

## ‘VESTED INTERESTS’ : QUAND LES JEUX VESTIMENTAIRES SE FONT ENJEUX DE POUVOIR

par **Elodie Chazalon**

Université de Perpignan-Via Domitia

**'Vested Interests': the impact of clothing in the mapping and (re)fashioning of American women's identity.**

*Abstract:*

This article applies Gilbert Durand's theory of "bassin sémantique du mythe" to a collection of articles published between 1945 and 1970 in the American middlebrow press, in order to show how the deviant representations of femininity (e.g. the vamp, the working girl, the masculine woman...) tend to be a foil to the *Mother* and to the Victorian, male-biased conception of femininity. One may possibly argue that the discourse on clothes, on the one hand, and clothes as a language, on the other hand, can be seen as both a means to reactivate the division between the sexes and as a tool for subverting male supremacy and for fashioning women's emancipation.

**Keywords** : United States, Women, Clothes (as language and discourse on), Mystique (feminine), Gender.

*And so the feminine mystique began to spread through the land, grafted onto old prejudices and comfortable conventions which so easily give the past a stranglehold on the future.*

Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, Dell Books, 1963, p. 37.

La « mystique féminine », dont Betty Friedan constate l'emprise durable dans les États-Unis des années 60, est entretenue, relayée et reflétée par la culture populaire. L'examen des articles de

presse parus dans la presse dite *middlebrow* entre 1945 et le milieu des années 60 aux États-Unis rend compte d'un mode opératoire presque toujours identique. En premier lieu, il y a établissement d'une norme esthétique féminine fondée sur un langage et un imaginaire masculins et dont la prégnance a pour but de maintenir la division sexuelle des rôles et de légitimer la domination masculine. Ce langage est présent dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, au moment où les soldats reviennent du front et où les ouvrières sont encouragées à regagner le foyer. La norme, qui sert la propagande domestique, se cristallise dans la figure de la *mère-épouse*. Présente majoritairement sur la période allant de 1945 au milieu des années 50, avec très peu de variations par la suite, la *mère-épouse* est le symbole de l'harmonie physique et de l'équilibre psychique, et elle est présentée comme étant la gardienne des valeurs familiales et patriotiques. Elle renvoie à certains grands mythes fondateurs de la nation américaine, comme celui de la Terre promise, de la Jérusalem céleste et du Paradis perdu.

A partir de cette norme, et à intervalles réguliers, certaines représentations marginales se dégagent. Elles constituent l'écart et sont signifiées via les mythes et les figures archétypales du chaos et du Déluge. Les figures que nous nous proposons d'étudier, parmi lesquelles la coquette, le tyran domestique, la femme fatale ou *vamp*, et la femme masculine, rentrent dans l'écart car leurs caractéristiques physiques tendent soit vers l'hyperféminité, soit vers l'hyper-masculinité, soit vers une mixité générique et une indifférenciation dangereuses. Bien que n'apparaissant que sur de courts laps de temps, ces représentations ont une forte résonance dans la psyché états-unienne car elles font appel à des peurs ancrées dans l'inconscient collectif : peur de l'étrange et de l'étranger, peur de l'envahisseur, peur du changement et peur de la femme, dont l'évolution cristallise toutes ces peurs.

Ces craintes se traduisent notamment dans jeu sur le genre et l'éclatement des codes vestimentaires, et elles sont réactivées par les événements historiques qui jalonnent la période : dommages physiques, psychiques et économiques de la Seconde Guerre mondiale, politique extérieure des États-Unis au Vietnam et en Corée, mais aussi politique intérieure, avec la chasse aux sorcières menée par le Sénateur McCarthy, la ségrégation raciale dans les États du Sud et l'émergence, dans les années 60, de la seconde vague du féminisme. Peur jaune, peur rouge, peur noire. Peur polychrome, à laquelle répondent des images de la féminité et du vêtement somme toute monochromes, pour ne pas dire monotones, et toujours associées de façon dichotomique. Vêtement

sobre, vêtement long, vêtement simple. Femme douce, femme docile, femme saine, avec la *mère-épouse* pour parangon.

Pour les figures de l'écart, la démonisation puritaine se traduit en termes de polychromie criarde pour la *vamp*, mais aussi en termes d'excès, d'hyperféminité et d'hyper-masculinité, d'anormalité physique et psychique et d'antipatriotisme. Le vêtement, en tant qu'il s'inscrit sur un corps, est l'un des signes du passage de la norme à l'écart car il permet le glissement entre marginalité vestimentaire et déviance sociale. Comme les critères définissant l'écart sont constamment remaniés sur la période, les figures marginales sont presque toujours un psittacisme de la norme.

Partant du postulat que les articles de presse parus entre 1945 et le milieu des années 60 alimentent la « valence différentielle entre les sexes », à savoir « un rapport conceptuel orienté, sinon toujours hiérarchique, entre le masculin et le féminin, traduisible en termes de poids, de temporalité (antérieur/postérieur), de valeur », nous souhaitons montrer, via l'étude de morceaux choisis de la presse états-unienne, que les jeux vestimentaires véhiculés par les figures de l'écart cachent en fait des enjeux de pouvoir où la supériorité masculine (qu'elle soit physique ou sociale) est figurée en creux par l'omniprésence de la *mère-épouse*, résurgence de l'ange au foyer victorien.

Nous appuierons notre démonstration sur la théorie durandienne du bassin sémantique du mythe et de ses six phases de développement. Cette métaphore hydraulique, par laquelle Gilbert Durand désigne à la fois la durée d'un mythe et explique les raisons de ses réemplois dans l'imaginaire socioculturel, nous permet de montrer que : les visages de la féminité représentés par les figures de l'écart sont les « ruissellements » d'un bassin sémantique premier, celui de la terre-mère et de l'Eden; que ces visages sont extrêmement nombreux et souvent contradictoires (« partage des eaux »); que cette variété est étayée par la résurgence de grandes figures féminines antinomiques d'une part (« au nom du fleuve »), et d'autre part, par la congruence ou par la succession rapide de débats contradictoires portant sur la question féminine (« aménagement des rives »); que tous ces visages sont en fait les « affluents » d'un bassin sémantique unique, qu'ils consolident d'ailleurs, que les « dérivations » soient légères, comme dans le cas de la coquette, que nous appellerons figure du « petit écart », ou extrêmes, comme dans le cas de la *vamp* et de la femme masculine, qui symbolisent ce que nous avons choisi de nommer le « grand écart ».

Les articles qui érigent la *mère-épouse* en représentation « parent », et sur lesquels nous ne nous attarderons pas, déclinent les mythes fondateurs de la terre-mère, autrement dit celui de Déméter ou

de Gaïa, et de l'Eden, qui constituent le bassin premier. S'y trouvent également développés les divers motifs du mythe, que nous appellerons « éléments », à savoir le foyer, la terre et la mère-nourricière et la mère-patrie, via une constellation d'images qui se rapporte à l'équilibre (physique et psychique), à la douceur, à la chaleur, à la sécurité, à la protection, à la pureté physique et morale, le tout auréolé d'angélisme et d'un fort patriotisme. Notons que le vêtement a une place secondaire dans le cas de la *mère-épouse* : icône féminin de l'ordre du numineux, elle peut exister sans le vêtement.

Chacun des articles de l'écart sera analysé suivant deux axes. Dans une phase d'observation et de micro-analyse, nous dégagerons une ou plusieurs étapes de développement du bassin sémantique, que nous qualifierons de bassin « premier » car, pour prolonger la métaphore aquatique, les textes sont aspergés, arrosés, baignés, voire noyés par celui-ci. Dans une démarche interprétative, nous montrerons que, malgré les « querelles » et « contre-courants », il émerge toujours des textes de l'écart une norme féminine. Ses contenus idéologiques sont forts, intégrés socialement, et ils s'appliquent à toutes les femmes sans prise en considération des facteurs d'âge, d'ethnie, de statut social et/ou marital. Bien que noyée dans la multiplicité des références interculturelles et intertextuelles et dans la polysémie de la formulation, la stratégie argumentative des articles subséquents semble se réduire à quelques fondamentaux, et les divers visages du féminin sont en fait les méandres d'un même bassin premier.

### **Petit écart et grand écart...ou les pirouettes du langage masculin**

Les figures de l'écart reflètent une ou plusieurs étapes du développement du bassin sémantique premier. Si nous avons choisi de nous intéresser à ces visages de la féminité, c'est parce que le vêtement joue un rôle primordial dans la construction de leur imaginaire qui leur est associé dans l'inconscient collectif. En effet, les jeux vestimentaires servent de repoussoir à un excès et à une anormalité qui se manifeste via l'hyperféminité, l'hyper-masculinité ou l'indifférenciation sexuelle. A l'équilibre et à l'harmonie de la norme, les textes de l'écart opposent le décalage, le déséquilibre et la disproportion. Ce mode opératoire rend compte d'un bouleversement des codes du féminin effectif ou en gestation, et qui se traduit par l'exacerbation d'une peur anormale des femmes, à savoir la « gynophobie ». Pour la figurer et la mettre à distance, les textes recourent en creux à des

figures féminines liées au cataclysme, à l'impureté et à la vengeance comme Electre, Salomé, Lilith, Pandore, les Erinyes et les Lemniennes.

En considérant que « le contradictoire est au cœur du mystère », nous avançons que plus l'écart s'éloigne de la norme, plus il la renforce. Cet éloignement apparaît dans la structure rhétorique même, qui se manifeste dans ce que Claude Lévi-Strauss nomme l'« opération dichotomique ». L'argumentation déploie en effet une série d'oppositions qui touchent au spatial (intérieur/extérieur, haut/bas, interne/externe, horizontal/vertical), au temporel (passé/présent, lent/rapide, synchronique/diachronique), au socio-anthropologique (homme/femme, époux/épouse, fécondité/stérilité), au cosmologique (eau/feu, terre/ciel), au qualitatif (force/faiblesse, dureté/mollesse, équilibre/déséquilibre), au moral (bien/mal, vertueux/vicieux, salvateur/destructeur) et au sémantique (explicite/implicite, sens propre/ figuré, signifiant/signifié). D'un point de vue stylistique, il y a dominance des tropes de l'exagération (accumulation, emphase, gradation, hyperbole) et de l'opposition (antithèses, oxymores, paradoxes). A cela s'ajoute la dichotomie antipatriotisme/patriotisme, en particulier en temps de crise économique et de propagande domestique. Le recours à cet imaginaire sert à mettre à distance l'*horror feminae*, dont l'effacement des différences sexuelles est la transcription sociale, et la gynocratie la menace ultime.

### **Le Petit écart**

Le petit écart renvoie principalement à la coquette. La majorité des articles qui y fait allusion paraît au sortir de la guerre jusqu'au début des années 50. Les années d'après-guerre sont présentées comme le temps de la libération et de la découverte après des années de restrictions. Les Américaines prennent plaisir à se vêtir élégamment et à se maquiller, ce que l'industrie du prêt-à-porter et le renouveau économique permettent. Toutefois, la critique est à des lieues d'établir une phénoménologie des comportements telle que la proposait, au début du XX<sup>e</sup> siècle Georg Simmel dans ses essais « Culture féminine » et « Psychologie de la coquetterie ».

Certains auteurs montrent de l'indulgence à l'égard de la coquetterie, mais ils sont rares et, s'ils concèdent que l'industrie de la mode est un secteur florissant et lucratif, peu soulignent la planification et la réflexion nécessaires à l'élaboration d'une collection, d'un défilé de mode ou

d'un simple vêtement, depuis sa conception jusqu'à sa mise sur le marché. Ceci est lié à l'image négative associée à la création de mode, dont le sérieux disparaît presque toujours derrière la frivolité. Quant au styliste, tout magnat des affaires qu'il/elle soit, il/elle n'échappe pas à la caricature. Enfin, peu de textes voient dans la coquetterie le produit d'une culture et non une qualité intrinsèquement féminine.

Il en est ainsi dans « Do you give your wife too much ? », article paru en 1947 et dans lequel la couturière Elsa Schiaparelli brosse un portrait au vitriol des coquettes. La virulence de ses propos à l'égard des excès de coquetterie n'a d'égal que son image de femme d'affaires au caractère bien trempé, annoncé de façon proleptique par le portrait de la créatrice, présentée en première page, lèvres pincées, regard réprobateur, et portant chignon et tailleur stricts. La polarisation norme/écart et masculin/féminin apparaît dès le premier paragraphe, où la couturière se range du côté des hommes. Schiaparelli confesse son attachement (« I AM very fond of the American man ») et sa compassion envers eux, en les faisant passer pour victimes des caprices féminins. La définition de la coquetterie donnée par la créatrice témoigne d'une vision essentialiste : c'est un héritage presque biologique qui se transmet de mère en fille, et dont les maris sont les victimes, leur porte-monnaie y compris (« paying for his wife's and daughters' clothing »). La coquette est figurée via « les épouses américaines et leurs filles » (« American wives and daughters »), une généralisation qui se poursuit tout au long de l'article.

La couturière se fait ici le porte-parole de la doxa. La question rhétorique du titre, la mention des expériences de Schiaparelli auprès des Françaises et des Européennes (« Frenchwoman », « Now, in France », « a Parisian », « European men ») et le style hyperbolique du texte ne laissent que peu de place à la contradiction. Schiaparelli insiste d'abord sur le surcroît de générosité de l'Américain : les époux donnent « trop » (« too much »), ils sont « trop généreux » (« too generous »). Un superlatif est utilisé pour encenser l'Américain, « le plus généreux de la planète » (« the most generous man on earth »), une générosité d'autant plus louable qu'elle a pour unique récompense la déception des maris (« disappointed ») face au mauvais goût extrême de leurs épouses et de leurs filles.

Dans le sous-titre, un paradoxe associe implicitement l'excès d'argent et le manque de bon goût vestimentaire (« better dressed on less money »). Il est repris dans le texte pour critiquer les coquettes et les apparenter à la *vamp* et à la prostituée : « malgré tout l'argent qu'elles ont pour

dépenser en vêtements » (« with all the money they have to spend on clothes »), les Américaines donnent « rarement satisfaction » aux hommes (« seldom pleased »). A l'amour et à la générosité sans limites des époux (« a generous and loving man »), Schiaparelli oppose les épouses et leurs achats déraisonnés et compulsifs (« if only they knew how to get the most of their money »). La métaphore filée du caractère tempétueux et impulsif (« a sudden windfall ») permet la gradation vers le lieu commun de l'hystérie. La folie est accentuée par la comparaison entre les Américaines et les Françaises. Ces dernières ont pour elles la sagesse (« wisdom »), qui vaut pour l'intelligence de mode : pour les Françaises, la mode est « une affaire de calcul, un sujet de réflexion et d'étude sérieux » (« a calculated business, a matter for serious thinking and study »), de l'ordre de l'anticipation et de la réflexion (« an entire year's wardrobe in mind »).

L'article fait également apparaître, en encart, une typologie de la féminité spécifiquement américaine. Face au mauvais goût outrancier et outrageant pour la nation en période de retour au calme, la créatrice décline ses « conseils sur le bien vêtir » (« Schiaparelli's tips on how to be well dressed »), au nombre de dix et présentés en dernière page de l'article. Ils constituent un véritable abécédaire du style conservateur. Sur le mode impératif à la forme négative (« don't », « never go », « avoid », « shun »), la créatrice établit la liste des fautes à éviter. Tous ses conseils réactualisent la norme vestimentaire de l'après-guerre: simplicité et formes épurées inspirées du *sportswear* (« don't wear bulky coats, burly suits, large hats, or too much jewelry », « sports dress »), discrétion dans les couleurs et les coupes (« don't be fancy », « inconspicuous clothes and colors ») mais aussi durabilité (« don't be afraid to wear your clothes a long time », « buy good ones ») et retour à l'éternel féminin (« don't be masculine », « the trend is toward femininity »).

Ce retour à la « normale » et à un style conservateur ne fait que révéler l'empreinte de la division sexuelle des rôles, dont elle est d'ailleurs l'expression esthétique. Ainsi, la disparition des épaulettes (« unpadded shoulders »), la revalorisation de la forme corset (« bustles ») et des silhouettes de petite taille via l'abandon des chapeaux qui font paraître plus grande (« shun hats that accentuate your height »), viennent renforcer la norme et marquent le retour en force du foyer et d'une vision pour le moins étriquée du féminin. En retrouvant ses formes et en s'éloignant d'une mixité dangereuse, le corps féminin réaffirme son infériorité prétendument naturelle. Dans le même temps, les Américaines sont exhortées à reprendre leur rôle, bien rangé, de *mères-épouses*.

C'est à la même période qu'est publié l'article d'Hambla Bauer « How Women's Clothes Get That Way » (« Comment les vêtements féminins deviennent ainsi ») qui donne du petit écart une définition similaire mais teintée d'humour. La coquette est une fanatique de mode, ce que rend la métaphore filée du désordre et de la dissipation. Sur deux paragraphes, l'auteur décrit le comportement de jeunes Américaines durant leurs rituels d'achats : elles « se baladent en hordes (« crowds of bobby-soxers »), leurs allées et venues sont empressées, leurs mimiques menaçantes (« grinned ») et leurs gestes incontrôlés et brusques, ce que montrent les allitérations en « s » et les assonances en « ing » (« rushing in and out », « entering in sweaters and departing in dresses », « tossing aside their sweaters and skirts »). L'image de la charpie culmine dans la notion de pillage (« loot »), qui permet d'associer l'excès de coquetterie au désordre psychique. Toutefois, si tel engouement pour le vêtement est honteux en période de récession, il n'en est pas moins une réaction au rationnement connu pendant la guerre. L'article n'est donc pas polémique et place plutôt la coquetterie en tant que phénomène social.

Deux articles permettent enfin d'intégrer la coquette au petit écart. « G-Idea of Beauty » et « G-Eyed Fashion » rassemblent des avis de vétérans sur le physique et les vêtements des femmes américaines, un phénomène alors assez fréquent. Leur structure en miroir donne du petit écart une vision réductrice. Dans le premier article, qui compile des extraits de lettres de soldats, les Américaines sont comparées aux étrangères rencontrées au front. Parmi les griefs des GI's concernant les Américaines, un léger surpoids (« 'lose some weight ' », « bring her weight down »), le dos courbé (« 'fix it for her to stand up straighter' »), et les cheveux négligés et en bataille (« 'sloppy' », « frumpy »). L'excès est surtout perceptible dans le maquillage outrancier, « comme s'il avait été passé dans le noir » (« as if it got put on in the dark »), ce qui évoque le visage du clown et frise le grotesque. L'argument se vérifie plus loin dans la métamorphose de la coquette en *vamp*, qui se résout dans la métaphore filée de la violence transposée au maquillage. Les GI's boudent les tonalités agressives comme les nuances « foie cru ténébreux » (« murky raw-liver ») et « sang-séché » (« dried-blood shades »). Les lèvres et ongles trop fardés forment aussi un « macabre mélange » (« a gruesome twosome ») qui rappelle les horreurs de la guerre. Aucune image ne vient soutenir ces propos, dont la force symbolique est autotélique.

Mêmes caractéristiques dans le deuxième article. La structure en diptyque donne également aux épouses de GI's la possibilité de s'exprimer sur le terrain de la beauté. Certains éléments



témoignent du sérieux de l'enquête comme le panel hétéroclite des sondés, qui appartiennent à diverses branches militaires (« they're Army, Navy or Marines »), leur nombre conséquent, rendu par l'hyperbole « des centaines de GI's » (« hundreds of G-I's »), et enfin les supports utilisés, qui vont des « défilés de mode [aux] questionnaires » (« fashion shows and questionnaires »). Cependant, c'est une vision bien sclérosante de la beauté que celle qui oppose le petit écart à ce qui passe pour étant la norme esthétique. Pour une majorité des sondés, la beauté réside dans la simplicité et le naturel de la mise (« simple dresses », « clothes that let a girl look natural »). La beauté se passe d'excès et de dissimulation, deux caractéristiques associées à la *vamp*. Les hommes américains « fuient tout ce qui est trop chic ou haute couture ou peu familier » (« they shy away from anything too chic, high-style, unfamiliar »). Parmi les femmes sondées, aucune ne se dit adepte de la haute couture (« not one wanted high-style fashions »), mais l'article précise que ce désintérêt n'est valable que sur le papier (« on paper »). C'est ainsi que les sondées se dédient quand « l'opportunité leur est offerte d'essayer des chapeaux au chic extrême » (« given a chance to try on ultrasmart hats, they adored them »). L'article rajoute que cette réaction est coutumière (« it's always the way »), révélant de ce fait le naturel féminin affecté, superficiel et trouble, un point confirmé par l'utilisation du verbe « look » (« avoir l'air »), qui renvoie à l'illusion vestimentaire dans la phrase finale: « they end by wanting to look chic ».

La transition vers le grand écart apparaît dans « Are All Women Crazy? », publié en 1952. L'auteur, Ralph Knight, associe comme si cela allait de soi, et à grands renforts de stéréotypes misogynes, la coquetterie et le déséquilibre psychique d'une part, et la coquetterie et le mauvais goût d'autre part. L'article est un pamphlet de deux pages, illustré de dessins humoristiques qui représentent des coquettes observées par des hommes. Le thème du monstre de foire, suggéré dans les dessins, est confirmé dans le texte. Knight, ancien journaliste sportif qui se change pour l'occasion en commentateur de mode, porte un regard très dépréciatif sur la coquetterie et sur les Américaines, qu'il assimile toutes à des coquettes en puissance.

Cette généralisation abusive se retrouve dans l'apostrophe et la question du sous-titre, « Mesdames ! [...] pourquoi...portez-vous ces choses ? » (« Ladies ! [...] Why...do you wear these things ? »). L'auteur en profite pour glisser quelques clichés sur le mauvais goût et la superficialité, en particulier lorsqu'il utilise le registre animalier et fait référence aux « coiffures de caniches [et aux] manteaux de fourrure qui ne tiennent pas chaud » (« poodle haircuts, fur coats that don't keep

you warm »), bestiaire que l'on retrouve plus loin dans le texte avec les volatiles (« partridges »), les primates (« ape »), les mammifères (« mammals ») et les palmipèdes (« ducks »).

L'ironie sature le texte. Le point de vue essentialiste apparaît dès les premières lignes : « Regardons d'abord le sexe en face et admettons-en la condition. Plus d'un anatomiste est capable de prouver qu'une femme a un corps » (« First, let us look sex in the face and acknowledge the condition. Most any anatomist can prove that a woman has a body »). Pour l'auteur, l'infériorité féminine est naturelle et découle d'une « loi » implacable (« this is the law »), celle prononcée par Eve « depuis les premières gelées dans l'Eden » (« Eve, who probably got the idea during the first frost in Eden »). Les coquettes ainsi décérébrées, le pamphlet se poursuit avec une étude, détaillée et fétichiste à l'extrême, des vêtements féminins, exemples concrets à l'appui. Analyse pour le moins anatomique de la coquetterie que celle qui part « du chapeau féminin et descend, pièce par pièce, jusqu'à ce qui fait la gloire féminine dans toute sa splendeur, les bas » (« let us begin with the female hat and work down item by item to woman's crowning glory, the stocking »). Via ce démembrement, la réification du corps féminin est totale : à chaque pièce vestimentaire correspond une partie du corps et un comportement à adopter ou à réfréner. Dans le premier cas, la coquette reste inoffensive et ravit le regard masculin : c'est la « jolie poupée » (« you beautiful doll ! »). Dans le deuxième, la coquette se rapproche du grotesque et du monstrueux.

Dans la forme, la monstruosité de la coquetterie est signifiée par des structures superlatives et par des termes hyperboliques liés au vocabulaire du corps malade (« nauseating », « minor disease », « epidemic », « sickening ») et de l'épouvante (« horror », « repulsive », « slash open », « petrified »). Ralph Knight abuse d'associations dont l'incongruité fait violence. C'est ainsi que les chapeaux imitant le shako « sortent du front pour atteindre une altitude d'environ 30 centimètres » (« stuck out of the forehead to an altitude of some twelve inches »), que l'écharpe donne l'impression de « ligoter [...] les cheveux et le menton, ne laissant que le nez dépasser » (« to truss [...] around the locks and chin, leaving only the nose jutting out »), avec « un effet de momification » (« a mummifying effect »), que certaines coiffures comme le chignon et les cheveux frisés (« poodle haircut »), forment une « fourrure qui bourgeonne sur la tête » (« fur that sprouts from the head »), et un « balai de boucles » (« mop of ringlets ») et ainsi de suite jusqu'aux bas nylon, sans lesquels « une jambe nue semble pétrifiée » (« a bare leg looks petrified »). Les contradictions du texte sont légion : la coquetterie et le mauvais goût sont criminalisés, mais

l'auteur encourage les femmes à améliorer la nature par l'artifice de talons hauts, de bas, ou de jupons pour plaire aux hommes, qui sont l'instance suprême (« men prefer »).

Ces textes correspondent donc à la phase de « partage des eaux ». Ce sont des « querelles » et « contre-courants stimulants » dont le but est de renforcer la vision essentialiste de la féminité : le corps féminin est par nature inférieur et on doit l'embellir par des artifices, ceux-là mêmes qui étayent les lieux communs de la frivolité féminine et de la supériorité physique et intellectuelle des hommes. D'autre part, le corps féminin est filtré par le prisme masculin, même quand l'auteur est une femme.

### **Le Grand écart**

Le grand écart renvoie non seulement à la *vamp* et au tyran domestique, mais aussi à la femme masculine sur laquelle nous nous concentrerons ici, car c'est la plus fréquemment évoquée et critiquée. La femme masculine a des qualités physiques (cheveux courts, effacement des formes, force physique) et/ou psychologiques (audace, autorité, sens de l'initiative et de la répartie, pragmatisme, pugnacité) traditionnellement reliées au masculin. En ce qu'elle représente une menace pour la suprématie physique et intellectuelle du masculin, la femme masculine est criminalisée, avec deux tendances contradictoires : soit c'est une héroïne et une conquérante audacieuse soit c'est une figure menaçante et monstrueuse.

Les textes qui prennent ce biais correspondent à la phase de « partage des eaux », mais aussi à celles d'« aménagement des rives » et d'« épuisement des deltas », car les propos tenus orientent également sur la question du genre, ce qui constitue déjà une ouverture. En outre, le féminin n'est pas traité comme une entité séparée mais comme un complément potentiel du masculin. L'association des deux sera d'ailleurs un lieu commun dans les années 60.

Aussi distinguera-t-on deux grandes phases dans la représentation du grand écart : 1) de la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la fin des années 50, le grand écart est associé à l'anormalité physique et/ou psychique, une tendance déjà manifeste dans le petit écart, à la différence que pour le grand écart, la charge symbolique est forte et que les textes s'inscrivent dans une volonté psychologisante; 2) puis, dans les années 60, ces figures se dissolvent pour laisser place à l'androgynie. Les femmes sont moins stigmatisées et le débat ouvre sur la question de l'égalité des

sexes. Si ces figures rendent compte de l'épuisement du bassin premier, elles ne mettent pas pour autant un point final à la valence différentielle entre les sexes: elles en sont le point d'orgue.

### **Chaos et Déluge, meurtrières et vengeresses: plusieurs visages, un seul tyran**

De la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'au milieu des années 50, l'imaginaire du monstrueux sature les textes, avec une mise en exergue des anomalies physiques et des désordres psychiques féminins qui se cristallisent dans l'excès. L'androgynie n'est pas évoqué, car la figure n'est pas pertinente historiquement. De plus, les tendances vestimentaires sont alors orientées vers une mode qui prône un retour à une spécificité américaine, et dont la féminité est l'un des piliers. Le lectorat visé étant la femme au foyer d'âge moyen qui possède un pouvoir d'achat fort, nous insisterons donc sur la figure du tyran domestique et de la vamp, qui ne peuvent exister sans la norme pour laquelle elles constituent une menace, notamment en ce qui concerne la division sexuelle des rôles.

Les articles subséquents ont été choisis pour leur tendance psychologisante et parce qu'ils entrent à la fois dans la phase des querelles mais aussi d'« aménagement des rives » ou des « seconds fondateurs » dont parle Gilbert Durand. En apparence objectifs, ils sont en fait subjectifs, leurs auteurs recourant à la symbolique du chaos et puisant dans l'imaginaire judéo-chrétien les images de la Chute et du Déluge. Excès, débordements et conflits en tous genres y sont légion, avec des noms d'auteurs parfois récurrents. Sans grande surprise, les auteurs qui traitent de ces lieux communs sont issus du milieu médical (médecins, psychologues, psychiatres). Parfois ce sont des membres de l'Eglise, comme si la profession médicale et la profession de foi attestaient de l'éthique des propos et anticipaient toute critique.

Deux articles en témoignent tout particulièrement : « The Trouble With Women », et « Masculine Women are Cheating Love », respectivement parus en 1946 et en 1953, en pleine période de propagande domestique. Le premier article comporte pas moins de cinq pages qui traitent du « problème avec les femmes », avec généralisation à toutes les femmes, comme le montre le pluriel générique « women ». Le titre est polysémique. Il faut entendre que les femmes ont des problèmes d'ordre psychologique (« trouble »). A cela s'ajoute la conjonction de coordination « with », qui connote deux idées fondamentales : d'une part que ces problèmes sont spécifiques au sexe féminin, et d'autre part, qu'ils affectent leurs rapports avec autrui, par conséquent les hommes. Le thème de

la folie, anticipé par le terme « trouble », est confirmé par la fiche signalétique de l'auteur, Ralph S. Banay. Un paragraphe de presque dix lignes déploie le curriculum vitae de cette « éminente personnalité dans le champ de la psychopathologie criminelle » (« a noted figure in the field of criminal psychopathology »). Le cumul des titres et des distinctions honorifiques qui suit sert à garantir l'objectivité des propos et à anticiper les potentielles critiques.

L'article est un pamphlet sur la féminité à la limite de la caricature. Il abonde en références à la femme vengeresse. La volonté nettement polémique de l'auteur est rendue par l'accumulation d'adverbes et d'adjectifs dépréciatifs, destinés à prouver l'irréfutabilité de sa thèse. La première partie de l'article, intitulée « Where a Man Has No Chance » (« Là où un homme n'a aucune chance »), est édifiante. Elle criminalise la figure féminine et place les hommes en victimes impuissantes. L'image de la femme belliqueuse et dominatrice apparaît via les champs lexicaux du conflit, de la violence et de la prédation (« compete », « forcing them », « extorting », « clash », « emmeshed »). La coquetterie féminine est une batterie d'« armes » (« weapons of coquetry ») auquel le paragraphe appose ensuite les inaptitudes intellectuelles des femmes grâce à une digression, sous forme de questions rhétoriques, concernant leurs échecs politiques depuis l'obtention du droit de vote en 1920 (« equal suffrage »). Ce passage s'achève par la figure de la *vamp*. La multiplication des références au maquillage, au vêtement et au paraître (« tinted toenails », « mirror », « foundation garment », « artificial eyelashes and fingernails ») permet à l'auteur d'utiliser l'argument de la dissimulation : « la femme, comme beaucoup d'entre nous la connaissent, est principalement un produit de tromperie et de déguisement » (« Woman, as most of us know her, is largely a product of deception and disguise »). La modalité assertive se poursuit jusqu'à la fin du paragraphe où l'auteur, via l'adverbe « hardly...other than », laisse « difficilement » place à une « autre » opinion que la sienne.

L'association du grand écart à la tromperie et au déguisement perdure dans les années 50, ce qui est manifeste dans « 'Masculine' Women are Cheating Love », article datant de 1953. L'oxymore du titre place la femme masculine dans l'anormalité. Par l'emploi des guillemets, l'auteur cherche à magnifier l'incongruité de l'association entre le terme « femme » et l'adjectif « masculine », ce que confirme l'emploi du verbe « cheat » (tromper, truquer), qui accentue la notion de déviance et de tromperie. A cela s'ajoute le statut de l'auteur qui, comme celui de l'article précédent, est issu du milieu médical. Le « docteur » (« doctor ») William G. Niederland s'intéresse ici au cas des

« rebelles de la société – les femmes qui renieraient leur sexe » (« society's rebels – women who would deny their sex »).

Depuis le titre jusqu'à sa conclusion, l'article reflète la partialité de l'auteur et la suprématie de la norme. L'ensemble du texte est structuré par une série de dichotomies (calme/folie, normalité/anormalité, constance/irrégularité) présentée comme relevant de l'ordre naturel. Il en va de même pour les lieux communs associés au féminin, comme la vanité, l'attrait pour la mode et le verbiage (« vanity », « pettiness », « their constant preoccupation with fashions, beauty parlors, and gossip »). Toutes ces oppositions sont sous-tendues par l'opposition féminin/masculin. Les termes associés aux deux sexes foisonnent (« masculine », « femininity », « women », « aversion to being women », « females », « males », « a modern woman », « a little girl », « boy », « boylike », « 'tomboy' », « masculinity », « womanhood », « single woman », « virile », « a man's sexual behaviour », « masculine women »). Il en va de même pour le rapport entre les sexes, qui est présenté comme étant conflictuel. Il est déroulé sur la totalité du texte via le champ lexical de la guerre, et il est présenté sur le mode hyperbolique, avec pléthore d'accumulations, de comparatifs, d'adverbes et d'intensifieurs. Les relations hommes/femmes sont haineuses (« she 'detested' men », « competing with boys »), la compétition et le rapport de dominant à dominé y sont latents, ce dont rendent compte les comparatifs d'égalité et de supériorité (« as virile and independent, as a man », « to become stronger, more active, and more aggressive than any man »).

La structure accumulative sert également à polariser la femme masculine et la *mère-épouse*, que l'auteur sépare en deux « types » totalement hermétiques. La norme apparaît une première fois en milieu d'article, au travers de « certains traits de personnalité traditionnellement associés au sexe féminin – la chaleur, la tendresse, la douceur, l'envie de donner et de recevoir » (« certain personality traits traditionally associated with the female sex – warmth, tenderness, sweetness, willingness to give and to receive »), mais elle est principalement sollicitée à la fin, ce qui en accentue la rareté et le caractère miraculeux. La *mère-épouse* est ainsi auréolée des « qualités véritablement féminines » (« the very feminine qualities »), les « meilleures qualités » (« the best qualities »). Les « forces conciliatrices » (« conciliatory forces ») féminines encensées par l'auteur évoquent le mythe édénique chrétien. Pour Elise Marienstras, l'Eden se manifeste « dans des images concrètes qui décrivent l'Amérique à la fois comme le refuge paisible et chaud que procure

le giron maternel et le lieu de liberté totale que suggèrent les vastes étendues ». En témoigne l'accumulation qui rassemble les éléments du mythe tels que le foyer et la mère-nourricière, procréatrice et propagatrice de l'humanité, et éternelle dispensatrice de douceur, d'affection, de chaleur et d'amour (« the homemaker, the propagator, through childbirth, of mankind, and the giver of sweetness, affection, warmth and love through life »).

Ce facteur psychologisant est à son apogée dans les années 50, parce que l'idéal à imiter est la *mère-épouse*. Tous les magazines sans exception s'emparent de la problématique féminine et les articles portent des titres pour le moins évocateurs. Nous n'insisterons pas plus, pour avoir défini la structure rhétorique de ce type d'articles et l'enchaînement des idées. La tendance décline progressivement mais ne disparaît pas par la suite, notamment au début des années 60, période encore charnière où les stéréotypes sont légion.

### **La femme androgyne : vers une alternative ?**

Dans les années 60, le grand écart se dissout dans le débat sur l'émancipation féminine et sur la mixité des genres : c'est une phase transitoire vers la phase d'«épuisement des deltas». L'apparition dans les images et dans les textes de la femme androgyne et de son pendant, l'homme efféminé, marque une évolution dans le traitement du grand écart. Bien que présentées comme déviantes, ces figures révèlent d'importants changements, dont le plus fondamental est la dérivation du bassin premier vers un vaste débat (en apparence tout au moins) sur le genre, et qui affecte la nature même du discours. Les textes, et plus particulièrement ce que nous soumettons à l'analyse, n'isolent plus un ou plusieurs des éléments du mythe fondamental, mais ils les mettent en rapport avec d'autres. Par conséquent, il y a un épuisement du bassin premier qui se traduit dans ces figures qu'on nommera figures transitionnelles, parce qu'elles représentent un pas vers une pensée alternative du féminin et du masculin.

Parce qu'elles témoignent d'une indifférenciation qui se généralise, ces figures engendrent des réactions duelles. Soit elles fascinent par le mélange de caractères contradictoires, soit elles suscitent la violence car elles ne font qu'exacerber davantage les différences. Les choix terminologiques et méthodologiques exposés en introduction et l'imaginaire de l'androgyne légitiment son statut de figure mythique. Si nous avons rajouté le terme « femme », c'est pour montrer qu'il y a une délimitation nette avec l'homme efféminé, qui n'est pas nécessairement

androgynous. La femme androgynous a un comportement masculin (instinct de prédation, personnalité offensive, sexualité active) et/ou présente des traits psychologiques associés aux hommes (pugnacité, pragmatisme, esprit vif et rapide). Elle se rapproche du masculin par son physique : elle est mince, ses formes sont effacées, ses cheveux courts. Elle est peu ou pas maquillée. Elle porte des vêtements empruntés à, ou inspirés de, la garde-robe masculine.

L'hybridation du vêtement féminin et de l'allure féminine n'est pas un phénomène récent. Elle remonte au 19<sup>e</sup> siècle, avec le Bloomer, et se poursuit au 20<sup>e</sup> siècle avec les cheveux courts des *Flapper Janes* et le vêtement de travail porté durant les deux guerres mondiales. Après 1945, et inspirée par la figure iconique de Rosy la riveteuse, toute une mode se développe et qui met en avant le confort et la liberté de mouvement. Le vêtement féminin est influencé par les principes de base du *sportswear* : confort, élégance et durabilité. Les créateurs et les industriels du prêt-à-porter, conscients que le corps féminin se libère, proposent des vêtements en accord avec ces principes : coupes simples, pièces vestimentaires uniques, matières agréables à porter et faciles d'entretien. Dans les années 60, les jupes se raccourcissent et la garde-robe prend des couleurs: minijupes, robes courtes et pantalons courts et étriqués affichent les couleurs gaies du *Pop art*. Le tailleur-jupe cède progressivement la place au tailleur-pantalon et à des robes aux lignes droites, épurées, au design parfois futuriste. L'industrie de la chaussure n'est pas épargnée : les ballerines, les sandales ouvertes et les tennis concurrencent les escarpins et les talons hauts sans toutefois les remplacer. Les fioritures ne sont plus à l'honneur sur les chapeaux. Les coiffures se diversifient : les cheveux sont rarement apprêtés en chignon, sauf en de rares occasions. Le plus souvent, ils sont laissés longs ou coupés très courts, à la garçonne, comme chez Mia Farrow.

Au milieu des années 60, les styles de rue accentuent cette ouverture des possibles. La panoplie des hippies montre que la mode n'est plus complètement dictée d'en haut et qu'elle est avant tout un acte d'expression individuelle. Les hippies donnent un dernier coup de boutoir à la division sexuelle du vêtement car les femmes et les hommes s'affichent en pantalons et portent indistinctement les cheveux longs. Les magazines incitent les femmes à composer leurs tenues, en associant diverses pièces vestimentaires, portables à la maison comme à la ville. De l'autre côté, les grands créateurs s'adaptent et, comme le firent Elsa Schiaparelli et Edith Head après la Seconde Guerre mondiale, prodiguent des conseils pour une garde-robe économique et intemporelle. L'ère est au bricolage : on peut combiner les styles et mélanger les genres. Ce point est crucial pour comprendre l'effacement



des distinctions sexuelles. Grâce au *sportswear*, les femmes s'approprient progressivement les vêtements masculins : le short, le pantalon, le polo et les chaussures de sport.

En haute couture, la silhouette se masculinise avec le costume féminin lancé par Yves Saint Laurent : les mannequins défilent en costumes rayés, en cravates et en chemises, une silhouette résolument masculine que Faye Dunaway a tôt fait d'arborer dans le magazine *Life* en 1968, et que Geraldine Chaplin « héroïne d'un nouveau look », porte déjà en 1966. De manière générale, les stars d'Hollywood deviennent des icônes de mode et influencent les comportements vestimentaires. Les actrices, comme Marilyn Monroe et Mélina Mercouri aux Etats-Unis et Brigitte Bardot en France, batifolent en jeans et en chemise à carreaux.

Ces facteurs, combinés aux nouvelles valeurs que brandit la génération du *baby boom*, expliquent la résurgence de la femme androgyne dans les années 60. Les comportements à l'égard de la sexualité changent et certains tabous sont partiellement levés, appuyés par une littérature qui traite du sujet, et impulsée par les ouvrages d'Alfred Kinsey et de son groupe de recherches. Les mentalités changent concernant les relations sexuelles avant le mariage. La famille nucléaire reste un idéal mais elle est en pleine mutation. Dans les publicités, la division des rôles sexuels au sein du foyer est mise à mal. L'Américaine apparaît au foyer, mais elle n'en est plus le centre unique.

Il n'en reste pas moins que l'effacement des différences sexuelles reste sujet à controverse. L'« androgynisation » est en effet un processus long, qui connaît des allers-retours perpétuels, un traitement différent en fonction du périodique et une réception très diverse selon les époques et les publics visés. Comme nous allons le montrer, l'hybridation est perçue comme un danger, et elle est constamment redirigée vers une norme, elle-même remaniée en fonction de l'époque. Les vêtements en sont les signes premiers. Certains (combinaison-pantalon, pantalon, veste de tailleur, chemise) apparaissent à intervalles réguliers sur toute la période. Ils constituent un premier degré dans l'hybridation, mais les traits fondamentaux de l'éternel féminin (beau visage, maquillage, formes apparentes et taille marquée, tissus délicats, bijoux, chaussures à talons) sont conservés. C'est pourquoi ces vêtements font l'objet d'indulgence, voire de fascination, en particulier dans la presse féminine pour qui le mélange des genres constitue une tendance vestimentaire porteuse et donc une manne financière importante au fur et à mesure des années.

Soit « Coveralls for Company », article de mode daté de 1954 et consacré à la vogue des combinaisons-pantalons. Ces dernières, directement inspirées des combinaisons de GI's (« were

inspired by GI coveralls »), constituent une « déviation frappante » (« a dramatic deviation ») mais somme toute assez modérée car, loin de tomber dans le style militaire, les combinaisons restent féminines. Elles se parent d'un air de « frivolité » (« frivolous ») et sont coupées dans des tissus élégants (« dress fabrics »). Elles sont portées avec pléthore de bijoux et assorties de mules à talons hauts (« they are worn with quantities of jewelry and high-heeled mules »). En outre, ce sont essentiellement des vêtements pour « se détendre ou se divertir à la maison » (« for lounging or entertaining at home »). Quant à « Male Designs on Women », il souligne que l'hybridation n'est que partielle. C'est essentiellement une tendance (« trend ») réservée aux femmes de la classe moyenne aisée, et qui ne porte que sur une pièce vestimentaire, à laquelle sont mélangés des vêtements et accessoires très féminins comme des jupes serrées (« slim skirt »), des mules et des bijoux (« with mules and many bracelets »). Même remarque en ce qui concerne le tailleur-pantalon, très en vogue au milieu des années 60. Il est une étape supplémentaire dans l'hybridation, car il marque le passage du système ouvert de la jupe au système fermé du pantalon, avec tout ce que cela implique en terme de liberté : liberté de ne plus avoir à croiser les jambes pour s'asseoir, liberté de bouger et liberté d'élargir son panel d'activités, liberté donc, de concurrencer les hommes sur le terrain social.

Liberté bien limitée toutefois, comme le montre « Suits That Suit », article paru en 1966 et qui s'inscrit dans la dynamique de fascination/répulsion. En premier lieu, l'article se fait tolérant et saupoudre le tailleur-pantalon de quelques louanges : c'est la « folie de la saison » (« the fashion rage of the season ») et il fait fureur auprès de personnalités éminentes du monde politique et du grand écran. C'est également un gage de confort (« comfort ») et de variété (« variety »), car le pantalon se décline en diverses coupes et matières et se porte de plusieurs façons (en taille ou sur les hanches). Idem pour les vestes, de coupes et de longueurs variées. Sur ce dernier point, le texte concède la supériorité de la mode féminine par rapport à la mode masculine. Cette dernière est restée bien pauvre car « en 150 ans, les hommes ont réussi à ajouter à peine plus que des revers et un pli » (« men, in 150 years of pants wearing, have managed to add little more than cuffs and a crease »).

Puis vient l'heure de la mise en garde : le tailleur-pantalon a beau être à la mode, gardons-nous bien de le porter partout et en toutes circonstances (« this does not mean that pants suits are as yet right for all places and occasions »). Ceci n'épargne pas même les personnalités les plus en vue. Sous

forme d'anecdote, l'auteur raconte comment l'actrice Susannah York « s'est vue interdite de déjeuner au Colony quand elle s'est présentée [en tailleur-pantalon], pour revenir par la suite, repentante, dans une robe » (« found herself barred from lunch at the Colony when she showed up wearing one, later came back repentant in a dress »). Plus loin, on apprend que *Maxim's* et *le 21*, grands restaurants respectivement basés à Chicago et Manhattan, « maintiennent une interdiction ferme » (« maintain a rigid ban »). Le couturier Norman Norell ajoute en opprobre et porte haut les convenances sociales lorsqu'il affirme que le tailleur-pantalon doit se limiter « aux voyages, à la campagne ou à la maison » (« for travel, the country or at home »).

La partie intitulée « From Armor to Albatross » clôt l'article. Elle commence par un bref historique du pantalon féminin. L'auteur fait remonter ses origines à Jeanne d'Arc et à son armure (« armor »), mentionne ensuite la Reine Christina de Suède et l'auteur Georges Sand pour terminer par la starlette, dont le pantalon est devenu l'uniforme (« today slacks are the starlet's uniform »). La référence historique n'est pas anodine. Jeanne d'Arc, avec ses cheveux courts, son armure et sa pugnacité, incarne l'Amazone. Si l'on considère que les Amazones étaient « des femmes qui se comportaient comme des hommes », on doit en déduire que la femme en tailleur-pantalon des années 60 est une Amazone moderne.

Le paragraphe fait ensuite le bilan des déconvenues qui menacent ces androgynes en devenir. Elles courent le risque de se heurter à « la résistance des hommes qui ont l'impression qu'un privilège masculin a été détourné » (« resistance from males who feel that a masculine prerogative has been suborned »). La faute de goût est également latente. Le texte mentionne l'effet inesthétique du tailleur-pantalon sur la silhouette : impression de nanisme chez les femmes de petite taille (« short girls appear midgeted »), effet de tassement chez les silhouettes callipyges (« hourglass figures turn dumpy »), inconfort lorsque le tailleur est trop serré (« if the suit is too tight, it bunches embarrassingly ») ou esthétique disgracieuse lorsqu'il est trop large. Cette mode, encore trop voyante et osée (« conspicuous », « daring »), doit faire ses preuves avant que de devenir un « classique » (« classics »). Les dichotomies grand classique/folie passagère et harmonie/déséquilibre montrent que, derrière la tentation du tailleur-pantalon (« tempting »), se cache un mélange des genres dangereux. Le terme « downfall » (« chute »), qui s'applique au tailleur-pantalon comme mode éphémère et vouée à disparaître, a également une connotation

biblique. Elle criminalise la femme androgyne, dont le péché capital est d'empiéter sur le terrain des hommes.

Dans la tribune libre « Man Talk », parue en 1964, les avis masculins recueillis sur la question de « ce qui est sexy » (« What's sexy? ») sont assez ouverts, mais le ton du texte est péremptoire, et force est de constater que c'est le point de vue masculin qui a le dessus. Le regard des hommes est l'instance suprême du bon goût. En associant beauté et féminité, le texte reprend le motif de l'inaptitude féminine en matière de goûts vestimentaires. Celles-ci « vont à la mauvaise école » (« they study at the wrong school ») et seuls les hommes peuvent leur apprendre ce qui est « sexy » (« only men can teach you »). Une succession de verbes à l'impératif infantilise les femmes (« let's agree », « burn this into your brain », « bear in mind », « don't go running », « pay attention to its meaning, will you? » « learn the idiosyncrasies »). A cela s'ajoute la réification du corps féminin dont la fonction essentielle est de satisfaire la volonté masculine (« what men want », « men don't just want »).

Nonobstant, après ces injonctions sur le bien vêtir, la masculinisation de la femme n'est pas battue en brèche. Elle est même présentée comme un critère de féminité, si elle reste bien dosée. Nous apprenons par exemple que « les montres d'hommes sont 'sexy' sur les femmes, parce que l'utilisation calculée d'un article masculin sert à souligner [leur] féminité » (« Men's watches on women are sexy, because the calculated use of a masculine article serves to underline your femaleness »). Cette « manœuvre » (« gambit ») a toutefois ses limites, et l'article exhorte à ne la pratiquer que partiellement. Le « Kid Look », qui consiste à s'habiller intégralement avec des vêtements et accessoires masculins, constitue un écart excessif (« Too much »). Une fois encore, la femme androgyne ne fascine que si sa déviance reste dans un certain cadre. Si l'on applique le rapport de symétrie ou de « sympathie », une autre interprétation est possible. Le texte spécifie que « les hommes aussi ont du goût » (« men have taste, too »), et le démontre par l'accumulation de prérogatives masculines sur la mode. Si la mode n'est plus réservée qu'aux seules femmes et que les hommes ont leur mot à dire, alors la féminisation des hommes est conjointe à la masculinisation des femmes. Les hommes des années 60 s'approprient le jargon vestimentaire. Ils ont le souci du détail et savent harmoniser les contraires. Ils ont une intelligence de mode et le sens esthétique développé du dandy. Ils incarnent en cela l'homme efféminé.

On retrouve la même tendance dans l'éditorial de mode « On The Yves of Destruction », paru en 1968 et consacré au tailleur masculin lancé par Yves Saint Laurent, mais cette fois, la masculinisation de la femme est une menace. Le titre de l'article prédit « l'aube de la destruction », avec jeu de sonorité entre le prénom du couturier et le substantif *eve* (la veille). L'auteur utilise le motif du cataclysme et le vocabulaire religieux tout au long du texte. Ainsi, par une habile métaphore filée, la vogue du pantalon pour femmes se transforme en un ouragan qui emporte tout sur son passage (« Surely the winds of fashion have never blown so ill »). Cette mode vestimentaire est une folie qui s'applique autant à l'esprit de son créateur qu'à celui de l'acheteuse. Le pantalon est personnifié et diabolisé. Ses attaques (« assault ») sont répétées (« it will return ») et insidieuses, puisqu'il revient « sous une forme légèrement différente » (« in slightly different form »). Ses métamorphoses successives renvoient au motif du travestissement et à la figure du malin. Vil et corrompu, le tailleur-pantalon est à la ville « le Richard Nixon de la haute couture » (« the city pantsuit is the Richard Nixon of high fashion »).

L'hybridité monstrueuse apparaît au travers d'autres vêtements créés par Yves Saint Laurent, comme le chemisier transparent (« see-through blouse ») et le pantalon masculin. Ce « duo-sex » ainsi que le nomme l'auteur, où se côtoient l'hyperféminité du chemisier et la masculinité du pantalon, est décrit comme une mutilation, ce dont rendent compte l'aprosiopèse et la mise entre tirets de l'expression « masculin en dessous de la taille, féminin au-dessus » (« - masculine from the waist down, feminine from the waist up - »). La mention de la double personnalité (« as split as a split personality can get ») montre que cette mutilation est aussi d'ordre psychique. L'apocalypse, c'est l'indifférenciation sexuelle imminente, et irréversible (« we have reached the stage where nobody can tell male from female anymore »). L'auteur affecte au processus un flot de qualificatifs, de phrases courtes et de tropes comme la polysyndète et le chiasme (valant pour le croisement des genres), toutes renvoyant au Déluge : « Unisex, l'appellent [les sociologues]. Et monosex. Et déssexualisation et neutralisation. Et inversion des rôles et transfert d'identité. Maman veut être Papa et Papa veut être Maman, et les enfants sont désaffiliés » (« Unisex, they call it. And monosex. And desexualization and neuterization. And role reversal and identity transference. Mommy wants to be Daddy and Daddy wants to be Mommy, and the kids are disaffiliated »).

La critique touche Yves Saint-Laurent lui-même. Le créateur est l'antithèse du Créateur. En tentant d'imposer le pantalon à force de persuasion, par tous les moyens et en tous lieux (« less persuasive

designers », « St. Laurent wants his pantsuit to be worn »), Yves Saint Laurent incarne l'antéchrist. A cela s'ajoute le thème de l'étrangeté de l'étranger. La conclusion exhorte le couturier français à reprendre ses billes, et le repousse comme la peste (« threat »): « ramenez donc [le chemisier transparent] en France, Yves, où l'on comprend de telles choses. Et tant que vous y êtes, reprenez également le tailleur-pantalon [...] et la totalité de la garde-robe masculine » (« So take this one back to France, Yves, where they understand such things. And while you're at it, take the pantsuit too [...] and the whole masculine wardrobe »).

Une critique similaire est formulée par Helen Lawrenson dans « Androgyne, You're A Funny Valentine », article issu du numéro spécial d'*Esquire* sur la masculinisation des Américaines. Comme le précédent, l'article insiste sur l'inéluctabilité du processus, avec pour cible le pantalon (« trousers », « slacks »). Quant à la référence intertextuelle, elle exacerbe le caractère grotesque de l'indifférenciation sexuelle. Tout au long du texte, le vocabulaire de l'apocalypse et de la Chute (« the point of no return », « fallen », « shattering »), se double de la métaphore filée de l'épidémie maligne (« widespread », « increasing », « the implications », « more perverse », « trickier »). Après « l'effémination grandissante des hommes » (« increasing effeminacy of men »), la maladie s'étend aux femmes qui « commencent à ressembler à des hommes » (« women are beginning to look like men »), avec des effets plus pervers encore (« trickier than what they seem », « more perverse than men dressing as women »). L'auteur montre quelque indulgence à l'égard de l'homme efféminé. Le travestissement est un jeu, une illusion (« a pretense ») qui ne se propage pas jusqu'aux vitrines des magasins et aux pages des magazines. Il n'en va pas de même pour la femme androgyne, dont le pantalon incarne le péché et la perversion. L'auteur cite deux androgynes célèbres, à savoir l'écrivain George Sand et la féministe Amelia Bloomer, mais ce sont deux « exemples isolés » (« isolated examples »), et leur style n'a pas provoqué de « cohue furieuse » (« mad rush ») chez les femmes de leur temps.

L'article traite l'étranger de façon paradoxale. Le motif sert d'une part à mettre en exergue l'anormalité des Etats-Unis. En effet, seuls quelques rares pays (« the few countries ») tolèrent le pantalon féminin, soit car c'est le costume traditionnel (« a part of the native costume »), soit car il exacerbe la différence entre les sexes (« to emphasize the difference between the sexes »). De plus, un *nota bene* stipule que « le propos de [l']article concerne uniquement la condition féminine en Amérique, et nulle part ailleurs » (« our thesis in this article concerns itself only with the condition

of womanhood in America, not elsewhere »). D'autre part, l'étranger est l'ennemi. C'est cette fois le couturier français André Courrèges qui est visé. Lawrenson l'accuse d'être à l'origine du péché (« apparently triggered the new movement », « it was Courrèges who took the lead ») et d'avoir entraîné la quasi-totalité des autres couturiers français à sa suite (« almost all of the other French designers »). Via des télescopages historiques qui le placent sous le signe de la bizarrerie, l'intégralité du monde de la mode est criminalisée, en commençant par les chroniqueurs de mode, sortes de « mandarins qui manipulent les runiques caprices du culte des styles » (« those mandarins who manipulate the runic vagaries of style cults »), et qui emploient le style d'un John Ruskin. Les chroniqueurs de mode incarnent le péril jaune et la barbarie archaïque déguisés sous la prose d'un sociologue et critique d'art éminent.

Ce mélange drolatique s'incarne aussi dans la persona de Diana Vreeland, rédactrice en chef du magazine *Vogue USA*. Pour l'auteur, elle est « LE druide principal de la cabale de la haute couture » (« the top druid of the high-fashion cabal ») et ses propos ont « l'autorité numineuse d'une bulle papale » (« the numinous authority of a papal bull »). Les grands magazines de mode sont les démons qui incitent à la tentation androgyne. *Harper's Bazaar* « oriente ses lecteurs vers le pantalon et d'autres influences masculines » (« steers its readers towards pants and other masculine touches »), en étayant son discours de photographies de Peggy Roche (« with approval photographs of Peggy Roche »). Cette rédactrice de mode, venue tout droit du magazine français *Elle*, y apparaît en « 'raggamuffin chic' », vêtue de pantalons à revers, d'un chapeau d'homme et d'un chandail masculin flottant (« in cuffed trousers, a boy's cap, and 'a baggy man's sweater' »). Le style « raggamuffin », emprunté à la communauté noire de Jamaïque et combiné ici au mélange masculin/féminin, ajoute en discordance.

Seule Sally Kirkland, rédactrice de mode du magazine *Life*, résiste à la contagion androgyne et « approche les styles vestimentaires féminins de manière bien moins rhapsodique » (« approaches women's styles with a considerably less rhapsodic attitude »). Les pantalons oui, mais pas partout car, pour reprendre les propos de Sally Kirkland, « 'peu importe [la] silhouette, il y a toujours une jupe qui ira bien, mais il n'y a pas autant de variété dans la coupe des pantalons, et les femmes ne porteront des vêtements que si ils leur vont bien, je l'espère' » (« 'No matter what your figure is, there's always some kind of a skirt in which you'll look well, but there's not that much variety in the cut of pants, and women won't wear clothes until they look well in them. I hope' »).

Kirkland est la sibylle de la mode, et dans son raisonnement tautologique se manifeste la peur de l'indifférenciation sexuelle. Cette peur apparaît dans la question rhétorique et dans le sous-entendu sur la menace homosexuelle : « Peut-on imaginer un cocktail où les deux sexes portent des costumes similaires ? Cela aurait l'air d'une sortie dans un bar homosexuel » (« Can you imagine a cocktail party with both sexes in similar tailored suits ? It would look like a fag-bar hangout »). La peur est à son apogée dans la prédiction finale de Kirkland, qui insinue la gynocratie victorieuse et l'éradication des hommes : « peut-être que le but de ces nouveaux styles n'est pas d'en finir avec les femmes, comme j'ai pu le penser au départ, mais de laisser présager la disparition des hommes de la scène » (« perhaps the aim of these new styles is not to do away with women, as I first thought, but to predicate the disappearance of men from the scene »).

Force est donc de constater que l'hybridité sonne le glas de la suprématie masculine. C'est pour cela qu'elle reste soumise à la norme, comme c'est le cas dans l'article bilan « Shaping the 60s, Foreshadowing the 70s ». L'enquête, menée sous forme de sondage (« poll ») auprès d'Américaines âgées de 16 à 21 ans, s'intéresse à leurs aspirations. Le texte consolide le bassin premier. L'introduction décline les différentes facettes de la femme mariale et de l'amour maternel. La majorité des sondées est conservatrice et s'oppose aux relations pré-maritales. L'une d'entre elles insiste sur la « responsabilité » de la femme « envers son mari et ses futurs enfants » (« the responsibility she has to her future husband and children ' »). Une autre affirme l'inégalité des hommes et des femmes face à la sexualité, et l'accepte avec ferveur: une jeune femme se doit de rester vierge, un jeune homme non ('I definitely believe that a young woman should remain virginal until marriage, but I don't feel a young man should' »). Le double-standard est reconnu et avalisé.

L'article continue avec l'élément du foyer, avec la partie apologétique intitulée « They dream of mansions » (« Elles rêvent de manoirs »). Le mythe de Cendrillon transparait au travers du lyrisme des descriptions du foyer-rêvé. Celui-ci est matérialisé en château, réminiscence du passé colonial, avec porche d'entrée, colonnes blanches, balcons, sols de marbre, lustres en cristal, et grand terrain donnant sur un lac. La blancheur des colonnes et des sols renvoie au motif de l'ange au foyer et le grand terrain à la terre-nourricière. L'hypothèse est validée par la description du foyer idéal selon l'une des jeunes interviewées. La polysyndète et le terme « houseful » symbolisent la fécondité: « Ma maison de rêve sera un foyer, une maison remplie d'amour, et de bonheur et de santé » (« 'My dream house is going to be a home, a houseful of love and happiness and health' »).



La norme domine également dans les passages intitulés « Buy and Buy » (« Elles achètent et achètent ») et « Not Ready to go Steady » (« Pas prêtes à se stabiliser »). Dans le premier, la femme mariale est la *Superwoman* du foyer. Le mythe affleure via une accumulation de comparatifs de supériorité. Les jeunes Américaines serviront « de la bien meilleure nourriture, de manière différente et plus intéressante que dans leurs familles respectives » (« serve much better food, in different and more interesting ways than in their own families' homes »), car elles ont le « le palet plus fin » (« they are more gourmet »), et une conscience plus développée de l'hygiène alimentaire (« more diet-conscious », « more knowledge about nutrition »). Dans le second, la femme mariale est prégnante et, même si une minorité de jeunes Américaines est fiancée (« relatively few of our young women are engaged »), « seul un pour cent n'a jamais envisagé le mariage » (« only 1 per cent even considered that they might never marry »).

L'écart n'apparaît que lorsque l'on passe à la vêtue. Le passage « Do Women Dress for Women? » (« Les femmes s'habillent-elles pour les femmes? »), fait subrepticement surgir la femme androgyne et l'homme efféminé. Un tiers des sondées affirme que les hommes devraient s'habiller pour les femmes. Cette fois, les rôles sont inversés, et ce sont les femmes qui imposent leurs desiderata en matière de vêtements masculins. Non seulement « elles [n'en] sont pas satisfaites » (« they are not satisfied with men's dress »), mais « elles [les] critiquent catégoriquement » (« they are definitely critical of it »). L'infériorité masculine dans le domaine vestimentaire survient en creux, au travers de comparatifs qui montrent que des efforts sont attendus. Les jeunes américaines estiment que la tenue masculine devrait être « bien plus soignée et plus nette, plus stylée et formelle, plus colorée et variée » (« they feel men should dress with much more care and neatness; more style and formality; more color and variety »). Si l'on se rapproche insidieusement du paon, figure qui fait la transition vers l'homme efféminé, la norme féminine et le bassin sémantique qu'elle alimente ont encore de beaux jours devant eux.

## **Conclusion**

En 1962, Bruno Bettelheim fait un constat d'impuissance dans « Growing Up Female ». Si les difficultés émotionnelles des femmes sont insolubles, c'est parce qu'elles « émergent des images déformées de la féminité qui préoccupent beaucoup d'hommes ». L'absurdité de la position féminine tient au fait que la femme « doit se modeler pour satisfaire l'image complexe de ce à quoi

elle devrait ressembler aux yeux des hommes », un point toujours d'actualité aujourd'hui, et pas seulement aux Etats-Unis. Nous avons vu que toutes les représentations féminines, même les plus déviantes, témoignent d'une volonté de recadrer la féminité, et que ce sont les hommes qui fixent le ou les cadre(s).

En tant que marqueur de l'identité sociale, le vêtement est apparu comme la matérialisation la plus visible de cette idéologie. Que les usages vestimentaires rentrent dans le petit écart ou le grand écart, que les figures féminines soient des « querelles » ou marquent l'« épuisement » du bassin premier, elles ne font qu'affirmer la prégnance de la *mère-épouse*, la mère de tous les stéréotypes. En effet, la majorité des articles qui traitent du vêtement de manière directe ou indirecte associent systématiquement la mode et les femmes, ce qui engendre une série d'opérations dichotomiques et de déductions hasardeuses venant renforcer le bassin sémantique premier et la suprématie masculine : femme/coquetterie, coquetterie/superficialité, superficialité/déraison, anormalité/antipatriotisme.

L'étude des représentations féminines marginales à travers les pratiques vestimentaires ouvre toutefois de nouvelles pistes pour penser le féminin (et le masculin). L'impérialisme de la norme trouve en fait sa plus belle illustration dans les caprices incessants de la mode. La mode impose la norme, mais la mode la détruit également par l'alternative, qui est la norme de demain. A cette instabilité s'ajoute la gageure de redorer le blason de la mode, que l'on associe encore à la frivolité et au profit, étant donné qu'elle est l'une des industries les plus lucratives dans nos sociétés occidentales. Les enjeux économiques ont sclérosé les jeux vestimentaires, et les transformations subies par le monde de la mode aux Etats-Unis affectent l'« image » des Américaines et l'identité féminine en général.

Cependant, si l'on envisage la mode dans une perspective postmoderne, ces associations peuvent être subverties. Si nous considérons que la mode, comme l'art postmoderne, « utilise les formes passées de manière ironique » (« using past forms in an ironical way »), que c'est un monde « professionnel et populaire à la base et également basé sur de nouvelles techniques et d'anciens modèles » (« it is professionally based and popular as well as one based on new techniques and old patterns »), et qu'elle reflète une hésitation constante entre « l'élite et le populaire, le conciliant et le subversif, le nouveau et l'ancien » (« elite/popular, accomodating/subversive and new/old »), la mode devient ainsi un outil critique. Non plus (uniquement) le monde de l'éphémère, de la

superficialité, et de la dissimulation, la mode peut être vue comme un terrain d'expression et comme un réservoir de créativité. Grâce à la mode et au sein de la mode, les qualités et traits « féminins » présentés comme défectueux et destructeurs (coquetterie, attrait pour l'artifice, séduction, principe de plaisir) se métamorphosent en outils de travail créatifs et constructifs, et permettent de nuancer, voire de renouveler, l'imaginaire féminin pour le moins stéréotypé.



Sesto San Giovanni (MI)  
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.  
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.  
ISSN 1828-1567



Cette création est mise à disposition selon le Contrat Paternité-NonCommercial-NoDerivs 2.0 France disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/> ou par courrier postal à Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA. Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.