signs: Journal of Woman in Culture and Society*, Chicago: U of Chicago P, vol. 2, no. 3, 1977, pp. 554-569.
- Sawyer Holt, Corinne. "Men in Skirts and Women in Trousers, from Achilles to Victoria Grant: One Explanation of a Comedic Paradox", *Journal of Popular Culture*, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987, pp. 1-16.
- Shuttleworth, Sally. "Medical Discourse and Popular Advertising in the Mid-Victorian Era", *Body Politics: Women and the Discourse of Science*, ed. Mary Jacobus, Evelyn Fox Keller et Sally Shuttleworth, New-York: Routledge, 1990.
- Tahon, Marie-Blanche. « Corps, sexe et genre », *Travail, genre et sociétés. Prostitution : marchés, organisation, mobilisations*, Paris : La Découverte, 2003, pp. 202-207.
- Tusan Elizabeth, Michelle. "Inventing the New Woman: Print Culture and Identity Politics during the Fin-de-Siecle", *Victorian Periodicals Review*, vol. 31, no. 2, Maryland : The Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 169-182.
- Watson, Barbara Bellow. "The New Woman and The New Comedy", *The Shaw Review*, vol. 17, no. 1, SHAW AND WOMAN, Pennsylvanie : Penn State University Press, janvier 1974, pp. 2-16.
- Wozniak, Heather Anne. "The Play with a Past: Arthur Wing Pinero's New Drama", *Victorian Literature and Culture*, vol. 37, no. 2, Cambridge : Cambridge University Press, 2009, pp. 391-409.

B) Chapitres

Carpenter, Mary Wilson. "Victorian Women as Patients and Practitioners", *Health, Medicine, and Society in Victorian England*, California : Greenwood Publishing Group, 2010, pp. 149-176.

Gardner, Viv. "The New Woman in the New Theatre", *The Routledge Reader in Gender and Performance*, édité par Lizbeth Goodman et Jane de Gay, Londres : Routledge, 1998, pp. 74-79.

Simoncic Nina, Katarina. "Picturing Gender: From Identity Code to Resistance Code in Fashion Culture", *Theorizing Images*, édité par Zarko Paic et Kresimir Purgar, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 260-277.

C) Livres

Bard, Christine. *Une histoire politique du pantalon*, Paris : Editions du Seuil, 2010.

Chapman, Don. *Wearing the Trousers: Fashion, Freedom and the Rise of the Modern Woman*. Gloucestershire : Amberley Publishing, 2017.

Chothia, Jean. *The New Woman and Other Emancipated Woman Plays*, New-York : Oxford University Press, 1998.

Crane, Diana. *Fashion and its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*, Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

Cunningham, Patricia A. *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*. Kent: The Kent State UP, 2003.

Kawamura, Yuniya. *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*, New-York: Berg, 2005.

Mitchell, Sally. *Daily Life in Victorian England*. 2nd ed., Westport : Greenwood Publishing Group, 2009.

Nunn, Joan. *Fashion in Costume, 1200-2000*. 2nd ed., Chicago: New Amsterdam Books, 2000.

Philp, Mark. *Radical Conduct: Politics, Sociability and Equality in London 1789-1815*, Cambridge: Cambridge University of Press, 2020.

Rose, Clare. *Clothing, Society and Culture in Nineteenth Century England, Volume 1: Buying and Selling Clothes*. Londres : Pickering & Chatto, 2010.

___ . *Clothing, Society and Culture in Nineteenth Century England, Volume 2: Abuses and Reforms*.
Londres : Pickering & Chatto, 2010.

___ . *Clothing, Society and Culture in Nineteenth Century England, Volume 3: Working-class Dress*.
Londres : Pickering & Chatto, 2010.

Vicinus, Martha. *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, Londres : Methuen & Co., 1972.

D) Pièces de théâtre

Hankin, John. *The Last of the De Mullins*. Londres : A.C. Fitfield, 1909.

Robins, Elizabeth. *Votes for Women!*. Londres : Mills and Boon, 1909.

E) Sites web

Buzwell, Greg. "Daughters of decadence: the New Woman in the Victorian fin de siècle", *British Library*, 15 mai 2014, <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/daughters-of-decadence-the-new-woman-in-the-victorian-fin-de-siecle> [consulté le 24/10/2022]

"Les droits des femmes en Angleterre au 19^{ème} siècle : la lutte pour les droits au sein de la sphère privée", *L'oiseau moqueur*, 9 décembre 2017, <http://loiseauoqueur.com/?p=4386> [consulté le 20/09/2022]

Malivin, Amandine. "Le corps genré en Europe : entre contrainte et émancipation" *Ehne.fr*, <https://ehne.fr/fr/node/12241/printable/print> [consulté le 06/07/2022]

Resor W, Cynthia. "Hydrophaty: Pseudoscience in the 19th Century", *Teaching with Themes*, 21 mars 2021, <https://teachingwiththemes.com/index.php/2021/03/25/hydrophaty-pseudoscience-in-the-19th-century/> [consulté le 13/12/2022]

