

Modes pratiques

1 | 2015
Normes et transgressions

Edited by Manuel Charpy

https://devisu.inha.fr/modespratiques/69

Electronic reference

« Normes et transgressions », *Modes pratiques* [Online], Online since 17 October 2021, connection on 20 October 2026. URL : https://devisu.inha.fr/modespratiques/69

Copyright

La revue *Modes Pratiques* est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de Modification 4.0 International

ISBN : 9791095518006

Order issue : https://www.modespratiques.fr/numeacutero-1.html

EDITOR'S NOTES

Au point de contact entre la société, l'individu et les pratiques sociales, le vêtement est par excellence l'espace de l'imposition des normes et de leurs transgressions. Ce numéro se propose ainsi d'interroger toutes les formes de normes : des lois somptuaires du XVIe siècle aux normes de décence sur les plages de Santa Monica, des normes religieuses en matière de blanc monastique aux transgressions de genre des Vogueurs et de leurs ancêtres des années 1920-1930. Ce numéro veut comprendre comment le vêtement peut incarner tous les types de normes et devient, de ce fait, l'objet et le moyen de toutes les transgressions.

ISSUE CONTENTS

Présentation

Nicole Pellegrin
« Au risque de se perdre »

Corinne Legoy
Delphine Baron, la fée du travestissement en procèsDelphine Baron, “the Queen of Fancy Dress” on TrialDelphine Baron, il processo alla fata dei travestimenti

Jean-Jacques Yvorel
Punir et vêtir

Anne Monjaret
Jour de fête pour les midinettes

Manuel Charpy
AjustementsAjustements

Émilie Hammen
Les préceptes de la différence

Alain Faure
La blouse ouvrière au XIX^{e} siècleLa blusa operaia nel XIX secoloThe Working Man’s Blouse in 19th Century Paris

Elsa Devienne
Controverses à Los AngelesControversie a Los AngelesControversy in Los Angeles

Laurent López
De l’étoffe dont on fait les forces de l’ordre

Loïc Perramond
Toute ma vie j’ai rêvé…Cabin Crew Uniforms

Nora Seni and Manuel Charpy
Un Empire que des *firmans* habillent

Farid Chenoune
Leur balTheir Ball

Manuel Charpy, Léonor Delaunay and Pablo Grand-Mourcel
Voguing ou les normes excédées (Paris, 2015)Voguing o le norme esasperateVoguing… or the Height of Exaggeration (Paris, 2015)

Jérémie Brucker
Inspection des vestiaires

Gabriele Mentges
La morale de la laine

Larissa Zakharova and Manuel Charpy
Ministère de l'industrie légère et stilyaguiMinistero dell'industria leggera e stiljaghy

Marjorie Meiss-Even
Ordonnance du Roy Henry II. Contenant Reformation de la superfluité des habillemens de soyeDecree of King Henry II Regarding Reformation of the Superfluity of Silk Clothing

Patrice Verdière
Revue presséeRags and AdsRassegna stampa

Clémence Mergy
Les ados et la mode, rencontre avec Mélinda Triana

Céline Mallet and Mathieu Buard
Norme et transgression, un abécédaire

Alison Matthews David and Elizabeth Semmelhack
Fashion Victims

Présentation

TEXT

1 La revue *Mode pratique* existait autour de 1900. Plutôt modeste, elle voulait, comme ses nombreuses concurrentes, donner à ses lectrices à la fois l'air du temps et des patrons. Seule singularité : elle produisait des robes, elles aussi modestes et en pièces détachées que les lectrices devaient ensuite monter. L'une de ces robes est conservée dans les réserves du Palais Galliera musée de la mode de la Ville de Paris. Usée, reprisée, agrémentée de coussinets sous les bras, elle porte encore la « griffe » de la revue sur un ruban.

2 Au pluriel, *Modes pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode* poursuit un projet qui n'est pas si éloigné : s'intéresser aux vêtements exceptionnels comme aux plus quotidiens, aux images comme aux vêtements usés par les pratiques sociales.

3 Seul changement : le patron a disparu pour faire la place aux voix venues de toutes les disciplines et si la mode est ici considérée comme « un fait social total », les vêtements y sont aussi des choses économiques, artisanales ou industrielles, politiques, intimes, sexuelles…

4 Au point de contact entre la société, l'individu et les pratiques sociales, le vêtement est par excellence l'espace de l'imposition des normes et de leurs transgressions. Ce numéro se propose ainsi d'interroger toutes les formes de normes : des lois somptuaires du XVI^{e} siècle aux normes de décence sur les plages de Santa Monica, des normes religieuses en matière de blanc monastique aux transgressions de genre des Vogueurs et de leurs ancêtres des années 1920-1930. Ce numéro veut comprendre comment le vêtement peut incarner tous les types les normes et devient, de ce fait, l'objet et le moyen de toutes les transgressions.

« Au risque de se perdre »

Normes chromatiques et nuances de blanc dans le vêtement monastique féminin

Nicole Pellegrin

OUTLINE

QUAND LE VOILE FAIT SON CINÉMA OU LES VERTUS ESTHÉTIQUES DU BLANC
- Les religieuses d'Hollywood
- Familles spirituelles et bigarrures chromatiques
- Marginalisation et exaltation du blanc

LA NOVICE ET LA CONVERSE OU LES FONCTIONS PÉNITENTIELLES DU BLANC
- Rituels de passage et blancs d'étape
- « Infériorité » du blanc
- Les buanderies pieuses du catholicisme

CONCLUSION

TEXT

> « [...] ne pensez-vous pas qu'au point de vue des emblèmes parlants, la vêture de la congrégation des Annonciades fut la plus éloquente ? car ces moniales étaient habillées de gris, de blanc et de rouge, les couleurs de la Passion, et elles portaient de plus une simarre bleue et un voile noir, mémorial du deuil notre Mère.
> — L'image d'une permanente Semaine Sainte ! s'écria Durtal ».
> (Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, 1898).

1 Dans l'imaginaire contemporain, l'habit traditionnel des moniales se peint en noir et blanc, lors même qu'excepté le voile, l'ensemble se décline aussi en écru, brun ou bleu, voire en rouge comme chez les Annonciades célestes. Le plus souvent sombres, enveloppantes et clôturant le corps de la tête aux pieds, les tenues monastiques obéissent à des normes et des règles strictes, souvent mal identifiées par le profane, où le blanc n'apparaît que par touches d'autant plus remarquables qu'elles sont toujours présentes mais difficiles à déchiffrer. Les couleurs ou leur absence auraient-elles, derrière les murs

des couvents, des « valeurs » autres que celles qu'elles prêtent aux vêtements profanes portés dans « le monde » ? Font-elles norme ou ne sont-elles que des curiosités nées d'histoires singulières ?

2 Seuls quelques aspects de ces questions peuvent être suggérés ici alors que, moi-même sans réponse définitive, je me focaliserai, avec prudence et après d'autres, sur la seule couleur blanche [1]. Momentanément il s'agira donc d'observer, sur le temps long, ce que *disent* et *font* de la blancheur quelques témoins privilégiés de la vie conventuelle : un choix d'artistes (cinéastes, peintres, graveurs ou littérateurs) ; une poignée d'(auto)biographes ; enfin des exemples caractéristiques de règles, constitutions et coutumiers, cet ensemble massif de textes, particuliers à chaque ordre et communauté, qui légifèrent sur tous les aspects de la vie conventuelle, y compris les garde-robes des moniales. Ces documents décrivent, souvent minutieusement, les rituels de vêture, le renouvellement (saisonnier ou autre) et l'entretien du « saint habit » [2], mais ils précisent aussi le nombre des pièces et le nuancier de chacune d'elles, les types de tissus, la coupe de la robe et du voile, la forme des manches, l'empesage des guimpes, l'ampleur des tabliers, les modes de fermeture, etc. Tous ces détails vestimentaires, sont différents d'un ordre à l'autre mais, quasi uniformes à l'intérieur de chacun d'eux, ils y sont obligatoires. Ce sont des *costumes* au sens propre, liés à la coutume et à des lois internes contraignantes.

3 Malgré la modestie des résultats recueillis, il a fallu donner à cette étude une ampleur chronologique considérable : la période qui court du concile de Trente (1542-1563) à celui de Vatican II (1962-1965) est en effet caractérisée par une relative stabilité des vêtements monastiques et par des évolutions souterraines aujourd'hui méconnues : après les créations médiévales et les transformations du temps des Réformes (protestantes et catholiques) et avant l'*aggiornamento* des années 1970, quand s'aménagent ou disparaissent les tenues religieuses traditionnelles, celles-ci se sont globalement assombries et ont, du même coup, appris à jouer, de mieux en mieux, du contraste violent entre des noirs profonds et des blancs désormais éclatants.

QUAND LE VOILE FAIT SON CINÉMA OU LES VERTUS ESTHÉTIQUES DU BLANC

Les religieuses d'Hollywood [3]

4 *Au risque de se perdre* (*A Nun's Story*, pour son titre original) est un film réalisé en Technicolor par l'Américain Fred Zinneman pour la Warner. Sortie en salles en 1959, l'œuvre a marqué les esprits préconciliaires, et notamment celui des petites filles nées juste après la Seconde Guerre mondiale, quelles qu'aient été les croyances religieuses de leurs familles.

5 Les yeux de biche de l'actrice Audrey Hepburn et les dilemmes spirituels, affectifs et moraux (la question de l'engagement notamment) de l'héroïne (Gabrielle Van der Mael, devenue sœur Luc), m'ont assez frappée pour que je me souvienne encore de l'amas blanc, si seyant et – pour moi – si exotique, qui la recouvrait de la tête aux pieds pendant, croyais-je, l'essentiel de la durée du film [4]. Malgré sa vivacité, c'était là un faux souvenir : l'héroïne est en vêtements civils sombres au début de l'histoire, puis ils deviennent gris à la fin et, entre temps, ses robes de postulante et de moniale sont noires. Quant à son voile, d'abord noir, court et dégageant le front et un peu de chevelure pendant sa période probatoire, il ne devient blanc qu'un temps bref, celui du noviciat. Dès lors que la moniale a prononcé ses premiers vœux, le voile est remplacé par une grande pièce de tissu noir qui est épinglée par-dessus une cagoule-calotte de toile empesée qui enveloppe et enserre tête, épaules et haut du buste. Un effet de cadre – tout à la fois un empaquetage et une magnification – qui oblige le regard à se concentrer sur le visage, siège de l'âme, et qui renvoie à d'autres visages, semblablement déguisés et dénaturalisés, ceux de toute une communauté de femmes.

Affiche française du film *Au risque de se perdre*, 1959.



Collection Nicole Pellegrin.

6 Ma mémoire a donc retenu et confondu deux traits vestimentaires : la parure de tête de Gabrielle en novice et sa panoplie complète de religieuse missionnaire quand elle est amenée à travailler, après divers aléas, dans un hôpital pour « Blancs » du Congo. Or c'est cette tenue, je le découvre, qui fait l'affiche de la version française du film et qui explique peut-être les trous – littéralement des blancs – de mes souvenirs, une tenue différente de celle que montre l'affiche anglaise où l'actrice principale, vêtue de noir, porte le voile blanc des novices. La couleur blanche est donc, dans ce film et dans quelques autres des années 1950-1970 [5], un moyen de séduction puissant. C'est aussi un marqueur proprement « capital » puisqu'il permet de mettre en valeur la tête d'une épouse, ici incertaine et rebelle, du Christ : ses vêtements effacent le reste de son corps mais narrent les étapes de son cheminement héroïque.

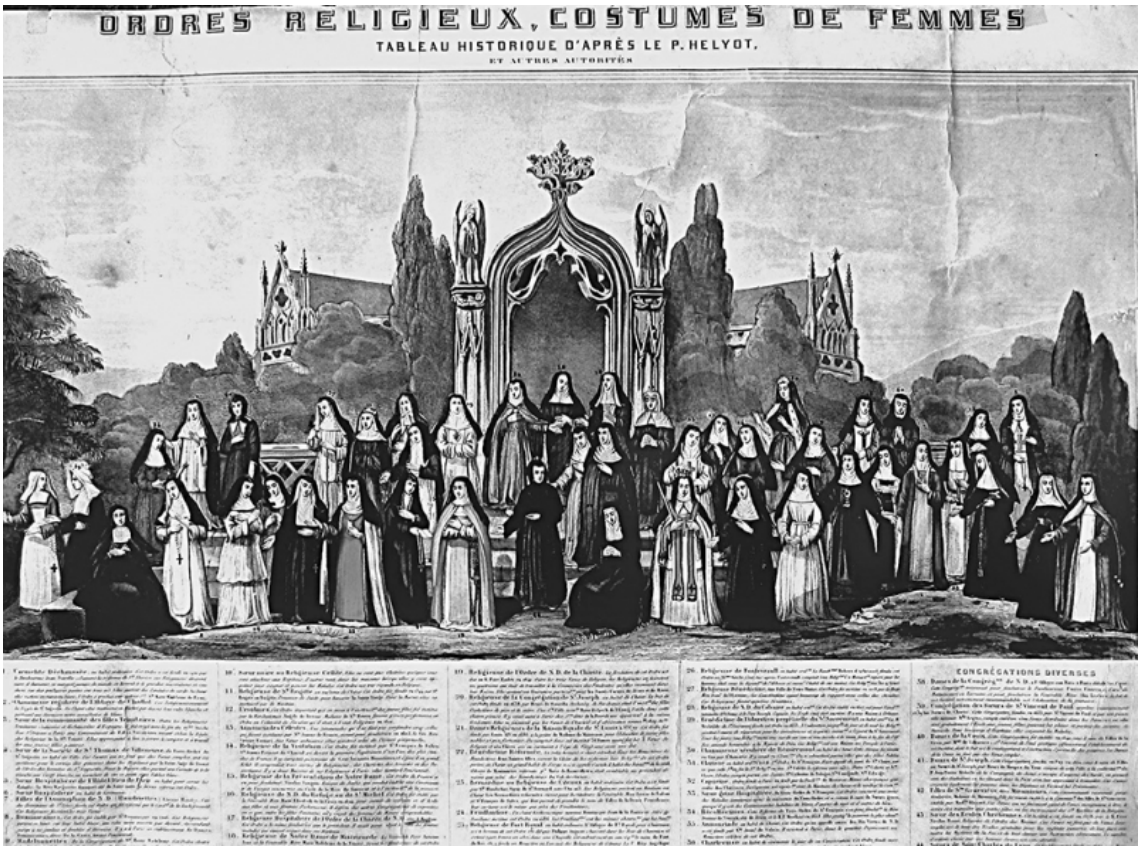
7 Comme dans la vie réelle des religieuses [6], c'est à plusieurs niveaux que ce marquage s'exerce, déclarant des appartenances qui sont à la fois de sexe, de foi, de statut et de lieu. La présence de la blancheur, sur la tête et le haut du buste, révèle et occulte l'infériorité native de l'héroïne. Faut-il rappeler que la nonne, tout comme l'épouse vertueuse dans nombre de civilisations du pourtour méditerranéen, doit cacher ses cheveux et son impureté native avant même que ne s'appliquent les violentes injonctions de l'apôtre Paul ? Ritualisé dans les couvents chrétiens, le port du voile blanc indique par ailleurs le passage de l'état de postulante à celui de novice, puis – recouvert de noir –, il pointe l'accession de la religieuse au statut de professe ayant prononcé des vœux de chasteté, pauvreté et obéissance (ceux-ci peuvent être annuels et renouvelables ; ils sont, plus souvent, comme dans le film, triennaux, puis permanents). Ensuite un uniforme clair, porté de la tête au pied, révèle le départ outre-mer de la religieuse hospitalière et son épanouissement professionnel. Enfin l'abandon du costume missionnaire par sœur Luc marque à la fois le retour à la maison-mère (là où réside sa supérieure et où elle fut novice) et le deuil de soi de la nonne, avant que ne se dessinent, en gris et en tailleur laïc, de nouveaux engagements auprès de la Résistance.

8 Dans ce scénario, l'usage du blanc est donc à la fois spirituel et social, donc politique au sens large, même s'il est aussi, sous les tropiques, pour les hommes comme pour les femmes, un moyen prophylactique (ou réputé tel) contre la chaleur et la vermine. La couleur des vêtements a des fonctionnalités évidentes pour les bons manipulateurs de scénarios en Technicolor, car elle *fait évidence*. Dans un film édifiant mais de bout en bout complexe [7], et cela jusque dans ses jeux chromatiques les plus réalistes, le blanc, tout comme les « noirceurs » de la maison-mère, les grisailles des vieilles pierres de Belgique et les chatoiements des pagnes et des villages d'Afrique, possède une qualité hautement esthétique, que ne peuvent avouer directement des textes religieux toujours normatifs même quand ils sont d'ordre biographique et ancrés dans le réel. Leurs médiocres vulgarisations, les dictionnaires de symboles, sont tout aussi évasifs sur ce point et parfaitement trompeurs quand ils prêtent des « vertus » pérennes, voire universelles, à telle ou telle couleur [8]. Pourtant, cette recherche d'un impact émotif par la couleur, trop souvent oubliée bien qu'elle ne soit pas propre aux blancs monastiques ni au cinéma, est particulièe-

rement bien révélée par la scénographie des rituels liturgiques et leurs restitutions picturales ou littéraires [9]

Familles spirituelles et bigarrures chromatiques

Costumes des ordres religieux, milieu du XIX^e siècle.



D'après le P. Helyot, éditeur Bouasse-Lebel. Collection Nicole Pellegrin.

9 Hors du champ du cinéma, il est aisé et fort instructif de se constituer une galerie de portraits – fixes, cette fois – de religieuses de tous ordres : carmélites de Lisieux et d'ailleurs, cisterciennes de Port-Royal, annonciades françaises ou gênoises, ursulines d'Italie et de (Nouvelle) France, augustines dites anglaises, sœurs de la Sagesse, Filles de la Charité, bénédictines, visitandines, etc. Que ces images soient peintes, sculptées, photographiques ou gravées, notre regard y doit affronter d'autres regards (ceux d'un.e artiste, ceux d'un « modèle ») et des techniques variées de mise à distance et d'exaltation de corps féminins sanctifiés, souvent remodelés *post mortem* et

réduits à des mains diaphanes et à des visages émaciés : les mises en scène de la jeune Thérèse Martin (Thérèse de Lisieux) par ses habiles sœurs de sang et de foi, comme les inscriptions jansénistes des tableaux de Philippe de Champaigne ou les évocations par Largillière des religieuses de la famille Throckmorton, en sont, parmi beaucoup d'autres, de bons exemples [10]. L'observatrice y découvre donc, comme dans le cinéma américain des années 1950, un processus de sublimation / décorporalisation / cadavérisation / totémisation (au sens durkheimien) [11] qui passe par la représentation minutieuse de vêtements compacts aux tonalités sobres (blanches, écrues, beiges, brunes, noires), mais parfois ponctuées de touches rouges, bleues ou jaunes, et ces vêtements sont souvent plus expressifs que les visages volontairement émaciés de celles qui les portent.

10 Sans pouvoir entrer dans des détails, bien connus par ailleurs, de « l'habit » et d'un de ses éléments centraux, le voile [12], il est bon de souligner la diversité que gomment souvent les cinéastes lors même qu'ils aiment à jouer avec les divers types de noirs que déploient leurs pellicules. Ainsi les variantes, tardives et colorisées, d'un grand classique des apparences vestimentaires, *l'Histoire des ordres monastiques* du père Hélyot (la première édition date de 1714-1719), montrent, encore à la fin du XIX^{e} siècle, des mises monastiques où la conjugaison du noir et du blanc, omniprésente notamment sur les têtes des moniales, n'est pas le seul signe distinctif d'une vie consacrée féminine, tout en s'avérant un des moyens les plus commodes de différenciation visuelle des congrégations entre elles.

11 Dans le texte original d'Hélyot et dans les textes réglementaires monastiques, les créations sartoriales et les inventions chromatiques des (re)fondateurs / (re)fondatrices de congrégations ne sont pas des éléments anecdotiques, mais bien plutôt une parole vive, créatrice d'aspirations spirituelles inédites et de postures physiques spécifiques : regards baissés, mains enfouies dans les manches, démarche pondérée. Tout en servant de vitrine religieuse, d'uniforme protecteur et d'instrument pénitentiel [13], l'habit dit « l'esprit » et « l'ordre » de collectivités qu'unit une même foi mais que distinguent des spiritualités propres et des organisations internes, elles–mêmes tributaires d'expériences historiques variables.

12 Le cas des Carm(élit)es est bien connu. Originaire d'Orient et fondé supposément par le prophète Élie, cet ordre aurait revêtu ses premiers membres d'un « manteau » (chape large ou burnous ouvert) en poil de chameau clair et « barré » (rayé) verticalement de brun-noir en souvenir de l'épisode où le prophète Élie, enlevé dans un char de feu, aurait jeté à Élisée son manteau en partie brûlé. L'origine mythique et la vraie couleur de celui-ci fit longtemps l'objet d'âpres débats, bien que les « chappes barrées » aient été abandonnées dès 1287, année où fut introduit, par ailleurs, le long scapulaire brunâtre (lui-même un don qu'aurait fait la Vierge au carme Simon Stock en 1251)[14]. Dès lors, les religieuses eurent « une Robe et un Scapulaire de drap couleur minime ou tannée, et au chœur elles mettent un manteau blanc, avec un voile noir ». Mais d'autres détails vestimentaires significatifs s'introduisirent, au cours des temps, entre les mises des non réformées et celles de leurs consœurs dites « Déchaussées » : le port par exemple d'espadrilles, mais aussi d'un manteau blanc plus étroit et d'un scapulaire porté par-dessus la guimpe[15], trois pièces vestimentaires qu'arborent Thérèse d'Avila (1515-1582), Louise de France (1737-1787), Thérèse Martin dite de Lisieux (1873-1897) et leurs descendantes.

13 La bizarrerie initiale de ces pièces vestimentaires et leur éclat visuel ont perdu de leur intensité au cours des temps, mais le ton et la composition des étoffes des « coiffes et vêtements » ont une fonction distinctive si importante au sein de l'ordre que ces détails feront l'objet de durables injonctions. Ainsi, par peur du relâchement, « chanvre et gros lin » des coiffes, voiles non « gommés », lainages pesants des robes et manteaux, font l'objet de nouvelles préconisations en 1748[16], et ce manteau blanc continue à les démarquer encore aujourd'hui d'habillements proches, créés lors de la Réforme tridentine. Ainsi l'austère Congrégation de Notre-Dame du Calvaire, créée en 1623, emprunte aux carmélites déchaussées (et aux bénédictines fontevristes, dont est issue sa fondatrice, Antoinette d'Orléans), des éléments de couleur blanche, mais ceux-ci tendent à devenir résiduels pour ne pas induire de confusion visuelle et spirituelle entre les deux types de religieuses[17]

14 Dans un monde où être et paraître doivent fusionner et se soutenir, la différenciation extérieure dit toujours la distinction intérieure. Le blanc, s'il est trop présent et/ou trop blanc, est désormais suspect

aux yeux de certaines des grandes fondatrices ou réformatrices d'ordre monastique.

Portraits de religieuses, format cartes de visite, vers 1890.



Collection Kharbine-Tapabor.

Marginalisation et exaltation du blanc

15 Par opposition à l'emploi large du blanc, plus ou moins terne, que pratiquaient certains ordres anciens (le Carmel, mais aussi les augustines et, plus massivement, les cisterciennes [18]), les congrégations plus récentes se caractérisent par un moindre recours au clair, soit que la fondatrice veuille faire effet en donnant un scapulaire et une ceinture rouges à ses filles (Jeanne Chezard de Matel, 1596-1670, et l'ordre du Verbe Incarné), soit (cas majoritaire) en noircissant robes et manteaux (visitandines, ursulines, filles de la Charité, etc.), ce qui donne peut-être encore plus d'importance à la part – devenue réduite – des blancs visibles et notamment des coiffures [19].

16 À l'abbaye royale de Fontevraud, un ordre mixte dirigé – fait exceptionnel – par une femme, l'usage du blanc, jugé trop aristocratique, trop salissant aussi, est mis en débat, dès le XVIIe siècle, par certaines réformatrices. Pourtant, dans les statuts dressés par Robert d'Arbrissel au tout début du XIIe siècle, les religieuses « ne doivent être vêtües que de tuniques faites des plus viles étoffes de païs, de la couleur naturelle de la laine sans être tondües. Les surplis blancs leur étoient défendus aussi bien que les gands [gants] ». À la fin de l'Ancien Régime, des assouplissements sont néanmoins apparus dans un ordre que fréquentent les filles du roi et de la plus haute aristocratie :

> « on leur permet deux robes blanches avec une coule noire, un surplis sur leur habit blanc avec une ceinture de laine noire ou de fil. Selon le tems & les lieux elles peuvent quitter la coule. On leur permet aussi des chemises de chanvre ou de lin, dont elles ne doivent se servir qu'avec la permission de le Prieure, mais ordinairement elles seront de blanchet ou d'étamine : elles coucheront vêtües avec leurs robes blanches & leurs surplis dans des draps de serge » [20].

17 À noter que si « l'habit ordinaire dans la maison » des fontevristes est clair, leur « habit de chœur » (une coule noire) le recouvre, limitant le blanc à leur seule guimpe et au bandeau sur lequel est posé leur court voile noir lors des offices et cérémonies.

18 Ce noircissement des mises monastiques, notable dès avant la Révolution française, s'accélère au XIX^{e} siècle [21]. Et l'on peut oser parler, comme pour les tenues masculines profanes, d'une sorte de « grand renoncement » [22], féminin et conventuel. Mais si la palette chromatique des robes de moniales s'assombrit et apparemment s'uniformise, la nécessité de distinctions inédites s'accroît avec l'apparition de nouvelles congrégations, le plus souvent apostoliques et donc vivant hors clôture, ce qui impose une inventivité sans pareille des couvre-chefs et une survalorisation de leur blancheur.

19 Pour le romancier symboliste Huysmans, décrypteur halluciné d'un « chromatisme divin » qu'il croit ou voudrait éternel [23], le blanc, « symbole de l'être supérieur, de la Vérité absolue [...] annonce la bonté, la virginité, la charité, la splendeur de la sagesse divine », tandis que « le noir, teinte de l'erreur et du néant, seing de la mort,

dans l'Église, image, suivant la sœur Emmerich, des dons profanés et perdus »[24]. En se plaignant de l'effacement global des bigarrures anciennes et des signes de décadence qu'il révèle, l'écrivain n'oublie pas cependant de souligner l'attrait croissant du blanc en lisière des visages. Sa plume alors s'enchante à décrire la procession qui accueille le nouvel évêque de Chartres et le défilé des moniales de tous les ordres, apostoliques et contemplatifs, du département :

> « Mais ce qui était bizarre, c'était la forme variée des coiffes. Les unes avaient des œillères molles et lisses, d'autres les portaient tuyautées et durcies par de savants empois : l'on n'apercevait la face de celles-ci qu'au fond d'un tunnel blanc ; la physionomie de celles-là au contraire se voyait dégagée, dans un cadre ovale et godronné de linge, mais elles allongeaient derrière leurs nuques des cônes de toile amidonnée, lustrés par de puissants fers »[25].

20 Admirateur effaré de ce « champ de béguins » blancs[26] et des élans spirituels qu'il prête à toutes ces porteuses de « jupes sombres », Huysmans évoque, sans le vouloir, deux détails d'ordre matériel liés aux jeux chromatiques propres au catholicisme. D'abord il suggère les heures de travail qu'implique la mise en forme et l'entretien de coiffures souvent extravagantes : les cornettes à grandes ailes des sœurs de Vincent de Paul hantent encore nos imaginaires, tout comme les hennins de toile à grands pans des Hospitalières de Beaune qui ont contribué au succès de *La Grande Vadrouille* de Gérard Oury en 1966. Par ailleurs, Huysmans souligne, dans l'étrange défilé de femmes sous le voile qu'il décrit, la présence de « tourières des moniales en clôture ». L'écrivain indique donc qu'il a pu distinguer, grâce à leurs parures, des religieuses d'un type particulier : des contemplatives d'un rang subalterne, non astreintes à la « clôture » et autorisées à sortir dans « le monde ». Elles aussi sont porteuses de blanc mais, sur elles, cette couleur a une signification particulière : l'humiliation volontaire et permanente de celles qui se sont faites domestiques religieuses ou n'ont pu, faute de dot suffisante, vivre autrement leur vocation.

Émile Renard, *Prise du voile*, carte postale vers 1920.



Collection Nicole Pellegrin.

Le mariage de l'âme avec le Divin Époux.



Boumard et fils, éditeurs pontificaux, Paris. Collection Nicole Pellegrin.

21 Ambivalence et polysémie caractérisent tout discours sur les couleurs, celle de la neige comme celle du blanc [27]. Il faut y revenir. Couleur liturgique tardive (vers 1200), c'est selon le pape Innocent III, une « image de la pureté et de la lumière » et il est attribué aux « élus, blanchis dans le sang de l'Agneau » (*Apoc.*, VII, 14), aux vêtements du Christ dans la scène de la Transfiguration (*Marc*, XI, 2-8 ; *Matth.*, XXVIII, 3), tout en devenant l'emblème de pureté des baptisés (et communiants, quand les deux rites se séparent [28]), du pape [29], des saintes femmes et, associé au bleu céleste, de la Vierge. Mais si, dans l'héraldique, il exprime « espérance et félicité », la linguistique enseigne qu'il a partie liée avec la dissimulation, le vide, la mort : deuil, revenants, cocaïne, argent sale, angoisses, etc. Car le blanc n'est pas forcément « comme neige » (qui peut d'ailleurs être « noire » ou « incertaine » selon Verlaine) et ses usages, en clôture peuvent être

aussi prosaïques que dans le monde profane et marquer un état de subordination ou de marge. Il peut donc avoir valeur de mortification extrême pour celle qui a choisi de rester voilée de blanc ou qui n'a pu faire autrement.

LA NOVICE ET LA CONVERSE OU LES FONCTIONS PÉNITENTIELLES DU BLANC

Rituels de passage et blancs d'étape

22 Le cinéma – on l'a vu avec le film de Zinnemann, mais les différentes versions récentes de *La Religieuse* le montreraient encore mieux (la Suzanne Simonin de Diderot est toujours habillée en novice sur les affiches des films tirés de cette fiction)[30] – aime mettre en scène le moment inaugural de la vie en religion et la prise d'habit qui la sanctionne et que marque la réception d'un voile blanc.

23 L'entrée dans une vie nouvelle (le sens originel de noviciat) est un moment fort, hautement dramatisé par l'Église et souvent organisé comme une cérémonie à spectacle, alors que les vœux prononcés par l'impétrante ne l'engagent pas encore définitivement[31]. Il s'agit, ce jour-là de transformer, par étapes et publiquement, la postulante en novice, c'est-à-dire en épouse du Christ et en membre d'une famille de substitution, spirituelle et non biologique, où il faut perdre toute identité et volonté personnelles, y compris le nom, comme dans beaucoup de communautés. L'exhibition initiale en brillante tenue profane de l'impétrante déguisée en « mariée », l'abandon de sa chevelure et l'adoption de la robe monastique en sont les moments les plus marquants, signes visibles d'un don de soi sans faille ni rémission dont « la folie », selon les mots de religieuses contemporaines, saute aux yeux.

24 La dramaturgie à succès de ce rituel et ses excès se lisent dans une imagerie abondante et dans les précautions prises ici ou là pour en réduire le faste comme dans les constitutions de Port-Royal, en 1665 :

> « L'on habillera les filles pour la vêture selon leur condition, avec modestie néanmoins, en sorte qu'on aille plutôt au-dessous que non pas au-dessus de leur état, mais on ne leur mettra point de perles ni de pierreries, ni de passement d'un prix excessif ; elles seront coiffées sans boucles ni frisures, et on leur mettra une coiffe sur la tête » [32].

25 L'usage veut en effet que, jusque dans les années postconciliaires, les postulantes se présentent en robe mondaine souvent luxueuse pour fêter leur mariage mystique avec l'Époux et le deuil de toute vie profane : au mitan de la cérémonie, tout ou partie de leurs cheveux sont coupés ou tondus et c'est ensuite seulement qu'elles reçoivent le voile blanc de la novice avec la tenue complète de leur ordre. Aussi quand le blanc nuptial se généralise à partir du XIX^{e} siècle, au moins dans les milieux fortunés, la tête des futures moniales se pare, lors de leur entrée solennelle dans le chœur le jour de leur « vêture », de mousselines plus ou moins fines ou ouvragées, avant de s'orner de la toile ou de l'étamine blanche et unie d'un voile à la fois virginal, mortuaire et transitoire : celui des novices [33]. Et ce voile, tout en marquant leur entrée et leur intégration dans leur nouvelle famille, les distingue du reste de leurs consœurs en devenir. Une mise en marge qu'elles partagent brièvement avec celles que différencie et stigmatise, et cette fois-ci à jamais, le voile blanc de certaines sœurs converses, dites aussi sœurs servante

26 Costume de travail et costume de cérémonie des filles de la Croix, dites sœurs de St-André.

« Infériorité » du blanc

27 À la Visitation par exemple, coexistent trois « rangs » de sœurs : les « choristes », les sœurs associées et les sœurs domestiques (dites aussi « du ménage ») et celles-ci « ne prendront point de voile noir à la profession ». Traitées comme les autres mais libérées de certains offices religieux pour mieux assurer leurs tâches domestiques, ces femmes d'humble origine n'auront littéralement pas voix au chapitre, c'est-à-dire là où la communauté rassemblée prend les décisions qui règlent la vie de chacune des religieuses, y compris leurs « offices », leurs travaux quotidiens et leurs punitions. Un marquage vestimen-

taire indique donc le statut inférieur de ces religieuses sous l'Ancien Régime, qu'elles soient des contemplatives ou des apostoliques [34].

28 A *contrario* et après le choc égalitariste de la Révolution, le XIX^e^ siècle voit fleurir des congrégations sans converses comme les Filles de la Croix, dites Sœurs de Saint-André : leurs vœux, qui sont annuels, mêlent l'ancien et le nouveau : aux promesses traditionnelles de chasteté, pauvreté et obéissance, s'ajoutent deux autres plus particulières « de l'instruction gratuite des pauvres et du soin des malades [...] ; elles font elles-mêmes tous les gros ouvrages ; elles ne peuvent avoir de servantes ». Et il n'est pas surprenant que cette volonté d'humilité se traduise par des vêtements « en laine [noire] en toutes saisons » et par une grande « cornette [blanche] double, plate et toujours empesée » qu'elles ne couvrent d'un voile noir et d'une cape que pour assister aux offices ou sortir. À noter que leur coiffe ressemble tant à un « tunnel » que Bernadette Soubirous, offusquée par sa laideur, refusera d'entrer dans cet ordre et, pour les mêmes raisons esthétiques, dans celui des sœurs de Saint-Vincent-de-Paul [35].

29 Parce que cette cornette, comme la variante récente du couvre-chef des Filles de la Charité ou celle – moins spectaculaire (elle n'a pas de grandes ailes) – des Sœurs de la Sagesse, est d'inspiration prolétaire et/ou provinciale, il est possible que sa blancheur soit porteuse de trois significations, au départ du moins : se montrer pauvre parmi les pauvres, rester porteuse du blanc propre à l'état de marge du noviciat et témoigner d'une proximité – relative – avec les femmes du peuple [36]. Un temps devenu le symbole exubérant (et encombrant) de « la bonne sœur », cet échafaudage de toiles empesées est abandonné en 1964. Cependant, quand une religieuse d'origine aristocratique aspire à la sainteté en faisant acte d'humilité extrême, elle peut décider d'entrer dans un ordre apostolique (enseignant ou hospitalier) ou vivre en converse au sein d'une communauté de contemplatives. Sa grandeur éclate alors sous les dehors – blancs – de la pauvreté et de l'humilité. Ainsi au début du XVII^e^ siècle, une « Madame de Longueval », dite sœur Françoise du Saint-Esprit, contrainte par sa famille à devenir cistercienne, a d'abord mené une vie déréglée, habillée en nonne élégante portant frisures, bijoux, guimpe transparente et scapulaire de soie. Après sa « conversion », elle se fait... converse et, choisissant la serge pour sa literie et ses vêtements de dessous, elle refuse le voile noir des sœurs de chœur et couvre sa tête

de toile grossière : torchons de cuisine « pendus sur le front » et « bandeau de crin » serré si fort « qu'elle en avoit le visage tout plein d'enlevûres ». Et c'est vêtue de pied en cap de blancs de toutes sortes qu'elle participe donc à la réforme de l'abbaye bourguignonne de Tart menée par Jeanne-Françoise de Courcelles de Pourlan (1591-1651), en religion sœur Jeanne de Saint-Joseph [37].

30 Blancs infamants des sœurs domestiques ou des punitions graves (des langues de drap blanc cousues sur le scapulaire de la carmélite convaincue de faux-témoignage [38]), blancs glorieux de certains habits (l'ordre de Citeaux s'est défini dès sa création au XII^{e} siècle par opposition au noir clunisien), blancs symboliques et désespérément inaccessibles de la Révélation :

> « Le blanc est la couleur la plus délicate et sur laquelle la moindre tache paraît le plus, aussi est-ce un symbole d'une pureté accomplie du corps et de l'âme. Les anges en ont été parés, comme aussi le Seigneur de la Transfiguration » [39].

Les buanderies pieuses du catholicisme

Publicité pour une eau de javel, début du XX^e siècle.



Une sœur à une lingère : « ma chère enfant, pour mes cornettes n'employez que de l'eau de javel La Croix. ».

Collection Kharbine-Tapabor.

31 Si, pour quelques religieuses de haute naissance, le port de lainages insuffisamment apprêtés et de linges rapiécés ou sales, est un moyen recherché de mortification, la valeur catéchétique du récit qui en est fait ne doit pas occulter l'obsession de pureté, extérieure et intérieure, et les pratiques de nettoyage et d'entretien qui l'accompagnent dans tous les couvents. Un vaste sujet qui relève autant de la culture matérielle que de la vie spirituelle mais qui reste à explorer en détail.

32 Le rôle de « la robière » et du « travail des mains » des religieuses ordinaires, laveuses scrupuleuses et raccommodeuses incessantes de linges sales, est central même quand la communauté ne tire pas ses revenus de laveries semi-industrielles comme chez les Magdalene Sisters irlandaises et leurs malheureuses pensionnaires déchues [40]. Si les ablutions restent partielles et expéditives [41], la propreté corporelle n'étant jamais exigée, le trait commun à toutes les Règles et à leurs

commentaires est l'obligation faite aux religieuses d'exhiber une impeccable propreté extérieure, c'est-à-dire visible et vestimentaire. C'est notamment le cas au Carmel :

> « Il faut être fort soigneuse de ne point faire de taches à ses habits, soit de cire ou autres choses ; et cela en considération que c'est l'habit de la très-sainte Vierge, et qu'il est bénit. Notre sainte Mère Thérèse l'observait ainsi, voulant qu'en fuyant la curiosité on conservât la netteté. Si l'on fait quelques taches, il faut les nettoyer le plus tôt possible [...] parce qu'autrement [...] on ne pourrait plus [les] ôter. » [42]

33 Et s'il n'est pas possible de donner ici le détail des normes de propreté et d'entretien des textiles monastiques dans les différentes congrégations, un exemple suffira, celui d'une carmélite d'Ancien Régime, Anne-Marie de Jésus (dans le monde, Anne d'Épernon, 1624-1701) car il est révélateur des techniques et des personnes utilisées pour « blanchir », purifier et/ou donner éclat aux vêtements de religion : ils sont distribués par la religieuse chargée de la garde-robe (« la robière », distincte de « la lingère » et de la « cellerière » [43]) mais ils ont été préalablement assouplis, c'est-à-dire portés et nettoyés par la domesticité, et c'est cette habitude profane que récuse une carmélite, réjouie de porter du *mauvais blanc* :

> « celle des Sœurs qui avoit soin des habits, ayant mis un jour par distraction dans sa cellule, une tunique de serge neuve, et qui n'avoit point été blanchie, [...] grasse et malpropre [...], il lui vint une dartre vive si étendue et si douloureuse qu'elle lui causa une insomnie qui dura deux mois [...] ; étant tombée malade d'une fièvre continue, elle se vit enfin obligée d'avouer ce qui lui étoit arrivé » [44].

34 Quant aux procédés visant à rendre plus blancs des habits clairs, ils sont sévèrement condamnés à Port-Royal :

> « quand il faudra blanchir les habits [de la serge de Mouy blanche] des sœurs, la robière les portera à la cellérière, ou à son aide, qui les fera savonner [...] quand il en sera besoin, mais sans user ni de craie, ni autre artifice pour les rendre plus blancs » [45].

35 Blanchiment et blanchissage ont une histoire et obéissent à des normes qui, changeantes et encore mal connues, sont autant physico-chimiques que morales et spirituelles [46]. Le cadre conventuel en démontrerait la complexité et les transformations, malgré la rareté des sources mobilisables. Hagiographiques ou comptables, elles sont parfois iconographiques quand une artiste hors pair devenue bénédictine du Temple, Marcelle Gallois (dite Geneviève Gallois en religion, 1888-1962), raconte les savonnages, lessivages, empesages, repassages et leur pénible réitération entre les temps de prière et de méditation des heures canoniales [47]. Dans la *Règle de saint Benoît*, travail manuel et *lectio divina* vont de pair, mais les gouaches de mère Gallois montrent aussi que la mécanisation des lessives aux alentours de la Seconde Guerre mondiale est déjà un fait acquis chez les sœurs parisiennes de son ordre.

36 Comme le note Alain Corbin, « les religieuses savent utiliser le linge dans la propédeutique du corps et de l'âme [...] ; un lien se noue entre la repentance et le maniement de la blancheur » [48]. Pour les filles fautives, dit-il. Pour toutes les filles d'Ève, pourrait-on ajouter, qu'elles soient des femmes « perdues », de « bonnes ménagères » ou les épouses du Christ, celles du moins vivant au « grand siècle du linge » et du « toujours plus blanc ». En était-il vraiment ainsi, deux cents ans plus tôt, au « grand siècle des saints » ? Seules des investigations plus poussées permettront de le savoir.

CONCLUSION

Religieuse vers 1930.



Collection Nicole Pellegrin.

37 Le blanc et ses nuances méritent notre attention : jusque sur le corps des couventines des XV^e^-XX^e^ siècles, c'est un instrument de conformité et un moyen d'exprimer sa foi. Comme « dans le monde » (l'ici-bas profane et vain !), cette couleur a des fonctions multiples d'ordre matériel, politique ou spirituel, qui permettent d'identifier des lieux, des périodes, des familles idéologiques, des rituels de passage et même des désirs individuels de macération extrême. Le blanc, en religion, n'est pas seulement le symbole d'un idéal de pureté, jamais atteint et toujours espéré. Cette couleur a une « valeur » autre quand les exercices spirituels et la mortification doivent rimer avec lessiveuses et fers chauds.

BIBLIOGRAPHY

Sources

E.-B. Bourée, 1699 : *La Vie de Madame Courcelle de Pourlan, dernière abbesse titulaire et réformatrice de l'Abaïe de Notre-Dame de Tart, première maison de Cisteaux au diocèse de Langres à présent transférée à Dijon, dite en religion la mère Jeanne de Saint-Joseph décédée le 16 mai* 1651, Lyon, Certe, 1699.

Constitutions de la Congrégation de Nostre-Dame de Calvaire (*s. l., s. n., s. d. [vers 1634]*.

Constitutions du monastère de Port-Royal du Saint-Sacrement [1665], rééd. établie et présentée par Véronique Alemany et Jean Le-saulnier, Paris, Nolin, 2004.

Constitutions et Règlement des Filles de la Croix, dites Sœurs de Saint-André, Poitiers, F. Barbier, 1809.

De Montis abbé, *La vie de la vénérable sœur de Foix de La Valette d'Epernon, religieuse carmélite, dite en Religion Sœur Anne-Marie de Jésus [...]*, Paris, Charles-Pierre Berton, 1774.

Denis Diderot, *La religieuse* (1796), éd. par Annie Colognat-Barrès, Paris, Pocket, « Pocket Classiques», 1997.

Gilbert Grimaud, *La Liturgie sacrée, où l'antiquité, les mystères et les cérémonies de la Sainte Messe sont expliquées. Ensemble diverses résolutions au sujet de la mémoire des trépassez. Avec un Traité de l'eau-bénite, du pain-bénit, des processions et des cloches*, Paris, Charles Osmont, 1686 (1ère éd. Lyon, 1666).

Hippolyte-Pierre Helyot, le R. P., *Histoire des Ordres monastiques, religieux et militaires et des congrégations de l'un et l'autre sexe, [...]*, Paris, J.-B. Coignard, 1714-1719, 8 vol.

Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, Paris, Plon-Nourrit, 1925.

Jérôme Lalemant s. j., le père, *Constitutions et Règlements des Premières Ursulines de Québec* (1647), éd. par Gabrielle Lapointe (Sainte-Marie), Québec, 1974.

Mère Geneviève Gallois. *Le génie et le voile*, [petit catalogue d'exposition], Rouen, Musée des Beaux-Arts, 2004.

Abbé Musson, Ordres monastiques. *Histoire extraite de tous les Auteurs qui ont conservé à la postérité tout ce qu'il y a de plus curieux de chaque ordre [...]*, Berlin, s. n., 1751, 4 vol.

Petite coutume de ce monastère de la Visitation Sainte-Marie d'Annecy (1647), Annecy, Aimé Hurdot, 1849.

Frédéric Portal, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Âge et les Temps modernes*, Paris, 1838, rééd. Paris, La Maisnie, 1984.

Règle et constitutions des religieuses primitives déchaussées de l'ordre de la glorieuse Vierge Marie Notre-Dame du Mont Carmel, Malines, H. Dessain, 1878.

Règles de saint Augustin et constitutions pour les sœurs religieuses de la Visitation. D'après les manuscrits originaux et l'édition du Coutumier de 1637, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1929.

Trésor du Carmel ou Souvenirs de l'ancien Carmel de France. Recueil des avis, règlements et exhortations de plusieurs visiteurs apostoliques, supérieurs particuliers, et de quelques-unes des premières mères. Seconde édition, Tours, carmel de Tours, 1879, 2 vol.

Etudes

Noël Alexandre, *Mère Geneviève Gallois, bénédictine, peintre, graveur*, Bruxelles, Marot, 1999.

Odile Arnold, *Le corps et l'âme. La vie des religieuses au* XIX*e siècle*, Paris, Seuil, 1984.

Bernard Berthod, « Le voile des moniales », in *Les Voiles dévoilés, pudeur, foi, élégance...*, Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 2008, pp. 56-59.

Bernard Berthod, « Le pape tout de blanc », in *Lumières sur le blanc*, Paris, AFET et Sépia, 2014, pp. 121-128, ill.

Charles de Cherge, *Histoire des congrégations religieuses d'origine poitevine*, Poitiers, 1856.

Marguerite Coppens, « Origine et évolution d'une tenue rituelle : la robe de communion solennelle », *Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles*, 1998 : 69, pp. 195-216.

Alain Corbin, « Le grand siècle du linge », *Ethnologie française*, 1986, n°3, pp. 299-310.

Pierre Coste, *Monsieur Vincent : le grand saint du grand siècle*, Paris, Desclée de Brouwer, 1931

Jean Delumeau, « Regard à l'intérieur de congrégations religieuses », *La mort des pays de Cocagne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1976, p. 185-205.

John-Carl Flügel, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire*, Paris, Aubier, 1982.

John Harvey, *Men in Black*, Londres, Reaktion Books, 1995, ill.

Marie-Elisabeth Henneau, « Se vêtir au couvent, quand on est femme ! », in *Quand l'habit faisait le moine. Une histoire du vêtement civil et religieux en Luxembourg*, Bastogne, Musée en Piconrue, 2004, pp. 139-161.

Bernard Hours, *Madame Louise, Princesse au Carmel, Paris, Cerf*, 1987.

William Keenan, « From Friars to Fornicators : the Erotization of sacred Dress », *Fashion Theory*, 1999, vol. 3-4, p. 389-410.

Rosine Lambin, *Le Voile des femmes. Un inventaire historique, social et psychologique*, Berne, Peter Lang, 1999.

Georges Lanoe-Villene, *Dictionnaire de la symbolique des couleurs*, Paris, MdV, 2010.

Martin de La Soudiere, « Les couleurs de la neige », *Ethnologie française*, XX, 1990/4 : « Paradoxes de la couleur », p. 428-438.

René Laurentin, *Vie de Bernadette*, Paris, Desclée de Brouwer, 1978.

Marion Lavabre, « Sainte comme une image. Thérèse de Lisieux à travers ses images », Terrain, 24, mars 1995 : « La fabrication des saints », p. 83-90.

Jean-Paul Leclercq, *Jouer la lumière*, Adam Biro, Paris, 2001.

« Paradoxes de la couleur », *Ethnologie française*, XX, 1990/4, p. 365-460.

Louis Martin, « Signe et représentation : Philippe de Champaigne et Port-Royal », Annales E. S. C., 1970, n°1, p. 1-29.

Gérard Monthel, *L'écrit et l'image : ordre de la Visitation Sainte-Marie 1610. Une histoire du livre et de l'iconographie*, Saint-Just, A. Bo-navitacola, 2014.

Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989.

Michel Pastoureau et Dominique Simmonet, *Le Petit livre des couleurs*, Paris, « Points histoire », 2005.

Nicole Pellegrin, « Chemises et chiffons. Le vieux et le neuf en Poitou et Limousin aux XVIIIe et XIXe siècles », *Ethnologie française*, 1986, n°3, p. 283-295.

Nicole Pellegrin, « Le vêtement, fait social total ? », in Christophe Charle éd., *Histoire sociale, histoire globale ?*, Paris, EHESS, 1993, pp 81-94.

Nicole Pellegrin, « Quand le voile fait son cinéma. Notes sur les parures blanches de quelques religieuses hollywoodiennes préconciliaires ». in Claude Coupry et Fran-çoise Cousin (dir.), *Lumières sur le blanc. Une facette de l'aventure textile*, Paris, Sepia et AFET, 2014, p. 129-139.

Nicole Pellegrin, « Costumer les religieuses au XVIIIe siècle. Autour du père Helyot et de ses imitateurs », in X. Michel éd., *Les religieuses*, Nanterre.

Ernest Pignon-Ernest, *Extases*, Tours, Conseil Général, 2013.

Marie-Christine Pouchelle, « Paradoxes de la couleur », *Ethnologie française*, XX, 1990/4, p. 365-368.

Geneviève Reynes, *Couvents de femmes. La vie des religieuses contemplatives dans la France des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Fayard, 1987.

Myra Nan Rosenfeld, « La culture de Largillière », *Revue de l'Art*, 1992 /n° 98, p. 44-53.

Roselyne Roth-Haillotte, *La vie religieuse : entre passion et désordres*, Villeurbanne, Golias, 2008.

Roselyne Roth-Haillotte, « L'habit dans la vie consacrée féminine », in Jean-Pierre Lethuillier (dir.), *Les costumes régionaux entre mémoire et histoire*, Rennes, P.U.R., 2009, p. 533-542.

Maureen Sabine, *Veiled Desires. Intimate Portrayals of Nuns in Pos-twar Anglo-American Films*, New York, Fordham University Press, 2013.

Laurent Salome, *Mère Geneviève Gallois. Le génie et le voile*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 2004.

Spiritualité au féminin (*Une*), catalogue des expositions conjointes du musée d'art sacré de Dijon et du musée du Hieron à Paray-le-Monial, Paris, Bernard Chauveau, 2013.

Guy Thuillier, *Pour une histoire du quotidien au XIXe siècle*, Paris et La Haye, Mouton et EHESS, 1977.

Serge Tornay (dir.), *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie comparative, 1978.

Arnold Van Gennep, *Les rites de passage* (1909), Paris, Picard, 1981.

Georges Vigarello, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1987.

NOTES

1 Serge Tornay (dir.), *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie comparative, 1978 ; Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989 ; Marie-Christine Pouchelle, « Paradoxes de la couleur » et Martin de La Soudière, « Les couleurs de la neige », *Ethnologie française*, XX, 1990/4 p. 365-368 et 428-438. Ces remarques sont reprises par Michel Pastoureau dans *Le Petit livre des couleurs* (Paris, « Points histoire », 2005) et, de nouveau, dans le texte introductif aux Journées d'étude de l'Association Française d'Étude des Textiles (musée du Quai Branly, novembre 2013) publiées par Claude Coupry et Françoise Cousin (dir.), *Lumières sur le blanc*, Paris, Sepia et AFET, 2014, p. 11-15.

2 Ce dernier point, essentiel, le blanchissage au couvent, sera à peine évoqué. On ne dira presque rien non plus sur les infractions aux normes vestimentaires ici décrites, renvoyant notamment à la relecture de textes littéraires bien informés comme *La Religieuse de Diderot* (écrit entre 1760 et 1780 et publié de façon posthume en 1796) et le poème de l'ex-jésuite Gresset (1709-1777), *Vert-Vert, ou les voyages du perroquet de Nevers* (1734).

3 Ce développement reprend en partie l'article paru dans le recueil coordonné par Cl. Coupry et Fr. Cousin (*ouv. cit.*, p. 129-138) : Nicole Pellegrin, « Quand le voile fait son cinéma. Notes sur les parures blanches de quelques religieuses "hollywoodiennes" préconciliaires ».

4 Une exaltation que j'ai retrouvée, devenue adulte, devant *Le Narcisse noir*, de Michael Powell et Emeric Pressburger (Rank, 1947), mélodrame flamboyant et sensuel sur le désir et l'interdit dans le décor somptueux de l'Himalaya indien. Les religieuses anglicanes, et notamment la supérieure (Deborah Kerr) y sont toutes vêtues de blanc, mais l'une d'elles décide de se défroquer et prend la robe rouge de la femme dévoyée ; quant aux autres, elles quittent leur couvent montagnard, le bas de leurs manteaux blancs… maculés de boue. – Même mise en valeur du blanc monastique, pour les affiches des deux versions cinématographiques de *La Religieuse* d'après Diderot (Jacques Rivette, 1966 ; Guillaume Nicloux, 2013) et, plus anciennement, Heaven Knows, Mr. Allison (John Huston, 1957, avec Robert Mitchum

et Deborah Kerr : un marine et une religieuse, seuls sur une île, en pleine guerre du Pacifique).

5 Une analyse passionnante d'une vingtaine de films américains « à religieuses » est offerte par Maureen Sabine,*Veiled Desires. Intimate Portrayals of Nuns in Postwar Anglo-American Films*, New York, Fordham University Press, 2013.

6 Pour une approche anthropologique, voir Geneviève Reynes (*Couvents de femmes. La vie des religieuses cloîtrées dans la France des* XVII*e* et XVIII*e siècles*, Paris, Fayard, 1987), Odile Arnold (*Le corps et l'âme. La vie des religieuses au* XIX*e siècle*, Paris, Seuil, 1984), et Roselyne Roth-Haillotte (*La vie religieuse entre passion et désordres*, Villeurbanne, Golias, 2008).

7 Défaite d'une religieuse incapable de respecter son vœu d'obéissance et d'effacer ses désirs ? Victoire d'une femme soucieuse d'efficacité professionnelle et d'épanouissement personne ? Préface aux débats conciliaires sur le rôle des femmes dans l'Église ? Déchirements du moi et de ses faux-semblants ? Il faudrait analyser de près les scènes, rapides, où Gabrielle, devenue sœur Luc, aperçoit son reflet et ose rajuster son voile ; il faudrait aussi réinterpréter le moment dramatique où l'héroïne, infirmière psychiatrique désobéissante, combat avec une démente surnommée « l'Archange Gabriel » (son double ?)

8 Un exemple récent : Georges Lanoe-Villène, *Dictionnaire de la symbolique des couleurs*, Paris, MdV, 2010, et un emploi que systématise, à ses propres fins et de façon ébouriffante, Huysmans dans plusieurs ouvrages, dont *La Cathédrale* (1898).

9 Sur les jeux du blanc, du noir et des gouttes de rouge dans les œuvres des plasticien.ne.s d'aujourd'hui, voir *Spiritualité au féminin* (*Une*), catalogue des expositions conjointes du musée d'art sacré de Dijon et du musée du Hieron à Paray-le-Monial, Paris, Bernard Chauveau, 2013 ; Ernest Pignon-Ernest, *Extases*, Tours, Conseil Général, 2013. L'érotique des costumes de religion perdure dans les performances parodiques des Sœurs de l'Éternelle Miséricorde et jusque dans certains délires autour du voile dit musulman (William Keenan, « From Friars to Fornicators : the Ero tization of sacred Dress », *Fashion Theory*, 1999, vol. 3-4, p. 389-410).

10 Des commentaires précieux de ces tableaux : Louis Marin, « Signe et représentation : Philippe de Champaigne et Port-Royal », *Annales E. S. C.*, 1970, n°1, p. 1-29 ; Myra Nan Rosenfeld, « La culture de Largillière », *Revue de l'Art*, 1992 /n°98, p. 44-53 ; Bernard Hours, *Madame Louise, Princesse*

au Carmel, Paris, Cerf, 1987 ; Marion Lavabre, « Sainte comme une image. Thérèse de Lisieux à travers ses images », *Terrain*, 24/mars 1995 : « La fabrication des saints », p. 83-90.

11 La prise d'habit, ce serait recevoir le vêtement du groupe et celui de son totem : la Vierge, selon R. Roth-Haillotte (*op. cit.*, p. 72).

12 Rosine Lambin, *Le Voile des femmes. Un inventaire historique, social et psychologique*, Berne, Peter Lang, 1999 ; Nicole Pellegrin, « Costumer les religieuses au XVIIe siècle. Autour du père Helyot et de ses imitateurs », in *Apparence(s), n) 9, 2019 , article en ligne, consulté le 12 Octobre 2020. URL : http://journals.openedition.org/apparences/1517 ; DOI : https://doi.org/10.4000/apparences.1517.*

13 Poids des vêtements, tissus rugueux et rapiécés, rareté du linge ou refus d'en changer, absence de chauffage, prolifération de la vermine, font partie de la panoplie des souffrances recherchées au quotidien par les religieuses dévotes, en plus de la pratique de la discipline et du port de la haire ou d'objets en fer à pointes acérées. Sur ces vêtements conçus comme des « arcs-boutants » et des « marques de modestie et de deuil », voir par exemple les Constitutions de la Congrégation de Nostre-Dame du Calvaire (s. l., s. n., s. d. (vers 1634), p. 345, 347). Vêtues de serge noire et de sandales à semelles de bois, les calvairiennes portaient, de jour et de nuit, un voile fait « d'une grosse toile teinte en noir, non doublée de toile blanche », mais une guimpe de cette même toile, certes non empesée, couvrait menton et partie des joues (p. 349-350).

14 Sur ces discussions, Helyot (*op. cit.*, t. I, p 319-321) et Musson, *op. cit.*, t. I, 1ère partie, p. 90 et 2e partie, p. 415-418, 445-453, 456-457 (en 1287, « le Carmel reblanchit, la chappe barrée et tannée fit place à la chappe blanche »).

15 Des changements du même style chez les hommes : les Carmes réformés de Mantoue portent « un chapeau blanc avec une coiffe de treillis noir », l'habillement des pères de la Stricte Observance est plus étroit, etc. (Helyot, *op. cit.*, p. 332, 339, 358).

16 *Trésor du Carmel ou Souvenirs de l'ancien Carmel de France. Recueil des avis, règlements et exhortations de plusieurs visiteurs apostoliques, supérieurs particuliers, et de quelques-unes des premières mères. Seconde édition*, Tours, Carmel de Tours, 1879, t. I, p. 281-282.

17 Helyot, *op. cit.*, t. VI, p. 370.

18 Marie-Elisabeth Henneau, « Se vêtir au couvent, quand on est femme ! », in *Quand l'habit faisait le moine. Une histoire du vêtement civil et religieux en Luxembourg*, Bastogne, Musée en Piconrue, 2004, p. 139-161.

19 À la Visitation, fondée conjointement par Jeanne de Chantal et François de Sales, un bandeau noir (et non blanc) enserre le front des sœurs de chœur alors qu'une « barbette », pièce de toile blanche taillée en carré, couvre le haut de la robe, cache le cou et remonte sous le voile noir cachant les tempes (Gérard Monthel, *L'écrit et l'image. 1610, Ordre de la Visitation Sainte-Marie*, Saint-Just, A. Bonavitacola, p. 63-64).

20 Helyot, *op. cit.*, t. VI, p. 93-94. La coule (un ample vêtement long à manches et capuchon, porté par les moines) est, comme le surplis, un élément masculin.

21 Odile Arnold, *op. cit.*, p. 58, 61 (sur la respectabilité du noir en religion).

22 Expression forgée en 1930 par le psychanalyste J.-C. Flügel pour décrire le noircissement du costume-trois-pièces porté par les citadins « respectables » au XIX^{e} siècle (John-Carl Flügel, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire*, Paris, Aubier, 1982, p. 102 sq. ; John Harvey, *Men in Black*, Londres, Reaktion Books, 1995, p. 23).

23 J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 190-195.

24 J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 179-180. L'écrivain n'ignore pas cependant « les obscurités dans cette science allégorique des tons », toujours réversible (p. 195).

25 J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 212-213.

26 Le béguin est un simple bonnet de toile, noué sous le menton et porté par les enfants et les femmes du peuple. Il sert à l'occasion de support à une coiffure élaborée : voile religieux ou coiffe paysanne.

27 Martin de La Soudière, « Les couleurs de la neige », *Ethnologie française*, XX, 1990/4 : « Paradoxes de la couleur », p. 433.

28 Marguerite Coppens, « Origine et évolution d'une tenue rituelle : la robe de communion solennelle », *Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles*, 1998 : 69, p. 195-216.

29 Bernard Berthod, « Le pape tout de blanc vêtu », in Claude Coupry et Françoise Cousin, *op. cit.*, p. 121-128.

30 Voir la version française de Jacques Rivette en 1966, et la version franco-germano-belge de Guillaume Nicloux sortie le 20 mars 2013.

31 Malines, H. Dessain, *Règle et constitutions des religieuses primitives déchaussées de l'ordre de la glorieuse Vierge Marie Notre-Dame du Mont Carmel*, 1878, p. 84-95.

32 *Constitutions du monastère de Port-Royal du Saint-Sacrement [1665]*, rééd. établie et présentée par Véronique Alemany et Jean Lesaulnier, Paris, Nolin, 2004, p. 55.

33 L'étamine est « de règle » chez les ursulines pour « le petit et grand voile de jour et de nuit » (le père Jérôme Lalemant s. j., *Constitutions et Règlements des Premières Ursulines de Québec* (1647), éd. par Gabrielle Lapointe (Sainte-Marie), Québec, 1974, p. 121).

34 *Règles de saint Augustin et constitutions pour les sœurs religieuses de la Visitation. D'après les manuscrits originaux et l'édition du Coutumier de* 1637, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1929, partie I, p. 108-113 ; *Règle et constitutions des religieuses primitives déchaussées [...] du Mont Carmel*, *op. cit.*, p. 28. *Sur l'origine et l'image des converses de la Visitation*, Jean Delumeau, « Regard à l'intérieur de congrégations religieuses », *La mort des pays de Cocagne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1976, p. 190-192 ; Gérard Monthel, *ouv. cit.*, p. 68 : une poupée récente habillée en novice ou en domestique dite du voile blanc. Il faut ajouter qu'un voile noir, plus court, suffit parfois à distinguer la converse de la sœur de chœur.

35 F. Barbier, *Constitutions et Règlement des Filles de la Croix, dites Sœurs de Saint-André*, Poitiers, 1809, p. 18-20 ; R. Laurentin, *Vie de Bernadette*, Paris, Desclée de Brouwer, 1978, p. 135-136. Pendant le travail, les Filles de la Croix « ont un tablier de grosse étoffe de coton de couleur bleu foncé » (Charles de Chergé, *Histoire des congrégations religieuses d'origine poitevine*, Poitiers, 1856, p. 195, plus 3 gravures en vis-à-vis). À noter que n'existe, à ma connaissance, aucun autre exemple de l'attitude prêtée à la jeune sainte de Lourdes.

36 Roselyne Roth-Haillotte, « L'habit dans la vie consacrée féminine », in Jean-Pierre Lethuillier (dir.), *Les costumes régionaux entre mémoire et histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 537.

37 Helyot, t. V, *op. cit.*, p. 471 sq. ; [E.-B. Bourée, 1699] : *La Vie de Madame Courcelle de Pourlan, dernière abbesse titulaire et réformatrice de l'abaïe de Notre-Dame de Tart, première maison de Cisteaux au diocèse de Langres à présent transférée à Dijon, dite en religion la mère Jeanne de Saint-Joseph décédée le 16 mai*, Lyon, Certe, 1699, p. 250, 257. Le portrait posthume (et

apocryphe ?) de cette abbesse sert de frontispice à cette hagiographie et la montre en blanche cistercienne voilée de noir et non de blanc.

38 La punition passe aussi par l'obligation de « manger à terre » (du pain et de l'eau) et l'incarcération (*Règle et constitutions [...] du Mont Carmel*, p. 79).

39 Gilbert Grimaud, *La Liturgie sacrée, où l'antiquité, les mystères et les cérémonies de la Sainte Messe sont expliquées. Ensemble diverses résolutions au sujet de la mémoire des trépassez. Avec un Traité de l'eau-bénite, du pain-bénit, des processions et des cloches*, Paris, Charles Osmont, 1686 (1ère éd. Lyon, 1666), p. 72-75.

40 Le film de Peter Mullan (*The Magdalene Sisters*, 2002) est supposé se dérouler en 1964.

41 Sur l'absence d'hygiène dans les couvents (et hors de ceux-ci), voir Odile Arnold, *op. cit.*, p. 72-81 et G. Reynes, *op. cit.*, p. 99-100, 242 ; sur les « ablutions partielles », Georges Vigarello, *op. cit.*, p. 173-176.

42 *Trésor*, *op. cit.*, t. II, p. 230 (passage de « Petits Règlements », non datés, concernant la propreté).

43 *Constitutions du monastère de Port-Royal [...]*, *op. cit.*, p. 158. Des « sachets » ne peuvent être mis que « parmi le linge de l'Eglise », s'ils sont « médiocres » et ôtés dès la disparition de « la mauvaise odeur ».

44 Abbé De Montis, *La vie de la vénérable sœur de Foix de La Valette d'Epernon, religieuse carmélite, dite en Religion Sœur Anne-Marie de Jésus [...]*, Paris, Charles-Pierre Berton, 1774, p. 226-227. La pesanteur et l'incommodité du « saint habit », notamment l'été, sont rappelées à plusieurs reprises par cet hagiographe (p. 219, 227). Mais la complexité de ces agencements textiles n'est peut-être pas si éloignée de celle des habits profanes, ruraux ou citadins, de la même époque ; voir Nicole Pellegrin, « Le vieux et le neuf. Chemises et chiffons en Poitou et Limousin aux XVIIIe et XIXe siècles », *Ethnologie française*, 1986, n°3, p. 283-295 ; Odile Arnold, *op. cit.*, p. 61.

45 *Constitutions du monastère de Port-Royal [...]*, *op. cit.*, p. 158-160.

46 Des questions encore non résolues et des informations toujours précieuses ont été fournies très tôt par Guy Thuillier (*Pour une histoire du quotidien au XIXe siècle*, Paris et La Haye, Mouton et EHESS, 1977, pp. 123-137 et 364-373) sur l'arrivée des « savonneuses à circulation », des « machines à laver à manivelle » puis à moteur électrique, l'usage de l'eau de Javel et des

cristaux de soude « pour renforcer les cendres » à partir des années 1850-1860 dans les villes nivernaises, etc.

47 Noël Alexandre, *Mère Geneviève Gallois, bénédictine, peintre, graveur*, Bruxelles, Marot, 1999. Entrée en 1917 au monastère Saint-Louis du Temple de Paris, « la Toulouse-Lautrec des couvents » n'est autorisée à prononcer ses vœux qu'en 1939, malgré ou à cause de ses succès de peintre, de vitrailliste, d'illustratrice et de chroniqueuse lucide de la vie quotidienne de son couvent, grandes lessives comprises. L'entretien du linge occupe une part non négligeable (une dizaine sur environ 160 gouaches commentées) des *Scènes de la vie conventuelle* qu'elle réalise pour Paul Alexandre entre 1939 et 1949 et dont une partie est reproduite aux pages 164-165 et 196-199 du même livre. Une exposition (*Mère Geneviève Gallois. Le génie et le voile*) s'est tenue au musée des Beaux-Arts de Rouen en 2004 et a donné lieu à une plaquette sous ce nom.

48 Alain Corbin, « Le grand siècle du linge », *Ethnologie française*, 1986/3, p. 305.

AUTHOR

Nicole Pellegrin

Nicole Pellegrin est historienne moderniste et anthropologue, chargée de recherche honoraire au CNRS (IHMC/ENS/ Paris I Sorbonne). Ses travaux portent notamment sur la construction vestimentaire du masculin et du féminin et sur les dictionnaires biographiques de femmes célèbres. Parmi ses derniers ouvrages : *Histoires d'historiennes* (PUSE, 2006) ; *Écrits féministes, de Christine de Pisan à Simone de Beauvoir. Une anthologie* (Flammarion, Champs, 2010) ; (avec Cathy McClive) *Femmes en fleurs, femmes en corps. Sang, santé, sexualités, du Moyen Âge aux Lumières* (PUSE, 2010). À paraître : l'édition du *Dictionnaire historique, littéraire et bibliographique des Françaises et des Étrangères naturalisées en France, connues par leurs écrits […] de Fortunée Briquet* (Paris, 1804).

Delphine Baron, la fée du travestissement en procès

Bals costumés et normes sociales sous le Second Empire

Corinne Legoy

OUTLINE

« Oh ! le joli procès que celui de M^me^ la baronne de Korf contre M^me^ Delphine Baron »
« Quel est donc l'événement du jour et pourquoi tant d'émotions parmi les disciples ferventes de la mode ? »
« Les corsages étaient trop décolletés : je comprends toute la gravité d'un pareil reproche adressé à un corsage »
« C'en serait fait de la grâce française et du goût français, si les couturières faisaient la loi »
« Je ne sais pas si, en Russie, on traite de cette façon les serfs qui y sont encore … »

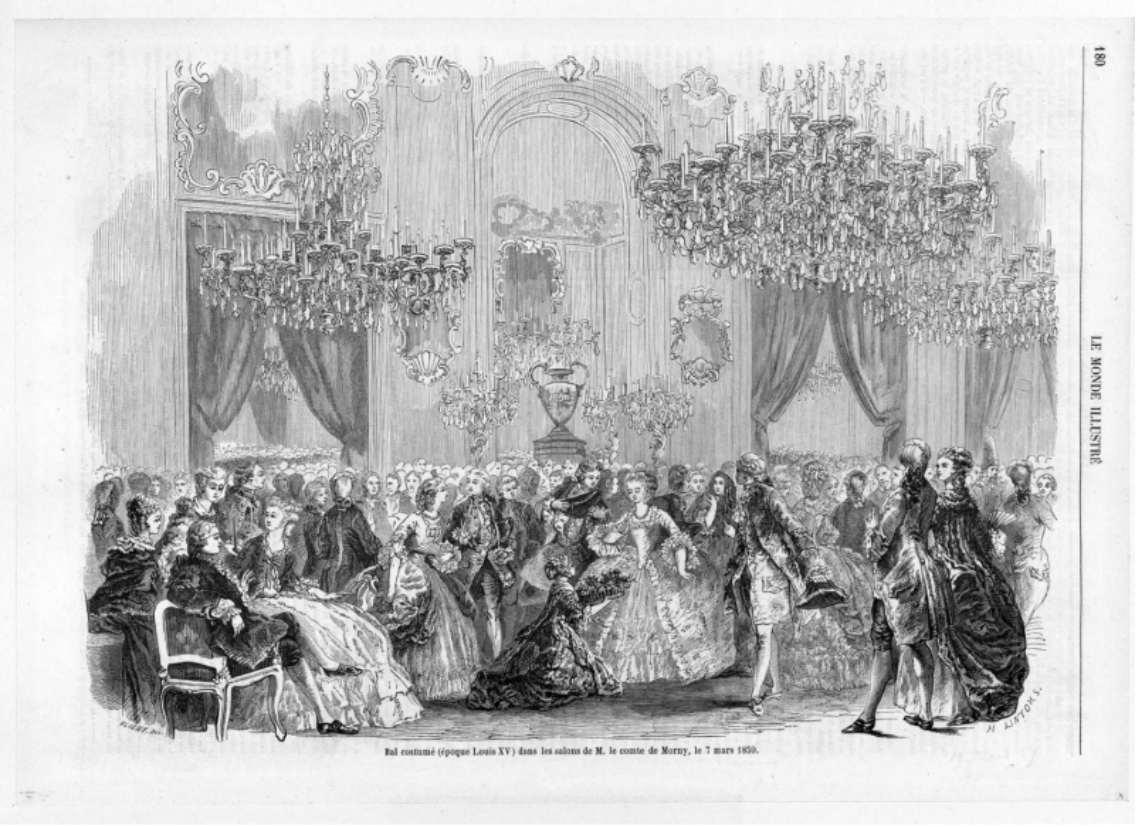
TEXT

1 Où l'on voit que les costumes de jeune fille ne sont pas chose légère. Au tribunal civil de la Seine, se joua, en 1859, un duel qui aurait pu n'être que le simple affrontement entre une couturière et sa cliente : une histoire de mauvais payeur, en somme. Mais c'était sans compter avec leurs avocats qui firent de ce procès un bien singulier conflit de normes.

2 Il suffit parfois d'un simple nom pour éveiller le rêve d'une histoire à écrire. Tel fut celui de Gustave-Gaspard Chaix d'Est-Ange, croisé incidemment au gré d'une recherche sur les bals masqués et costumés au XIX^e^ siècle. Chaix d'Est-Ange avait été, en 1857, l'avocat de Flaubert et de Baudelaire pour les retentissants procès de *Madame Bovary* et des *Fleurs du Mal* ; pourtant, hasard du catalogue de la Bibliothèque nationale de France, il surgissait ici étrangement associé à une couturière méconnue, Delphine Baron, dans une affaire qui l'opposait à la baronne de Korf, défendue par M^e^ Léon Duval, le 6 avril 1859, au Tribunal civil de la Seine. Dans *La Tribune Judiciaire. Recueil des plaidoyers et des réquisitoires les plus remarquables des*

tribunaux français et étrangers[2], qui a publié les plaidoiries des deux avocats, se nouait ainsi une intrigante rencontre entre le monde de la couture parisienne, une baronne russe et l'un des plus célèbres avocats du temps. L'affaire, au reste, pouvait sembler n'être qu'une simple « affaire de chiffons » (*Le Journal du Loiret*, 11 et 12 avril 1857) : la baronne refusait de payer les costumes de bouquetières Louis VI qu'elle avait commandés pour ses filles, pour le bal du comte de Morny du 2 mars 1859, au prétexte qu'ils auraient été « immodestes »[3] et livrés trop tard ; elle réclamait, de surcroît, 3000 francs de dommages-intérêts. La couturière, quant à elle, exigeait le paiement des costumes fournis. Les acteurs aux prises, l'argumentaire déployé de part et d'autre, le contexte autant que l'écho immédiat de l'affaire, tout concourt cependant à ne pas s'en tenir à l'expéditive et sarcastique formule du *Journal du Loiret*. Enquêter, tenter de démêler les fils de ce procès, revient en effet à ouvrir le champ d'une histoire plus ample qu'il n'y paraît, cristallisant une âpre compétition de normes où le temps de la fête travestie n'est jamais étranger aux pulsations du monde.

Bal costumé époque Louis XV dans les salons du comte de Morny.

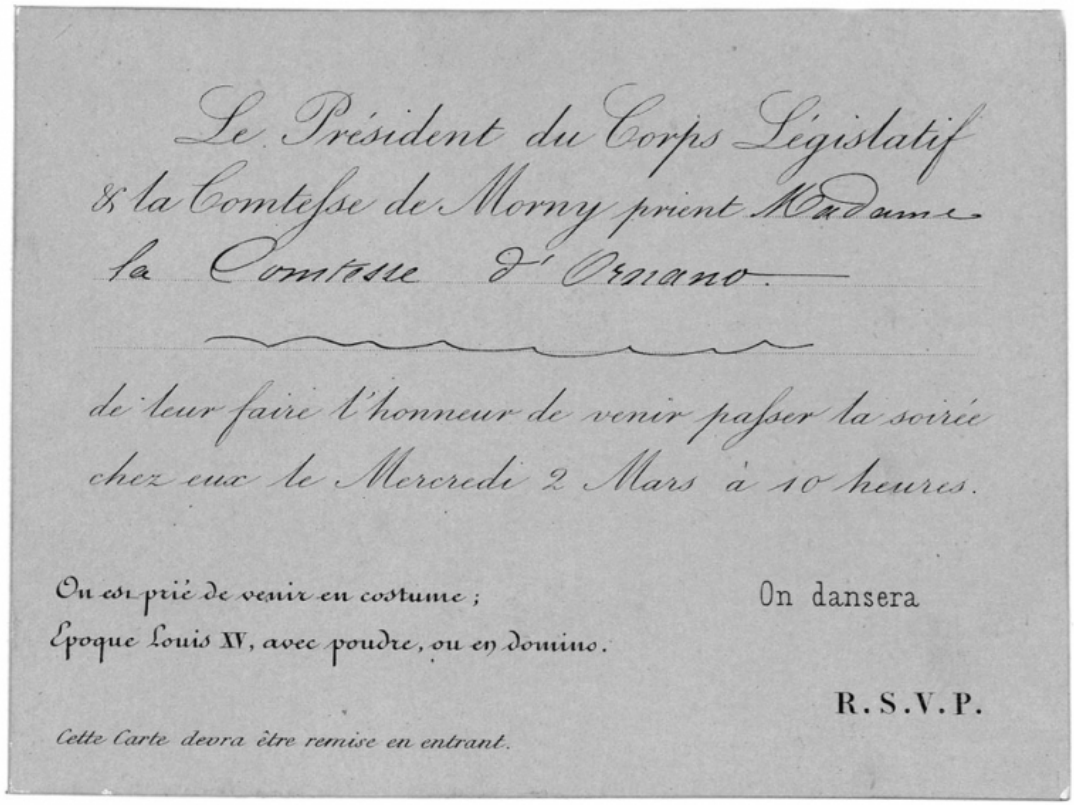


Dessin de Bligny et gravure de Henry Linton. *L'Illustration*, 7 mars 1859 / collection Corinne Legoy.

« Oh ! le joli procès que celui de M^me^ la baronne de Korf contre M^me^ Delphine Baron »[4]

> « Vous savez, Messieurs, que la fin du carnaval a été signalée par un véritable déluge de bals costumés : c'est ainsi que le 28 février, il y avait bal costumé chez M. le ministre d'État ; le 2 mars, bal costumé chez M. le comte de Morny ; le 5 mars, bal costumé aux Affaires Etrangères, et le 7, enfin, bal costumé chez l'impératrice ; et je ne parle ici que des fêtes officielles, sans compter toutes les réunions particulières qui ont été nombreuses ».

Billet d'invitation au bal de Morny, 2 mars 1859.


Le Président du Corps Législatif
& la Comtesse de Morny prient Madame
la Comtesse d'Orsano.

de leur faire l'honneur de venir passer la soirée
chez eux le Mercredi 2 Mars à 10 heures.

On est prié de venir en costume ;
Epoque Louis XV, avec poudre, ou en domino.

On dansera

R.S.V.P.

Cette Carte devra être remise en entrant.

Collection Corinne Legoy.

3 Par cette énumération qui ouvre sa plaidoirie, Chaix d'Est-Ange souligne la singularité festive du règne de Napoléon III. De fait, si le Second Empire n'invente pas un divertissement – les fêtes costumées et masquée – qui court, sans relâche, de la Restauration aux Années Folles, il en consacre en revanche une forme spécifique : les bals politiques, ces bals privés mais organisés par les cercles du pouvoir. Sous la Restauration et la monarchie de Juillet, la duchesse de Berry ou Marie-Amélie, femme de Louis-Philippe, ont certes organisé des bals costumés, mais il s'agissait alors surtout de la persistance, au demeurant peu vivace, d'une longue tradition aristocratique des fêtes de cour ; sous le Second Empire, en revanche, se singularisent ces festivités orchestrées par les ministres, les conseillers d'État, les ambassadeurs, Napoléon III lui-même ou l'impératrice Eugénie. Elles alimentent un vertigineux calendrier mondain sur toute la période, sans commune mesure avec ce qui a précédé et avec ce qui suivra – les bals travestis officiels disparaissant de l'arsenal festif républicain, sinon de ses salons. Au rang des grands orchestrateurs de bals masqués, Chaix d'Est-Ange cite Fould, ministre d'État entre 1852 et 1860, Morny, président du Corps Législatif de 1854 à 1865, et Walewski, ministre des Affaires Étrangères entre 1855 et 1860. Il faut également évoquer ici Persigny, durant son second ministère de l'Intérieur entre 1860 et 1863, ou Chasseloup-Laubat, ministre de la Marine et des Colonies de 1860 à 1869, qui, tous deux, en furent friands. Les invitations à ces bals, conservées pour l'essentiel à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, en sont une trace précieuse, qui nous renseignent sur les codes festifs autant que sur les sociabilités tissées. Il en va ainsi de l'invitation adressée à la comtesse d'Ornano, par le comte de Morny et sa femme, pour le bal du mercredi 2 mars 1859. Les invités sont attendus à 10h du soir, au domicile des Morny, soit l'hôtel de Lassay, et sont priés « de venir en costume ; époque Louis xv, avec poudre, ou en domino ». Ouvertes aux notabilités du Second Empire, telle la comtesse d'Ornano, ces fêtes le sont également aux élites européennes, telle la baronne de Korf. C'est ainsi que la princesse Pauline de Metternich, la comtesse de Castiglione ou la comtesse Barbara Rimsky-Korsakov fréquentent assidûment ces bals, où d'audacieux costumes dévoilent souvent leurs corps bien plus qu'ils ne les masquent. Le 7 février 1866, elles participent au grand bal organisé par Napoléon III et Eugénie et la comtesse Rimsky-Korsakov y paraît ainsi simplement vêtue du

costume de la Salammbô de Flaubert – autant dire à peine voilée. Sur la baronne de Korf, les renseignements sont, de prime abord, ténus. La plaidoirie de son avocat, M^e^ Léon Duval, ne nous fournit que quelques repères : elle est une « grande dame russe », « femme du général baron de Korf », venue de la cour de Russie, de passage à Paris et résidant à l'Hôtel Richmond avec ses deux filles. Ils permettent cependant d'ouvrir plusieurs pistes. Rien d'étonnant tout d'abord, à cette présence russe à Paris dans les lendemains de la guerre de Crimée, qui virent Alexandre II rompre avec la fermeture du pays imposée par son père, Nicolas I^er^. Après les exilés politiques (tels Tourgueniev arrivé en 1832 ou Bakounine arrivé en 1844), revinrent alors en nombre gens du monde, artistes et négociants [5], qui renouaient, pour certains d'entre eux, avec les usages mondains et touristiques des élites russes habituées à passer une partie de l'hiver à Paris. La rive droite est leur lieu de prédilection, autour de la rue de Rivoli, du boulevard des Italiens et de la rue de la Paix ; l'hôtel Richmond, rue du Helder, s'inscrit dans cette géographie élective et socialement signifiante. Simultanément, la vie et la personnalité de Morny lui-même concourent à expliquer ces sociabilités partagées : ambassadeur extraordinaire en Russie en 1856, il épouse, en 1857, une princesse russe, Sophie Troubetzkoï ; de retour en France, le couple multiplie les bals et réceptions où se croisent notables du Second Empire, artistes, aristocrates européens.

« Costumes historiques et artistiques de la maison Moreau. »



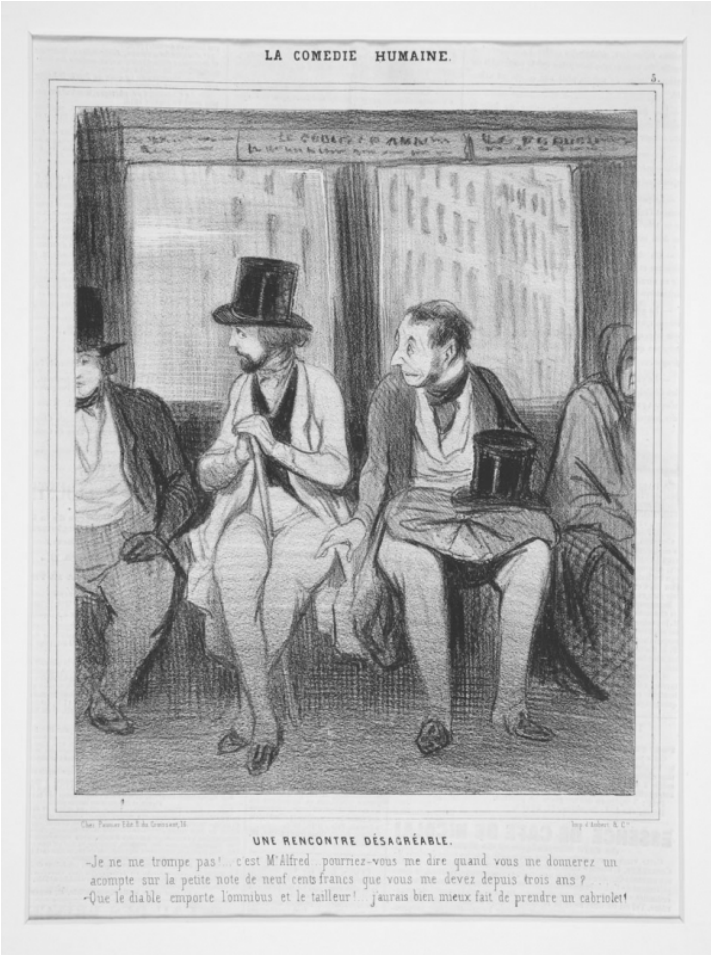
« Costumes historiques artistiques et travestis de la Maison Moreau, Delphine Baron, successeur, draperie, gilet et haute nouveautés de la Maison Dubois jeune, chemises, cols et cravates de la Maison du Phénix, S. Hayen aîné, chapellerie de la Maison René Pineau, taille de cheveux et coiffures de Loisel, Parfums de Violet, inventeur du savon Thridace, fournisseur de S. M. l'Impératrice. Paris, Rue des Petites Écuries, 19. »

Le Moniteur de la coiffure, pour *The Bulletin of Fashion*, tome 21, New York, janvier 1860 / BnF.

4 Un témoignage inattendu permet cependant de tracer un portrait plus précis de la baronne de Korf. Au gré des déambulations qui tissent toute enquête, un pan de mystère se trouve en effet levé sur cette famille par la découverte de l'identité de son arrière-petit-fils : Vladimir Nabokov, l'auteur du fameux *Lolita*[6]. Deux protagonistes de l'affaire de 1859 sont, de fait, les grands-parents paternels de l'écrivain : Marie, l'une des filles de la baronne pour laquelle Delphine Baron réalisa précisément l'un des costumes incriminés, et Dimitri Nabokoff (1827-1904), alors conseiller d'État[7]. Près d'un siècle plus tard, leur petit-fils relate ainsi en détail le contentieux de 1859, « incident passablement grotesque » selon ses mots, et jette la lumière sur

certains de ses acteurs. Nina Alexandrovna (1819-1895), son arrière-grand-mère, est l'épouse d'un général d'origine allemande servant dans l'armée russe, Ferdinand Nikolaus Viktor von Korf(f) (1819-1895), dont elle eut cinq filles. La baronne vint passer l'hiver 1859 à Paris avec deux d'entre elles : Olga et Marie, l'aînée, née en 1842. Dimitri Nabokov, ami de la famille et futur époux de Marie, s'y trouve également. À l'heure du bal, et de son mariage en septembre de la même année, Marie a donc 17 ans, âge de toutes les vigilances maternelles et sociales. En un commentaire direct quoiqu'allusif, Nabokov ajoute cependant que sa « bonne arrière-grand-mère » était « belle, passionnée et, j'ai le regret de le dire, beaucoup moins austère dans ses mœurs privées qu'il ne le semblerait d'après son attitude à l'égard des décolletés »[8]. En regard de ces propos, résonne alors singulièrement l'ironie mordante de Chaix d'Est-Ange dans sa plaidoirie : « je m'explique peu que ce qui était assez collet-monté la veille, vous le trouviez trop décolleté le lendemain, et cet excès d'amour pour les corsages très montants, qui vous saisit juste au moment de payer la note qu'on vous présente [...] me paraît suspect ». S'esquisse alors en filigrane une question sur laquelle nous reviendrons : et si, au fond, l'enjeu de l'affaire n'était pas seulement un crime d'immodestie ? Pas seulement la trahison par une couturière de l'impérative pudeur de deux jeunes filles ?

« Une rencontre désagréable. »



Honoré Daumier, *Le Charivari*, 3 avril 1843 / collection Corinne Legoy.

5 Dans le champ clos du tribunal civil, se dresse face à la baronne de Korf une figure venue d'un tout autre milieu : Delphine Baron. Avec elle, est ainsi convoqué ce monde de l'ombre si souvent oublié derrière les fastes de la fête impériale : les petites mains qui cousent et brodent, façonnent les costumes, les bouquets et les rubans voués à parer les corps masqués et travestis ; les ateliers de couture avec leurs contraintes et leurs pressions en ces veilles fiévreuses de bal [9]. Sur Delphine Baron, « ayant succédé depuis peu de temps à la célèbre maison Moreau » précise *La Tribune Judiciaire*, l'enquête est erratique avant que ne s'ébauchent les contours d'une vie [10]. Publicités, articles de presse, dictionnaires et correspondances arrachent cependant très vite Delphine Baron à l'anonymat pour lui rendre un peu de cette notoriété qui fut la sienne sous le Second Empire et au début de la III^{e} République, jusqu'à sa mort en juillet 1895. L'Annuaire

des Artistes et de l'enseignement dramatique et musical[11] signale en effet son décès en un laconique avis nécrologique, qui tait ce que fut son parcours et la réduit au statut de « femme de » : « Mme Delphine Baron, veuve de Marc Fournier, qui, de 1851 à 1868, fut directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin ». Plus largement, c'est bien le silence qui entoure la disparition de la « fée du travestissement », engloutissant la vogue qui fut la sienne, brouillant jusqu'au souvenir de son activité. Les sources disparates qui lui rendent vie entre les années 1850 et 1880 témoignent pourtant d'une histoire plus riche. Lorsqu'elle reprend la maison Moreau, en 1856 ou 1857, Delphine Baron rompt avec une première carrière d'actrice : née à Lyon en 1818, venue à Paris avec sa famille en 1833, elle y est entrée au Conservatoire avant de débuter à l'Odéon en 1844. En 1845, elle épouse le vaudevilliste Marc Fournier et rentre alors au théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1846, où sa notoriété d'actrice s'établit – suffisamment, au demeurant, pour que le sculpteur Calmels réalise son buste en plâtre et l'expose au Salon de 1857. Sa séparation d'avec Marc Fournier, en 1856, la conduit à quitter la scène. Elle achète alors visiblement le fonds de costumes de théâtre du célèbre costumier Babin puis ouvre sa maison de couture[12]. Ce choix, cristallisé par sa carrière d'actrice, semble s'arrimer surtout au creuset familial, où le père – inspecteur des domaines et peintre – permit à Delphine et son frère Alfred (lui-même sculpteur avant de devenir acteur) de recevoir des formations artistiques. C'est ainsi que la jeune Delphine se forma dans l'art de la gravure et en fit un temps sa profession avant de se lancer dans le théâtre. À la Porte-Saint-Martin, elle continua cependant à dessiner – avec grand talent disent ses contemporains – fournissant les modèles de costumes qu'elle faisait ensuite exécuter sous sa direction[13]. Devenue propriétaire de sa maison, elle se spécialise alors dans les costumes – de théâtre, de bals ou d'artistes – ainsi que dans les toilettes de ville, avec une réussite dont viennent témoigner plusieurs indices. Dès les années 1860, son nom revient ainsi régulièrement dans la presse, dans les rubriques de mode, mondaines ou théâtrales, associé à des commentaires louangeurs sur ses réalisations. En 1860, elle est, on l'a dit, la « fée du travestissement » pour *Le Moniteur de la Coiffure*, qui poétise ainsi joliment la formule la plus fréquente à son sujet : celle de « grande couturière ». En 1877, sa maison est recommandée pour les étrangers qui souhaiteraient se rendre au bal masqué de l'Opéra de Paris et, en 1878, *Le Monde Artiste*

s'enflamme sur les costumes « merveilleux » qu'elle a fournis pour une représentation théâtrale à Rouen[14]. Au gré des sources, se dessine également un réseau de clients qui l'attache à des artistes de renom : en 1863, elle loue un costume de Pierrot au fils de Théophile Gautier[15] et en 1865, *La Petite Revue* l'associe à Nadar :

> « Nadar passe dans le salon où le flot des visiteurs circule à grand'peine autour des vitrines. Cent voix l'accueillent par cent interpellations entrecroisées :
> – Nadar, n'oublie pas qu'on t'attend à sept heures pour notre dîner du mardi.
> – Nadar, tu as promis à ma femme de venir ce soir à son bal masqué.
> – Nadar, il me faut un feuilleton de toi pour mon journal, sur l'ascension d'Amsterdam. [...]
> – Oui, mes enfants ; oui, mes biches, je suis à vous, tout de suite, dans cinq minutes, dans huit minutes, dans un quart d'heure... Henri compte sur moi pour le dîner. Charles, sois heureux ; Delphine Baron vient de m'envoyer un costume inouï pour ton bal. Victor, attends moi à cinq heures au café Riche. »[16]

6 Parallèlement, le transfert de sa maison – qui s'opère entre 1863 et 187 – de la rue des Filles-Saint-Thomas à l'angle de la rue de Richelieu (n° 112) et du boulevard Montmartre (n° 21) semble indiquer un essor de son activité, inscrite désormais plus nettement en ce quartier d'élection des maisons de couture réputées – avant que la haute-couture ne consacre la rue de la Paix et ses entours comme son cœur battant. Enfin, et au-delà de l'affaire de 1859, Delphine Baron surgit également à plusieurs reprises dans la presse pour des contentieux avec certains de ses clients. En 1881, elle affronte une cantatrice, Marie Heilbron, qu'elle accuse d'avoir nui à sa réputation en évoquant dans une lettre ses costumes « ratés »[17] ; en 1886, nouveau procès contre une actrice, Jane Granier, pour obtenir cette fois le paiement de plus de 3000 francs de culottes façonnées par la couturière. L'impresario et l'actrice sont condamnés à payer la note quand le journaliste, pour sa part, trouve là prétexte à ironie : « Mlle Granier porte donc culotte ? »[18].

Un mariage sous Louis XV.



« Cette petite série de douze épreuves stéréoscopiques que la Maison Furne Fils & Tournier viennent de mettre en vente se distingue par la richesse et l'exactitude des costumes (ils sortent des magasins de la maison Delphine Baron) par la composition élégante des groupes et surtout par le fini des épreuves qui peuvent soutenir la comparaison avec tout ce que la photographie anglaise a produit de plus achevé et de plus réussi. »

La Photographie, Paris, Furne fils et H. Tournier, mai 1859, p. 3-4. / collection Corinne Legoy.

7 Sur son chemin, Delphine Baron croise donc nombre de mauvais payeurs. L'histoire, en cela, n'est pas nouvelle et la littérature les a, au demeurant, consacrés depuis longtemps comme consubstantiels à l'imaginaire du tailleur. Dès le XVII^e^ siècle, Molière a forgé ce duo querelleur sous les traits de M. Dimanche, couturier cherchant en vain à se faire payer, et de Dom Juan, son client retors. Les artistes du XIX^e^ siècle le croquent cependant bien davantage, jusqu'à en faire un cliché. Couturier et mauvais payeur deviennent ainsi deux types indissociables, consacrés par le roman, en particulier *La Comédie Humaine* de Balzac, par les physiologies[19], le théâtre et la caricature. Daumier s'est fait le peintre aigu et mordant de ce duo ; « une rencontre désagréable entre un tailleur et l'un de ses mauvais payeurs »[20], parue dans *Le Charivari* du 3 avril 1843, est l'exemple. Si le cliché est ancien, semble pourtant se dessiner quelque chose de neuf en cette seconde moitié du siècle : le couple n'est plus seulement matière à cliché littéraire et artistique, il s'invite en effet désormais régulièrement dans les colonnes de la presse, alimente les chroniques judiciaires et devient, dans les faits, un duo procédurier. De

fait, les procès opposant couturiers et clients se multiplient. Ainsi la norme admise du rapport entre ces deux mondes telle que l'art la dépeint – mépris social du client pour son tailleur, négligence bohème ou impécuniosité réelle du mauvais payeur – semble-t-elle désormais contestée de plus en plus fermement par des couturiers qui n'hésitent plus à assigner leurs clients en justice [21]. Un contexte neuf, qui voit s'épanouir des enjeux commerciaux plus âpres, permet de comprendre cette nouvelle donne : la concurrence se fait alors plus vive contre la confection émergente et les premiers grands magasins, le clivage et la hiérarchie se creusent entre la « haute-couture » naissante et les multiples lieux de production du sur-mesure [22]. Simultanément, et indissociablement, s'affirme également une conscience sociale inédite des petites, et grandes, mains du monde de la couture. Autant d'éléments qui concourent à muer le cliché en réalité judiciaire.

« Quel est donc l'événement du jour et pourquoi tant d'émotions parmi les disciples ferventes de la mode ? » [23]

8 En son objet, « l'événement du jour » paraît fort simple, on l'a dit. Le scénario de l'affaire, en revanche, est truffé de rebondissements, où se mêlent, dans une suite d'hôtel, une dizaine de protagonistes : la baronne de Korf, Nabokoff, l'ami de la famille, des ouvrières de l'aiguille, une première demoiselle d'atelier, une couturière rivale de Delphine Baron, deux huissiers et quelques témoins, un commissaire de police. Suivons, pour commencer, M^{e} Léon Duval dans son récit des événements. Recevant l'invitation des Morny en février, la baronne décide de passer commande de trois costumes, un pour elle auprès de la maison Delille, deux pour ses filles auprès de Delphine Baron. Elle souhaite pour elles des costumes de bouquetière Louis XV et fournit à la couturière une gravure pour servir de modèle. Elle passe commande pour 21 h la veille du bal : son costume arrive à temps, mais ceux de ses filles se font attendre. Ils sont finalement livrés à 21 h, le soir même du bal, sans les fleurs demandées, promises, elles, pour un quart d'heure plus tard. C'est alors que le

grief majeur surgit : « immodestes », sans goût ni style, faits de toile là où de la soie était attendue, les costumes déçoivent et choquent leur commanditaire. La couturière est immédiatement avertie et envoie deux ouvrières pour effectuer des retouches, qui « au lieu de réparer le mal, se mirent tout à fait en licence ». La baronne envoie alors chercher M^lle^ Fortunée, couturière de la maison Delille, qui juge implacablement que les costumes sont « incorrigibles ». À 23 h, madame de Korf décide donc de priver ses filles du bal chez le comte de Morny. Le lendemain matin, les choses s'emballent quand la baronne entreprend de refuser les costumes par un acte consigné. Le surlendemain, en effet, Delphine Baron envoie chez sa cliente un huissier chargé d'une saisie conservatoire en attente d'un paiement de 700 francs. Dimitri Nabokoff, alors sur les lieux, propose de payer les 700 francs et exige en retour une quittance ; l'huissier la lui refuse et ordonne la saisie, tout cela « en se dispensant de toutes civilités ». Un second huissier est alors mandé, qui ne parvient pas à dénouer la situation et conseille de résister à la procédure de saisie « en tenant un siège s'il le »... Un commissaire de police est donc appelé en renfort, qui permet la résolution momentanée de l'affaire : le premier huissier accepte finalement d'arrêter la saisie contre le versement des 700 francs, qui sont remis au commissaire de police. M^e^ Léon Duval réclame donc que les costumes soient repris par Delphine Baron, que les 700 francs soient rendus à la baronne et que des dommages-intérêts lui soient versés.

9 Face à ce récit, la réaction de M^e^ Chaix d'Est-Ange est d'une impitoyable raillerie : « Je ne sais pas si c'est parce qu'il s'agit dans ce procès de bal costumé et de déguisement que Mme la baronne de Korf s'est crue autorisée à travestir les faits d'une façon aussi étrange ». Il offre alors une version sensiblement différente de l'affaire, non pas, au fond, dans ses grandes lignes, mais dans l'interprétation faite des comportements respectifs des protagonistes. Et c'est tout le sens de ces deux plaidoiries, qui opposent les conventions sociales à la règle du jeu (ou du bal), l'aristocratie au monde de la couture, l'Ancien Régime à la société nouvelle.

« Les corsages étaient trop décolletés : je comprends toute la gravité d'un pareil reproche adressé à un corsage »[24]

10 Le premier conflit de normes – le cœur apparent du procès – se joue autour de l'indécence présumée des costumes fournis par Delphine Baron pour les deux jeunes filles de la baronne. M[e] Léon Duval le déclare d'emblée : ces costumes étaient « immodestes », trop décolletés, trop étroits, serrant de trop près les corps. Il fonde ainsi son jugement sur les normes sociales qui codifient alors la tenue et l'allure des jeunes filles de bonne famille. Elles sont dominées par une bienséance impérieuse, par cette vertu fondamentale qu'est la « modestie » : celle qui fait éviter les regards appuyés et impose de ne pas se faire remarquer, celle qui commande la retenue et rassure les futurs maris – la simplicité obligée des jeunes filles relevant largement d'une stratégie matrimoniale. Cet archétype de la jeune fille modeste se renforce, au demeurant, en ces années 1860, où l'accent est mis avec une vigueur nouvelle sur la chasteté des femmes dans leurs rôles de filles, d'épouses et de mères[25]. Il nourrit plus largement toute une police morale sous le Second Empire : le procès de Madame Bovary en atteste, qui voit l'accusation, en la personne d'Ernest Pinard, s'emporter contre la « poésie de l'adultère », ses « tableaux lascifs » et la volupté inconvenante d'Emma. Cette pudibonderie est raillée d'abondance, on le sait, par Baudelaire s'amusant des « feuilles de vigne du sieur Nieuwerkerke », ministre des Beaux-Arts de Napoléon iii qui fit couvrir la nudité des statues, ou par Astolphe de Custine : « Nos puritains en robe noire s'obstinent à vouloir faire de ce monde un couvent consacré à l'éducation des jeunes filles »[26]. C'est ainsi que les codes vestimentaires de la décence suivent rigoureusement les étapes de la vie : à la jeune fille, une robe touchant le sol et une coiffure élaborée ; à la « grande fille », une jupe à la cheville, une natte ou des cheveux serrés dans une résille ; à la petite fille, une robe laissant voir ses bottines ou ses pantalons (« tuyaux de modestie » selon la langue du temps, fort significative) et des cheveux épars[27]. Ils s'imposent également,

quoique paradoxalement, en ce temps particulier du bal qui, pour reprendre les termes de la vicomtesse de Renneville, « a une influence énorme sur les éventualités de la famille et de la vie sociale » [28]. L'enjeu y est en effet de séduire en respectant les normes de la décence, de montrer son rang social sans étaler un luxe déplacé ; en un mot, de chercher pudiquement un mari. Aussi les mères veillent-elles avec un soin extrême aux tenues de bal de leurs filles ; Léon Duval le rappelle : « une mère doit veiller sur la toilette en pareille occasion et il faut pouvoir modifier ». D'une certaine façon, Chaix d'Est-Ange lui-même ne dit pas autre chose dans sa railleuse formule : « les corsages étaient trop décolletés ; je comprends toute la gravité d'un pareil reproche adressé à un corsage ; je comprends qu'un corsage manque à tous ses devoirs quand il ne remplit pas exactement la mission de confiance dont il a été chargé ». C'est qu'en ce xix^{e} siècle hanté par la lisibilité du corps social, le vêtement est, avant tout, un signe, une traduction immédiate du statut, de l'âge et du sexe : « on est dans le monde un homme sérieux ou bien un évaporé, une femme comme il faut ou bien une femme appartenant à toutes les nuances de la société parisienne, suivant la façon dont on s'habille. Ce que les Latins appelaient habitus corporis, la façon d'être dépend beaucoup de la façon dont on se met » résume ainsi M^{e} Duval. Qu'une jeune fille expose ses épaules et sa gorge aux regards et sa relégation hors de la bonne société est immédiate, telle est la sentence implicite de Duval. Il n'en va pas de même, soulignons-le cependant, pour les femmes du Second Empire. De fait, l'impératrice Eugénie a fait des décolletés généreux une norme pour les toilettes de bal, lançant ainsi une véritable mode qui s'impose dans les soirées de Compiègne ou des Tuileries. À chaque âge, donc, une tenue, mais à chaque circonstance également : le décolleté serait indécent pour une toilette du matin, alors qu'il est exigé pour les robes du soir de toute grande dame du Second Empire [29]. Impossible, donc, de lire le XIX^{e} siècle à l'aune d'une pudibonderie triomphante et générale : les normes de la pudeur sont en effet très socialement marquées, mais aussi très contextuelles – fonction des activités pratiquées, des moments de la journée et des âges de la vie. Elles nourrissent également, et indissociablement, un imaginaire érotique particulièrement fécond focalisé sur ce que la bienséance impose, par exemple, de contenir (les cheveux) ou de dérober au regard (les chevilles).

11 Ce procès en immodestie mené par Léon Duval pose cependant un certain nombre de problèmes. Le tout premier est résumé avec esprit par Chaix d'Est-Ange, qui présente au tribunal la gravure d'un costume de bouquetière Louis XV : « il paraît que sous Louis XV, c'est ainsi que s'habillaient ou plutôt que... se déshabillaient les bouquetières ». Le choix de la baronne de Korf est en effet intrigant puisque ce costume se caractérise toujours par un corsage très décolleté et une jupe courte. S'il rentre, bien sûr, dans le code costumier du bal du comte de Morny, dont le thème était l'époque Louis XV, il échappe, en revanche, et d'emblée, aux codes sociaux rappelés avec fermeté par M^{e} Duval. Quoi qu'il en soit, le plus intéressant réside sans doute, à un autre niveau, dans l'application de ces codes à un bal masqué et costumé : la fonction sociale du vêtement propre à l'esprit du temps – de distinction et de prestige, d'identification statutaire – est ainsi appliquée à un univers qui, a priori, l'ignore ou semble voué à la subvertir. Ce faisant, l'idée d'un « hors-temps » de la mascarade, qui permettrait, en toute impunité, l'affranchissement vis-à-vis des normes et autoriserait des licences que les codes sociaux condamnent, vacille largement. L'interprétation dominante des mascarades, construite sur cette lecture[30], trouve ici une limite manifeste : la sphère sociale et le monde de la fête travestie ne sont pas étanches et les normes de l'une pèsent, indéniablement, dans le déploiement de l'autre. De fait, ce que montre la plaidoirie de Duval, c'est bien la rigidité de représentations qui résistent à la dissociation entre règle du jeu et ordre social, et qui, même pour un bal costumé, consacrent la morale convenue pesant sur les jeunes filles. Dans ce cadre, même le déguisement ne saurait être subversion et le costume doit confirmer lisiblement leur statut. Du reste, les costumes fort dénudés mais fort luxueux des aristocrates provocantes que sont les comtesses de Castiglione ou Rimsky-Korsakov en témoignent à leur façon : le dévoilement de leur corps s'accompagne en effet d'une richesse costumière qui conforte leur place dans la hiérarchie sociale.

12 Cette intrication paradoxale des normes, qui fait du bal travesti un espace de consolidation sociale, inséré dans l'ordre du temps auquel il ne doit pas déroger, explique au demeurant la stratification très forte de ces bals, telle que rappelée par Léon Duval : au bal du comte de Morny, qui requiert grande couturière et bienséance, il oppose en effet le bal de l'Assommoir pour lequel Delphine Baron aurait été la

couturière idéale et les costumes parfaitement seyants… pour une camériste.

13 Sur ce terrain – de la réintroduction des codes sociaux dans l'ordre du bal costumé – Chaix d'Est-Ange choisit de botter en touche : en rappelant, d'une part, que lors de l'essayage, la baronne n'a pas trouvé les corsages trop décolletés et, d'autre part, qu'il suffisait de reculer quelques agrafes pour qu'ils soient moins étroits. Chose si facile, souligne-t-il, qu'elle fut faite, mais… pour resserrer l'un des corsages qui était trop large. C'est donc sur un tout autre terrain qu'il place sa plaidoirie : celui de l'opposition entre le monde, frivole et inconséquent, d'une aristocrate russe et le monde, laborieux et dépendant, de la couture. Partant, il la déplace également vers une toute autre compétition de normes.

« C'en serait fait de la grâce française et du goût français, si les couturières faisaient la loi »[31]

14 Au crime d'immodestie des costumes, s'ajoute d'emblée, dans la plaidoirie de M^e^ Duval, ce qui constitue très vite l'un des points de cristallisation du procès : les accusations de licence et d'incivilité portées contre la maison Baron. Les normes en jeu, et aux prises, ne sont donc pas seulement celles de la bienséance impérieuse de deux jeunes filles, mais bien, et sans doute surtout, celles de la hiérarchie et des relations sociales.

15 « Pourquoi a-t-on occupé les canapés avec cette verve de roture ? » : en ce mots cinglants, Duval dit tout, d'une certaine façon, de la conception du monde qui sous-tend sa plaidoirie. Il s'y attache en effet à réaffirmer la distinction sociale entre sa cliente et la couturière ou, pour reprendre son lexique d'ancien régime, l'aristocratie et la roture. Accusant les ouvrières envoyées par Delphine Baron de s'être comportées sans égard ni respect pour la baronne de Korf, il déploie un ensemble de représentations dépréciatives, alors courantes, qui associent « grisettes » ou modistes et femmes légères : elles « avaient la langue facile et une habitude démesurée du bal masqué » souligne-t-il. Ce faisant, il reprend à son compte le cliché

d'une féminité ordonnée autour de deux pôles : l'un ordonné, rassurant, celui de la vertu domestique incarnée par la baronne de Korf et ses filles ; l'autre, déviant et inconvenant, celui des femmes exerçant un métier et, tout spécialement, ceux d'ouvrière ou d'actrice – associées si longtemps, on le sait, aux prostituées [32]. Ces mondes, Duval les mêle au demeurant dans sa plaidoirie quand il affirme que les couturières dirent que « les costumes n'étaient pas trop décolletés, et qu'on les portait ainsi dans le grand monde, à savoir sur tous les théâtres du boulevard ». Tout en rappelant ainsi, à dessein, le passé d'actrice de Delphine Baron, il raille également ce qui serait l'horizon normatif brouillé de femmes pour lesquelles le « grand monde » se bornerait aux « théâtres du boulevard ». Ce « boulevard », c'est celui du Temple (dans la continuité duquel se trouve précisément le Théâtre de la Porte-Saint-Martin), le « boulevard du Crime » pour les contemporains, où se jouent chaque soir, dans les théâtres qui le bordent, les mélodrames qui lui ont valu son surnom [33]. Il draine alors un public considérable, bourgeois (qui s'y « encanaille »), artiste (fasciné par le genre) mais surtout populaire, jusqu'en 1862, date à laquelle ces théâtres sont démolis sous l'impulsion d'Haussmann. Dans la hiérarchie théâtrale du Paris du XIX^{e} siècle, elle-même socialement signifiante, le boulevard du Crime est donc l'espace du « théâtre à quatre sous », celui des Enfants du Paradis de Carné, accessible à tous, mêlant théâtres, baraques foraines, spectacles de rue et cafés populaires – autant de « bouis-bouis », pour reprendre les mots du préfet de la Seine qui les fit raser sans état d'âme [34]. Lieu de licence, voire de dépravation populaire pour les élites sociales, son évocation permet ainsi à Duval d'assimiler les ouvrières de la couture à des coquettes perverties.

16 L'argumentaire et l'imaginaire ainsi mobilisés servent bien sûr, et au premier chef, à discréditer la parole de la maison Baron, portée par Chaix d'Est-Ange, en renvoyant le monde de la couture à un univers sans morale ni respectabilité. Cependant, une autre piste, plus féconde, est ouverte par la plaidoirie de Duval, qui révèle combien l'enjeu va bien au-delà d'une seule question de crédibilité des parties en présence. Alors que Chaix d'Est-Ange souligne que seule une expertise permettra d'évaluer si les corsages étaient véritablement trop décolletés, Duval lui rétorque :

> « Une expertise pour savoir si une robe va bien ! autant vaudrait une expertise pour apprécier si une mouche est bien placée. Je soutiens, moi, qu'en ces matières, même en un pays d'égalité, les dames sont souveraines, et que c'en serait fait de la grâce française et du goût français, si les couturières faisaient la loi. Qu'un mécanicien ne soit pas à la discrétion d'un industriel pour qui il a fabriqué une machine, je le conçois. Il y a là des conditions précises, mathématiques, connues [...]. Mais en fait d'habits, c'est le goût individuel qui décide. [...] Labruyère l'a dit : « ... il n'y a qu'un philosophe qui se laisse habiller par son tailleur. » C'est qu'un habit peut très bien s'adapter à notre taille, et n'en rester pas moins un habit de mauvais goût. »

17 Souveraineté de la cliente contre les couturières, réaffirmation de son « goût individuel » comme seule instance légitime, réduction du tailleur au « faiseur » qui ne fait qu'exécuter sur commande et folie de qui s'en remettrait à ses conseils : c'est bien le rôle – classique, ancien régime lui aussi – de la noblesse comme arbitre exclusif du goût que défend ici Duval. Or, et d'une certaine façon, c'est l'enjeu fondamental de ce procès, cette « norme », ce jeu de rôles qui cantonne le couturier à l'exécution sur-mesure d'un costume dont le client apporte le modèle, sont singulièrement mis à mal en ces années 1850-1860. En 1858, Worth, considéré comme le père de la haute-couture, a fondé sa maison : il y propose lui-même ses créations, fruits de son imagination, et exposées sur les premiers mannequins de l'histoire. À lui donc de déterminer ce qu'il faut porter. Mais d'autres noms, moins connus de nous aujourd'hui, ont joué également un rôle décisif dans ce « sacre du couturier » : Staub, par exemple, que cite Duval, tailleur le plus célèbre de l'époque selon Balzac qui en fait le couturier de Lucien de Rubempré, Dusautoy, également cité, tailleur de Napoléon iii, ou Humann, pour lequel Gavarni dessina et qui lança, dit-on, à l'un de ses clients : « Savez-vous pourquoi il y a tant de gens mal habillés, Monsieur le Marquis ? C'est qu'on veut choisir ses habits au lieu de choisir son tailleur »... Mots emblématiques, s'il en est, de ce qui se joue alors : l'avènement des « artiste » en lieu et place des « faiseurs », la consécration des couturièr(e)s « qui font la loi », détrônant l'aristocratie et lui contestant son monopole pluriséculaire de lancer les modes. Ce mouvement est inscrit dans une promotion nouvelle des métiers de la couture, l'entrée dans l'âge des « arts du vêtement » et s'accompagne, encore en ces années (avant la masculi-

nisation frappante du « grand couturier »), du maintien et de l'affirmation de modistes réputées, dont fait partie Delphine Baron. Ce que révèle ainsi la plaidoirie, c'est bien la crispation qui entoure le passage d'un système de normes à un autre, la résistance opposée à la disparition de conventions anciennes qui participent profondément de l'identité nobiliaire : quand Duval affirme que la gloire des Staub est faite par les clients qui, après avoir refusé de nombreux habits, finissent par en accepter un et le porter, il signifie bien la persistance de ces représentations soumettant le couturier à son client. Ce procès de 1859 met ainsi au jour ce qu'a pu représenter, pour certains, la fin de l'ancien régime vestimentaire. C'est le sens, au fond, de ces mots de Duval : « quand on est naturellement des grands de ce monde, je dis naturellement par le sang, par les aïeux, par le ton, par l'éducation, par le savoir-vivre, on est au moins l'égal de madame Baron »... qui trahissent implicitement la quasi défaite de la naissance face au talent dans cette querelle des instances de définition de la norme du goût.

18 À cette défense aristocratique, placée sur le terrain de l'inféodation sociale, morale et culturelle des « faiseuses » d'habits, Chaix d'Est-Ange oppose une toute autre lecture : la prise en compte du monde de la couture et de ses réalités sociales pour, au final, renverser l'argumentaire et montrer que légèreté et inconséquence sont l'apanage de la baronne. Labeur couturier contre caprice aristocratique, tel est donc le registre de l'avocat. Il souligne, tout d'abord, les heures fiévreuses d'un atelier de couture en plein carnaval : « Vous concevez à merveille quelle est, dans un pareil moment, l'activité qui règne dans la maison Moreau et Delphine Baron : vous comprenez à combien de demandes il faut répondre, à combien d'exigences il faut satisfaire ; on n'y dort plus, on ne s'y couche plus ; c'est, pardonnez-moi l'expression, un véritable coup de feu ». Scandé de bals et de fêtes, le carnaval est en effet l'un des temps forts de l'activité de toute maison de couture au xix^{e} siècle, ce moment où l'ordinaire des ouvrières de l'aiguille est celui des veillées tardives, jusqu'à 23 h souvent, que la législation n'encadra qu'en 1892. Chaix d'Est-Ange rappelle ainsi qu'une ouvrière, puis la première demoiselle, furent envoyées pour l'essayage à 21 h, pour ne repartir de l'Hôtel Richmond qu'à 22 h. Ce moment, c'est aussi celui de l'incessant va-et-vient qui caractérise encore la production vestimentaire sous le Second

Empire – et que n'interrompit que le grand magasin avec sa centralisation des produits au sein d'un même espace : va-et-vient des « trottins », ces jeunes ouvrières qui livrent les costumes à leurs commanditaires, ou va-et-vient entre les maisons de couture et les ateliers fournissant les parures spécifiques – ainsi des guirlandes de roses dont Chaix d'Est-Ange rappelle qu'il fallut les commander ailleurs. Ce moment, c'est enfin celui d'une rude compétition commerciale qui conduit l'avocat à rappeler, pour nier toute légitimité aux témoignages convoqués par la partie adverse, « qu'il suffit qu'on présente à une couturière une robe qui ne sort pas de ses mains, pour qu'elle lui trouve tous les défauts ». Aussi les veilles de bal prennent-elles l'allure, selon les mots de l'avocat, de véritables « batailles à mener » ; aussi la demande de la baronne de Korf paraît-elle singulièrement aveugle à cette réalité laborieuse : elle « lui demande quoi ? deux costumes neufs pour ses filles ; et pour quel jour ? pour le 2 mars [...]. Deux costumes neufs à un pareil moment, deux costumes à livrer dans trois jours, quand déjà madame Baron, ceci est à la lettre, a refusé pour environ 20 000 frs de commande ; c'était impossible » lance-t-il avec force. Son ton se fait alors mordant et ironique, quand il feint de comprendre l'obstination de la baronne : « ce désespoir, je le comprends : il s'agissait d'aller au bal, d'aller au bal costumé, et d'aller au bal costumé chez M. de Morny. ». Et il peint d'abondance une baronne harcelant sans relâche la couturière jusqu'à ce qu'elle cède, « vaincue, fatiguée par cette insistance qui s'attachait à elle ». Le contraste des mondes est alors patent sous les mots de Chaix d'Est-Ange : futilité d'un bal érigée en impérieuse obligation par les codes aristocratiques ; complaisance malheureuse d'une couturière débordée et bien mal remerciée par un procès et d'étonnantes « aménités ». La bienséance, on le voit, change de camp dans la plaidoirie de l'avocat de Delphine Baron. Du même coup, il malmène également, et résolument, l'ordonnancement aristocratique de la société défendu par Duval. À ses yeux, la respectabilité de naissance invoquée par l'avocat de la baronne ne vaut pas : Delphine Baron a cru avoir affaire à une intrigante et son « langage étrange, pittoresque », les « manières non moins énergiques avec lesquelles on avait accueilli sa première demoiselle » l'ont confortée dans ce sentiment. Les usages langagiers qui signent alors l'appartenance de classe, et qu'avaient invoqués Duval pour prétexter la licence des ouvrières, sont ainsi retournés contre la baronne. Il se joue au

demeurant à plaisir de cette respectabilité de naissance invoquée par Duval, s'exclamant : « il faut avouer que madame de Korf entend bien les affaires ; commander des costumes, ne pas les payer et réclamer 3000 francs ! Elle était née pour le commerce ». À cette dernière, il ôte enfin – répondant pied à pied à l'argumentaire de son avocat – sa clairvoyance en matière de bon goût et de bienséance. Il souligne tout d'abord que Delphine Baron avait bien pris soin de réaliser des corsages plus montants que sur la gravure apportée. Il s'attarde surtout, avec une ironie qui fait mouche, sur sa méconnaissance des usages du grand monde : « À dix heures ! Était-il trop tard ? Il suffit de faire remarquer que les invitations portent dix heures, et que, quelque désir que l'on pût avoir de ne rien perdre d'un bal, y venir avant dix heures et demie, c'eût été s'exposer à voir allumer les lustres et cirer les parquets ; que mesdames de Korf soient étrangères, ce n'est pas une raison pour arriver comme des provinciales. »

19 Plus sûrement que ceux d'une simple « affaire de chiffons », se dessinent ain-si, au gré de ce procès, les contours d'un conflit de pouvoir, en un moment où se joue la dépossession de la noblesse de son statut d'arbitre du goût par le monde de la couture. Il se fait ainsi théâtre d'une lutte des classes. S'y dessinent également l'envers de la fête impériale et les réalités industrieuses qui la sous-tendent. S'y dessinent enfin deux univers de pensée antagonistes, que trahit la politisation, inattendue et singulière, des références convoquées de part et d'autre. Derrière l'immodestie prétendue de deux corsages, se joue alors un autre conflit de normes : celui qui convoque la France de l'égalité, du Code civil et du droit, fille de la Révolution, contre la Russie de l'ancien régime, du knout et des serfs.

« Je ne sais pas si, en Russie, on traite de cette façon les serfs qui y sont encore … »[35]

20 Dépassant la confrontation des normes de la pudeur et le contentieux commercial, les plaidoiries donnent finalement à l'affaire une toute autre dimension : celle, politique, d'un conflit entre société d'ancien régime et société nouvelle. En témoigne d'emblée la frappante mobilisation, de part et d'autre, de références à 1793, à l'égalité, au Code

Napoléon, au drapeau tricolore, au servage et aux gentilshommes. S'y joue ainsi, étonnamment, un autre affrontement normatif : celui qui oppose un imaginaire social conservateur, porté par M^e^ Duval, à un imaginaire social de l'égalité juridique et de naissance, défendu par M^e^ Chaix d'Est-Ange.

21 La plaidoirie de Duval est parcourue par la dénonciation de ce qu'il présente comme un égalitarisme forcené : celui des ouvrières de la couture et de l'huissier envoyé par Delphine Baron, qu'il dépeint bafouant les hiérarchies sociales et maltraitant les élites titrées. « Elles dirent que, dans un pays d'égalité, la femme d'un boyard n'était pas plus qu'une autre, qu'il n'y avait pas de serfs en France » souligne-t-il. À cette accusation récurrente, il ajoute celle d'incivilité : « on ne craint personne, et [...] les dames peuvent s'asseoir sur les chaises, la place étant prise sur le canapé ». Le procès, ainsi, se déplace du crime d'immodestie au crime social de mépris des distinctions statutaires. L'accusation, cependant, ne vaut pas pour M^e^ Chaix d'Est-Ange, disons-le d'emblée, qui l'évacue d'un revers de manche : « maintenant l'huissier s'est-il assis en entrant sur un fauteuil, sur un canapé ou un tabouret, j'avoue qu'il m'est difficile de le défendre à cet égard, que je n'ai pas pensé à demander des renseignements à ma cliente, et que je regarde ce point comme assez indifférent au procès. » Elle est pourtant un point majeur pour M^e^ Duval, qui fait de cette revendication égalitaire une menace tout à la fois diplomatique et sociale. N'hésitant pas à dramatiser à outrance l'écho de l'affaire, il lance en effet : « Malheur aux marchands de luxe ! Malheur aux modistes s'ils nous brouillaient avec la Russie ! ». Dès lors, l'enjeu devient, à ses yeux, celui du renom et de la réputation de la France : « Il ne faut pas qu'à l'étranger on s'imagine que le code Napoléon une fois établi chez nous, la civilité s'en est allée ». Il reprend ainsi à son compte une image née précocement dans l'univers de pensée anti-révolutionnaire : celle d'une Révolution accouchant de mœurs grossières, rompant avec la délicatesse et l'urbanité des siècles passés. Il en fait, tout d'abord, un risque diplomatique : à l'heure d'un rapprochement, nouveau, avec l'autocratie russe, cette invocation d'une « France de l'égalité » par les ouvrières est, à ses yeux, une provocation dangereuse. Aux yeux de M^e^ Duval, la menace n'est cependant pas uniquement diplomatique, elle est aussi sociale : « jadis les huissiers au Châtelet faisaient un état périlleux ; chez les grands, ils attra-

paient quelquefois des coups de bâtons. On le trouvait mauvais et on avait raison ; mais ces licences ont été amplement vengées en 93 : il ne faut pas qu'aujourd'hui ce soient les huissiers qui donnent des coups de bâtons aux gentilshommes ». Pour l'avocat de la baronne, le danger est clair : c'est celui d'une inversion de l'ordre social, en une sorte de subversion carnavalesque où les grands reçoivent les coups de bâton... Sur ce terrain, M^e^ Chaix d'Est-Ange choisit quant à lui de dénoncer, à l'inverse, la brutalité d'une aristocratie russe pétrie d'usages arbitraires [36]. Il rappelle ainsi que la première demoiselle « fut reçue... je ne peux pas vous dire comment ; je ne sais pas si, en Russie, on traite de cette façon les serfs qui y sont encore, mais, en France, il y a peu de grandes dames qui s'émanciperaient jusqu'à pousser aussi loin la liberté du langage ». Le conflit devient ainsi un conflit de cultures politiques, ironiquement résumé par l'avocat de Delphine Baron : « Madame de Korf ne s'est pas contenté de demander des dommages-intérêts, elle a porté plainte contre l'avoué, contre l'huissier. En Russie, on nous aurait donné le knout [37] à tous ; mais, en France, le knout n'existe pas... C'est un malheur, mais il n'existe pas. En attendant que cette lacune regrettable de notre législation fût comblée, on s'est contenté, je le répète, de porter plainte [...] ». Son argumentaire le conduit alors à dénoncer une aristocratie d'apparence – Nabokoff, « un monsieur qui est, à ce qu'on assure, un très grand seigneur en Russie » – à la brutalité réelle et, partant, à l'incivilité manifeste : Nabokoff proposa à l'huissier, selon ses mots, « de le jeter par la fenêtre ; et je dois avouer, je suis forcé de convenir que l'huissier eut le mauvais goût de ne pas s'y prêter, je dois avouer aussi qu'il en conçut peut-être un peu d'irritation et, en vérité, il me semble qu'à sa place beaucoup d'honnêtes gens auraient fait comme lui. » Ainsi Chaix d'Est-Ange renvoie-t-il ses adversaires à leurs usages autocratiques et place résolument l'affaire sur le terrain du droit et de l'égalité juridique. La conclusion de sa plaidoirie est, à cet égard, implacable : « voilà, messieurs, ce procès, duquel on peut tirer peut-être une petite moralité ; c'est que quand on commande des costumes, il faut les payer ; c'est que la loi est faite pour madame la baronne de Korf comme pour tout le monde ; c'est qu'enfin, en France, les huissiers ont le droit, qu'on ne peut pas trouver exorbitant, de s'opposer à ce que même M. Nabokoff les jette par la fenêtre. ».

22 Qui l'emporta donc ? M^e^ Léon Duval, « cette fine lame, ce maître de l'épigramme attique » selon *Le Monde Illustré* [38], ou M^e^ Chaix d'Est-Ange, ce jeune avocat si spirituel qu'il accomplit ce jour le « plus joli tour de force » possible « sur une pointe d'aiguille » pour *Le Figaro* [39] ? Disons-le, dans ce duel, la victoire revint à la baronne : Delphine Baron fut condamnée à payer 1000 francs de dommages-intérêts du fait de la saisie dont madame de Korf avait été l'objet et qui fut considérée comme vexatoire par le substitut du procureur. La victoire est partielle cependant : une expertise fut en effet ordonnée au terme du jugement. La victoire est brouillée également, sur laquelle flotte un mystère en suspens : pour Chaix d'Est-Ange, les costumes ont été portés... sans que rien, pour l'heure, ne nous permette de le démentir ou de le confirmer. La victoire, enfin, est sans doute surtout de court terme, à l'orée du basculement d'un monde où le rapport de force, bientôt, penchera plus souvent en faveur des couturières : « un jour viendra où vous prendrez votre revanche. [...]. Alors messieurs les avocats, vous aurez la bouche close, et madame Baron coupera le fil de vos plaidoyers. Prenez garde à vous, messieurs de la Basoche, vous qui, à un moment donné, causez si bien toilettes et chiffons ; que diriez-vous si, un beau jour, vous alliez être obligés de comparaître devant un tribunal de couturières qui, jugeant souverainement et sans appel, introduirait de grands changements dans le sévère costume de votre profession [...]. Vous ne pourriez plus, cette fois, déclarer ces pauvres couturières incompétentes ; et vous qui avez si bien plaidé pour la mode et le bon goût, vous seriez forcés de les subir sans vous plaindre et de vous taire sans murmurer... » prédit *Le Tintamarre*.

23 Au terme de cette petite histoire, reste pour nous l'espoir d'avoir montré combien les « affaires de chiffons » cristallisent des normes complexes, des jeux de pouvoir et de hiérarchie, à la charnière des représentations sociales, des cadres économiques et des imaginaires politiques. Bien loin, donc, du rayon des futilités et au plus près de la singularité d'un temps.

NOTES

1 *Le Moniteur de la coiffure*, janvier 1860 : « M^me^ Delphine Baron, artiste du plus grand mérite, qui dirige aujourd'hui cette maison, est sans contredit la fée du travestissement. Sous sa baguette se reproduisent à volonté les costumes de tous les siècles et des époques les plus reculées. », p. 1.

2 Par J. Sabbatier, Paris, Borrani, 1859.

3 Trop décolletés et trop étroits.

4 *Le Monde Illustré*, 16 avril 1859, rubrique « Courrier du Palais »

5 Brigitte de Montclos, *Les Russes à Paris au* XIX^e^ *siècle*, Paris, Paris Musées, 1996.

6 Vladimir Nabokov, *Speak, Memory : an Autobiography Revisited*, 1951. Traduit en français sous le titre *Autres rivages*, Paris, Gallimard, 1961.

7 Il fut, entre 1878 et 1885, ministre de la Justice d'Alexandre II puis d'Alexandre III.

8 *op. cit.*, p. 56.

9 Fort peu de travaux leur ont été consacrés hors l'ouvrage d'Henriette Vanier, *La mode et ses métiers : frivolités et lutte des classes, 1830-1870*, Paris, Armand Colin, 1960.

10 Nous livrons ici le premier état d'une enquête appelée à être approfondie et précisée.

11 Dans la rubrique « Nécrologie de l'année 1895 », *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical*, Paris, Risacher, 1896 (A10), p. 78. Ce décès intervient un an après qu'un entrefilet dans Le Gaulois du 12 novembre 1894 ait annoncé : « malade, Delphine Baron désire céder son magasin de costumes et son matériel boulevard des Italiens ».

12 Maison de couture ou maison de costume, la distinction n'est pas – avouons-le – très nette dans le cas de Delphine Baron. Le statut des costumiers en regard des maisons de couture au XIX^e^ siècle est, de surcroît, un chantier encore largement à défricher.

13 Notice « Delphine Baron » dans *La grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, sous la dir. de M. Berthelot et alii, T5, Paris, Lamirault et C^ie^, 1885, p. 459.

14 27 avril 1878 : « Les costumes de la maison Moreau ne sont rien moins que merveilleux, et jamais, au Théâtre-Français nous n'avions vu déployer pareil luxe ».

15 Lettre de Delphine Baron-Fournier à Théophile Gautier du 24 octobre 1863 : elle y réclame le paiement de sa note de 8 francs et le retour d'un petit chapeau d'Arlequin et d'une batte qui manquaient au costume rapporté par Théophile Gautier fils, *Correspondance générale de Théophile Gautier*, T.8, Genève, Droz, 1993, p. 191.

16 *La Petite Revue* du samedi 9 décembre 1865, rubrique « Intérieur de quelques gens de lettres et artistes », Paris, Émile Voitelain, TIX, 11 novembre 1865-10 février 1866.

17 Chronique « Tribunaux » du *Gaulois*, mercredi 16 mars 1881.

18 Chronique judiciaire du *Journal de l'Ain*, 20 novembre 1886.

19 Voir la notice « Le Tailleur » dans *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Curmer, 1842 : « Si le tailleur d'un homme à la mode fait souvent crédit à son client, s'il accepte humblement les conditions de ce Don Juan nouveau comme un modeste M. Dimanche ».

20 Dessin qui servit, par ailleurs, à illustrer la *Comédie Humaine* de Balzac. On pourrait également citer une autre caricature, parue le 2 novembre 1839 dans *Le Charivari* : « Tailleur, vous me demandez de l'argent, mais je n'en fais pas et je fais des portraits... Prenez ça, c'est M^{me} votre épouse que j'ai faite en souvenir. »

21 Maugas, couturier en vogue sous le Second Empire, obtint ainsi, à l'hiver 1866, le paiement des toilettes qu'il avait fournies à la duchesse de Persigny. On pourrait également citer un autre différend entre une couturière et sa cliente, en 1870, qui se solde par l'obligation faite à cette dernière de payer. De la couturière, Madame Achard, son avocat déclare significativement : « C'est que madame Achard n'est pas une modiste vulgaire [...]. Elle est de la nouvelle école, et vous la connaissez cette école-là, l'immortel Worth en est le chef. C'est à dire que madame Achard n'est pas une faiseuse, c'est une artiste. », cité par Chloé Antoine, « Le commerce du vêtement et de la toilette au XIX^{e} siècle. Rencontres de la littérature réaliste et de l'histoire », Mémoire de Master, 2009, Université Lyon-2, ENSSIB

22 Là encore, faute de travaux, nous posons ici une hypothèse : à savoir que ce contexte neuf qui vaut pour les maisons de couture pourrait bien peser

également sur les costumiers et costumières surtout quand, et c'est le cas de Delphine Baron, leur activité ne s'y cantonne pas exclusivement.

23 *Le Tintamarre, critique de la réclame, satire des puffistes*, du 17 avril 1859, rubrique « Revue de la mode et des magasins de Paris ».

24 Plaidoirie de Gustave Chaix d'Est-Ange.

25 Voir sur ce point Geneviève Fraisse, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, T4, *Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 304.

26 Cité par André Guyaux, dans *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2007, p. 133.

27 *Histoire des femmes en occident*, *op. cit.*, p. 396.

28 *La Sylphide*, 20 janvier 1854.

29 Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris, Hachette, 1997, p. 93 et suiv. Voir également, sur cette question, Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Bruxelles, Complexe, 1981, p. 168 et suiv.

30 Cette lecture est, en particulier, celle de Sylvie Steinberg, *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001.

31 Plaidoirie de M^e Léon Duval.

32 Sur ce point, outre *L'histoire des femmes*, déjà citée, on peut renvoyer à l'ouvrage d'Anne Martin-Fugier, *Comédiennes : les actrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Complexe, 2008.

33 Des pièces fondées sur les ressorts de la vertu menacée ou outragée, du *pathos* outrancier et des crimes à foison.

34 Comme le note Jean-Claude Yon dans son *Histoire des spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 75-76.

35 Plaidoirie de M^e Gustave Chaix d'Est-Ange.

36 Le servage, évoqué à plusieurs reprises dans ces plaidoiries, est aboli par Alexandre II en 1861. À la date du procès, il est donc encore en vigueur. À partir des années 1857-58, la souffrance des serfs et la nécessité de l'abolition du servage étaient devenues un thème récurrent de certains grands journaux français et en particulier de la *Revue des deux Mondes*, qui s'engage résolument dans une campagne en faveur d'une réforme libérale.

37 Fouet utilisé en Russie pour la flagellation, en particulier des criminels politiques.

38 *Le Monde illustré* du 16 avril 1859.

39 *Le Figaro* du 9 avril 1859.

AUTHOR

Corinne Legoy

Corinne Legoy est maître de conférences en histoire contemporaine à l'Université d'Orléans (laboratoire Polen, EA 4710). Elle est l'auteur de *L'enthousiasme désenchanté. Éloge du prince sous la Restauration* (2010, Société des Études Robespierristes, Prix Albert Mathiez). Ses travaux portent sur l'histoire culturelle et politique, les usages politiques et sociaux du théâtre et de la poésie sous la Restauration ainsi que sur la pratique des bals masqués et costumés au XIX^{e} siècle. Pour ce travail, elle a bénéficié du soutien de la Bibliothèque nationale de France et de la Fondation L'Oréal (lauréate 2013 de la bourse de la Fondation sur « L'art de l'être et du paraître »).

Punir et vêtir

L'habit du mineur de justice

Jean-Jacques Yvorel

OUTLINE

Vêtement et projet disciplinaire, de l'ouverture de Mettray à la Troisième République
De la Seconde République à L'Empire, l'impossible uniformisation du costume pénal
Les chemins de l'uniformisation républicaine
Le vêtement comme punition
Projet disciplinaire et contraintes matérielles
Réforme de la justice des mineurs et réforme vestimentaire
Le vêtement au « féminin » ou l'effacement de la féminité
Brève conclusion

TEXT

1 En 1977, l'ancien Centre d'Observation public de l'Éducation surveillée (Copes) devenu Institution spéciale d'Éducation surveillée (ISES), employait trois lingères qui veillaient sur un lot de vestes en velours côtelé et de pantalons gris souris. Ces vêtements étaient remis à tous les jeunes arrivants qui les jetaient au fond du placard leur tenant lieu d'armoire et de penderie. Quand ils quittaient le centre, ils rendaient cet accoutrement hors d'âge tout fripé bien qu'il n'ait jamais été porté. Seul un adolescent déficient mental, sans famille, qui ne quittait jamais le centre, et dont la présence dans une institution pour mineurs délinquants reste pour moi un mystère, portait ce costume comme une ultime trace du temps des uniformes. L'éducateur devenu historien se devait de se pencher sur l'histoire du costume du mineur de justice.

Centre d'observation des Chutes-Lavie, Marseille.



Les élèves en rang devant les portes du « château » en uniforme « bleu aviateur ». On remarque que les plus jeunes garçons sont en culottes courtes, comme tous les enfants à cette époque.

Cliché de Pierre Allard issu d'une série de vingt-quatre sur l'Institution publique d'éducation surveillée et le Centre d'observation des Chutes-Lavie (Marseille) réalisées à la suite d'une commande de l'Institut pédagogique national / collection ENPJJ.

2 Le traitement du mineur délinquant repose depuis la monarchie de Juillet sur trois grands modes de prise en charge[1]. En premier lieu, la prison que l'on s'efforce d'adapter à une population juvénile, soit en réservant un quartier aux enfants au sein des établissements « ordinaires »[2], soit en créant des prisons spécifiques pour les jeunes détenus comme hier la Petite Roquette[3] ou comme aujourd'hui les Établissements pénitentiaires pour mineurs (EPM). À côté de ce milieu fermé, existent toutes les formes de contrôle et de surveillance, plus ou moins associées à des mesures d'aide et de soutien, que l'on désigne aujourd'hui sous le terme générique de

« milieu ouvert ». Enfin, on édifie des établissements spécifiques voués à la « correction » des jeunes délinquants. Le premier type de structure de ce genre est la colonie agricole pénitentiaire qui voit le jour en 1840, à Mettray, près de Tours [4]. Pour les jeunes filles, qui ne sont pas « naturellement » destinées aux travaux des champs, mais plutôt vouées aux tâches domestiques, on conçoit des « refuges », à la discipline toute conventuelle, le plus souvent gérés par la congrégation du *Bon-Pasteur d'Angers* [5].

3 Colonies pénitentiaires et refuges restent jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale, la forme la plus répandue de prise en charge des enfants de justice. Seule concession faite à la modernité, la création pour les garçons de colonies industrielles et même d'une colonie maritime. À la suite d'une vigoureuse campagne de presse contre ces institutions, qualifiées en la circonstance de « bagnes d'enfants » [6], une première tentative de réforme a lieu à la toute fin de la Troisième République. Il faut cependant attendre la Libération et l'ordonnance du 2 février 1945 relative à l'enfance délinquante pour que se mette en place une véritable réforme de la prise en charge des mineurs de justice. D'une part la direction de l'Éducation Surveillée nouvellement créée s'efforce de réformer les anciennes colonies pénitentiaires rebaptisées Institutions Publiques d'Éducation Surveillée (IPES) et d'autre part elle développe de nouvelles structures plus petites et plus urbaines comme les foyers de semi-liberté. Dans les années 1970-1990 les IPES sont abandonnées, ces internats qui prenaient en charge entre cent et deux-cents mineurs et qui tenaient de « l'institution totale » décrite par Goffman.

4 Nous délaisserons le « milieu ouvert » où les enfants et les adolescents portent généralement les vêtements « ordinaires » des jeunes des classes populaires ou de ceux de leur groupe d'appartenance – ils adoptent, par exemple, en fonction de l'époque, «l'uniforme » du zazou ou celui du blouson noir – ainsi que le costume carcéral qui n'est pas l'apanage des mineurs, pour nous intéresser ici aux vêtements portés dans les établissements dits spécifiques. En effet, ces derniers sont les plus caractéristiques de la justice des mineurs : ils n'existent quasiment que dans ce cadre.

« Jeune détenu », colonie de Metray.



Dessin d'Henry Monnier, lithographie de Pottin, *Les Français peints par eux-mêmes*.

5 Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault fait de la première institution spécifique pour mineurs délinquants la quintessence de l'institution disciplinaire : « Pourquoi Mettray ? Parce que c'est la forme disciplinaire à l'état le plus intense, le modèle où se concentrent toutes les technologies coercitives du comportement. Il y a "du cloître, de la prison, du collège, du régiment" »[7]. Parmi les « procédures » imaginées ou mises en œuvre par Frédéric Auguste Demetz, le fondateur de la colonie tourangelle, pour soumettre les enfants qui lui sont confiés, le vêtement joue un rôle central. La tenue du jeune « reclus »[8] – y compris la coiffure – est une composante du projet disciplinaire. Dans les colonies et les bons-pasteurs, coupe de cheveux et usage de cosmétiques ne manquent pas de faire l'objet de consignes réglementaires et de notes de service. La chevelure notamment, attribut corporel facilement modifiable, sorte de zone

frontière entre un corps qui ne doit plus être marqué et supplicié, et un habit, qui peut être modelé selon le bon vouloir des autorités est un véritable enjeu.

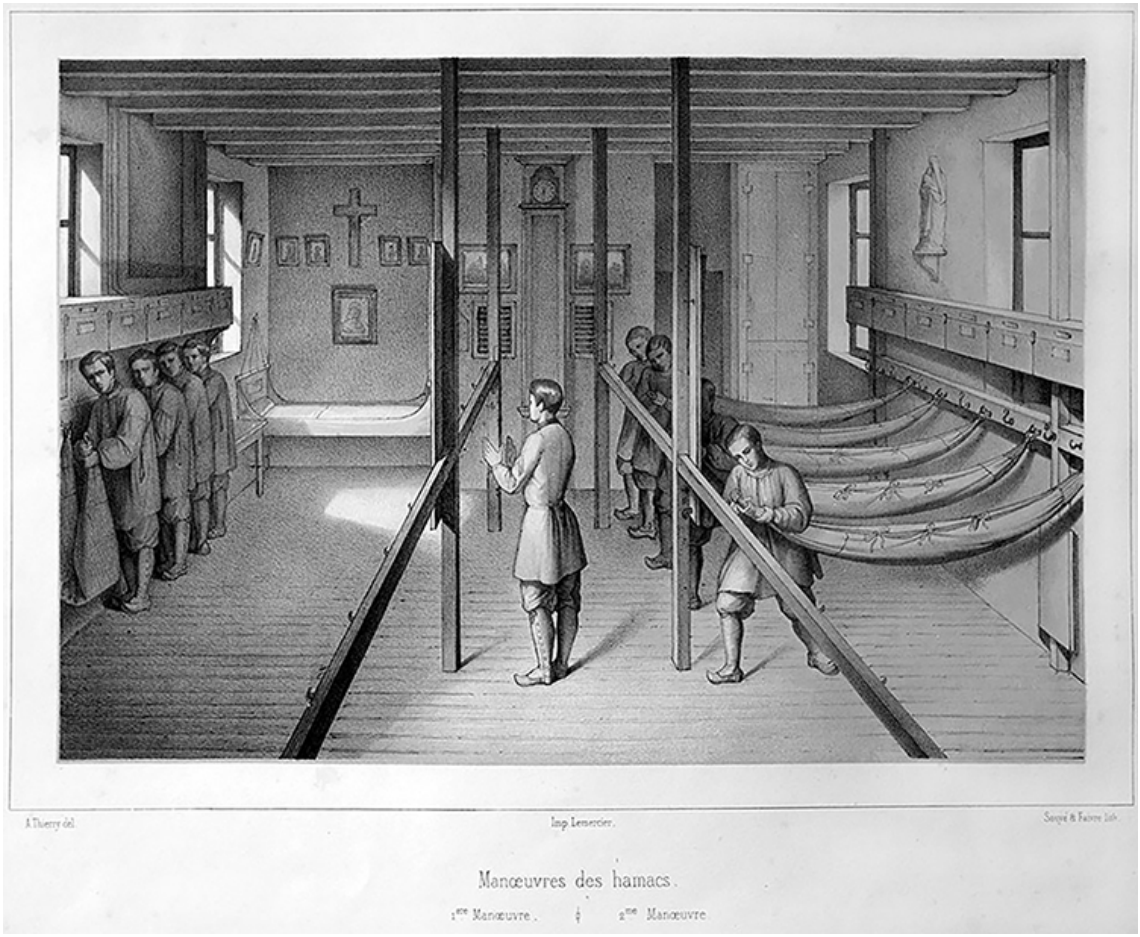
6 En quittant les projets et leur foisonnement de règlements intérieurs, de consignes et autres notes de service pour observer les vêtements effectivement portés et les pratiques effectives, l'écart entre la rationalité d'une utopie correctrice/rééducative et le fonctionnement véritable des institutions pour mineurs est manifeste. L'uniforme devenu haillon témoigne de l'échec du projet normatif. Quand on renonce définitivement dans les années 1970 à la discipline par le vêtement, quand le perfecto remplace l'uniforme, alors la tenue du mineur de justice perd son rôle disciplinaire et contribue à la construction de l'identité de l'adolescent ou de l'adolescente.

Vêtement et projet disciplinaire, de l'ouverture de Mettray à la Troisième République

7 Le projet disciplinaire de Mettray repose sur un emploi du temps censé ne laisser aucun moment inoccupé [9], sur un dressage utilitaire des corps [10], sur une recherche de soumission des esprits, sur une surveillance permanente et enfin sur un système de punitions graduées qui culmine avec l'isolement en cellule obscure sous le régime du pain noir et de l'eau [11]. D'emblée, la tenue vestimentaire est présentée comme un moyen de surveillance et d'endurcissement des corps :

> « Nous ne négligeons donc aucun des moyens qui peuvent contribuer à fortifier la constitution de nos colons. Ainsi, cet hiver, à l'exception d'un très petit nombre de jours où le froid a été excessif, ils ont constamment travaillé à une carrière qui se trouve près de la Colonie, vêtus de toile grossière, les pieds nus dans leurs sabots. L'uniforme qu'ils portent est d'une extrême simplicité, et confectionné de manière à leur laisser la plus grande liberté d'action, et à favoriser ainsi le développement de leurs forces. Sans avoir rien de singulier, il est cependant assez remarquable pour signaler nos colons à l'attention publique en cas d'évasion… » [12]

« Manoeuvre des hamacs », colonie de Metray.



Lithographie d'A. Thierry, 1844.

8 Juridiquement, les colonies agricoles pénitentiaires pour mineurs sont créées par la loi du 5 août 1850 sur *L'éducation et le patronage des jeunes détenus*, la colonie tourangelle, institution privée, est fondée sur un vide juridique presque total. Il n'y a pas de note ou de circulaire décrivant officiellement l'uniforme « assez remarquable » des jeunes colons et Frédéric Auguste Demetz a conçu lui-même la tenue de ses « protégés ». L'inspecteur des prisons Louis Mathurin Moreau-Christophe l'a décrite dans *Les Français peints par eux-mêmes*, cette vaste « encyclopédie morale » publiée entre 1840 et 1842 :

> « Une blouse en toile, ouverte par-devant, des culottes bretonnes avec des guêtres montantes, un chapeau de paille, des sabots, et, en hiver, une limousine ; tel est le costume de chaque jeune colon[13]. »

9 Quelques autres représentations des premiers détenus existent, notamment celles qui se trouvent dans l'album lancé en 1843 par l'assemblée des fondateurs dans un but de promotion. C'est l'un des architectes de la colonie, Jean-Alexandre Thierry qui réalise les dessins qui ont servi de base à une vingtaine de lithographies très bucoliques [14]. La manœuvre des hamacs rappelle néanmoins que dans le quotidien de Mettray « il y a du régiment ».

De la Seconde République à L'Empire, l'impossible uniformisation du costume pénal

10 Avant même que les colonies agricoles soient officialisées par la loi, une quinzaine d'établissements qui s'inspirent du modèle de Mettray est créée. Fruit de l'initiative privée, ils choisissent la vêture de leurs « élèves ». La loi du 5 août 1850 consolide cette primauté du « privé ». Désormais, l'État finance les colonies sous forme d'un prix de journée (70 centimes par jour et par détenu) auquel il convient d'ajouter une dotation de 70 francs, délivrée en deux annuités, pour le trousseau. Cependant, l'administration pénitentiaire entend malgré tout exercer un certain contrôle sur ces particuliers qui se chargent d'une fonction par essence toute régalienne. Un arrêté du 26 décembre 1851 précise : « Considérant qu'il importe de régler, d'une manière uniforme, la composition des trousseaux des jeunes détenus », désormais l'» administration fournira en nature, aux directeurs des colonies pénitentiaires agricoles, les trousseaux des jeunes détenus qui y seront placés » [15] lesquels seront confectionnés dans les maisons centrales de force et de correction par *l'Entreprise générale*. Ce terme désigne le dispositif qui organise le travail en prison, lequel dépend d'un entrepreneur privé [16]. L'article 3 de cet arrêté détaille les trousseaux des garçons et des filles :

> « Pour les garçons :
> – trois chemises ;
> – une veste en étoffe de laine ;
> – un gilet en étoffe de laine ;
> – un pantalon en étoffe de laine ;
> – une veste en treillis ;

> – un gilet en treillis ;
> – un pantalon de treillis ;
> – deux blouses en tissus à carreaux, fil et coton ;
> – deux paires de chaussettes de laine ;
> – deux caleçons ;
> – trois cravates en coton à carreaux ;
> – trois mouchoirs ;
> – une paire de chaussons galochés ;
> – deux paires de sabots ;
> – deux paires de guêtres ;
> – une casquette ;
> – un chapeau de paille ;
> – une ceinture.
> Pour les jeunes filles :
> – trois chemises en toile de coton (fil et coton) ;
> – un corset en treillis ou en toile ;
> Pour l'été :
> – une camisole à manches et un jupon en tissu de couleur (fil et coton) ;
> – un jupon de dessous en toile de coton écrue ;
> – deux paires de bas coton ;
> – deux paires de chaussons en tissu croisé (fil et coton)
> Pour l'hiver :
> – une camisole à manches et un jupon en tissu de laine et fil ;
> – un jupon de dessous en toile fil et coton ;
> – deux paires de chaussons en étoffe, laine et fil ;
> – deux paires de bas de laine ;
> – deux fichus pour le cou en coton de couleur ayant 90 centimètres carrés ;
> – deux fichus en coton de couleur
> Pour coiffure de jour ;
> – deux serre-tête en toile de coton pour la nuit ;
> – deux tabliers de travail en toile de coton ;
> – trois mouchoirs de poche ;
> – un mètre de toile de coton.
> *Paris, le 26 décembre 1851.*
> *Signé A. de Morny.* »

11 Le treillis est, selon le *Littré*, « une grosse toile dont on fait des sacs, et dont s'habillent des paysans, des manœuvres, etc. » ; pour Pierre Larousse c'est « une toile de chanvre écru, très grosse et très forte, qui servait anciennement à une foule d'usages, surtout à faire des

sacs, des vêtements pour les ouvriers et les paysans et des habits de chasse. ». On retrouve ce tissu dans le trousseau des jeunes filles ; avec un corset en treillis on n'est pas loin du cilice, cette chemise en crin que les nonnes ou les moines portaient en signe de pénitence.

12 En fait, la très mauvaise organisation du travail pénitentiaire qui consacre la toute-puissance d'un seul homme, l'industriel régisseur de l'Entreprise générale, libre de s'opposer à loisir à l'action de l'Administration pénitentiaire, ne permet pas à celle-ci d'imposer son projet d'uniformatisation de la tenue pénale des garçons et des filles détenus. Elle se montre incapable de fournir les trousseaux prévus. La circulaire du 24 mars 1857 sur *le régime des établissements particuliers d'éducation correctionnelle de jeunes détenus*[17] reconnaît à mi-voix cet échec : « J'ai reçu, de la part de quelques directeurs, des observations fréquentes sur la qualité défectueuse des tissus qui leur sont envoyés pour la confection des trousseaux en nature », lit-on dans ce texte signé par le ministre de l'intérieur Adolphe Billault. Non seulement les vêtements de la première circulaire sont devenus du tissu – charge aux colonies de le transformer en habits – mais il est de mauvaise qualité. Le ministre laisse aux responsables le choix entre la prestation en nature ou une dotation en argent sous la forme d'une augmentation de deux centimes du prix de journée. Il précise : « Les directeurs qui renonceront au trousseau en nature devront soumettre à l'administration les dispositions qu'ils adopteront pour le costume, qui devra être uniforme dans chaque établissement, et pour la composition du trousseau. »

13 Cependant, devant les multiples abus dénoncés par les inspecteurs des prisons et par certains Conseils de surveillances, Paul Boudet, le Ministère de l'intérieur de Louis-Napoléon Bonaparte finit par promulguer le règlement d'administration public prévu par la loi du 5 août 1850 mais jamais réalisé. En 1864 un règlement général provisoire est élaboré. Dans la lettre qui accompagne l'envoi le ministre de l'Intérieur reconnaît que « l'administration avait laissé une entière latitude à tous les établissements privés, pour l'alimentation des jeunes détenus et pour le régime disciplinaire[18] », avant d'ajouter :

> « J'ai le regret de le dire, quelques chefs d'établissement, s'autorisant de l'absence de prescriptions réglementaires sur l'un et l'autre de ces services, n'ont donné aux enfants qu'une nourriture insuffisante, et

> ont prescrit ou toléré des punitions d'une rigueur excessive. Dans d'autres maisons, on négligeait différentes parties non moins importantes, telles que l'instruction primaire, l'enseignement professionnel, l'instruction religieuse ; ou bien on ne s'inquiétait pas assez de faire contracter aux enfants des habitudes d'ordre et de propreté ; enfin, les locaux affectés aux jeunes détenus, les dortoirs, les infirmeries, n'étaient ni pourvus du mobilier nécessaire, ni chauffés pendant l'hiver, ni entretenus avec ce soin que réclament, dans l'intérêt de l'hygiène, les établissements consacrés à de nombreuses agglomérations [19]. »

14 Ce projet de règlement devient définitif le 10 avril 1869 [20]. Son article quinze stipule que « Les jeunes détenus, à leur entrée dans l'établissement, seront dépouillés de leur linge et vêtement, baignés et revêtus de l'habit de la maison [21] ». Les articles 37 et 38 du chapitre IX sont consacrés au vestiaire. L'article 37 oblige les institutions à fournir à chaque enfant un trousseau. Sa composition est quasi la même que dans la circulaire de 1851. L'article 38 introduit une nouveauté : « Il y aura, autant que possible, un vêtement réservé pour le dimanche ». Faut-il voir dans cette proposition, introduite certes au conditionnel, l'extension aux jeunes des colonies, d'une « conquête » des ouvriers : le droit, les jours fériés, de quitter ses vêtements de travail et de revêtir un habit du dimanche [22] ?

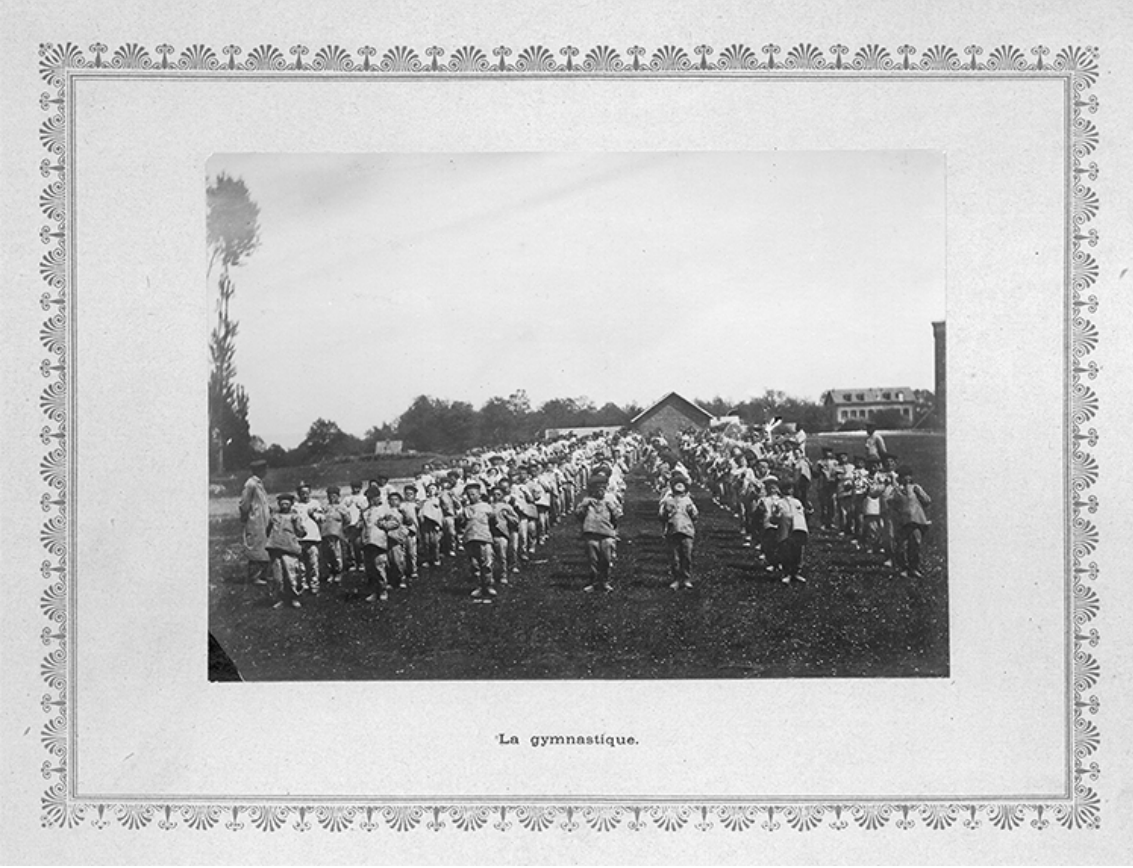
15 Le Second Empire a renoncé à uniformiser la tenue des filles et des garçons confiés à des institutions privées pour être « élevés et détenus [23] ». La République choisit sans surprise une autre voie.

Les chemins de l'uniformisation républicaine

16 L'instauration d'un régime véritablement républicain en 1877 sert bien les dirigeants de l'administration pénitentiaire qui ont toujours été plus ou moins hostiles au développement des colonies privées. En 1889, Herbette, le directeur de la pénitentiaire peut, sans craindre les foudres de son ministre, faire une déclaration en contradiction avec la loi du 5 août 1850 : « Tous services ayant pour objet la privation de liberté, toutes œuvres de punition ou de correction à exercer sur les personnes, doivent demeurer sous la main des représentants

de l'État[24] ». Les républicains créent donc des colonies publiques et ferment des colonies privées. En 1877, 71 % des garçons et 98 % des filles sont détenus dans des colonies privées, en 1897 les pourcentages sont respectivement de 49,7 % et de 84 % pour fondre en 1910 à 15 % et 17 %. Si aucune note ou circulaire ne revient, quant aux vêtements, sur le règlement de 1869, on assiste à une certaine uniformisation du costume pénal simplement parce que les établissements publics ont un seul et même fournisseur. Bourgeron et pantalon écrus, chemise à manches longues, béret et sabots constituent un uniforme de base comme le montre cette photographie prise dans les années 1890 dans la première colonie publique, celle dite des Douaires, à Gaillon dans l'Eure.

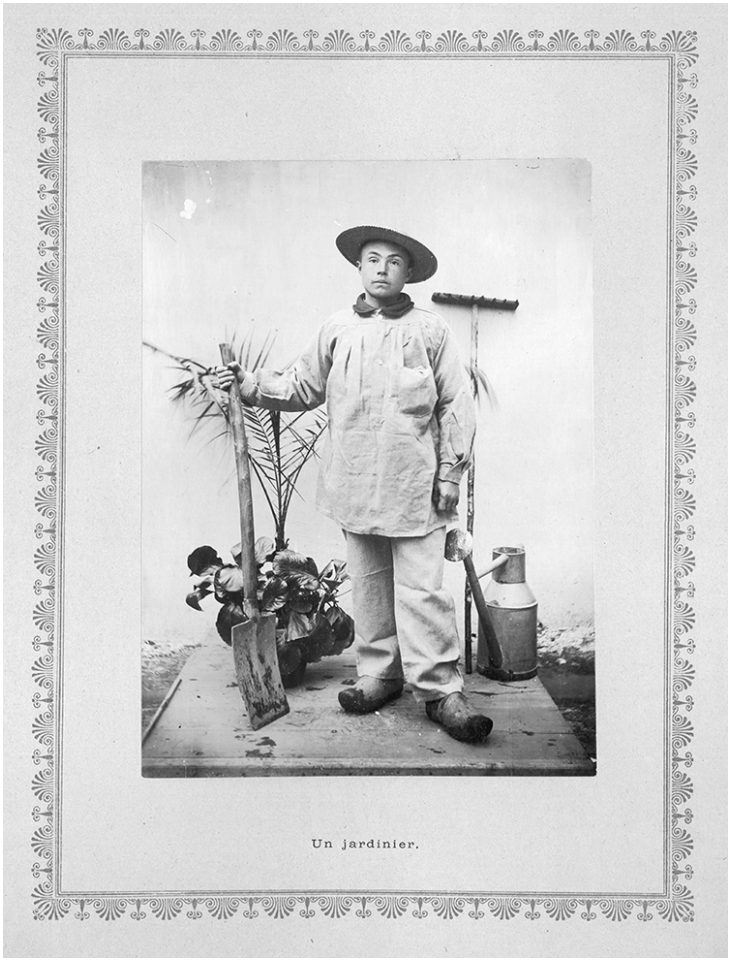
« La gymnastique. »



Colonie dite des Douaires à Gaillon (Eure), vers 1890. L'uniforme quotidien sert également de tenue de gymnastique.

Collection ENPJJ.

« Un jardinier. »



Colonie dite des Douaires à Gaillon (Eure), vers 1890.

Collection ENPJJ.

17 Dans cet album très probablement commandité par la direction de la colonie, on s'efforce de mettre en images et en exergue l'ordre vestimentaire de l'institution. Il passe par une tenue adaptée à chaque fonction et à chaque activité. Ainsi, le jardinier troque le béret contre un chapeau de paille et on ajoute aux « ouvriers industriels » un tablier de forgeron. Quant à la vareuse de l'habit du dimanche, revêtue aussi lors des promenades-défilés où les musiciens avec leurs tambours et leurs clairons ouvrent la marche, elle est en drap foncé et, avec ses trois boutons et ses revers de poignets, elle emprunte largement à l'esthétique militaire.

« Les Petits. »



Colonie dite des Douaires à Gaillon (Eure), vers 1890.

Collection ENPJJ.

« Ouvriers d'industrie. »



Colonie dite des Douaires à Gaillon (Eure), vers 1890.

Collection ENPJJ.

« Costumes du dimanche et de travail. »



Colonie dite des Douaires à Gaillon (Eure), vers 1890.

Collection ENPJJ.

Pupille de la Maison d'éducation surveillée d'Aniane (Hérault), vers 1930.



Collection ENPJJ.

Partie de football en tenue quotidienne.



Pupilles de la Maison d'éducation surveillée dite de Saint-Maurice, Lamotte-beuvron (Loir-et-Cher), vers 1930.

Studio Henry Manuel / collection ENPJJ.

18 Cette tenue ne va pas connaître d'évolution significative jusqu'en 1945. Seule modification notoire dans l'uniforme des jeunes : les galoches ont remplacé les sabots. Cette évolution du trousseau est, avec le changement de nom des *colonies* pénitentiaires rebaptisées « maisons d'éducation surveillée », la principale innovation de la réforme de 1928 [25], réforme qui fait suite au livre *Les enfants de Cain* de Louis Roubaud publié par Grasset dans la collection *Les cahiers verts*, qui associe un certain prestige et des tirages élevés [26], où le journaliste dénonçait le régime de ces établissements [27]. Cette permanence est présente dans le grand reportage effectué pour le compte de l'administration pénitentiaire par le studio Henry Manuel [28]. Les opérateurs du photographe ont réalisé une série de prises de vue dans toutes les prisons et dans tous les établissements pour mineurs.

19 Dans cette partie de football, l'uniforme quotidien sert encore de tenue de sport mais les sabots ont été remplacés par les galoches. Dans le reportage sur la colonie de Saint-Maurice sise à Lamotte-Beuvron dans le Cher, d'autres photographies sont consacrées au sport : basket, gymnastique, agrès, etc. La plupart du temps les jeunes n'ont pas de tenues particulières. Cependant, le reportage met en scène une partie de football et une séance de saut en hauteur où les jeunes portent shorts et maillots rayés comme ceux du *Red Star*, club emblématique des années trente. Au moment où le football est en passe de devenir le sport populaire par excellence, où les matchs drainent de plus en plus de spectateurs [29] et où chaque village s'efforce d'avoir son équipe [30], quel sens faut-il donner à cette véritable tenue de sport ? La direction envisage-t-elle de former un « onze » susceptible d'affronter les clubs locaux comme ce sera le cas après 1945 ? Cet équipement sort-il des réserves pour les grandes occasions comme la visite d'un photographe mandaté par le ministère. L'association incongrue du short/maillot et du béret réglementaire plaide à minima pour une acculturation incomplète aux règles de la pratique sportive civile. Une chose est sûre, dans les autres séries de photographies « Manuel » consacrées à Saint-Hilaire, Belle-Ile-en-Mer ou Aniane, les scènes de sport et de parties de football, assez nombreuses, ne dévoilent aucune tenue spécifique et les activités physiques et sportives se font revêtu de l'uniforme ordinaire. Par ailleurs, les vêtements du dimanche se généralisent toujours associés aux parades et défilé de la fanfare de l'établissement.

20 À Belle-Ile-en-Mer, les pupilles [31] de la « musique » se distinguent des autres mineurs par le port d'un uniforme de cérémonie très inspiré de celui de la « royale [32] ». Dans toutes les colonies, appartenir à la fanfare est une faveur. Les répétitions vous dispensent de certaines corvées et surtout les musiciens représentent l'institution dans toutes les célébrations, ce qui offre des contacts avec l'extérieur. Dans une île de marins, en choisissant une vareuse de matelot pour vêtir son orphéon, les responsables de la Maison d'éducation surveillée soignent leur image de marque.

21 Le costume du dimanche est endossé dans une autre situation : l'enterrement d'un camarade que l'on conduit au cimetière de l'établissement car, même dans la mort, les enfants de justice sont séparés des « citoyens honnêtes ».

Partie de football en tenue de sport.



Pupilles de la Maison d'éducation surveillée dite de Saint-Maurice, Lamotte-beuvron (Loir-et-Cher), vers 1930.

Studio Henry Manuel / collection ENPJJ.

Saut en hauteur.



Pupilles de la Maison d'éducation surveillée dite de Saint-Maurice, La Motte-Beuvron (Loir-et-Cher), vers 1930.

Studio Henry Manuel / collection ENPJJ.

Départ de défilé et fanfare.



Pupilles de la Maison d'éducation surveillée e Belle-Île-en-Mer (Morbihan), vers 1930. Les musiciens portent des vareuses de marin.

Studio Henry Manuel / collection ENPJJ.

Départ de défilé et fanfare



Colons de la Maison d'éducation surveillée dite de Saint-Hilaire, Roiffé (Vienne), vers 1930.

Studio Henry Manuel / collection ENPJJ

Le vêtement comme punition

22 En 1856, le docteur Faucher, qui dirige la colonie de Guermanez dans le département du Nord, où les évasions sont un peu trop nombreuses au goût des autorités, écrit au préfet du Nord pour lui faire part du dispositif qu'il a mis en place pour remédier à ce problème :

> « Après un mois de cellule et de mise au pain sec et l'eau, le colon est revêtu d'un costume et d'une coiffe bicolore, ses cheveux sont tondus par moitié de manière à former une ligne bien tranchée. Sur toutes les doublures des vêtements portent ces mots : Costume d'évadé. Le jour où pour la première fois l'évadé revêt son costume, la colonie est réunie ; le chef-surveillant dit à haute voix : Vous êtes déchu du droit de concourir au tableau d'honneur et aux avantages qui y sont attachés ainsi que de correspondance avec votre famille. Cette répression morale froisse sans doute l'amour-propre et c'est

> pour cela que je la mets en pratique ; mais au moins elle ne nuit pas à la santé et produit un résultat tellement appréciable que la fièvre des évasions a cessé. […] La police disciplinaire fonctionne depuis le 4 juin 1855 selon les formes et les garanties prescrites par les règlements et les instructions, les peines corporelles sont réservées pour les cas exceptionnels et jamais je ne les ferai appliquer que dans les cas prévus par l'article 614 du Code d'instruction criminelle [33]. »

23 Le préfet, qui est en conflit avec le docteur Faucher, lui répond : « Je ne puis approuver toutes les dispositions prises. Le costume de deux couleurs et les cheveux coupés par moitié sont des mesures extra-réglementaires qui n'ont jamais été appliquées à Loos [34] et qui ne devront plus être mises en exécution dans votre établissement. Vous devez chercher à attacher les enfants à la colonie par un régime convenable et des travaux proportionnés à leur âge, à leur intelligence et à leur force physique. [35] ». Cette injonction préfectorale n'est pas respectée par le Dr Faucher. Le 6 juillet 1865, le jeune Alfred Tissard âgé de 16 ans, qui s'était évadé le 25 avril de la même année et avait été repris et réintégré le 8 mai, échappe une nouvelle fois à la vigilance des gardiens. L'avis de recherche le décrit comme « vêtu d'habits d'évadé […] pantalon et veste de drap mi-partie bleu et gris, béret, sabots, bourgeron de toile blanche volé [à un camarade] [36]».

24 En fait, il n'y a pas, comme nous l'avons vu, de règlement censé s'appliquer à l'ensemble des colonies du pays et, malgré un certain nombre de projets, aucun règlement propre à la colonie de Saint-Bernard [37]. L'interdiction du costume de deux couleurs et de tonte par moitié est donc une initiative du préfet. Finalement, quand le règlement général est adopté en 1869, le port « d'un vêtement disciplinaire » compte bien au rang des sanctions applicables [38].

25 Quarante-deux ans après le préfet du Nord, Jules Legrand, éphémère sous-secrétaire d'État aux prisons qui tente d'humaniser les colonies pénitentiaires, veut interdire cette pratique qui, loin d'avoir régressé, semble s'être généralisée. Le 1er décembre 1898, il publie une circulaire « interdisant l'emploi d'un costume spécial pour les jeunes détenus évadés et réintégrés » :

Fac-similé de la circulaire de Jules Legrand

1er décembre 1898. — CIRCULAIRE *aux Préfets interdisant l'emploi d'un costume spécial pour les jeunes détenus évadés réintégrés.*

J'ai été récemment informé que dans certains établissements d'éducation pénitentiaire de jeunes garçons les Directeurs imposaient parfois à titre exceptionnel, et par mesure disciplinaire, aux évadés réintégrés le port d'un costume fait d'étoffes de couleurs différentes ; certains chefs d'établissements, pour rendre moins faciles de nouvelles évasions, auraient même fait couper par moitié la chevelure des enfants repris. Ce sont là, Monsieur le Préfet, des pratiques absolument en désaccord avec les principes qui dirigent mon Administration, dont le but n'est pas d'humilier les enfants soumis à sa tutelle, mais au contraire, de leur rendre le sentiment de la dignité humaine s'ils l'avaient perdu, de les ramener au bien et de leur permettre, quand ils seront parvenus à l'âge d'homme, de pourvoir honorablement à leurs besoins.

Veuillez donc, Monsieur le Préfet, faire savoir d'urgence à MM. les Directeurs des établissements pénitentiaires de votre département que j'interdis, d'une manière absolue, l'usage de ce costume mi-partie et la taille des cheveux par moitié.

Il importe que cette interdiction soit partout respectée, sans aucune exception, et je vous prie de veiller d'une manière toute spéciale à l'exécution des présentes instructions.

Le Sous-Secrétaire d'État,
Jules LEGRAND.

Code des Prison, vol. XV, 1898, p. 351

26 Si l'usage du costume bicolore semble disparaître dans les années 1900 [39], il n'en est pas de même de la tonte qui, dans sa forme intégrale reste mentionnée dans bien des sources et, sur les images des quartiers de punition, les enfants ont tous les cheveux coupés ras.

27 Cependant la « boule à zéro » semble tellement généralisée (le règlement prévoit une coupe de cheveux tous les quinze jours) qu'il semble difficile de transformer un crâne rasé en signe vraiment distinctif comme le montre cette photographie de la messe prise dans la même maison d'éducation surveillée de Saint-Hilaire, au même moment et par le même opérateur.

Projet disciplinaire et contraintes matérielles

28 Comme dans l'armée, les écoles, les asiles ou les prisons, l'uniforme fait partie des techniques disciplinaires des colonies pénitentiaires privées ou publiques. Pour autant le rêve d'ordre dont il est la marque est fréquemment mis en échec par les contraintes économiques auxquelles sont soumises les institutions pour mineurs. C'est ainsi que les membres de la commission de surveillance de la colonie de Guermanez déplorent, comme le préfet puis l'inspecteur des prisons, le mauvais état des vêtements des colons avant que l'impératrice Eugénie ne fasse le même constat lors d'une visite : « Sa Majesté a […] été péniblement impressionnée de sa visite à Guermanez. Les enfants lui ont paru mal soignés, mal vêtus, mal nourris, et l'ensemble de la maison en fort mauvais état[40]. » Quant au directeur de la 26e circonscription pénitentiaire, M. Mereau, il écrit en mai 1876 au préfet, après sa visite de la colonie de La Loge située sur la commune de Baugy dans le Cher que « les colons sont mal nourris, vêtus de lambeaux d'étoffe de toile ou de coton qui ne les garantissent pas du froid ni de la pluie[41] ». Vingt-six ans plus tard la situation ne s'est pas améliorée et le procureur de Bourges parle, après son inspection, « de draps inchangés en huit mois » et de vêture « en mauvais état et insuffisante » qui ne protègent pas les enfants des intempéries[42]. Nous pourrions multiplier les citations. Elles concernent, il est vrai, les colonies privées et les inspections des établissements publics n'évoquent pas l'inadaptation des trousseaux. Mais ce silence des sources ne signifie pas que les uniformes de droguet[43] sont toujours propres, en bon état et adaptés au gabarit des enfants. La photographie des « petits » de l'« internat approprié »[44] de Chanteloup (annexe de la colonie de Saint-Hilaire) moins posée que celles de la maison mère en témoigne, discrètement. La direction n'a pas pu sortir pour la visite du photographe les uniformes neufs que l'on voit dans le reportage sur la maison principale… probablement parce que les réserves étaient vides.

Enterrement.



Maison d'éducation surveillée dite de Saint-Hilaire, Roiffé (Vienne), vers 1930.

Studio Henry Manuel / collection ENPJJ.

29 Entre le projet disciplinaire où le vêtement contribue à rythmer l'emploi du temps (un vêtement pour chaque moment et pour chaque activité), à inculquer les principes d'ordre et de propreté et la réalité des tenues usées, déchirées et crasseuses, quand elles ne sont pas faites de bric et de broc, l'écart est manifeste. Il ne reste bien souvent du programme de Demetz que les pieds nus et la toile grossière qui loin de fortifier les corps, conduit trop souvent les enfants à l'infirmerie voire au cimetière.

Réforme de la justice des mineurs et réforme vestimentaire

30 Dans la continuité de l'ordonnance n° 45-174 du 2 février 1945 relative à l'enfance délinquante est promulguée l'ordonnance n° 45-1966 du 1er septembre 1945 portant institution d'une direction de l'Éducation surveillée au ministère de la justice. La nouvelle administration a

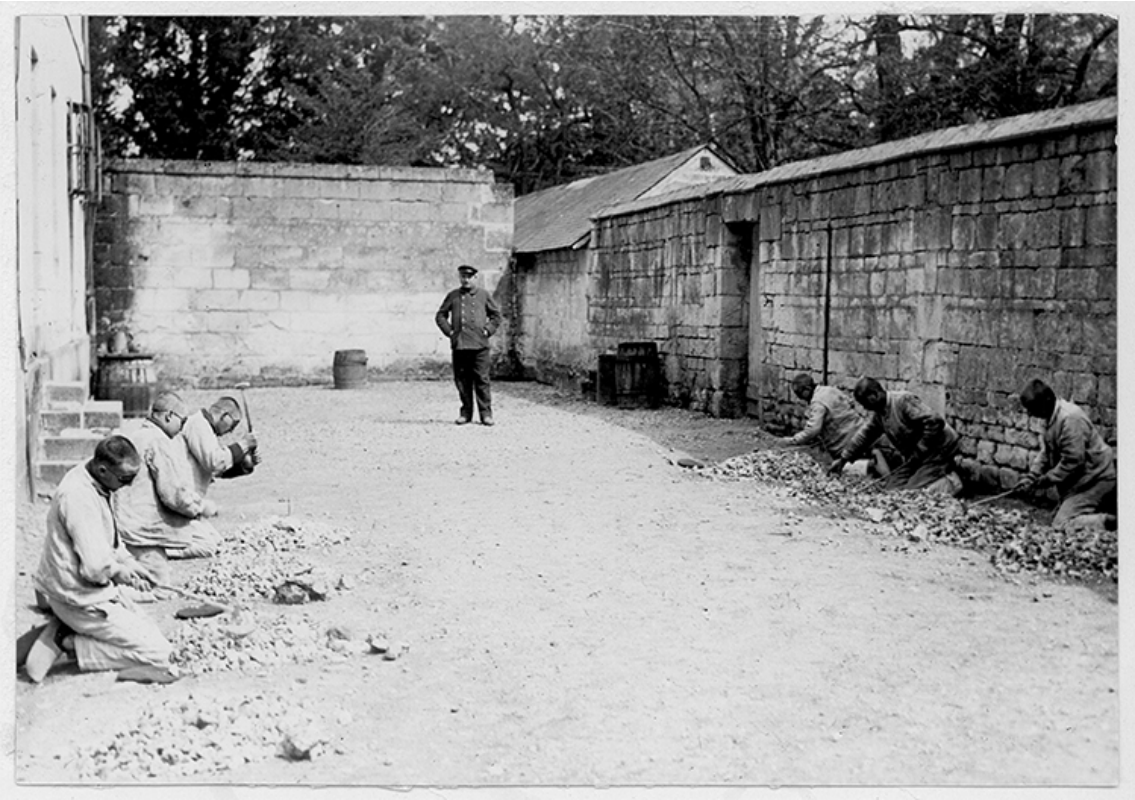
notamment pour tâche de réformer les anciennes Maisons d'éducation surveillée de triste mémoire, rebaptisées Institution publique d'éducation surveillée (IPES) et de les transformer en « véritables écoles professionnelles ». Elle doit aussi créer des Centres d'observation qui permettront de connaître objectivement et scientifiquement la personnalité des enfants. Dès le 25 octobre 1945 est publié un « règlement provisoire des Centres d'Observation et des Institutions Publiques d'Éducation Surveillée ». L'article 12 du règlement des centres d'observation et l'article 88 de celui des IPES stipulent tous deux que :

> « Dès son arrivée à l'établissement, chaque mineur est mis en possession d'un trousseau vestimentaire et d'objets de literie. Le nombre et la nature des objets mis à la disposition des mineurs ainsi que leurs règles d'entretien sont fixés par circulaire ministérielle. »

31 Nous n'avons trouvé aucune trace de ladite circulaire.

32 L'idée d'un uniforme n'est aucunement remise en question dans l'immédiat après-guerre. Sur le papier le vêtement est même un élément important du système dit progressif[45]. Cette pédagogie de « la carotte et du bâton » consiste à répartir les mineurs en des groupes fortement différenciés du point de vue du régime applicable en fonction de la conformité du comportement du jeune. La progressivité va du groupe d'épreuve au groupe d'honneur en passant par le groupe normal et le groupe de mérite. Dans ce système, la vêture consiste en un uniforme d'établissement pour les enfants du groupe d'épreuve, il se complète d'articles de fantaisie pour le groupe normal et le groupe de mérite, enfin les jeunes du groupe d'honneur accèdent au vêtement civil[46].

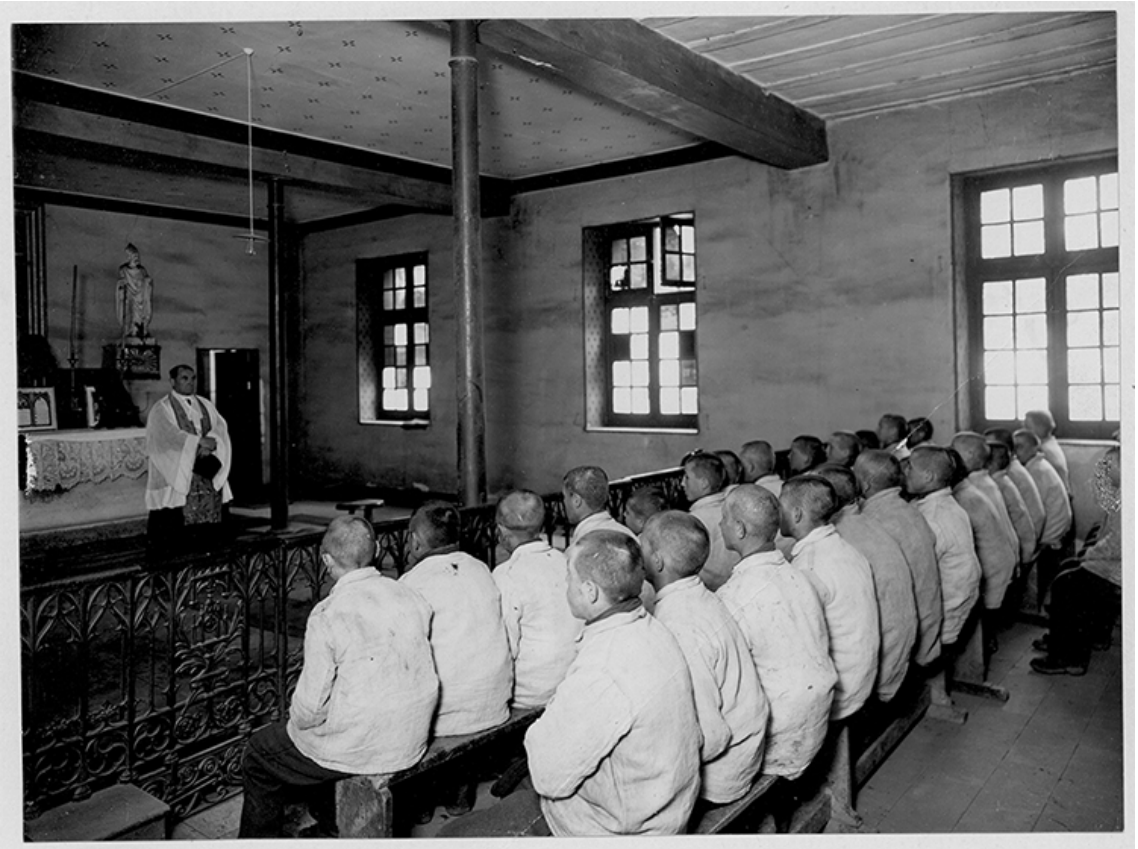
Les travaux.



Maison d'éducation surveillée dite de Saint-Hilaire, Roiffé (Vienne), vers 1930. On comprend d'où vient l'expression « bagne d'enfant ».

Studio Henry Manuel / collection ENPJJ.

La messe.



Maison d'éducation surveillée dite de Saint-Hilaire, Roiffé (Vienne), vers 1930.

Studio Henry Manuel / collection ENPJJ.

Les « petits » de l'internat approprié de Chanteloup.



« Et maintenant, la Société a fait son devoir. Devenez d'honnêtes citoyens ! »



Naudin, *l'Assiette au beurre*, 12 septembre 1908 / collection Kharbine-Tapabor.

33 Au-delà de l'application très relative du système progressif, il semble bien que les budgets très étriqués de l'Éducation surveillée aient freiné les mises « en possession d'un trousseau vestimentaire » prévue par le règlement. En 1946-1947, la directrice de l'« internat approprié » de Chanteloup se plaint de ne pouvoir vêtir et chausser correctement tous les enfants de son institution. Par la suite, la situation financière s'améliore légèrement et le projet vestimentaire de l'Éducation surveillée peut être réalisé. Jacques Bourquin qui rentre à l'Éducation surveillée en 1959 au Centre d'observation public de l'Éducation surveillée (COPES) de Savigny-sur-Orge témoigne [47] :

> « En 1959, les jeunes portaient un blouson et un pantalon « bleu aviation », puis je suis parti au service militaire. Quand je suis revenu du service en 1962, ils étaient vêtus d'une veste en velours côtelé

> marron et d'un pantalon gris. Dans les ateliers, ils avaient les vêtements de travail habituels de la profession, cotte et veste blanche pour les peintres, bleu de chauffe pour les mécaniciens, etc. En groupe il avait la veste côtelée et le pantalon gris. Quand ils partaient en permission, ils devaient porter cet uniforme. Alors les gamins cachaient bien souvent dans les champs à l'entour leurs vêtements civils là où ils n'étaient plus en vue de la ferme [48] et dès qu'ils le pouvaient ils se débarrassaient de cet uniforme qui les désignaient comme « les délinquants de la ferme ». Au retour ils récupéraient l'uniforme, mais s'ils étaient surpris par le surveillant général, ils étaient punis. »

34 On remarquera que les règles qui concernent les permissions sont les mêmes que celles qui s'appliquent aux militaires du rang.

35 Les photographies des années 1950-1960 que nous avons pu visionner confirment le témoignage de Jacques Bourquin. La direction de l'Éducation surveillée voulant transformer les anciens établissements pénitentiaires dont elle hérite en « véritables écoles professionnelles », les ateliers de formation sont fréquemment photographiés ; les jeunes y sont toujours revêtus des vêtements de travail propres aux métiers pour lesquels ils se forment. De même dans toutes les scènes de sport, shorts et maillots sont de rigueur. Par contre, le costume du dimanche, cette sorte d'uniforme d'apparat, n'est plus de mise.

36 L'Éducation surveillée des années 1950-1960 aurait-elle réalisé cet idéal vestimentaire où le costume rythme le temps et donne à voir un ordre éducatif et social empreint d'une discipline toute rationnelle ? Rien n'est moins sûr. Si l'on se déprend d'une vision nécessairement performative des règlements, si l'on cherche des images moins autorisées que celles des albums officiels ou des photoreportages promotionnels, l'ordre semble moins parfait qu'il n'y paraît au premier abord. Nous avons vu dans le témoignage de Jacques Bourquin comment les mineurs combattent un aspect de « l'ordre vestimentaire » institué dès Mettray, celui qui permettait de « signaler » les mineurs de justice « à l'attention publique ». Dans le quotidien, c'est souvent tout le dispositif qui de fait est « contesté ». Les inspecteurs de l'administration le constatent pour s'en désoler comme lors de cette visite à l'IPES de Belle-Île-en-Mer en 1963 :

> « Les garçons sont parfois affublés de tenues flottantes, portent souvent leur short sous leur pantalon, un seul des deux soutenu par une ceinture, mettent n'importe quelles chaussures à n'importe quel moment, le tout dans un état de propreté douteux (la machine à laver est en panne).
> En un mot les tenues sont hétéroclites, relâchées et pas toujours adaptées aux tailles [49]. »

37 La persistance de l'usage punitif de la tenue, sous forme du rasage des crânes, ne disparaît pas avec l'ordonnance de 2 février 1945 relative à l'enfance délinquante. Même si cette humiliation n'est pas mentionnée par le règlement d'octobre 1945, elle est d'usage courant. Yves Douchin, éducateur puis directeur à l'Éducation surveillée, qui rentre peu après Jacques Bourquin dans cette administration et que nous avons interrogé, nous a dit avoir été frappé, lors de son premier contact avec l'IPES de Belle-Ile-en-Mer, par le nombre de « boules à Z » repérables dans les rangs des jeunes. Plus significatif encore est le témoignage des Vincendon. Ce couple d'enseignants spécialisés, adeptes de l'éducation nouvelle (proches d'Adolphe Ferrière) s'est vu confier la direction de l'internat approprié de Chanteloup [50]. Louise et Lucien Vincendon représentent l'aile la plus réformatrice de l'Éducation surveillée et peuvent être considérés comme les plus « libéraux » des responsables d'établissements. Ils rapportent dans un livre de souvenirs leur action à la suite de la fugue de deux enfants qui ont, durant leur escapade, volé une bicyclette :

> « Ils arrivent au bureau de Chanteloup. Monsieur et Madame sont là. Madame leur dit : asseyez-vous ! mais pas ici tous les deux ; toi Charles va te mettre à côté et ne te sauve pas de nouveau. Mon téléphone préviendrait les gendarmes et demain tu reviendrais ici sans sourire comme aujourd'hui.
> Jean reste seul au bureau, ses lèvres remuent, sa petite histoire est toute prête mais Madame lui dit : tu vas répondre à mes questions. Et il entend :
> Pourquoi t'es-tu enfui ? Qu'as-tu volé comme provisions ? À quel moment ? Comment étais-tu habillé ? Pourquoi as-tu volé une bicyclette ?
> II faut répondre d'une manière précise, sans s'écarter. Jean voit bien que Madame sait tout, alors autant dire l'entière vérité.
> Ensuite, c'est le tour de Charles. Les mêmes questions lui sont

> posées. Il n'essaie pas de mentir, à quoi bon ? Comment ils seront punis, c'est ce qui les inquiète.
> Voilà, dit Madame, vous avez déjà raconté à vos camarades que vous alliez recommencer. Comme cela me peine beaucoup d'avoir des voleurs de bicyclette dans notre maison, vous serez tous les deux rasés. C'est la première fois depuis trois ans que des enfants sont tondus, mais les autres fugueurs avaient fait une petite promenade dans la nuit. Ils n'avaient pas volé. » [51]

38 Les transformations de la justice des mineurs dans les années 1945-1960 ne sont pas négligeables. Une formation professionnelle véritable a remplacé l'exploitation économique, la violence institutionnelle a reculé, l'emploi du temps permet des activités culturelles, sportives ou simplement récréatives, les institutions s'ouvrent sur l'extérieur et les permissions et autres quartiers libres se généralisent. Bref, les IPES s'éloignent doucement du modèle de l'institution totale. Il n'en demeure pas moins que bien des aspects d'un fonctionnement disciplinaire demeure. Le premier responsable de l'Éducation surveillée, Jean-Louis Costa, en convient. Dans la postface qu'il rédige pour le livre d'Henri Gaillac sur *Les maisons de correction*, il écrit : « Mais en 1945, on n'est pas brusquement passé comme par magie, de l'erreur à la vérité, de l'imparfait au parfait [52]. » Il faut attendre la fin des années 1960 pour que les tondeuses ne viennent plus sanctionner les fugues et 1974 pour que les derniers « mitards » disparaissent des institutions.

39 L'histoire de l'abandon de l'uniforme dans les établissements reste à écrire. Dès le milieu des années cinquante, dans les foyers de semi-liberté, petits établissements urbains où les jeunes sont placés bien souvent au sortir des IPES, les jeunes s'habillent librement. Il faut dire que la vêture est alors à leur charge. Jeans, Santiags et *perfectos* constituent alors un nouvel uniforme… qui n'est plus imposé par l'administration mais choisi par le jeune parfois sous la pression invisible des pairs. Dans les « grosses » structures, il faut attendre les lendemains de 1968 pour que le velours côtelé disparaisse totalement des épaules des mineurs.

Le vêtement au « féminin » ou l'effacement de la féminité

40 Si nous avons mis des guillemets à féminin dans ce sous-titre, c'est justement parce que la vêture des « filles de justice » semble avoir pour principale fonction l'effacement de la féminité. L'idée que la déviance féminine a toujours plus ou moins à voir avec la sexualité domine de façon écrasante durant tout le XIX^{e} et la plus grande partie du XX^{e} siècle – il faut attendre le dernier tiers du XX^{e} siècle et le développement des études féministes et des études de genre pour que ce truisme soit interrogé. Conséquence directe, le « relèvement des filles perdues » passe par une négation de la féminité, une invisibilité du corps. Les sœurs qui ont elles-mêmes effacé leur féminité cherchent à gommer celles de leurs « protégées ». Une circulaire du 16 juillet 1863 doit interdire de couper entièrement la chevelure des jeunes détenues qui, en dehors de toute sanction disciplinaire, sont systématiquement rasées [53]. L'effacement de cet attribut alors emblématique de la femme constitue une violence qui n'est pas que symbolique. Au cœur du XX^{e} siècle, des témoignages attestent de la relativité performative de la circulaire de 1863 et de la vigueur jusqu'au milieu du XX^{e} siècle de ces principes pédagogiques. Marie Michelle Bodin-Bougelot qui a été placée au Bon-Pasteur d'Orléans entre 1959 et 1960 et qui a recueilli dans un livre publié à compte d'auteur les souvenirs des anciennes [54] avant d'ouvrir un site dédié [55] témoigne : « Les religieuses rabaissaient en nous la femme. La féminité était source de péché. On ne devait pas se promener à deux parce que le « diable était au milieu ». On s'habillait ou se déshabillait sous sa chemise de nuit qu'on enfilait sans les manches. Même chose pour la toilette. On nous faisait dormir les bras sur les draps. Je n'ai compris que plus tard pourquoi. [56] » La transformation du traitement pénale des filles est encore plus lent que celui des garçons.

41 Alors que dans les images des établissements pour garçons, la virilité est fréquemment mise en scène, dans les rares images des refuges, maisons pénitentiaires, écoles de préservation et autres Bons-Pasteurs que nous possédons, les filles sont toujours engoncées dans des vêtements sombres et informes : jupes longues grises ou noires, camisoles à manches longues, gilets et fichus noirs. Jusqu'aux années

1960, quelles que soit la mode extérieure, on ne verra jamais une jambe nue ou même une cheville ; quant au décolleté le plus discret, il est absolument banni. Pour visualiser l'écart vestimentaire qui sépare le dedans du dehors, il suffit de comparer les images de l'école de préservation de Cadillac (Gironde) prises en 1930 par les opérateurs du studio Henry Manuel, ou la carte postale du Bon-Pasteur d'Orléans qui date de la même période, avec une couverture du *Petit écho de la mode* [57] de la même année.

42 Fait significatif : quand les responsables du Bon-Pasteur réalisent en 1955 un album de présentation de l'œuvre, sorte de tour de France des établissements de la congrégation, elles cherchent à gommer cet effet de déféminisation. Certes les tenues sont sages mais ont perdu leur austérité. Si dans certains établissements les robes sont toutes semblables, ce n'est pas la règle partout.

43 Ce « libéralisme » vestimentaire ne doit pas nous faire croire à une transformation profonde de la rééducation des filles. D'une part, les images sont démenties par les témoignages. D'autre part, les objectifs « éducatifs » restent les mêmes : il s'agit toujours de « fabriquer » de bonnes ménagères dans les institutions laïques et de bonnes ménagères chrétiennes dans les institutions religieuses qui représentent jusqu'à la fin des années 1960, la grande majorité des structures destinées aux filles.

Brève conclusion

44 La loi n° 2002-1138 du 9 septembre 2002 dite loi Perben 1 a créé les centres éducatifs fermés ou CEF. Dans un récent mémoire de fin d'étude que les éducateurs en formation doivent rédiger, nous apprenons que les adolescents d'un CEF sont tous revêtus du même survêtement portant le logo d'une chaîne de grands magasins d'équipement sportif. Ce retour discret de l'uniforme est justifié par la nécessité de combattre le racket qui ne manquerait pas de se développer dans l'institution si les jeunes pouvaient arborer les chevrons ou les bandes caractéristiques des marques qu'ils apprécient. Le vêtement comme instrument de l'ordre institutionnel, relégué au rang d'archaïsme dans les années 1970, est-il en train de revenir sur le devant de la scène ?

Jeunes filles de l'École de préservation de Cadillac, vers 1930.



Studio Henry Manuel / collection ENPJJ.

Une classe au Bon-Pasteur, 1955.



Les jeunes filles portent toutes le même modèle de robe.

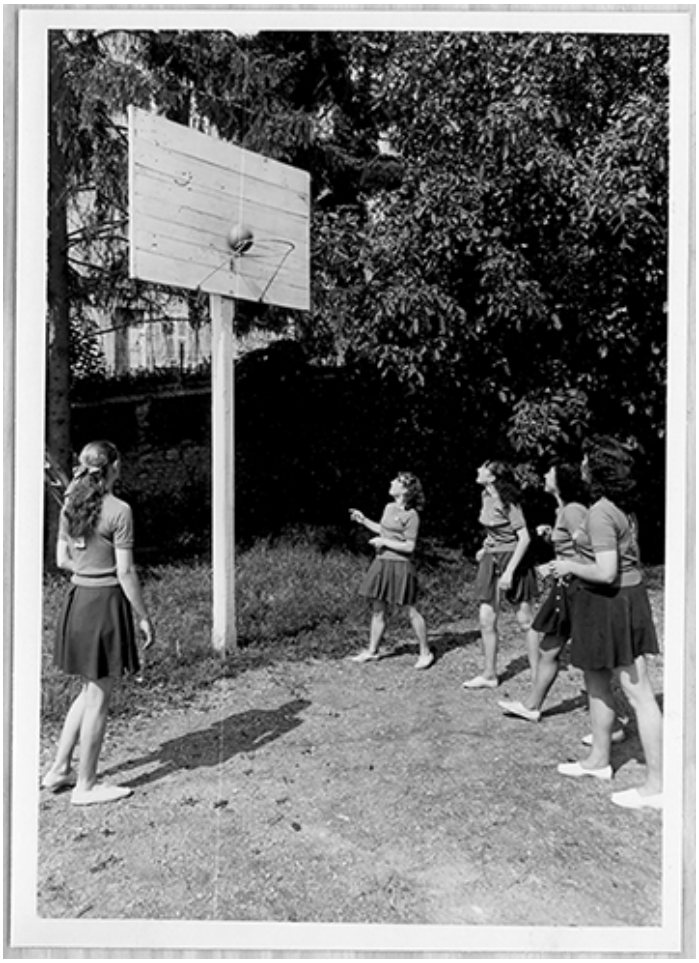
Collection ENPJJ.

Atelier de couture au Bon-Pasteur, 1955.



Collection ENPJJ.

Partie de basket au Bon-Pasteur, 1955.



Quand le corps se dévoile.

Collection ENPJJ.

45 L'auteur remercie l'équipe de la médiathèque de l'ENPJJ et en particulier Marie Frouin sans qui ce travail n'aurait pu être mené à bien

NOTES

1 Sur ce point Jean-Jacques Yvorel, « Esquisse d'une histoire de la prise en charge de l'enfance délinquante aux XIX^e^ et XX^e^ siècle » dans Luc Forlivesi, Georges-François Pottier, Sophie Chassat, (dir.) *Éduquer et punir. La colonie agricole et pénitentiaire de Mettray* (1839-1937), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 9-25.

2 Le premier quartier pour mineurs a été mis en place dans la prison de Strasbourg en 1824, Rouen suit en 1826 mais la plupart des autres aménagements datent des années 1830 (Besançon (1830), Lyon (1833), Toulouse (1835), Carcassonne (1836)). À la fin du XX^{e} siècle, nous trouvons encore des prisons où les mineurs et les majeurs cohabitent. C'est toujours le cas pour les jeunes filles !

3 Michèle Perrot, « Les enfants de la Petite Roquette », *L'Histoire*, n° 100, mai 1987, p 30-38 repris dans *Les ombres de l'histoire. Crime et Châtiment au XIX^{e} siècle*, Paris, Flammarion, 2001, p. 337-349.

4 Sur Mettray la bibliographie est importante, outre le livre dirigé par Luc Forlivesi, Georges-François Pottier, Sophie Chassat déjà cité on pourra lire Éric Pierre, « F.-A. Demetz et la colonie agricole de Mettray entre réformisme "romantique" et injonctions administratives », *Paedagogica Historia*, XXXVIII, 2002, n° 2-3, p. 451-466 ; Jacques Bourquin et Éric Pierre, « La colonie de Mettray », *Société et représentation*, n° 3, novembre 1996, p. 205-217.

5 Claire Dumas et Françoise Tétard, *Filles de justice. Du Bon-Pasteur à l'Éducation surveillée (XIX^{e}-XX^{e} siècle)*, Paris, Beauchesne-ENPJJ, 2009.

6 Pascale Quincy-Lefebvre, « Les campagne de presse : un creuset militant pour l'enfance. L'engagement d'Alexis Danan, reporter à Paris-Soir dans les années trente », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n° 13, p. 25-42 ; Kari Evanson, « Vers les chemins de la vie : le discours communiste lors de la campagne médiatique contre les bagnes d'enfants, 1934-1938 » *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n° 15, p. 187-202.

7 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 300.

8 Ce terme est utilisé par Erving Goffman pour désigner la population des institutions totales.

9 « *Nous voulons que tout le temps que nos colons passent chez nous leur soit profitable : aussi avons nous cherché à utiliser leurs récréations en les exerçant à la musique.* » écrit Frédéric Demezt dans son « Rapport des directeurs de la colonie », *Colonie agricole de Mettray. Assemblée générale des fondateurs ; tenue à Paris, le 20 mai 1841*, Tours, Imprimerie R. Pornin & C^{ie}, p. 23.

10 « *Au surplus, la gymnastique qui leur est enseignée est sérieuse et ne consiste pas en tours de force [...] La plupart des exercices se rapportent à la*

manœuvre militaire et prédisposent ainsi à faire de bons soldats de ceux qui seraient appelés sous les drapeaux. », *Ibid*, p. 24

11 *Ibid.*, p. 27.

12 Frédéric Demezt, « Rapport des directeurs de la colonie » dans *Colonie agricole de Mettray. Assemblée générale des fondateurs ; Tenue à Paris, le 20 mai 1841*, Tours, imp. R. Pornin & Cie, p. 10

13 Louis Mathurin Moreau-Christophe, « Les détenus » dans *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Léon Curmer, 1840-1842, rééd. Omnibus & La Découverte, 2003, vol. 2, p. 603.

14 Le plan général de la colonie est dû à Abel Blouet, mais la conduite des travaux était assurée par Thierry. Sur ce point voir Philippe Saunier, « Voir Mettray : l'architecture de la colonie » dans Luc Forlivesi, Georges-François Pottier, Sophie Chassat, *Éduquer et punir. La colonie agricole et pénitentiaire de Mettray (1839-1937)*, Rennes, PUR, 2005, p. 117-128.

15 26 décembre 1856, « Arrêté réglant le trousseau des jeunes détenus dans les colonies pénitentiaires », *Code des prisons*, vol. 2, p. 224-225.

16 Sur ce système voir Monique Seyler, « De la prison semi-privée à la prison vraiment publique. La fin du système de l'entreprise générale sous la IIIe République », *Déviance et société*, 1989, vol. 13, p. 125-140 ; Claire Depambour, « Le déclin de l'entreprise générale de la centrale de Poissy (1870-1914) », *Criminocorpus [En ligne]*, *Varia*, mis en ligne le 1er septembre 2014.

17 24 mars 1857, « Instruction sur le régime des établissements particuliers d'éducation correctionnelle de jeunes détenus et des mesures à y introduire », *Code des prisons*, vol. 3, p. 55-60.

18 31 mars 1864, « Envoi d'un règlement général pour les colonies et maisons pénitentiaires », *Code des prisons*, vol. 4, p. 158.

19 *Ibid.*, p. 159.

20 10 avril 1869, « Circulaire relative au règlement général défini pour les colonies et maisons pénitentiaires affectées à l'éducation correctionnelle des jeunes détenus », *Code des prisons*, vol. 4, p. 467-490.

21 C'est nous qui soulignons.

22 Sur cette conquête voir Robert Beck, « Paraître dominical et jeu des apparences » in Isabelle Paresys (dir.), *Paraître et apparences en Europe occidentale. Du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve-d'Acsq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « histoire et civilisations », 2008, p. 59-72.

23 Terme de l'article 66 du Code pénal.

24 Louis Herbette, *Exposé général du fonctionnement des établissements et services pénitentiaires intéressant spécialement les mineurs*, Paris, Imprimerie administrative, 1890, p. 91.

25 8 mai 1928, « Arrêté approuvant le règlement provisoire pour les maisons d'éducation surveillée, les écoles de réforme et les écoles de préservation. », *Code des prisons*, vol. XXIII, p. 56.

26 Dans cette collection, dirigée par l'historien Daniel Halévy, sont notamment publiés Giraudoux, Delteil, Mauriac, etc.

27 Louis Roubaud, *Les enfants de Caïn*, Paris, Grasset, 1925.

28 Sur cette commande voir Françoise Denoyelle, « Le studio Henri Manuel et le ministère de la Justice : une commande non élucidée », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n° 4, 2002, p. 127-143.

29 Les matchs du championnat de France, créés en 1933, réunissent entre 20 000 et 30 000 spectateurs. Cf. Dominique Kalifa, *La culture de masse en France. 1860-1930*, Paris, La découverte, 2001, p. 54.

30 On compte 5 000 clubs en 1928, 10 000 en 1935, *Ibid.*, p. 53

31 Le changement des colonies avait induit le changement de nom des détenus désormais appelés pupilles et non plus colons.

32 La royale est le nom donné par les officiers à la marine nationale.

33 1er janvier 1856, Faucher, lettre au préfet, *Archives départementales du Nord*, 1 Y 145, cité par Christian Carlier, *La prison aux champs. Les colonies d'enfants délinquants du nord de la France au XIXe siècle*, Paris, L'Atelier, 1994, p. 447.

34 Par Loos il faut entendre la colonie de Saint-Bernard annexée à la prison de Loos. Saint-Bernard est l'une des rares colonies publiques érigée avant la fin du XIXe siècle.

35 Lettre du 22 janvier 1856, Christian Carlier, *op. cit.*, p. 447

36 *Ibid.*, p. 448-449.

37 Sur ce point Christian Carlier, *op. cit.*, p. 267-268.

38 Article 97 du règlement, *Code des prisons*, vol. 4, p. 486

39 Dans les descriptions d'évadés, conservées dans la série Y des archives départementales, nous ne trouvons plus de mention des costumes bicolores après 1900.

40 Lettre du préfet au Ministre de l'intérieur, 1er septembre 1867, *Archives départementales du Nord*, 1 Y 143, cité par Christian Carlier, *La prison aux champs. Op. cit.*, p. 469.

41 Lettre au préfet de M. Mereau, directeur de la 26e circonscription pénitentiaire, 31 mai 1876, *Archives départementales du Cher*, Y 122.

42 Rapport du procureur sur la colonie de La loge, 20 mai 1902, *Archives nationales*, BB-18-6003-1.

43 Initialement, le droguet est une étoffe de peu de valeur (voir Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*), un tissu bon marché (Littré, *Dictionnaire de la langue française*) qui sert dans la confection des tenues pénales. Par métonymie, le droguet finit par désigner l'uniforme des prisonniers qui fut en usage jusqu'en 1983. (Sur ce point voir l'entrée « droguet » dans Jean-Michel Armand, *L'argot des prisons. Dictionnaire du jargon taulard & maton du bagne à nos jours*, Paris, Horay, 2012.)

44 « Internat approprié » : nom donné aux établissements qui accueillent les mineurs soumis à l'obligation scolaire après l'adoption des lois Ferry.

45 Ce système est officiellement abandonné en 1952.

46 Paul Lutz, *La rééducation des enfants et adolescents inadaptés*, Paris, Privat, 1960, p. 72-73. Paul Lutz est sous-directeur de l'Éducation surveillée.

47 Jacques Bourquin, éducateur puis directeur de l'Éducation surveillée est aussi à l'origine de l'Association pour l'histoire de la protection judiciaire de mineur (AHPJM) et a contribué à la création du centre d'exposition historique « enfants en justice ». Propos recueillis par l'auteur en juin 2015.

48 Le COPES de Savigny était localisé au lieu-dit *la ferme de Champagne*. Ce lieu est toujours occupé par la protection judiciaire de la jeunesse. On y trouve notamment le centre d'exposition historique (Cf. le site enfants en justice).

49 Archives nationales, 19910300/17, *Rapport d'inspection à l'Institution Publique d'Éducation Surveillée de Belle-Île-en-Mer, Mission du 27 au 31 mai 1963*, p. 6.

50 Louise Vincendon est la directrice et son mari le directeur adjoint.

51 Louise Vincendon et Lucien Vincendon, *Chanteloup*, Blainville-sur-Mer, L'Amitié par le livre, 1979, p. 142-143.

52 Jean-Louis Costa, « Posface » dans Henri Gaillac, *Les maisons de correction 1830-1945*, Paris, Cujas, 1971, p. 375.

53 Circulaire. *Les jeunes filles détenues ne doivent pas être privées de leurs cheveux*. 1er bureau, jeunes détenus. Codes des prisons, Tome XX, p. 141-142.

54 *Enfances volées*, *« le bon-pasteur » nous-y-étions*.

55 http://bonpasteurnotreenfance.vraiforum.com/faq.php

56 Propos recueillis par Aurore Malval pour *La République du centre*, 28 janvier 2014.

57 Créé en 1880, ce journal féminin et pratique tire alors à plus de 400 000 exemplaires (il dépassera le million dans les années 1950). Il doit notamment son succès au patron qui accompagne chaque livraison.

AUTHOR

Jean-Jacques Yvorel

Jean-Jacques Yvorel, docteur en histoire, est enseignant chercheur à l'École Nationale de Protection Judiciaire de la Jeunesse (ENPJJ) à Roubaix et chercheur associé au CESDIP et au Centre de recherche historique sur le XIXe siècle. Après une thèse sur l'usage des drogues au XIXe siècle publiée sous le titre *Les poisons de l'esprit*, il a travaillé sur l'histoire de la justice, de la délinquance et de la déviance ou encore de la sociabilité populaire. Depuis une décennie, il concentre ses recherches sur l'évolution de la déviance juvénile et de son traitement. Il est co-rédacteur en chef de la Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière ». Auteurs d'une centaine d'articles et de plusieurs ouvrages, il a notamment codirigé *Les âmes mal nées. Jeunesse et délinquance urbaine en France et en Europe (XIX-XX siècles)* (Presses universitaire de Franche-Comté, 2008) et *Les Jeunes et la sexualité. Initiations, interdits, identités (XIX-XX siècle)*, Autrement, 2010) et prépare actuellement un livre sur la justice des mineurs XIXe-XXe siècle.

Jour de fête pour les midinettes

L'envers de la Sainte-Catherine : les normes derrière la dérision festive

Anne Monjaret

OUTLINE

Les couturières dans la rue ou un gentil vent de révolte
Les monômes, une parodie révolutionnaire
Des « rondes endiablées »
Jouer avec l'uniforme masculin
L'interdiction des monômes en 1928 ou la bonne place pour les couturières
La parodie de l'ordre patronal au sein des ateliers
Présence hiérarchique
De quelques métaphores de la soumission
Ni trop femme, ni trop homme : se jouer du diktat du genre
Le Défilé de la « ligue anti-vice » : une façon d'aborder l'aliénation féminine
Hermaphrodisme et embonpoint : diktats du corps des années 1980
Le « défilé des folles » : hommes en femmes dans les années 1980
La Sainte-Catherine de lutte : les attitudes de la contestation
Les cortèges revendicatifs des ouvrières et ses emprunts festifs
Fête et lutte, même combat
Conclusion : La Sainte-Catherine, fête émancipatrice et alliée de l'ordre normatif

TEXT

1 C'est en 1983, lors d'un dîner de famille que tout a commencé. Une grand-tante, qui a travaillé jusqu'à son mariage dans des maisons de haute-couture parisiennes témoigne des festivités auxquelles elle a participé en l'honneur de sainte Catherine, patronne des couturières. Un peu plus tard, elle me montrera quelques photographies de groupes prises lors de cette fête et précieusement conservées. Elle revient sur l'un des clichés. Sans doute parce qu'il permettait aussi de parler de l'atelier, de la jeune arpète et de ses camarades déguisées, du père de l'une posant avec elles. Je ne me rappelle pas avoir discuté précisément du choix des costumes.

2 Ce tableau renvoie à l'image d'un Paris Populaire, en particulier Montmartre, Belleville au tournant du XX^{e} siècle et à tous les personnages oniriques et romanesques que l'on peut y croiser : Le Pierrot –peut-être en référence à celui du caricaturiste Adolphe Willette ; les Apaches, casquette sur la tête et clope au bec, accompagnés de leur conquête, autrement dit, le proxénète et la prostituée. Les couturières jouent à être ce qu'elles ne sont pas ou ne doivent pas être, s'amusent avec les identités sexuées et sexuelles et leurs frontières. Apparemment, l'apprentie, la plus jeune d'entre elles donc, ne se réfère pas au même registre : elle raconte autre chose, avec son panier sous le bras : trottin, marchande ou plus sûrement chaperon rouge. Cette figure tirée d'un conte [1] évoque aussi mais autrement ces frontières sexualisées : elle doit choisir sa voie, jouant à la fois ce qu'elle est (une petite fille) et ce qu'elle sera (une femme).

3 J'ai compris alors toute l'importance du sens et de la fonction de la fête. J'entamais une longue enquête ethnographique basée sur l'observation de célébrations, des entretiens, le dépouillement de la presse et des sources du feu Musée des arts et traditions populaires… enquête que j'achevais dans les années 1990, tout en restant attentive à l'événement et à ses transformations.

4 Aussi séduisante qu'elle soit – et celle des catherinettes l'est –, la fête et son désordre orchestré n'est autre que l'orchestration de l'ordre social. La transgression festive est autorisée car elle sert cet ordre, elle n'est en définitive qu'une mise en écho des normes. Elle permet, parce que la fête se présente comme une scène publique et souvent publicisée, une exposition, une monstration voire une démonstration de ces dernières, en jouant de la dérision et de l'inversion des codes. La fête apparaît alors comme un espace libérateur, à la manière du Carnaval, où se dit ce qui est tu au quotidien, empruntant parfois aux langages revendicatifs, pour dénoncer l'exercice de la domination. L'envers de la fête dévoile en quelque sorte l'endroit de la société.

Femmes en hommes, groupe.



Collection Anne Montjaret.

Femmes en hommes, groupe.



Collection Anne Montjaret.

Femmes en hommes, groupe.



Collection Anne Montjaret.

Une femme déguisée en homme.



Collection Anne Montjaret.

5 La Sainte-Catherine, célébrée depuis la fin du XIX[e] siècle, le 25 novembre par les métiers de couture parisiens est en cela exemplaire, car – à notre connaissance – peu de fêtes professionnelles, en dehors de la mi-carême des blanchisseuses, existent et surtout permettent aux ouvrières de se déguiser et de transfigurer leur lieu de travail.

6 Ce jour-là, les couturières – souvent costumées pour l'occasion – et parmi elles, les catherinettes, célibataires âgées de 25 ans, se réunissent pour vénérer leur sainte patronne. Les festivités ont lieu à la fois au sein des maisons de couture et en leur entour, dans les rues de la capitale. Remise d'une coiffe verte et jaune aux catherinettes par la hiérarchie proche voire le « patron », repas festifs, défilés, bals et concours de chapeaux, messes, caractérisent cette fête patronale et

populaire au féminin, qui a été immortalisée par de nombreuses prises de vues.

7 On peut se demander quels sont précisément les langages – symboliques, professionnels, sociaux et revendicatifs – mobilisés lors de ces célébrations et comment alors les normes sont négociées, jouées voire critiquées par les ouvrières en fête.

8 Cet article analyse ici, à partir des éléments de notre enquête [2], l'évolution, entre 1910 et 1990, des langages féminins transgressifs – contestataires – de la Sainte-Catherine, de ses formes et de ses contenus, et la manière dont ces langages qui s'adaptent aux mutations de la société renvoient à la domination masculine et aux normes sociales et professionnelles des mondes de la mode. Le retournement sémantique des signes festifs contribue ainsi à la fois à l'observation des normes à l'œuvre et à la compréhension de la façon dont s'opère la démonstration des rapports de classe et de genre.

Les couturières dans la rue ou un gentil vent de révolte

9 Déjà au début du XX^{e} siècle, les couturières sont de ces femmes qui savent se mouvoir dans la ville [3]. Elles investissent la rue, seules ou en groupe lors de leurs déplacements quotidiens ou à des moments plus exceptionnels, comme à la Sainte-Catherine. Mais l'occupation de l'espace public – boulevards, places, rues – prend une tournure particulière à l'occasion de cette fête. Les ouvrières défilent costumées. Leur gaieté semble défier le silence et l'immobilité qui leur incombent généralement [4] ; leur défilé bruyant semble venir secouer un ordre qu'elles ne reconnaissent pas, celui qui façonne leur soumission sociale.

Les monômes, une parodie révolutionnaire

10 Paris se transforme le temps d'un jour en un espace scénique qui donne à voir aux Parisiens « le spectacle d'ébats chorégraphiques ». La presse ne manque pas de relayer l'événement. En novembre 1912, on peut lire dans *L'Éclair* : « Tout à coup, les portes s'ouvrent et par

bandes, bras dessus, bras dessous, les catherinettes au milieu, avec leurs bonnets fantaisistes, armées de mirlitons, d'ombrelles de papier, de colifichets de toutes sortes, la gaieté aux lèvres, une joie mutine aux yeux, les midinettes s'en vont par les boulevards et les avenues accompagnées, acclamées saluées, taquinées, répondant aux plaisanteries par leurs rires francs, aux bravos par des chansons »[5]. Les ouvrières osent s'emparer de la rue. Dès 1913, certains chroniqueurs déplorent que la fête intime, restreinte à l'atelier soit « devenue une sorte de mi-carême, avec des déguisements complets et promenades dans les rues. Il y a seulement une vingtaine d'années, il était rare de voir une "Catherine" dehors. Et c'était toujours une vraie Catherine, c'est-à-dire une ancienne de l'atelier qui avait passé 25 ans »[6].

11 Cette même année, la une du *Petit Journal* du 30 novembre semble s'amuser de ce qui s'apparente à une petite révolution. Quelques femmes – des couturières suppose-t-on car l'une d'elles a conservé sa paire de ciseaux nouée par un ruban à la taille – ouvrant le cortège, semblent avoir pris d'assaut la rue de la Paix. Affublées de chapeaux pointus, d'un bonnet d'âne, de charlottes ou autres couvre-chefs – une femme ne sort jamais découverte – elles s'agitent devant un public de badauds, majoritairement masculin. La plus sage porte un sac à main et un parapluie. Une autre tape sur une casserole, une autre encore joue du pipeau, quand sa consœur agite un plumeau. Mais c'est sans doute celle qui brandit une pancarte surplombée d'une tête coiffée d'une charlotte sur laquelle il est écrit « Vive Sainte-Catherine » qui souligne davantage l'ambiance révolutionnaire. La circulation est bloquée, devant le regard impassible d'un agent des forces de l'ordre. Ce groupe de « catherinettes[7] » profite de ce moment de liberté pour user d'attitudes ostentatoires, pour semer le trouble, un trouble rituel qui s'apparente dans sa mise en scène à un charivari. Toutefois celui-ci apparaît plutôt comme un charivari inversé dans le sens où ce n'est pas la société qui juge les couturières qui ne seraient plus à leur place, mais les couturières qui jugent une société qui les astreint à une place. Elles expriment ce qu'elles pensent avec leurs propres armes.

« Sainte-Catherine, fête des midinettes. »


Le Petit Journal

ADMINISTRATION
61, RUE LAFAYETTE, 61
Les manuscrits ne sont pas rendus

5 CENT. SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ 5 CENT.

24me Année — Numéro 1 202

DIMANCHE 30 NOVEMBRE 1913

ABONNEMENTS

SAINTE CATHERINE, FÊTE DES MIDINETTES
Un groupe de " Catherinettes " rue de la Paix

Le Petit Journal, 20 novembre 1913 / collection Anne Montjaret.

12 Faire du bruit pour se faire entendre est une de ces armes : « Elles étaient, [...] munies d'un nouveau jouet populaire : tête de chien en métal, montée sur une petite poire en caoutchouc et qu'une simple pression faisait "japper". »[8] Rire aux éclats, chanter à tue-tête, en est une autre. Coudre également, puisque c'est avec leurs aiguilles qu'elles conçoivent et façonnent les déguisements, parfois porteurs de messages, toujours marqueurs d'une rupture avec l'ordinaire, qu'elles exhiberont lors de la fête.

13 Pour les réaliser, elles s'inspirent souvent de thèmes puisés dans les arts (littéraires, musicaux, picturaux) et l'histoire. Celui de la Bohème avec ses figures féminines ou masculines comme la Gitane, Pierrot et Pierrette, la Bergère, Mimi-pinson, etc., semble être très prisé. Les costumes régionaux ou exotiques (vahinés, fakir) sont aussi appréciés.

14 Par ailleurs, les ouvrières se prêtent volontiers aux jeux d'inversion des sexes, se déguisant en cocher, en marin, en « vieux marcheur », en « dandy au monocle » ou encore en « Apache », en « Titi parisien », etc.[9] Ces figures masculines, parfois références picturales et littéraires, semblent également très prisées, passant le temps, des années folles aux années 1950. Si « le vêtement des femmes doit avoir un sexe »[10], à la Sainte-Catherine ce n'est donc pas forcément celui de son sexe qui est arboré. La fête autorise « une masculinité mascarade »[11], des jeux carnavalesques avec travestissements, et par là contribue à bafouer l'interdit de la transgression vestimentaire et plus encore morale, à se placer sciemment du côté *du « mauvais genre »*[12]. Les couturières portent le costume deux pièces – pantalon et veste. Selon l'appartenance sociale à laquelle elles veulent renvoyer, elles s'affichent en casquette ou en haut-de-forme, avec une cigarette ou un cigare aux lèvres ou entre les doigts. Certaines se parent d'une barbe postiche comme pour mieux accentuer le caractère masculin de leur personnage.

Déguisements de toutes sortes chez Molyneux.



Collection Anne Montjaret.

15 Elles semblent ce jour-là s'amuser à brouiller les frontières de sexe et de classe. Elles signifient qu'elles peuvent autant que les hommes « porter la culotte », une posture que les caricaturistes reprennent dans leurs dessins satiriques dès le XIX^{e} siècle pour « stigmatiser celles qui entendent accéder à des positions de pouvoir perçues comme masculines »[13].

16 Dans les années 1920, s'affubler ainsi est une manière de renvoyer à un fait de société et à une certaine liberté conquise par les femmes. Ne sommes-nous pas, dans la bonne société, à l'heure de la mode à la garçonne qui a contribué à la masculinisation des corps, à leur androgynie. Certaines femmes ont adopté la coupe courte et le pantalon[14]. Il reste que traditionnellement, le jour de la Sainte-Catherine, dans certaines régions françaises, les femmes revêtent le droit d'adopter les manières de l'autre sexe, considérées comme plus brutales[15]. La fête ne devient-elle pas alors un instrument de l'émancipation féminine contre l'ordre masculin et sa domination ?

Des « rondes endiablées »

17 Les ouvrières s'en prennent alors à leurs symboles et en particulier chahutent les représentants religieux et policiers. Le 26 novembre 1911, *La Petite République socialiste* mentionne que les midinettes « continuant la fête au-dehors, s'éparpillèrent à l'heure du déjeuner par les rues et les boulevards, semant le trouble dans la circulation, ahurissant les clergymen et les provinciaux, déridant jusqu'au plus bourru cocher de fiacre et au gardien de la paix le plus austère ». Cette scène rappelle étrangement celle représentée dans *Le Petit Journal* de 1913, précédemment décrite et semble se reproduire des années durant.

« La sainte-Catherine. »



Un grand « Les « cousettes » de Lanvin maquillées et déguisées en « négresses ».

Vu, n° 142, 3 décembre 1930 / collection Kharbine-Tapabor.

18 Le 25 novembre 1925, de jeunes ouvrières se rendent à 12 h 30 à l'angle des rues de Cléry et Poissonnière dans le 2e arrondissement de Paris où se trouve une « vieille statue » de sainte Catherine, qui est pour l'occasion « coiffée d'un bonnet et ceinte de roses blanches »[16]. Elles investissent en bandes les boulevards voisins et vont jusqu'à esquisser « une ronde endiablée » autour du curé de la paroisse du quartier, Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle. La presse catholique parle alors de pèlerinage « frivole ». Et l'homme d'église reste fortement offusqué par ce qu'il a vécu et par ce qu'il observe depuis plusieurs années. Il témoigne encore à ce sujet sur la station radio du Poste Parisien, le 24 novembre 1933 : « À Paris, depuis 30 ans, la Sainte-Catherine était devenue une fête plus que profane, presque carnavalesque : rires joyeux, contorsions, danses et farandoles dans nos rues,

excentricités qui ne manquaient pas d'inquiéter le bon ordre, d'autant qu'à cette jeunesse exubérante et naïve se mêlèrent bien vite des éléments douteux »[17]. Dès 1925, il décide donc d'organiser une célébration à l'intention des catherinettes et de « toutes les employées de commerce, de l'industrie, des banques et des arts », afin de remettre dans le bon chemin les brebis égarées. Obtenant l'accord de ses supérieurs, il lance l'année suivante une messe suivie d'une bénédiction des bonnets de catherinettes dans l'église et au pied de la fameuse statue de la sainte. Au désordre public et populaire répond l'ordre religieux. L'événement sera reconduit chaque année, sans pour autant modifier la forme carnavalesque des festivités, jusqu'en 1969, date à laquelle le Saint-Siège jugeant sainte Catherine d'Alexandrie apocryphe la raye du calendrier romain et la remplace par Catherine Labouré. Les catherinettes parisiennes semblent alors rentrer progressivement dans le rang, car il n'est plus fait mention dans la presse de leurs rondes endiablées, mais elles continueront cependant à se rendre chaque 25 novembre au pied de la statue de leur sainte patronne.

Jouer avec l'uniforme masculin

19 Si les ouvrières s'en prennent aux curés, elles s'en prennent aussi aux représentants de la force publique. Elles n'hésitent pas à danser la farandole autour des agents de police qu'elles rencontrent au cours de leur joyeuse balade et à leur faire la bise sous le regard amusé des piétons[18]. Encore dans les années 1950, « il fallait faire la bise aux flics du coin ». Comment expliquer cette conduite ? Est-ce l'attrait de l'uniforme qui les y pousse ? Est-ce un geste porte-bonheur ? Ou bien plutôt est-ce un geste provocateur ? Sans doute les trois à la fois.

20 Les marins qu'elles croisent aux alentours de la place de la Concorde[19] connaissent un sort similaire, mais le jeu consiste en plus à toucher le pompon de leur bonnet. Ces femmes jouent avec les hommes qui portent l'uniforme mais elles jouent également avec l'uniforme lui-même. La tenue de marin semble être l'un des déguisements prisés. Sans doute une certaine proximité géographique y contribue. Ainsi, de vrais marins sont amenés à rencontrer de faux marins. En s'affublant de l'uniforme réservé au sexe opposé, ces ouvrières en fête énoncent qu'elles peuvent représenter l'ordre et par

là le faire respecter tout comme les hommes. En entourant des agents de police ou des marins, elles inversent l'habituel rapport de force et se placent un instant du côté du dominant. Mais derrière cette mascarade oxymorique, c'est bien de leur condition de femme qu'il est question. Elles jouent ce qu'elles ne sont pas et expriment, par un jeu d'inversion des sexes, leur situation de soumission. Ce brouillage est là pour rappeler la séparation des sexes et l'ordonnancement social qui en découle.

Déguisements de toutes sortes chez Molyneux, salons d'Orsay.



Collection Anne Montjaret.

L'interdiction des monômes en 1928 ou la bonne place pour les couturières

21 Le double langage de la fête est peu toléré par la bonne société qui condamne tout écart, tout excès, et de surcroît lorsqu'il est féminin. La liberté d'expression que les couturières s'accordent leur vaut de vives critiques relayées par la presse. Ainsi on peut lire dans *L'Éclair*

du 8 décembre 1913 : « On vend dans le faubourg Montmartre des bonnets de sainte Catherine pour ouvrières qui ne travaillent point : elles ne sont pas les moins bruyantes à s'en donner l'allure, coiffées de travers, et appelant la licence, qui est leur authentique profession ». Dix ans plus tard, bien que l'organe de presse soit différent, le point de vue ne diverge pas : « Le traditionnel bonnet leur est seulement une occasion de le jeter une fois de plus par-dessus les moulins »[20]. « La Sainte-Catherine est devenue une mi-carême » titre *L'œuvre* du 26 novembre 1927. Les propos sont virulents concernant cette « mi-carême d'automne ». Pourtant, les années passant, elle ne semble pas être circonscrite. En novembre 1935, on peut lire dans les pages de *La Française* ces quelques lignes : « Mais pourquoi faut-il vous voir passer ainsi débraillées, fripées, crottées, échevelées, le bonnet de travers ou le chapeau rejeté en arrière, la voix éraillée d'avoir trop crié, le regard tout ensemble hardi et vacillant d'avoir un peu bu, dégingandées et gesticulantes, rouges et suantes… Les plus sages d'entre vous n'échappent point, par l'un ou l'autre de ces détails, à cette vilaine apparence née de joies, hélas ! médiocres. »[21]

22 À travers ces opinions, c'est surtout la bonne ou mauvaise place des femmes dans la société dont il s'agit[22]. Les chroniqueurs jouent sur les extrêmes. Les midinettes sont vierges ou putains, sont de vraies couturières ou de fausses couturières, de vraies modistes ou de fausses modistes – c'est-à-dire de vraies prostituées[23]. La suspicion est nourrie, créant le doute sur l'état moral de ces ouvrières de l'aiguille. Leur réputation de légèreté est ainsi confortée. C'est l'attribut rituel – Le bonnet de sainte Catherine – qui sert à la démonstration : « *Porter son bonnet de travers* », « *jeter son bonnet par-dessus les moulins* » sont des expressions qui témoignent de leur mauvaise conduite. Fête ou non, la rue est réservée aux prostituées et aux hommes. Elle représente le lieu de tous les dangers que les femmes encourent en l'investissant. Leur place est donc ailleurs, chez elles ou dans les ateliers, à moins qu'elles ne portent la boîte en carton du trottin qui livre les commandes. Mais là encore il existerait des jeux de dupes. La fête semble transformer les travailleuses en libertines. Leur frivolité dérange un ordre social, la construction d'un idéal masculin bourgeois de la féminité populaire[24] qui n'a que faire des conditions de travail, des fins de mois difficiles des ouvrières. La

prise de parole, qui plus est parodique, de ces femmes gêne. N'est-ce pas là que se situe le véritable danger qu'il faut réprimer, plus que dans les débordements de la jeunesse ? « Travaille, sois belle et tais-toi » résume assez ce que l'on attend d'elles [25]. Les articles de presse sont prétexte à rappeler les normes sociales qui encadrent les conduites féminines.

23 Dans la rue, l'encadrement est d'abord policier. Si en 1913, le préfet de police qui s'est lui-même rendu rue de la Paix admet l'existence d'excès, il les minimise, n'ayant rien constaté d'inquiétant. Ce n'est qu'en 1927 que la surveillance policière est accrue et qu'en 1928 que les monômes des ouvrières, reprises des cortèges estudiantins ondulants sur la chaussée, sont interdits. Le titre « La police contre les catherinettes » qu'a choisi *Paris-Soir* est révélateur.

24 Ce retour à l'ordre n'empêche aucunement les célébrations de se poursuivre… Après 1945, un glissement de la fête semble s'opérer de la rue vers les ateliers des maisons de couture que les ouvrières ont transformés en de véritables scènes de théâtre, où déguisées, elles se donnent en représentation devant leur patron, ou encore vers les salles de spectacle qui accueillent les bals et les concours de chapeaux de catherinettes, étendards sur lesquels les messages ne manquent pas.

25 À cette occasion, la lutte de genre et de classes se manifeste toujours mais autrement : les ouvrières se confrontent à leur patron, et non plus aux bourgeois. Selon Marie Buscatto, « le genre donne à cette distinction binaire entre femmes et hommes, entre féminin et masculin, une dimension hiérarchique. Il s'agit certes de produire des différences, mais également d'assurer la prééminence d'un sexe (masculin) sur l'autre (féminin) de manière légitime » [26]. Quelle que soit la sphère, sociale ou professionnelle, la domination masculine continue à s'exercer sur les femmes qui en font lors de la fête la scène parodique.

La parodie de l'ordre patronal au sein des ateliers

26 Fête patronale, la Sainte-Catherine est aussi une fête paternaliste. La figure du patron y est très présente et les festivités concernent

l'établissement qu'il dirige. La particularité de ce jour-là est qu'exceptionnellement les barrières de la hiérarchie sont levées, les personnels – majoritairement des femmes – sont autorisées à sortir des normes et à dire ce qu'ils ne peuvent pas dire en temps ordinaire : leur relation au patron, leur conception de l'univers dans lequel ils travaillent, leurs conditions sociales, etc. Le temps de la fête est un temps permissif, ils le savent et en usent. Les déguisements et les saynètes ont alors une fonction centrale dans l'affichage humoristique de leurs opinions.

Présence hiérarchique

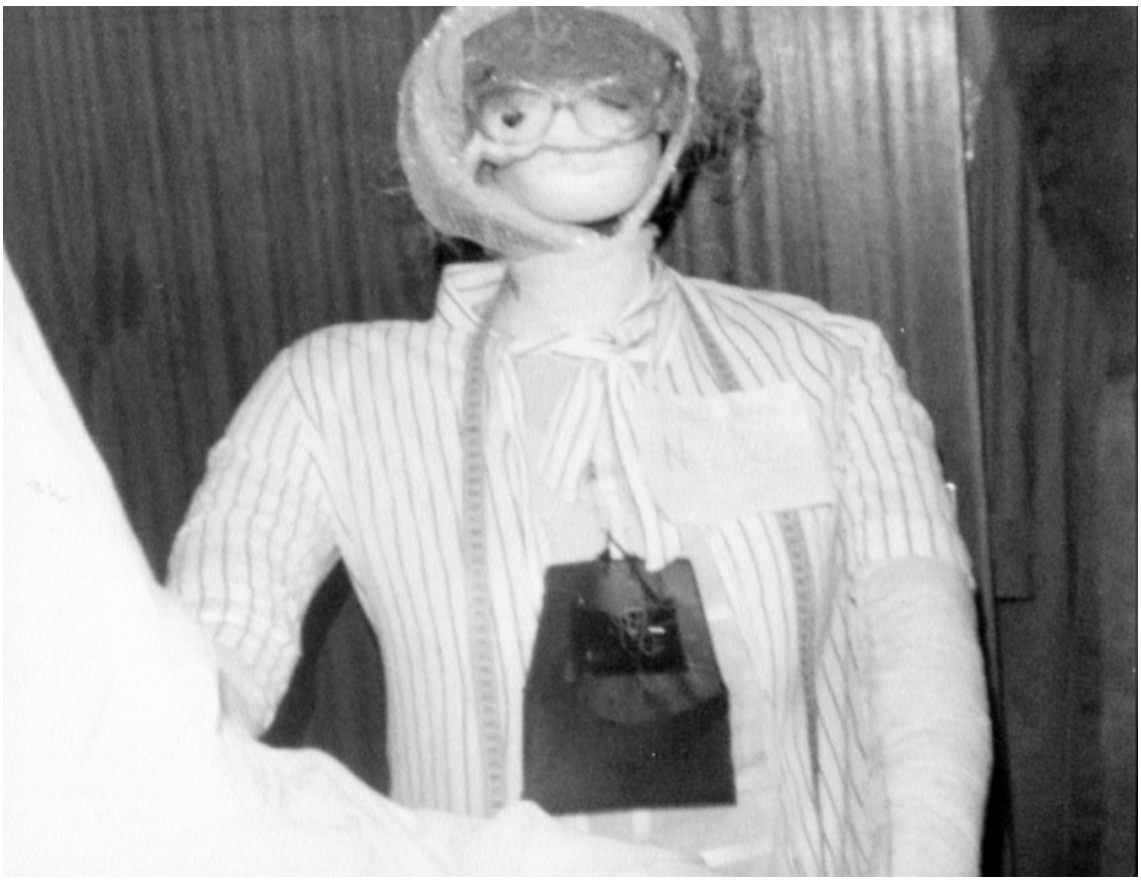
27 Le patron appartient à cette figure forte, parfois chahutée autant qu'honorée. Il est de coutume qu'il rende visite à tous les ateliers de sa « maison ». « C'est le jour aussi, où, dans l'accueil qui m'est fait, dans la décoration des salles, dans l'invention déployée pour la mise en scène et les costumes, je sens battre le cœur de la maison » écrit Christian Dior[27]. Dans les années 1950, sachant que « Monsieur Dior » a été un temps dans la marine, les couturières d'un de ses ateliers se déguisent en marins : elles portent l'uniforme et un béret avec un liseré à la mention « marine Dior » ; elles n'hésitent pas à singer les traits d'une certaine masculinité, arborant la barbe, tirant sur une pipe, fumant le cigare. Ainsi elles jouent la connivence avec leur patron, lui qui les considère comme ses « filles ». Cette relation paternaliste – sinon paternelle – conforte la tutelle masculine[28] et l'organisation hiérarchique qui place ici un homme à son sommet.

28 Dans les ateliers proprement dits, ce sont des femmes – la « première » et les « secondes » d'atelier – qui régentent le groupe d'ouvrières. Elles n'échappent pas aux mises en scènes parodiques, qui ne sortent cependant pas de l'atelier, appartenant à l'entre-soi.

29 En 1984, chez Balmain, la « première » de l'atelier de flou, partie en voyage, ne peut participer aux festivités. Les ouvrières qui m'accueillent à ce moment-là semblent vouloir restaurer cet ordre hiérarchique, en réintégrant au sein de l'atelier cette figure de l'autorité. Elles s'emparent alors d'un mannequin de bois qui va personnaliser l'absente. La « chef » est matérialisée par l'assemblage de matériaux récupérés sur place : un « cochon », un outil à repasser, sert à former une tête. Deux yeux encadrés d'une paire de lunettes sont

confectionnés à l'aide d'épaulettes blanches et de pastilles noires. Une chevelure en bourrage à mannequin est posée au sommet du cochon et est recouverte d'un fichu en film plastique à bulles pour maintenir le tout. Deux bras – boudins bourrés de foin – sont ajoutés au buste qui est habillé d'une blouse, un mètre autour du cou et une pochette à couture – attributs de la couturière – viennent achever la composition, prénommée « Nénette » et largement photographiée. Ainsi, malgré son absence, « la chef » trouve une place dans la fête mais l'euphorie retombe vite à l'arrivée des deux « secondes d'atelier », les ouvrières étant contraintes d'expliquer leur geste. Il reste que ce personnage créé de toutes pièces, image que les subordonnées se font de « la patronne », a l'avantage de se laisser manipuler selon leur volonté, renversant les modalités habituelles de domination [29]. Ici ce sont les ouvrières qui détiennent le pouvoir et elles ont choisi de le mettre en scène en se tournant du côté de la vie mais il est arrivé, comme certaines me l'ont rapporté, que l'on mime la veillée du corps d'un représentant hiérarchique, symbolisé par un mannequin de bois. Ce simulacre de funérailles reprend un langage connu du carnaval et des manifestations. « Tuer le père », c'est mettre fin à son pouvoir et à sa domination.

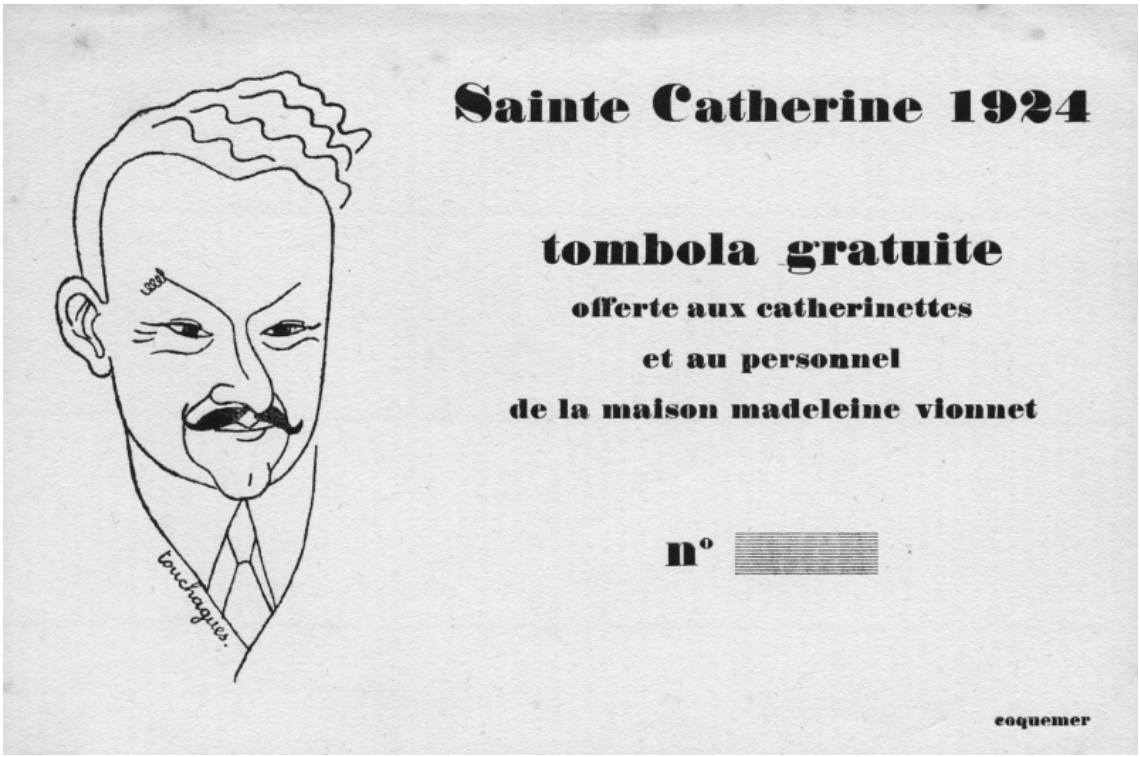
La première d'atelier absente, 1984.



Photographie : Anne Montjaret

De quelques métaphores de la soumission

Ticket de tombola de la maison Madeleine Vionnet pour la Saingte-Catherine 1924.



Dessin de Touchagues / collection Kharbine-Tapabor.

30 La remise en question de la domination et de ses conséquences passe aussi par le langage de la dérision. Les ouvrières font ainsi la critique d'un état au travail, montrant qu'elles sont conscientes de ce qu'elles vivent, sinon subissent, au quotidien au sein des ateliers. Les décors, les déguisements et les saynètes mettent parfois en scène leur soumission et c'est par l'autodérision qu'elles défient l'autorité.

31 En 1954, dans un atelier de couture de la maison Dior, les ouvrières qui s'opposent au licenciement de l'une d'elles décident de « marquer le coup » le 25 novembre. Elles choisissent le thème de la classe, en cela rien de subversif. Des cartes de géographie décorent leur espace de travail et elles portent toutes un nœud papillon au cou. Ces écolières d'un jour posent pour la traditionnelle photographie de classe qui certes immortalise le moment mais surtout participe à la monstration du message qu'elles souhaitent transmettre. C'est la façon dont elles prennent la pose qui apporte toute la teneur du message, le cliché venant le fixer : devant l'objectif, elles adoptent des

airs de jeunes ingénues, doigt dans la bouche. La classique ardoise qui permet de signaler l'année, arbore dans une orthographe volontairement fautive « Prau-mossion 1954-1955 ». Cette photographie de groupe en rappelle une autre prise dans des années 1920, en extérieur : les couturières, nœuds sur la tête, pouce ou auriculaire à la bouche, mettaient également en scène l'état d'infantilisation qu'elles connaissaient bien. En s'identifiant aux petites filles, en bêtifiant, elles cherchent, dans les deux cas, à dénoncer cet état, produit par la relation paternaliste qui fait de leur patron, un « père » et d'elles, ses « filles ». La subordination s'effectue dans la relation « paternelle », « familiale », certes symbolique, rarement approuvée et partagée complètement, souvent imposée et avec laquelle il faut savoir jouer.

Sainte-Catherine, vers 1925.



L'expression d'une soumission.

Collection Anne Montjaret

32 Parfois, la démonstration de leur condition apparaît plus incisive et plus explicite. Lors de mon enquête dans les années 1990, une couturière, déléguée CGT se rappelle qu'« une fois, avec l'accord de la première et de la seconde d'atelier, l'atelier avait été transformé en prison et elles étaient déguisées en bagnard. Ça n'a pas plu au patron qui est parti tout de suite. Elles avaient eu du culot, elles étaient gonflées. Elles avaient même mis un disque avec une chanson de bagnard ». Une dizaine d'années plus tard, dans ses Mémoires – d'une « midinette militante » –, elle revient en détail sur cet épisode qui l'a marquée et publie la photographie de groupe prise alors.

33 En 1957, récemment embauchée chez Balmain, elle s'apprête à vivre sa première Sainte-Catherine. Les plus anciennes de son atelier ont choisi comme thème de l'année « Le bagne », elle les suit. Elle se rappelle avec émotion : « Dans ces années-là se jouait au théâtre *La cuisine des anges*, sous-entendu les péripéties de prisonniers qui s'évadent du bagne. C'était cette pièce qui nous avait inspirées. La décision fut prise : chaque ouvrière porterait une tenue de bagnard avec son numéro de pointage sur le calot. Les apprenties seraient déguisées en gardiens et l'atelier transformé en prison avec une cellule de prisonnier dans un coin où serait inscrit " 0-120 ". Les décors furent réalisés avec du papier d'emballage peint. Avec des bas (les collants n'existaient pas encore), nous avions fait des toiles d'araignées ; avec des rouleaux de tissu vides, des barreaux pour les fenêtres. Les costumes dessinés puis coupés dans de la toile de coton, que nous avions rayée en bleu, furent réalisées pendant notre heure de déjeuner. Enfin, tout fut prêt pour le grand jour. Nous avions décidé de déjeuner dans l'atelier. Comme le voulait la coutume, Monsieur Pierre Balmain visitait les ateliers afin de féliciter le personnel. L'esprit paternaliste était très développé dans les maisons de haute couture. Il fut très surpris, un disque reprenant sans cesse un air de musique connu : " J'ai pas tué, j'ai pas volé, mais je suis aux galères ". »[30] Encore jeune à l'époque, elle dit n'avoir pas mesuré sur le coup la force de la mise en scène, c'est avec le recul qu'elle comprend que les ouvrières « voulaient transmettre un message, montrer leur révolte face aux mauvaises conditions de travail et aux difficultés qu'elles avaient pour vivre avec des salaires misérables »[31]. Pour ce faire, elles insistent sur leur position de dominées mais renversent celle du dominant – ici le gardien – joué par les plus

novices d'entre elles – les apprenties. On assiste à un renversement générationnel du pouvoir. Ne disent-elles pas aussi avec humour que le pouvoir se trouve aux mains de personnes incompétentes ?

34 Ainsi, les ouvrières en fête proposent la vision qu'elles ont des rapports hiérarchiques professionnels. Se jouer de la domination permet à ces femmes de montrer qu'elles ne sont pas dupes et qu'elles peuvent prendre une certaine distance critique vis-à-vis de ce qu'elles subissent. Sans doute cette posture les aide-t-elle à supporter leur quotidien au travail.

Ni trop femme, ni trop homme : se jouer du diktat du genre

35 Si la critique porte sur l'organisation professionnelle, elle porte parfois également sur le monde de la mode lui-même et ses diktats, en particulier genrés. Le 25 novembre, les personnels des maisons de couture parisiennes (couturières, mannequins, etc.) s'amusent des normes du milieu, jouent par antiphrase avec les références communes, tout en n'hésitant pas à reprendre à leur compte des débats de société.

36 Il n'est pas étonnant que, travaillant dans ce milieu, le thème du corps et de ses apparences féminines et masculines fonde leurs discours, apparaisse comme la trame d'une narration symbolique qui vient souvent brouiller les genres. Il n'est pas étonnant non plus que la scénographie qu'ils adoptent s'inspire pour partie des défilés de mode. La force de leur démonstration tient en effet à cette mise en représentation et en spectacle, et au fait qu'elle soit offerte à un public acquis, complice et surtout capable de décoder les implicites.

Le Défilé de la « ligue anti-vice » : une façon d'aborder l'aliénation féminine

37 À la fin des années 1960, la société française est bousculée par les mouvements sociaux : étudiants, ouvriers, femmes. Après Mai 68, l'heure est plus que jamais à la liberté de parole. Dans le cadre de la Sainte-Catherine, les ouvrières, vendeuses ou mannequins de la mode – qui se sont toujours octroyé cette liberté de parole – mobi-

lisent des thèmes qui les ancrent dans leur époque et en particulier celui de la liberté sexuelle qui anime la jeunesse d'alors.

38 Pour l'évoquer, les mannequins et vendeuses de la maison Patou choisissent d'en prendre le contre-pied, jeu de retournement qui appartient à la fête. Elles décident donc de s'attaquer aux « vices », créant un spectacle pour le moins humoristique qu'elles intitulent « La ligue anti-pornographique part en guerre ». En novembre 1969, *France Soir* s'en fait l'écho en relatant dans ses pages un extrait du sketch, qui apporte les clés scénographiques du spectacle présenté dans les salons de la maison : « Dans le salon du grand couturier décoré de nus, deux (fausses) dames de l'Armée du Salut prennent la parole tour à tour :

> « Nous, les femmes, devons réagir contre Satan, Satan sous sa forme la plus terrible, la sexualité (tout le monde brandit des pancartes : À bas le sexe ! ! Vive la ligue Anti-porno !!)
> – C'est pourquoi nous allons vous montrer quelques objets utilitaires pour combattre les penchants libidineux qui déferlent sur notre planète (elles brandissent un « aplatisseur » qui efface les seins : bande Velpeau élastique).
> – Ne croyez pas que la femme idéale, agréable et chaste n'existe pas. La voici. (Entre une " vieille fille " style 1938 ridicule.)
> – Pour ne pas froisser cet ange, messieurs, voici la liqueur divine, le bromure que vous devez toujours avoir sur votre table de chevet. Plus de rêves libidineux, plus de songes érotiques, un sommeil calme, paisible, enfantin.
> – Mais tous les espoirs vous sont permis. Car malgré la turpitude qui vous environne voici qu'une blanche colombe nous apparaît. (Entre la rosière[32] boutonneuse.)
> – Venez, cher enfant, objet de notre orgueil, permettez-moi de vous présenter au tout Patou avec votre divin trousseau offert par la ligue Anti-porno. (Défilé de tous les mannequins, des vendeuses, habillés de dessous de coton, de chemises de nuit 1900).
> Final : la rosière est couronnée par le président de J. Patou, M. Raymond Barbas »… [32]

39 Ce spectacle qui se veut contestataire évoque une manifestation, en reprenant ses langages (pancartes, slogans vociférés, etc.) et apparaît clairement comme un clin d'œil aux mouvements sociaux du moment. Il emprunte également aux défilés de mode, en mettant en scène des

mannequins et vendeuses affublées de tenues d'un autre âge. La parodie d'une société conformiste permet de soutenir un discours sur la mode elle-même et surtout sur ce qui est considéré par le milieu – peut-on supposer – comme l'anti-mode contemporaine, c'est-à-dire une mode ringarde, vieux jeu. Cette démonstration mobilise l'histoire du vêtement et des sous-vêtements : les chemises de nuit 1900, la bande Velpeau élastique qui fait référence au courant de mode « à la garçonne », etc. Ce sont les images de l'anti-féminité qui sont présentées et qui renvoient de même à une absence de beauté : la rosière « boutonneuse » est supposée incarner la laideur. Cet effacement de l'érotique féminin ne vient-il pas souligner la « subordination érotisée » masculine [33] ?

40 Les thématiques sensibles qui touchent particulièrement les femmes sont abordées : l'apparence, le corps, la sexualité, mais ici toujours en jouant sur un retournement parodique. L'a-sexualité féminine semble s'opposer à la sexualité pornographique féminine et à la sexualité masculine, le vertueux répondant au licencieux. Des figures féminines sont convoquées pour servir cette argumentation : la vierge (fille à marier) ou la vieille fille, toutes deux sous le patronage de sainte Catherine, ou encore la rosière (qui pourrait être une catherinette), célibataires que tout dispose au mariage. Quant aux figures masculines, l'accent est mis sur leurs penchants érotiques et leur position de pouvoir.

41 Ce spectacle offre une belle critique du sexisme. Dans les années 1970, nous la retrouvons exprimée dans les journaux militants comme *Femmes travailleuses en lutte* [34]. La Sainte-Catherine est l'occasion de reprendre cette satire sociale. Dans les pages de ce journal, les chapeaux de catherinettes caricaturés portent les symboles de l'aliénation féminine (seau et balai, linge qui sèche, nourrisson en pleurs, HLM, usine, chronomètre, etc.). Cette fête qui célèbre les célibataires est considérée par certaines féministes comme une fête matrimoniale ou par d'autres comme une fête témoignant de l'émancipation des femmes. Elle est, dans tous les cas, un terrain de la liberté qui rend possible la critique des normes de la société et de la profession.

Hermaphrodisme et embonpoint : diktats du corps des années 1980

42 Dans la mode, les normes physiques et en particulier celles des mannequins ont leur importance, et c'est sans doute pourquoi elles font l'objet de jeux festifs. En 1984 chez Balmain, lors de la Sainte-Catherine à laquelle j'assiste, une jeune couturière de l'atelier de flou profite de la liberté consentie par ses « chefs » pour se déguiser, alors que ses collègues ont choisi de ne pas le faire. Son arrivée impromptue provoque d'abord la surprise et très vite l'hilarité générale qui se transforme en joute verbale provocante et en gentil voyeurisme. Le personnage qu'elle a créé combine plusieurs registres. En effet, exprimant un rapport de classe, elle reprend mimiques et intonations de supérieurs hiérarchiques, et surtout elle porte une tenue stylisée évoquant une paysanne ou une domestique : trois épaulettes comme coiffe ; une large chemise blanche, une longue jupe noire sur des jupons blancs à volants, elle-même protégée d'un tablier. Elle arbore également des formes généreuses : des ballons gonflés pour la poitrine, un rembourrage de papier pour le ventre et l'arrière-train. Soulevant ses jupons, elle laisse découvrir puis exhibe volontiers un sexe masculin proéminent confectionné à l'aide de deux boules de Noël et d'un gland de décoration. Cet accoutrement hybride incarne un être hermaphrodite qui est femme et homme à la fois. Son outrance renvoie quant à elle à une certaine difformité du corps féminin et masculin, à moins que cela ne renvoie, selon les parties du corps, à une maternité (ventre féminin arrondi) et à une hyper-virilité (sexe masculin énorme). Dans tous les cas, ce personnage semble réunir des images aux antipodes de celles qui prévalent alors dans le milieu de la mode, voire des images taboues. Le corps féminin y est le plus souvent filiforme et disparaît derrière le vêtement du créateur afin de le valoriser.

La jeune « hermaphodite » montre ses attributs masculins.

43 [Image non convertie]

Deux photographies donnant une impression de mouvement, noir et blanc, intérieur jour, fin fin XIXe. Une femme en chemisier, gonflé par

des ballons en guise de poitrine, soulève sa jupe noire et son tablier blanc. Photographie : Anne Montjaret.

Le « défilé des folles » : hommes en femmes dans les années 1980

44 C'est à cette figure du mannequin que se sont attaqués les employés hommes de cette même maison de couture, en organisant à l'occasion de la Sainte-Catherine de 1989 « Le défilé des folles », leur défilé, dans les salons prestigieux de l'établissement qui réunit l'ensemble de ses personnels. Les hommes font de la sorte leur entrée sur une scène festive traditionnellement plutôt féminine. Quelques-uns d'entre eux décident d'emprunter des toilettes féminines dans les vieux stocks des collections. Ainsi travestis, ils paradent devant un parterre de fans, caricaturant les mannequins qu'ils côtoient, jouant avec leur corps, prenant des poses évocatrices. L'un d'eux s'approprie également un des attributs historiques de la mode : la boite à chapeau du trottin [35].

Le « défilé des folles. »

45 [Image non convertie]

Photographie, noir et blanc, intérieur, années 1980. Dans un décor de mode, une figure entièrement habillée en noir défile devant un public dont on ne voit que les jambes. Photographies : Anne Montjaret.

46 Derrière cette légèreté de l'être, la parodie d'un défilé, ils montrent combien eux aussi connaissent les normes de ce monde du travail, normes qui se fondent sur le paraître et ses représentations. Ils insistent par-là sur le fait qu'ils sont de la partie, qu'ils appartiennent à ce monde. C'est bien d'eux qu'il est question. D'ailleurs n'usent-ils pas de l'autodérision en adoptant les attitudes efféminées attribuées aux homosexuels ? Ils rappellent la place de l'homosexualité dans ce milieu de la haute couture. Les stéréotypes ne nourrissent-ils pas, de leur côté, l'image d'un monde efféminé, d'un monde où le genre féminin domine, que la figure du tailleur vient conforter ? Ne disait-on pas de ce dernier que la fréquentation constante d'un monde

féminin – celui de ses clientes – finissait par déteindre sur lui, au point de lui faire adopter, par mimétisme, les gestes de ces femmes.

47 La confusion des genres est mise en spectacle pour mieux en faire la critique. Les défilés ne sont autres que des scènes qui se font parfois plus politiques.

La Sainte-Catherine de lutte : les attitudes de la contestation

48 La fête corporative des couturières a toujours été l'occasion d'énoncer leur mécontentement, souvent de façon implicite, à l'aide de productions symboliques. Elle emprunte à la lutte ses langages qui lui font prendre des airs de manifestation. Ce principe est renforcé dès lors que les ouvrières descendent dans la rue, qu'elles adoptent des attitudes contestataires. Mais inversement la lutte peut emprunter à la fête, quand ce n'est pas cette dernière qui se politise et devient explicitement une lutte. Ces deux scènes, festives et politiques, sont importantes car elles sont celles durant lesquelles se dénonce le poids des normes sociales et professionnelles.

Les cortèges revendicatifs des ouvrières et ses emprunts festifs

49 Rappelons que les midinettes ont une tradition de lutte [36], participant depuis le début du XX^{e} siècle à des mouvements de grève et à des manifestations.

50 Si la fête féminine prend des allures de grève, la grève des ouvrières peut prendre des allures de fête [37]. Cette forme contestataire aurait pour conséquence de délégitimer leur mouvement aux yeux de certains syndicalistes hommes qui considèrent que « la grève ne saurait être une fête », et y voient un manque d'organisation [38]. Selon Michelle Perrot, « les manifestations féminines ont des allures de fête, elles s'inscrivent dans les plis des rites villageois, tels le Carnaval ou le charivari, et cela choque parfois les camarades masculins soucieux d'une respectabilité quelque peu raidie. Il ne faut pas juger l'action des femmes à l'aune de celle des hommes et conclure, par exemple, d'un faible taux de syndicalisation, ou de grève, à leur passi-

vité. Spécifique, leur action se greffe sur leur forme d'expression particulière, dissonante, voire dissidente par rapport à l'ordre dominant »[39]. Les femmes mobilisent leur propre langage politique et au début du XX^e^ siècle, « les hommes sont plus politiques, les femmes plus « folkloriques » au sens profond du terme et, en ce nom, refoulées, récusées par la modernité ». Pour autant, « les femmes ne sont ni passives ni soumises »[40], s'ancrant progressivement grâce à leurs actions dans la modernité politique. La Sainte-Catherine en est une démonstration.

Fête et lutte, même combat

51 Déjà dans les années 1930, le chapeau de la catherinette, emblème de la fête, support créatif, connaît des usages plus politiques quand il s'agit d'exprimer explicitement des revendications touchant aux conditions de travail des ouvrières. Des catherinettes de la CGT venues remercier le Journal *Le Populaire* pour son soutien à leur lutte portent chapeaux et écharpes décorés de symboles faisant allusion aux récents acquis sociaux ou mêlant des messages revendicatifs : « nos loisirs », « 40 heures », « la maternité », « la lecture », « solidarité ouvrière »…[41] Les cortèges des ouvrières de l'aiguille d'alors contrastent avec ceux, violents, des extrémistes ou des cagoulards.

52 La lutte des classes se fera plus prononcée dans les années 1970. À ce moment-là, le monde de la couture subit de plein fouet la crise. Les couturières protestent contre les mesures de restriction économique. En 1975, leur fête corporative se transforme en une « Sainte-Catherine de lutte[42] » et prend ses aises dans la rue, par contraste avec celle célébrée dans les maisons de couture qui reste une fête patronale – entendue ici comme celle du « patron ». Leur fête s'en démarque, s'y oppose. Les ouvrières syndicalistes contestent les licenciements de cinq de leurs consœurs travaillant chez Carven et revendiquent plus largement une amélioration des conditions de travail et de leur salaire. Elles font face au pouvoir patronal. C'est avec l'aide de la cellule du Parti communiste du 8^e^ arrondissement de Paris située dans le quartier de la haute couture, qu'elles organisent leur manifestation. Les couturières descendent dans la rue, se postent d'abord devant les portes de la maison Carven, avant de défiler.

« Catherinette 1975. »

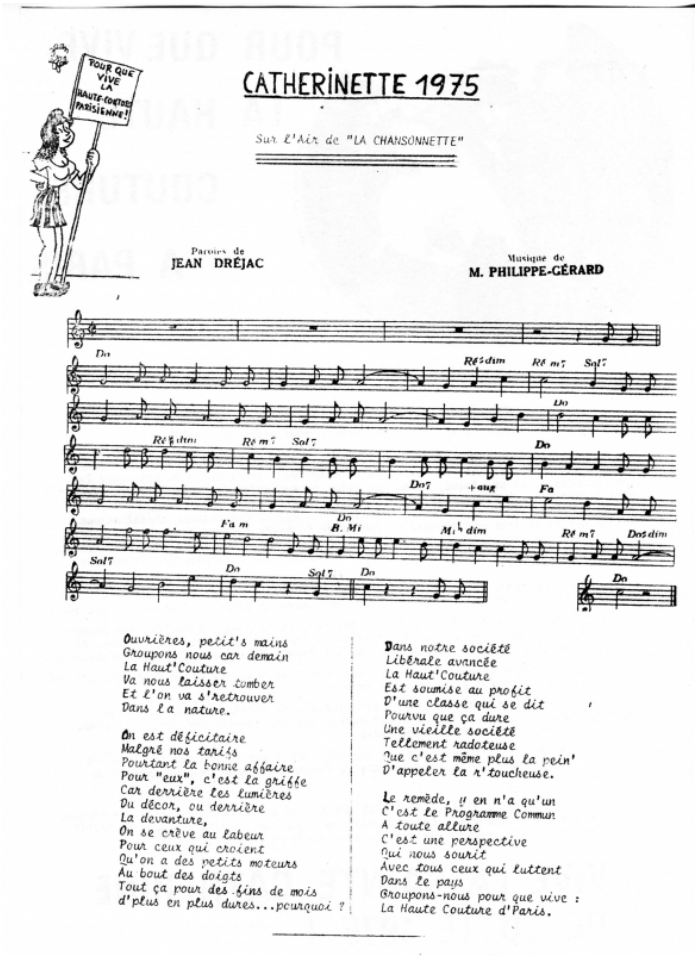


Dessin : Jean Effel

53 Lors de leur « grande balade », elles font cohabiter les langages de la fête et ceux de la lutte : le vert et jaune, couleurs rituelles de la Sainte-Catherine côtoient le rouge, couleur de la Gauche, sur, sur leurs chapeaux mais aussi sur les banderoles et les écharpes[43]. Des tracts sont tirés pour l'occasion. Une chanson[44] est commandée à Jean Dréjac et des affiches et autocollants à Jean Effel. Les chanteurs, comme Leny Escudero ou encore Georges Moustaki, participent à l'événement. Après la manifestation, les salariés de la profession se retrouvent sur une péniche amarrée sur le bord de la Seine[45]. La presse couvre l'événement et titre notamment « Les midinettes réinventent la Sainte-Catherine »[46] ou « Sainte Catherine : les petites mains partent en guerre »[47]. Le mouvement est reconduit en novembre 1976. Les journaux relatent toujours l'événement « La Sainte-Catherine des midinettes et des communistes »[48]. L'événe-

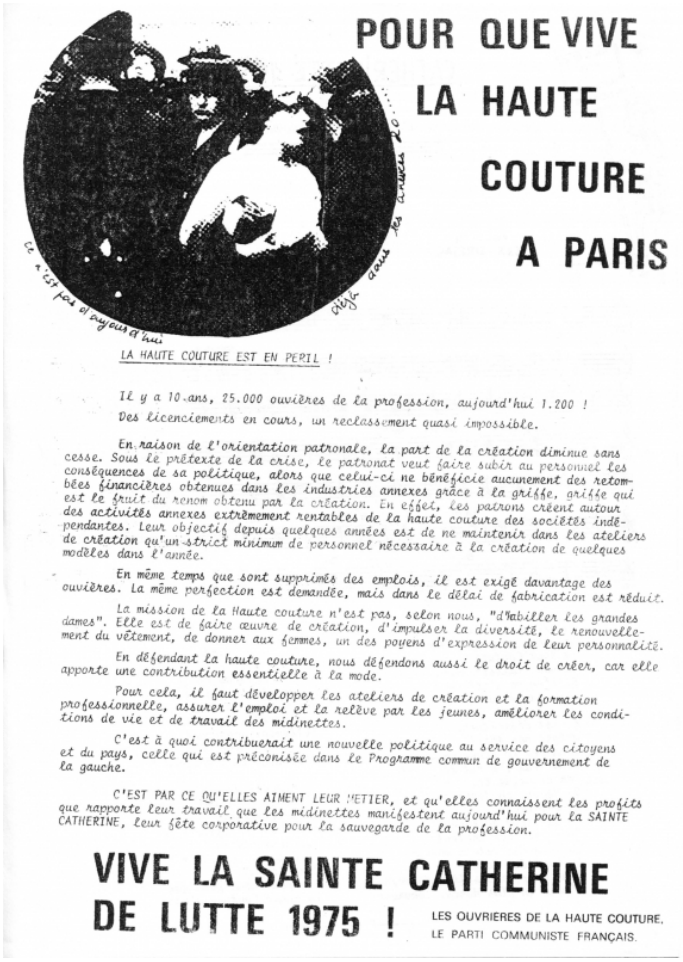
ment n'a pas laissé indifférents celles et ceux qui l'ont organisé et y ont participé. Dix ans plus tard en 1986, les ouvrières et la section du PCF du 8e arrondissement se retrouvent à la date anniversaire toujours sur une péniche [49]. Le journal *L'Humanité* relate dans ses pages la soirée, et souligne que les débats sur l'avenir de la profession n'ont pas été absents [50].

Tract, 1976.



Collection Anne Montjaret.

Tract, 1975.



POUR QUE VIVE
LA HAUTE
COUTURE
A PARIS

LA HAUTE COUTURE EST EN PERIL !

Il y a 10 ans, 25.000 ouvières de la profession, aujourd'hui 1.200 !
Des licenciements en cours, un reclassement quasi impossible.

En raison de l'orientation patronale, la part de la création diminue sans cesse. Sous le prétexte de la crise, le patronat veut faire subir au personnel les conséquences de sa politique, alors que celui-ci ne bénéficie aucunement des retombées financières obtenues dans les industries annexes grâce à la griffe, griffe qui est le fruit du renom obtenu par la création. En effet, les patrons créent autour des activités annexes extrêmement rentables de la haute couture des sociétés indépendantes. Leur objectif depuis quelques années est de ne maintenir dans les ateliers de création qu'un strict minimum de personnel nécessaire à la création de quelques modèles dans l'année.

En même temps que sont supprimés des emplois, il est exigé davantage des ouvières. La même perfection est demandée, mais dans le délai de fabrication est réduit.

La mission de la Haute couture n'est pas, selon nous, "d'habiller les grandes dames". Elle est de faire œuvre de création, d'impulser la diversité, le renouvellement du vêtement, de donner aux femmes, un des moyens d'expression de leur personnalité.

En défendant la haute couture, nous défendons aussi le droit de créer, car elle apporte une contribution essentielle à la mode.

Pour cela, il faut développer les ateliers de création et la formation professionnelle, assurer l'emploi et la relève par les jeunes, améliorer les conditions de vie et de travail des midinettes.

C'est à quoi contribuerait une nouvelle politique au service des citoyens et du pays, celle qui est préconisée dans le Programme commun de gouvernement de la gauche.

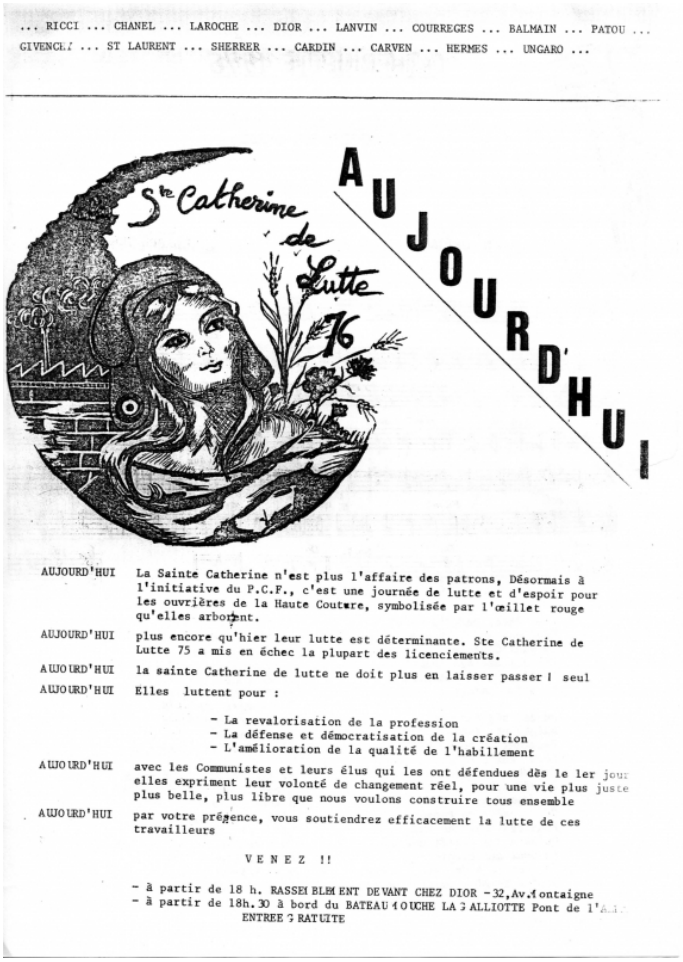
C'EST PAR CE QU'ELLES AIMENT LEUR METIER, et qu'elles connaissent les profits que rapporte leur travail que les midinettes manifestent aujourd'hui pour la SAINTE CATHERINE, leur fête corporative pour la sauvegarde de la profession.

VIVE LA SAINTE CATHERINE
DE LUTTE 1975 !

LES OUVRIERES DE LA HAUTE COUTURE.
LE PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS.

Collection Anne Montjaret.

Chanson commandée à Jean Dréjac, 1976.



... RICCI ... CHANEL ... LAROCHE ... DIOR ... LANVIN ... COURREGES ... BALMAIN ... PATOU ...
GIVENCHY ... ST LAURENT ... SHERRER ... CARDIN ... CARVEN ... HERMES ... UNGARO ...

Ste Catherine de Lutte 76

AUJOURD'HUI

AUJOURD'HUI La Sainte Catherine n'est plus l'affaire des patrons, Désormais à l'initiative du P.C.F., c'est une journée de lutte et d'espoir pour les ouvrières de la Haute Couture, symbolisée par l'œillet rouge qu'elles arborent.

AUJOURD'HUI plus encore qu'hier leur lutte est déterminante. Ste Catherine de Lutte 75 a mis en échec la plupart des licenciements.

AUJOURD'HUI la sainte Catherine de lutte ne doit plus en laisser passer 1 seul

AUJOURD'HUI Elles luttent pour :

- La revalorisation de la profession
- La défense et démocratisation de la création
- L'amélioration de la qualité de l'habillement

AUJOURD'HUI avec les Communistes et leurs élus qui les ont défendues dès le 1er jour elles expriment leur volonté de changement réel, pour une vie plus juste plus belle, plus libre que nous voulons construire tous ensemble

AUJOURD'HUI par votre présence, vous soutiendrez efficacement la lutte de ces travailleurs

VENEZ !!

- à partir de 18 h. RASSEMBLEMENT DEVANT CHEZ DIOR - 32, Av. Montaigne
- à partir de 18h.30 à bord du BATEAU MOUCHE LA FAYETTE Pont de l'Alma ENTREE GRATUITE

Collection Anne Montjaret.

54 La Sainte-Catherine restera encore ponctuellement un espace de revendication. En 1992, la veille des festivités, le syndicat CGT de la haute couture organise une rencontre avec la presse. Il s'agit pour les couturières d'« exprimer leur mécontentement » et leur inquiétude sur les salaires, la chute des effectifs et des emplois, la transmission des savoir-faire, peut-on lire dans un document rédigé à cette occasion [51].

55 En 1996, Nicolle Roux, syndicaliste CGT, alors chez Nina Ricci, se souvient de sa dernière Sainte-Catherine, avant son départ à la retraite, et de l'action qui a été lancée alors par la section syndicale, « vu les menaces de suppressions d'emplois qui s'annonçaient » : « Le 25 novembre, le patron de l'entreprise devait me remettre, dans les salons en présence du personnel, une médaille d'or du travail pour

trente-huit ans de service. Ensemble, nous décidâmes de rédiger une lettre-pétition, que je lirais publiquement, au moment de la cérémonie, pour la remettre ensuite au PDG. Le Jour J arriva ; j'avais le trac. C'était une lourde responsabilité qui m'était confiée, vu l'état dépressif dans lequel je me trouvais. Après avoir reçu les félicitations d'usage, je demandai à prendre la parole, et lus le texte. Les ouvrières, en signe de tristesse, recouvrirent leur visage d'un masque blanc qu'elles avaient dissimulé jusqu'au moment décisif. Ma lecture terminée, le personnel applaudit, puis maladroitement, compte tenu de l'effet de surprise, le patron tenta de rassurer les salariés. Sur le trottoir, devant l'entreprise, une conférence de presse fut organisée pour exposer la gravité de la situation. Ce fut ma dernière Sainte-Catherine de lutte »[52]. L'imposante scène des masques relève à la fois de la dramaturgie et de la mascarade, l'étymologie de « mascarade » renvoyant à « masque ». Elle vient souligner la gravité de la situation. Encore une fois, *L'Humanité* relaie l'événement et titre son article « Premières mains qualifiées contre la réduction des effectifs »[53].

56 Le syncrétisme de la fête et de la lutte use d'un double langage pour afficher des messages de contestation persuasifs, et dénoncer les normes sociales et professionnelles en vigueur dans le monde feutré de la mode.

Conclusion : La Sainte-Catherine, fête émancipatrice et alliée de l'ordre normatif

57 L'endroit de la fête sert son envers – les normes – et participe en fait à une remise en ordre social. Tout excès festif n'est-il pas en général policé ?

58 La liberté d'expression accordée aux couturières a ses limites et peut même dans ces circonstances apparaître comme un leurre, mais elle a certainement ouvert le chemin de leur émancipation. Les mots de la fête leur permettent de parler autrement des maux du travail, de la vie au travail, de la vie tout simplement aussi, d'engager une critique des rapports de domination, de genre comme de classe. Les couturières sont femmes et ouvrières.

59 Le jour de la Sainte-Catherine, ce sont les déguisements qu'elles ont créés et confectionnés qui deviennent outils de revendication, affirmation des conditions sociales et des inégalités ouvrières/patrons, homme/femme. Pour rendre plus virulents encore leurs messages, elles adoptent les langages de l'inversion et de la dérision, « armes classiques des femmes »[54]. Elles jouent aussi sur les frontières de l'extravagance, flirtent avec la bonne et mauvaise moralité et montrent avec leur corps en représentation qu'elles ont conscience de l'incorporation des normes. La fête contribue à l'affichage d'une certaine indépendance, d'une prise de parole que le temps ordinaire leur refuse. C'est pourquoi les espaces et les formes de la monstration ont toute leur importance. Le défilé – expression des codes de la mode – concourt pleinement à la mise en scène : défilés de mode dans les salons des maisons de couture, monômes ou cortèges, ou encore manifestations contestataires, dans la rue de la capitale. Et quand les représentations s'effectuent dans l'alcôve des maisons, les saynètes en reprennent parfois les formes. Se montrer appartient aux jeux et aux enjeux festifs, prendre la pose pour être photographié également. Les photographies de groupe apparaissent comme un cadre non négligeable de cette théâtralisation, elles fixent le message à transmettre, au-delà du jour de fête[55]. La Sainte-Catherine s'apparente à un véritable spectacle. Mais elle donne à voir une mascarade, le simulacre d'une réalité sociale, sous couvert de son contraire. En s'extrayant de leurs assignations habituelles, en sortant momentanément de la soumission sociale et patronale, tout dans la fête semble y ramener les couturières… La Sainte-Catherine n'est autre qu'une mise en œuvre des normes et par là du rapport social de domination qui s'exprime dans un jeu rituel de renversement des rôles. Les ouvrières sortent de la danse pour rentrer dans le rang.

60 Battagliola Françoise, *Histoire du travail des femmes*, Paris, Éditions La Découverte (coll. Repères), 2000.

61 Bard Christine, *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles*, Paris, Flammarion, 1998.

62 Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

63 Buscatto Marie, *Sociologies du genre*, Paris, Armand Colin (coll. Cursus), 2014.

64 Cosnier Colette, *Le Silence des filles. De l'aiguille à la plume*, Paris, Fayard, 2001.

65 Dior Christian, *Christian Dior et moi*, Paris, Bibliothèque Amiot et Dumont, 1956.

66 Monjaret Anne, « Travaille, sois belle et tais-toi. Les ouvrières de l'aiguille à Paris, un « corps » de métier en représentation », in Nathalie Preiss, Jean-Marie Privat et Jean-Claude Yon (dir.), *Le Peuple parisien au XIX^e^ siècle ? Entre sciences et fictions*, SERD, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg (coll. Formes et savoirs), 2013, p. 139-153.

67 Monjaret Anne, « Le vêtement au travail entre ordinaire et extraordinaire : jouer avec les frontières ou la confusion des genres », in Martine Villelongue (dir.), *S'habiller pour travailler*, Lyon, Éditions Lyonnaises d'Art et d'histoire, 2011, p. 136-143.

68 Monjaret Anne, *Les Catherinettes en fête*, Paris, Éditions Archives et Culture, 2008.

69 Monjaret Anne (dir.), *Le Paris des « midinettes ». Mise en culture de figures féminines XIX-XXI^e^ siècles. Ethnologie des traces et mémoires des ouvrières parisiennes*, avec S. Dessajan, F. Fourmaux, M. Niccolai, M. Roustan, Rapport, Mairie de la Ville de Paris - Université Paris Descartes, Cerlis, 2008.

70 Monjaret, Anne, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, n° 173, 2005, p. 119-148.

71 Monjaret Anne, *La Sainte-Catherine. Culture festive dans l'entreprise*, Paris, Éditions du CTHS, 1997.

72 Monjaret Anne, « La fête de la Sainte-Catherine : Formes, discours et fonctions de la photographie de groupe », in Noëlle Gérôme (dir.), *Archives sensibles. Images et objets du monde industriel et ouvrier*, Cachan, Éd. du LIRES (E.N.S. de Cachan), 1995, p. 73-83.

73 Monjaret Anne et Niccolai Michela, « Le bon sens de la Parisienne » : apprendre à être femme quand on est ouvrière (de la *fin-de-siècle* à la Belle Époque) », in Robert Beck, Ulrike Krampl et Emmanuelle Retaillaud-Bajac (dir.), *Les cinq sens de la ville, du Moyen Âge à nos jours*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 183-197.

74 Monjaret Anne et Niccolai Michela, « La midinette en chansons : représentations masculines d'un idéal féminin populaire (1830-1939) », in Melody Jan-Ré (représenté par Marie Buscatto, Mary Leontsini, Margaret Maruani, Bruno Péquignot, Hyacinthe Ravet) (dir.), *Représentations. Le genre à l'œuvre* 3, Paris, L'Harmattan (Coll. Logiques sociales), 2012, p. 101-116.

75 Pellegrin Nicole et Bard Christine (dir.), « Introduction » *Clio. Histoire, femmes et sociétés* « Femmes travesties : un « mauvais » genre », n° 10, 1999.

76 Perrot Michelle, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

77 Rennes Juliette, *Femmes en métiers d'hommes. Cartes Postales 1890-1930. Une histoire visuelle du travail et du genre*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Éditions Bleu autour, 2013.

78 Roux Nicolle, *Midinette militante chez Nina Ricci*, Paris, L'Harmattan (coll. Graveurs de mémoire), 2006.

79 Verdier Yvonne, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière et la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1980.

NOTES

1 Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, n° 173, 2005, p. 119-148.

2 Cet article se fonde en partie sur les résultats d'une enquête ethnographique (1983-1996) incluant une analyse de la presse parisienne, déjà publiés dans l'ouvrage *La Sainte-Catherine. Culture festive dans l'entreprise*, Paris, Éditions du CTHS, 1997, et en particulier dans les chapitres 3 et 4. Il en propose une relecture à la lumière d'une problématique plus resserrée sur les normes dans les mondes professionnels de la couture. Je tiens vivement à remercier Annick Arnaud pour sa lecture attentive de l'article et ses suggestions précieuses.

3 Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

4 Voir notamment : Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière et la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979 ; Colette Cosnier,

Le Silence des filles. De l'aiguille à la plume, Paris, Fayard, 2001.

5 *L'Éclair*, 6 novembre 1912.

6 *L'Éclair*, 8 décembre 1913.

7 À cette période de l'histoire, toutes les ouvrières de l'aiguille en fête étaient appelées ce jour-là « Catherinettes », la distinction entre elles et les célibataires de 25 ans se faisait grâce au port de la coiffe jaune et verte de sainte Catherine, réservée à ces seules dernières.

8 *L'Écho de Paris*, 26 novembre 1921.

9 Monjaret Anne, *La Sainte-Catherine. Culture festive dans l'entreprise*, Paris, Éditions du CTHS, 1997 ; Monjaret Anne, *Les Catherinettes en fête*, Paris, Éditions Archives et Culture, 2008 ; Monjaret Anne, « Le vêtement au travail entre ordinaire et extraordinaire : jouer avec les frontières ou la confusion des genres », in Martine Villelongue (dir.), *S'habiller pour travailler*, Lyon, Éditions Lyonnaises d'Art et d'histoire, 2011, p. 136-143.

10 Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998, p. 379.

11 Juliette Rennes, *Femmes en métiers d'hommes. Cartes Postales 1890-1930. Une histoire visuelle du travail et du genre*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Éditions Bleu autour, 2013, p. 151.

12 Nicole Pellegrin et Christine Bard (dir.), « Introduction », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* « Femmes travesties : un « mauvais » genre », n° 10, 1999.

13 Juliette Rennes, *op. cit.*

14 Christine Bard, *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles*, Paris, Flammarion, 1998.

15 Anne Monjaret, *La Sainte-Catherine. Culture festive dans l'entreprise*, Paris, Éditions du CTHS, 1997.

16 *Le Temps*, 1er décembre 1925.

17 Extrait de la Causerie de l'Abbé Ract, radiodiffusion du Poste Parisien, retranscrite dans *Le Sentier, revue paroissiale de Notre Dame de Bonne Nouvelle*, en décembre 1933.

18 Anne Monjaret, *Les Catherinettes en fête*, Paris, Éditions Archives et Culture, 2008.

19 L'hôtel de la Marine implanté sur cette place a longtemps abrité le ministère de la marine, ce qui explique la présence de marins dans le quartier

investi un temps par les maisons de couture.

20 *La Française*, 29 novembre 1924.

21 *La Française*, 30 novembre 1935.

22 Anne Monjaret et Michela Niccolai, « “Le bon sens de la Parisienne” : apprendre à être femme quand on est ouvrière (de la *fin-de-siècle* à la Belle Époque) », in Robert Beck, Ulrike Krampl et Emmanuelle Retaillaud-Bajac (dir.), *Les cinq sens de la ville, du Moyen Âge à nos jours*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 183-197.

23 Anne Monjaret, *La Sainte-Catherine. Culture festive dans l'entreprise*, Paris, Éditions du CTHS, 1997 ; Anne Monjaret (dir.), *Le Paris des « midinettes ». Mise en culture de figures féminines XIX-XXI^e^ siècles. Ethnologie des traces et mémoires des ouvrières parisiennes*, avec S. Dessajan, F. Fourmaux, M. Niccolai, M. Roustan, Rapport, Mairie de la Ville de Paris - Université Paris Descartes, Cerlis, 2008.

24 Anne Monjaret et Michela Niccolai, « La midinette en chansons : représentations masculines d'un idéal féminin populaire (1830-1939) », in Melody Jan-Ré (représenté par Marie Buscatto, Mary Leontsini, Margaret Maruani, Bruno Péquignot, Hyacinthe Ravet) (dir.), *Représentations. Le genre à l'œuvre* 3, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 101-116.

25 Anne Monjaret, « Travaille, sois belle et tais-toi. Les ouvrières de l'aiguille à Paris, un « corps » de métier en représentation », in Nathalie Preiss, Jean-Marie Privat et Jean-Claude Yon (dir.), *Le Peuple parisien au XIX^e^ siècle ? Entre sciences et fictions*, SERD, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2013, p. 139-153.

26 Marie Buscatto, *Sociologies du genre*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 13.

27 Christian Dior, *Christian Dior et moi*, Paris, Bibliothèque Amiot et Dumont, 1956, p. 184.

28 Françoise Battagliola, *Histoire du travail des femmes*, Paris, La Découverte (coll. Repères), 2000.

29 Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

30 Nicolle Roux, *Midinette militante chez Nina Ricci*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 18.

31 Nicolle Roux, *op. cit.*, p. 18.

32 Extrait d'un sketch écrit par deux vendeuses, *France Soir*, 27 novembre 1969.

33 Pierre Bourdieu, *La domination masculine… op. cit.*, p. 27.

34 *Femmes travailleuses en lutte*, janvier 1976.

35 Le trottin est généralement une jeune apprentie – une arpète – qui s'occupe notamment des livraisons, d'où l'usage de boites pour transporter la marchandise, rondes pour les chapeaux, rectangulaires pour les vêtements.

36 Michelle Perrot, *op. cit.* ; Anne Monjaret, *La Sainte-Catherine. Culture festive dans l'entreprise*, Paris, Éditions du CTHS, 1997.

37 Michelle Perrot, *op. cit.*

38 Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 174.

39 *Ibid.*, p. 199.

40 *Ibid.*, p. 175.

41 *Le Populaire*, 26 novembre 1937.

42 *L'Humanité*, 26 novembre 1975. Pour plus de détails sur le sujet : voir Anne Monjaret, *La Sainte-Catherine. Culture festive dans l'entreprise*, Paris, Éditions du CTHS, 1997, p. 125-133 ; Nicolle Roux, *op. cit.*, p. 79-83.

43 Le musée des ATP, aujourd'hui MuCEM, en possède dans ses collections.

44 Le tract de la chanson sera récupéré en 1976 et 1986, en retouchant à la main la date mentionnée sur le document d'origine.

45 Nicolle Roux, *op. cit.*, p. 79.

46 *L'Humanité*, 20 novembre 1975.

47 *Le Figaro*, 19 novembre 1975

48 *L'Humanité*, 26 novembre 1976.

49 Nicolle Roux, *op. cit.*, p. 132.

50 *L'Humanité*, « Sainte-Catherine à la barre », Lundi 1er décembre 1986.

51 Nicolle Roux, *op. cit.*, p. 165-167.

52 *Ibid.*, p. 198-201.

53 *L'Humanité*, mardi 26 novembre 1996.

54 Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 174.

55 Anne Monjaret, « La fête de la Sainte-Catherine : Formes, discours et fonctions de la photographie de groupe », in Noëlle Gérôme (dir.), *Archives*

sensibles. Images et objets du monde industriel et ouvrier, Cachan, Éd. du LIRES (ENS de Cachan), 1995, p. 73-83.

AUTHOR

Anne Monjaret

Anne Monjaret, ethnologue, sociologue, est directrice de recherche au CNRS, rattachée à l'Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC)-Équipe Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (LAHIC)-CNRS-EHESS. Elle est présidente de la Société d'ethnologie française (SEF). Elle a été rédactrice en chef de la revue *Ethnologie française*. Outre de nombreux articles, elle a publié notamment sur les mondes de la mode : « La Sainte-Catherine. Culture festive en entreprise » (1997, Éditions du CTHS), « Les catherinettes en fête » (2008, Éditions Archives & Culture) et à coordonner le dernier dossier « Fashion Mix » de la revue Hommes & Migrations (2015). Elle a également récemment dirigé : le numéro « Le Paris des ethnologues, des lieux, des hommes » de la revue Ethnologie française (2012) et le numéro « Le retournement des choses » de la revue Socio-anthropologie (2014).

Ajustements

Corps, vêtements à tailles fixes et standards industriels au XIX^{e} siècle

Manuel Charpy

OUTLINE

La résistance des corps
  Conformismes et conformations ou l'art du sur-mesure
  Mesures intimes
  Le mal ajusté, stigmate social et signe de ralliement
L'industrie du hors-norme
  De la règle et de l'empreinte
  Ajustements industriels : la semi-confection
De l'homme canon à l'homme moyen
  Drapé d'un idéal
  La taille moyenne de l'homme normal : entre anthropométrie et statistique
  Des corps normalisés
Corps docile, mode moyenne : la diffusion des tailles fixes
  Par ordre de tailles : « tailles normales » pour uniformes militaires
  Tailles fixes pour corps occultés
  « Mode moyenne » pour classes moyennes ?

TEXT

1 « Retouches en tous genres » annoncent les enseignes des petits couturiers. Ceintures, ourlets, boutons déplacés : nous sommes habitués à négocier avec les produits industriels standardisés[1]. Et l'expérience de l'essayage en cabine nous rappelle que les normes de tailles fixées par le prêt-à-porter sont bien souvent en conflit avec la diversité des corps. Même retouchés, et sauf moyens exceptionnels et dédain aristocratique des gens « tirés à quatre épingles », nos vêtements, le plus souvent sur cinq tailles, flottent, pochent, plissent… Ce sont les corps qui sont invités à habiter le corps idéal des standards industriels. L'expérience ordinaire de l'essayage – marronnier de la presse avant l'été – est aussi l'expérience intime des normes qui pèsent sur le corps et ses mensurations.

2 La question surgit dès la naissance de la confection industrielle au XIX^e^ siècle. Car produire par avance des vêtements nécessite de définir un corps-étalon, avec des proportions fixes et selon une série de tailles. Or, tout le siècle est tiraillé entre corps idéal, désir de confort – nouvelle valeur – et culture du vêtement ajusté par les tailleurs aux singularités des corps.

3 Définir une norme corporelle qui sert de repère à la confection bute sur des difficultés à la fois théoriques et pratiques. D'un côté, la norme est, comme le note *Le Dictionnaire de l'Académie* en 1835 à l'entrée « normal », ce « qui sert de règle ». D'un autre côté, l'» état normal », dit le même dictionnaire, est l'» État d'un être organisé ou d'un organe qui n'a éprouvé aucune altération ; état ordinaire et régulier ». L'homme qui sert de référence à la confection, par définition abstrait, oscille ainsi entre l'homme idéal des canons artistiques et l'homme moyen, inventé par les nouvelles sciences que sont la statistique et l'anthropométrie. Mais en l'espèce, discours théoriques, techniques et pratiques industrielles sont intimement liés : les brevets déposés comme les instruments en usage montrent que tailleurs et confectionneurs sont aux prises, en pratique, avec cette question théorique. Car on le devine, les standards – c'est-à-dire les normes de fabrication comme les définissent le traité de la fin du XIX^e^ siècle – que met en place la confection ne peuvent se passer d'une norme partagée aussi bien par les industriels que par les consommateurs.

4 Dans le vêtement se joue aussi de l'incorporation individuelle des normes sociales. Autrement dit, la question des tailles, de l'adéquation entre les corps et leurs vêtements, relève aussi d'une histoire sociale et culturelle. L'avènement tardif de la confection masculine sur taille fixe au début du XX^e^ siècle – et aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale pour la confection féminine – tient aux résistances des corps et aux nombreux détours qu'empruntent les normes de tailles pour cheminer dans le paysage vestimentaire.

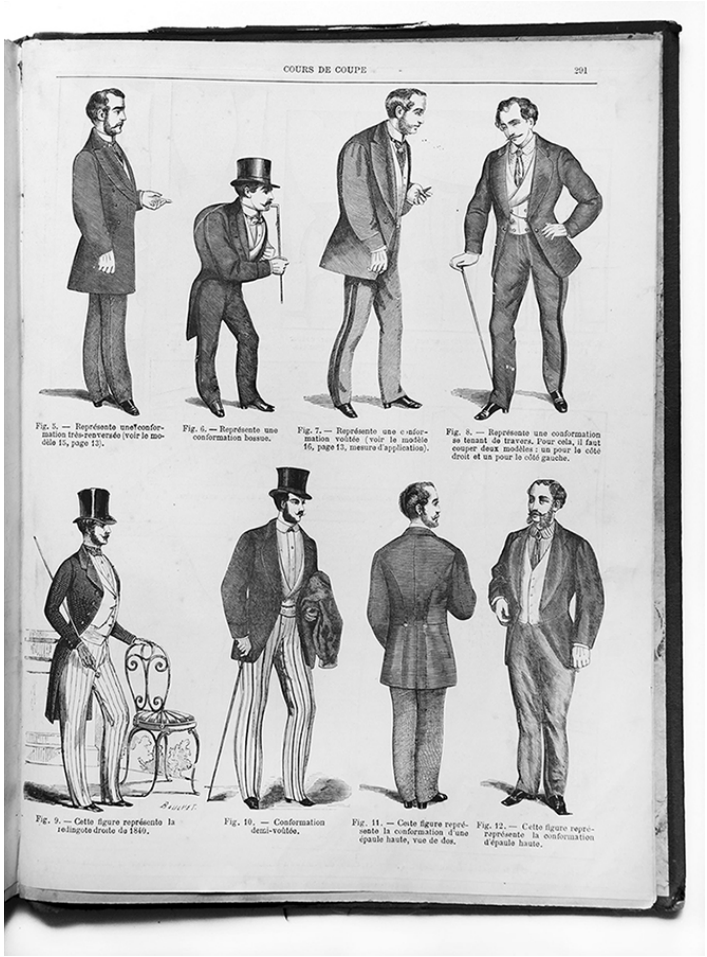
La résistance des corps

Conformismes et conformations ou l'art du sur-mesure

5 Au milieu du XIX[e] siècle, tout semble en place pour que la confection sur tailles fixes emporte les sociétés occidentales : emporte-pièces, machines à coudre, avènement des grands magasins et population de consommateurs de plus en plus large en attente de vêtements à bas prix. Pourtant, la résistance est forte.

6 Elle est d'abord culturelle et somatique : se vêtir, quand on en a les moyens, c'est le faire sur-mesure, au prix d'essayages et d'ajustements. Le vêtement fait chez les tailleurs et les couturières passe par le coupeur qui prend les mesures et coupe, par l'apprêteur qui pose boutons et doublures, par l'apiéceur qui, à domicile et à façon, confectionne les grandes pièces – pardessus, redingotes, habits, vestons et jaquettes – alors que culottiers et giletières assemblent les « petites pièces », puis par un presseur qui repasse [2]. Intervient enfin le « pompier » pour les derniers ajustements en boutique. La norme est donc la singularité et la confection artisanale le royaume du particulier. Le Roret de 1833, après des indications sur la coupe pour « des individus de différentes tailles, mais toujours assez bien proportionnés », souligne au chapitre « Exceptions » : « On conçoit combien ces difformités sont variables et communes, et qu'il est impossible de les classer et de les soumettre à aucune règle : c'est donc à l'habitude seule qu'il appartient de les apprécier et de les couvrir convenablement » [3]. Et de proposer cependant des patrons pour une « grosse taille », un « bossu », « un homme fortement penché de côté » et pour les enfants qui « ne sont pas une réduction exacte [...] des hommes faits ». L'année suivante, le tailleur Barde note dans son traité « que la forme des différentes parties du corps donne à chaque individu une physionomie particulière » et que de ce fait, « le tailleur doit étudier son modèle, comme l'artiste étudie son sujet [4] ». En pratique, cela engage à prendre au moins 32 mesures.

Conformations « très-renversée », « bossue », « voûtée », « demi-voûtée »...

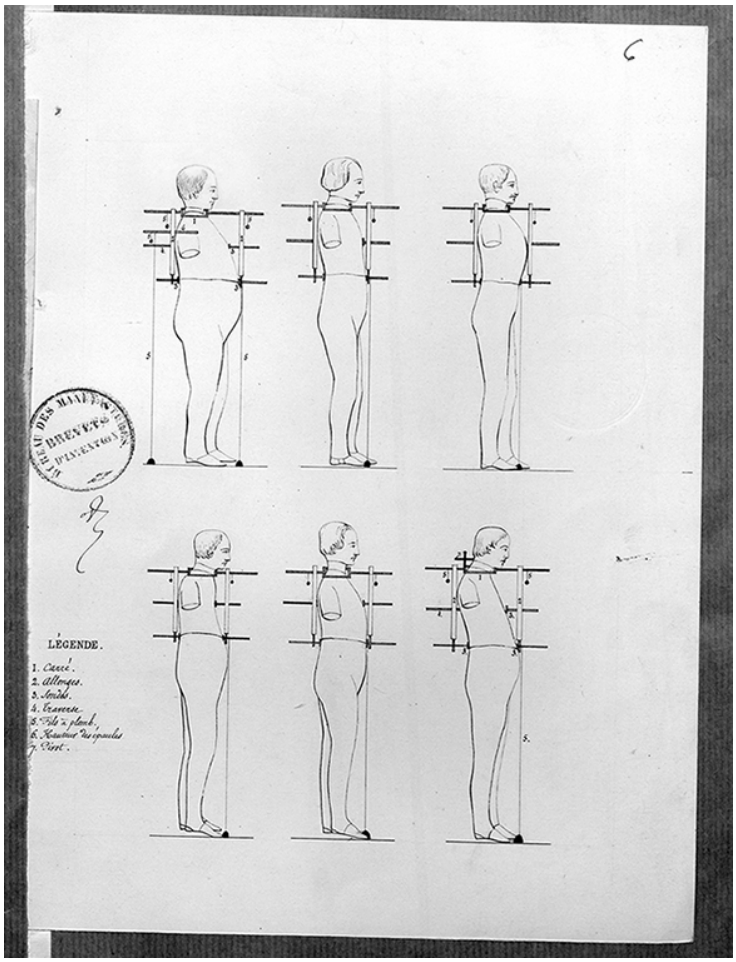


F. Ladevèze, *Cours de coupe du tailleur de Paris ou L'art d'apprendre à couper les habits d'après le système actuel de mesurage*, Paris, Musée des tailleurs illustré, 1874.

7 Mais l'art du tailleur est l'art du compromis entre les singularités d'un corps et des canons. Un tailleur note ainsi: « Un habit fait selon les règles de l'art, en 1828, doit élargir la poitrine et les épaules ; il doit donner à la taille une forme conique »[5]. Gautier, trente ans plus tard, souligne le paradoxe : « Antinoüs serait ridicule aujourd'hui [...], il s'agit seulement d'éviter la lourdeur, la vulgarité, l'inélégance, et de cacher le corps sous une enveloppe ni trop large, ni trop juste »[6]. Les clients attendent, chez les tailleurs comme les portraitistes, qu'ils parviennent à tirer les corps vers une norme collective tout en préservant leur individualité. Barde tente de rationnaliser la question en brevetant en 1832 à la fois un épaulimètre et un dossimètre pour mesurer les corps et une série de « patrons-modèles » avec lesquels « il devient possible de couper plus d'un millier de vêtements [...]

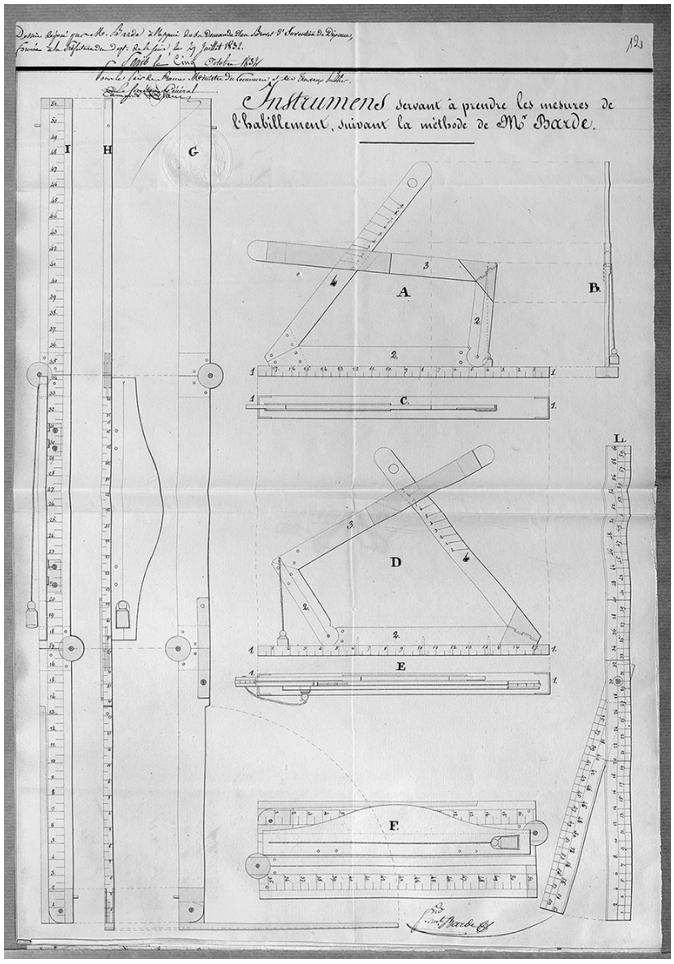
propres à habiller toutes les conformations particulières non difformes des corps, suivant tous les âges et toutes les tailles »[7]. Vertigineuse diversité qui paraît alors impossible de standardiser.

« Appareil propre à prendre la mesure du corps de l'homme, dit néomètre »



Brevet de Charles Chevalier (1BA3707), 1844 / INPI.

« Trois instruments destinés à prendre la mesure des habits, nommés par l'auteur triple décimètre, épaulimètre et dossimètre »



Brevet de Furelande-Antoine Barde (1BA3874), 1832 / INPI.

8 Cette attention aux particularités des corps est présente dans toutes les couches de la société. Les nombreux brevets déposés par des tailleurs populaires l'indiquent : en 1839, un « Acribomètre » saisit « les formes du corps quelqu'imparfaites qu'elles soient » et en 1864 un « conformateur-tailleur » sert « à donner les mesures parfaites et les différences qui se présentent à chaque personne, ce qui varie à l'infini [car] si tous les hommes grandissaient avec des proportions régulières, la coupe ne présenterait aucun embarras ; mais il s'en faut qu'il en soit ainsi »[8]. *Le Cours de coupe du tailleur de Paris*, présent jusque chez les tailleurs populaires, réserve lui des planches aux « conformations » provenant des mauvaises habitudes, maladies et accidents[9]. Attention similaire dans la haute couture naissante : il s'agit d'adapter à la corpulence des clientes des modèles présentés

depuis les années 1860 sur des mannequins vivants[10]. Seule nouveauté afin d'éviter à cette clientèle élégante et souvent étrangère les essayages, des bustes personnalisés « moulés d'après nature » comme le fait la maison Stockman[11].

Mesures intimes

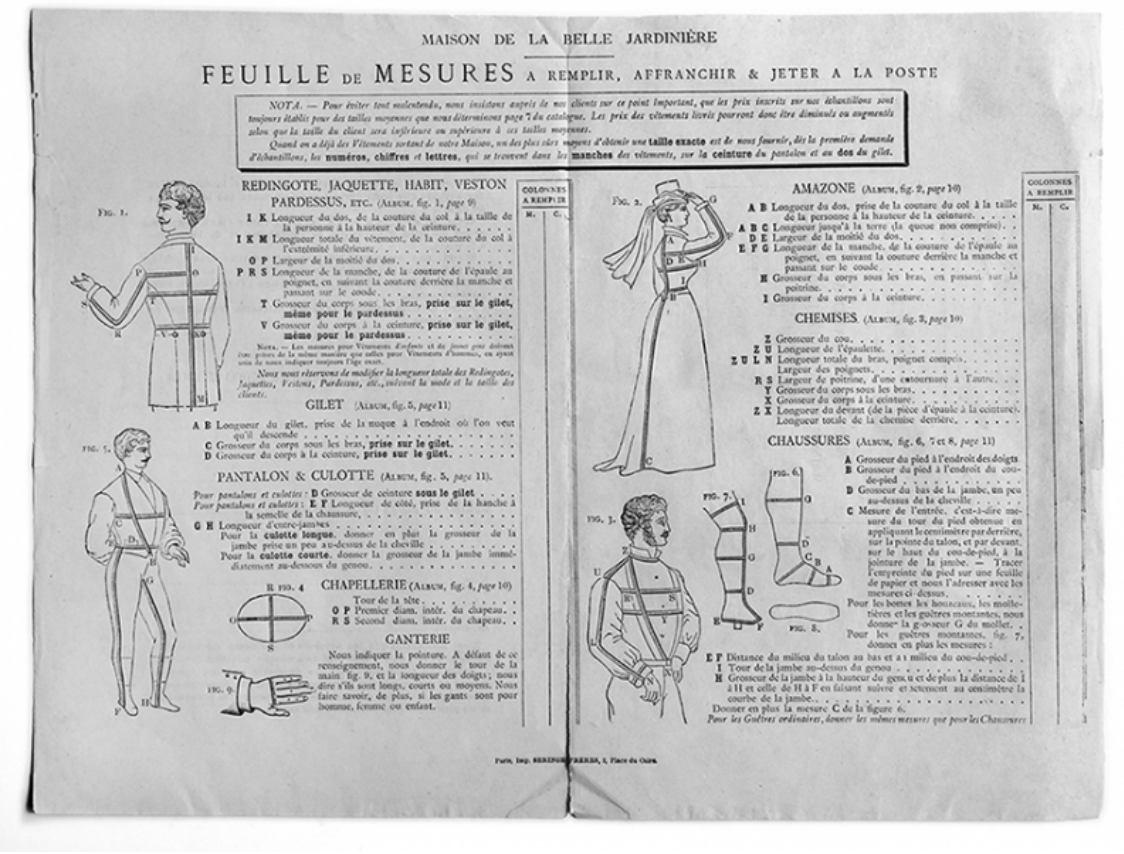
9 Si dans la bourgeoisie la culture du sur-mesure est la norme, aussi bien pour le vêtement masculin que féminin, cette sensibilité est la même dans les classes plus populaires. Le fait-main domestique et sur mesure demeure la référence. *Le Manuel des dames* destiné à la petite-bourgeoisie le souligne en 1833 : chez soi il ne faut pas se soustraire à l'essayage des robes mais plus encore « il est bon [...] de le réitérer jusqu'à ce que l'on soit certaine que la robe va parfaitement bien [...]Vos observations doivent porter principalement sur le dessous du bras, sur le devant du corsage et sur la coupe du devant de la jupe [...] afin qu'elle prenne convenablement le contour des hanches. [...] Les tailles, et les tailles collantes surtout, voilà ce qui doit captiver votre attention. »[12]

10 Si les machines à coudre conquièrent tous les intérieurs, bourgeois, où l'on fait coudre, comme populaires, où l'on coud, c'est pour produire des vêtements ajustés ou pour en ajuster de tout faits[13]. C'est vrai pour les « dessus », visibles, et qui ne doivent pas faire de faux plis, comme pour les sous-vêtements féminins. « Le sur-mesure reste largement la règle chez la femme, note le confectionneur Dusautoy en 1867, pour toute une série de pièces qui requiert sur le corps un ajustement précis », soit la quasi-totalité de la garde-robe en dehors des mantelets et des châles[14].

11 La société est d'autant plus attachée au sur-mesure qu'il est associé au « fait-main » et que la défiance contre la piqure à la machine, réputée moins robuste, perdure. Encore en 1906, le professeur de droit lillois et enquêteur social Aftalion indique que la production des sous-vêtements est peu industrialisée « à cause des exigences de la clientèle féminine qui réclame des objets de lingerie exclusivement cousus à la main. Les grands magasins parisiens refusent systématiquement, sans examen, d'admettre dans leurs rayons les articles de "blanc" piqués à la machine »[15].

12 L'arrivée des grands magasins populaires comme bourgeois ne change que peu la donne. Même les plus populaires qui proposent des vêtements à tailles fixes vendent avant tout de la confection sur-mesure et en demi-mesure. Jusque dans les années 1920, passer commandes dans ces grands magasins revient souvent à prendre à domicile près de 30 mesures, à l'aide d'un guide-feuillet. Mesures nombreuses et intimes – on les prend chez les tailleurs par-dessus le vêtement au moins jusqu'au milieu du siècle – et essayage sont la base d'un vêtement de qualité.

« Feuilles de mesure à remplir, affranchir et jeter à la Poste. »


MAISON DE LA BELLE JARDINIÈRE

FEUILLE DE MESURES A REMPLIR, AFFRANCHIR & JETER A LA POSTE

REDINGOTE, JAQUETTE, HABIT, VESTON PARDESSUS, ETC. (Album, fig. 1, page 9)

GILET (Album, fig. 5, page 11)

PANTALON & CULOTTE (Album, fig. 5, page 11).

CHAPELLERIE (Album, fig. 4, page 10)

GANTERIE

AMAZONE (Album, fig. 2, page 10)

CHEMISES (Album, fig. 3, page 10)

CHAUSSURES (Album, fig. 6, 7 et 8, page 11)

Catalogue de *La Belle Jardinière*, années 1870 / Collection Manuel Charpy.

Le mal ajusté, stigmate social et signe de ralliement

13 À revers, le mal ajusté est synonyme de pauvreté ou de marginalité. Avant même les blouses amples de la confection bon marché, la

coupe est un marqueur social : aux élégants vêtements ajustés, répondent les fripes, par définition à tailles fixes, portées depuis le début du siècle par la majorité de la population[16]. Venues pour l'essentiel des administrations – uniformes militaires réformés, vêtements abandonnés dans les hôpitaux… –, elles familiarisent la population avec l'achat de vêtements préfabriqués et non ajustés. L'administration comme le marché confondent encore dans les années 1860 « vêtements confectionnés » en neuf et « en vieux », c'est-à-dire d'occasion[17]. Au Carreau du Temple et dans les milliers de marchés et boutiques à travers la France, les clients fouillent pour trouver les vêtements les mieux ajustées, l'essayage se faisant sans cabine. Même retouchés à domicile, ils pochent, baillent ou serrent car déformés par d'autres corps[18].

« Au carreau du Temple : l'essayage. »



« Paris qui disparaît », *L'Illustration*, 23 novembre 1901.

14 Le mal ajusté trahit ainsi une origine modeste – et souvent provinciale[19]. Un romancier se souvient de son arrivée honteuse à Paris au milieu du siècle habillé d'une redingote « coupée par le tailleur de la famille, dans l'ampleur d'un manteau de mon

grand-père [...] ; trop courte de taille et trop longue de jupe, [elle] m'engonçait »[20]. « Il avait l'air d'un ouvrier endimanché, écrit un autre auteur en 1861 à propos d'un paysan monté à Châlons. Il portait un long chapeau en tuyau de poêle qui ne lui entrait pas bien dans la tête, une redingote [...] trop courte des manches, un pantalon à carreaux trop court aussi[21] ». Jambes de pantalons et manches trop courtes ou ourlets, épaules tombantes ou trop étroites deviennent des stigmates de la pauvreté. C'est aussi que nombre d'indigents s'habillent dans les vestiaires et que dans les asiles, avant l'uniforme, « les malades sont réduits à porter des vêtements mal taillés, mal ajustés, qui froissent leur dignité et blessent les convenances. Ils finissent d'user fréquemment la défroque d'indigents que la mort a frappés. »[22] Mais jusque dans la petite-bourgeoisie, le vêtement trop court devient la métaphore des fins de mois difficiles, signe d'achats de seconde-main ou dans la confection industrielle et dans les soldes où les tailles disponibles sont limitées.

15 L'uniformité du vêtement masculin fait que la distinction repose sur les détails de la coupe. « Rien de théâtral écrit Gautier en 1858 à propos du costume bourgeois. La finesse du drap, la perfection de la coupe, le fini de la façon, et surtout le bien-porté de tout cela constituent la distinction. Ces nuances échappent [...] au plus grand nombre, [mais] c'est comme si l'on demandait pourquoi à Venise toutes les gondoles sont noires. Cependant rien n'est plus facile à distinguer dans l'uniformité apparente que la gondole du patricien de la gondole du bourgeois. »[23]

16 Avec le développement de la confection dans les années 1850, on annonce le temps du « paletot-sac » généralisé et on y voit une « américanisation » qui menace l'élégance du tailleur français[24]. Il faut dire que les deux secteurs alors en développement, les sarreaux, blouses, bourgerons et salopettes – « camelote » fabriquée dans le Nord – et les paletots sont sans véritable forme. Du Marroussem écrit encore en 1896 que « le genre anglais » a eu « des effets désastreux. La mode des vêtements amples, non ajustés, semblait créée pour favoriser cette industrie qui tend à envelopper de quelques types, régulièrement espacés en leur grandeur, l'infinie diversité des corps humains. »[25] Regard condescendant ordinaire de la bourgeoisie sur les mises maladroites que confèrent les vêtements de confection. Lacroix peut ainsi écrire en 1878 que « bien que les numéros de tailles

soient multipliés, chacun correspond à une moyenne rationnelle sans être toujours absolument et exactement approprié dans toutes ses parties à la personne qui le porte ; mais l'acheteur y trouve de l'économie [...] et il est servi instantanément d'un vêtement qui lui va convenablement bien ». [26]

17 Stigmate, le mal ajusté peut être revendiqué. Étudiants et artistes à partir des années 1830 portent volontiers, pied de nez au sur-mesure bourgeois, des redingotes et des pantalons trop courts ou trop longs [27]. Jules Lecomte raille ainsi Hugo « qui a un pantalon trop court et des cheveux trop longs » [28]. Si dans *L'Éducation sentimentale*, les clercs d'huissiers médiocres ont « des manches de redingote trop courtes », les étudiants du Quartier Latin portent eux volontairement « une redingote trop courte des poignets ».

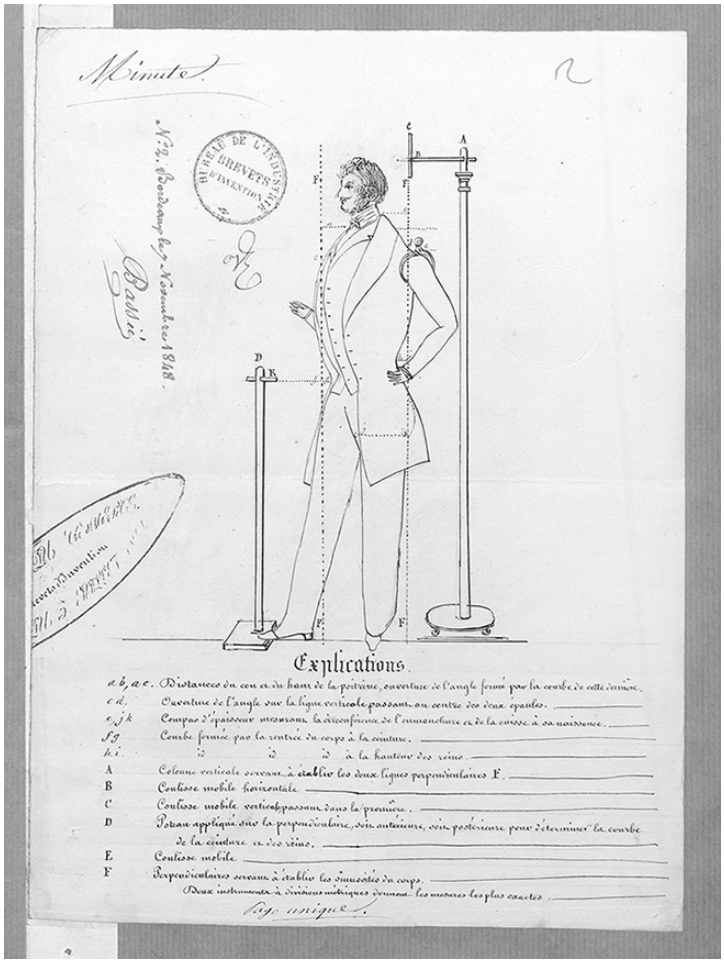
18 Rien de surprenant à voir représenter les Apaches du début du XX^{e} siècle avec pantalons trop courts et vestes étriquées qui rejettent tout à la fois l'ordre vestimentaire bourgeois et ouvrier. Cette association entre vêtement mal ajusté, pauvreté et marginalité participe, sans nul doute, à freiner la diffusion du vêtement à tailles fixes.

L'industrie du hors-norme

De la règle et de l'empreinte

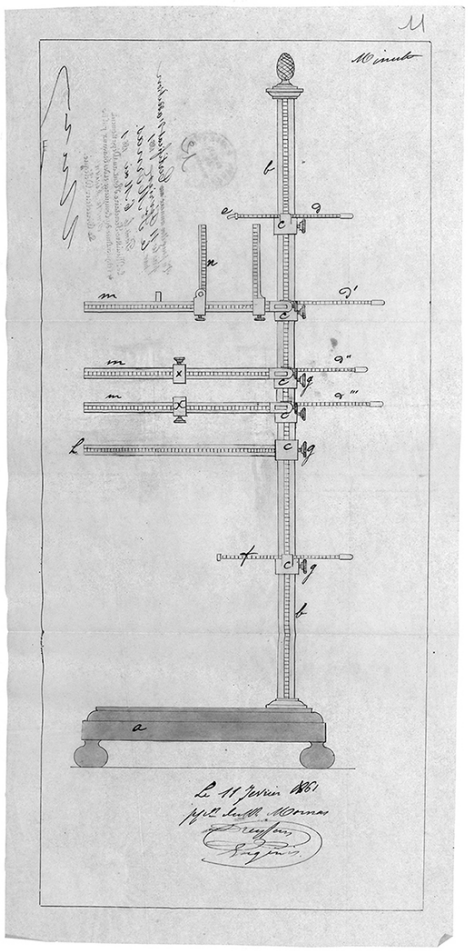
19 Si les tailles fixes s'installent si lentement, c'est aussi que se développent des systèmes de prises de mesures plus précis et rapides. C'est d'abord le cas du mètre-ruban qui se diffuse, avec le système métrique, au début du XIX^{e} siècle. Souple, marqué en chiffres connus – un côté en nouveaux centimètres et l'autre en inchs –, il remplace vite, dans les ateliers et les foyers, les bandes de papier marquées. Il devient alors possible d'archiver et de communiquer, y compris par courrier, des mensurations et le tailleur peut calculer des rapports de proportions et concevoir des patrons-modèles à réduire ou agrandir à l'aide de « tables de réduction » [29].

« Système de coupes de vêtements d'après nature. »



Brevet de Mornas (1BB13873), 1852 / INPI.

« Instrument propre à la mesure des habits pour homme, dit basiomètre. »



Brevet de Bassie, tailleurs (1BB13873), 1848 / INPI.

20 Cette objectivation par le chiffre laisse entrevoir, non pas une industrialisation, mais une mécanisation de l'art des tailleurs. À l'âge des « machines à portraits »– physionotraces, appareils à daguerréotypes puis à photographies –, les tailleurs rêvent à des dispositifs qui permettraient en un mouvement, afin d'éviter « les poses fatigantes du sujet à mesurer », de prendre les mesures et de les transposer en tracés [30]. À l'opposé de « l'œil du tailleur », la mécanique semble infaillible et quasi instantanée [31].

21 Reprenant les toises employées par l'armée, la médecine et l'anthropométrie naissante – « science qui traite des proportions du corps humain » disent les dictionnaires de 1830 –, quantité de tailleurs déposent dans la première moitié du siècle des brevets pour saisir les conformations. Inspirés des instruments des mécaniciens de préci-

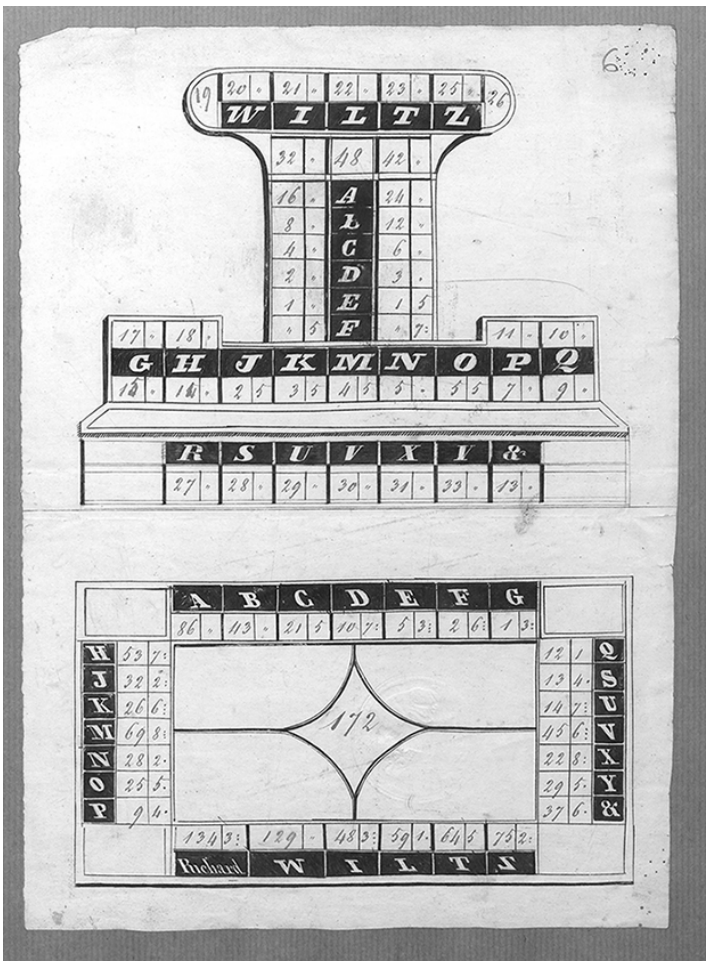
sion et des géomètres, ces systèmes combinent règles, compas et fils à plomb pour saisir les corps dans les trois dimensions, notamment ceux « anormaux » et qui sont les plus courants [32]. Les brevets se comptent par dizaine et ces instruments deviennent ordinaires dans les ateliers.

22 On rêve d'une machine qui les condenserait tous pour prendre des mesures en un instant, comme la « machine-mesure-statuaire » de Mornas qui peut saisir aussi bien « la saillie du jarret, des hanches, de la taille, du dos [que] de la nuque ». Elle prend des mesures « dans un temps très court et avec une exactitude telle que toute difformité, même invisible à l'œil se trouve reproduite [33] ». Des systèmes de ce type sont déposés tout au long du siècle : Ogliastro brevète par exemple en 1888 « Le Corporismètre, instrument donnant exactement la forme du corps indispensable pour habiller sans retouche [...] de la taille 38 jusqu'à 64. » [34] Encore dans les années 1900, des mécaniques « pour prendre les mesures de la conformation variable des personnes » sont à base de toises articulées et coulissantes [35].

23 Ces systèmes s'accompagnent de tableaux de correspondances. Mornas propose ainsi « un tableau de chiffres sur lequel figurent toutes les différences proportionnelles, attribuées à chaque mesure prise dans la machine ». Le chiffre devient le pivot de l'art du tailleur et ouvre la possibilité de penser des tableaux de proportions [36].

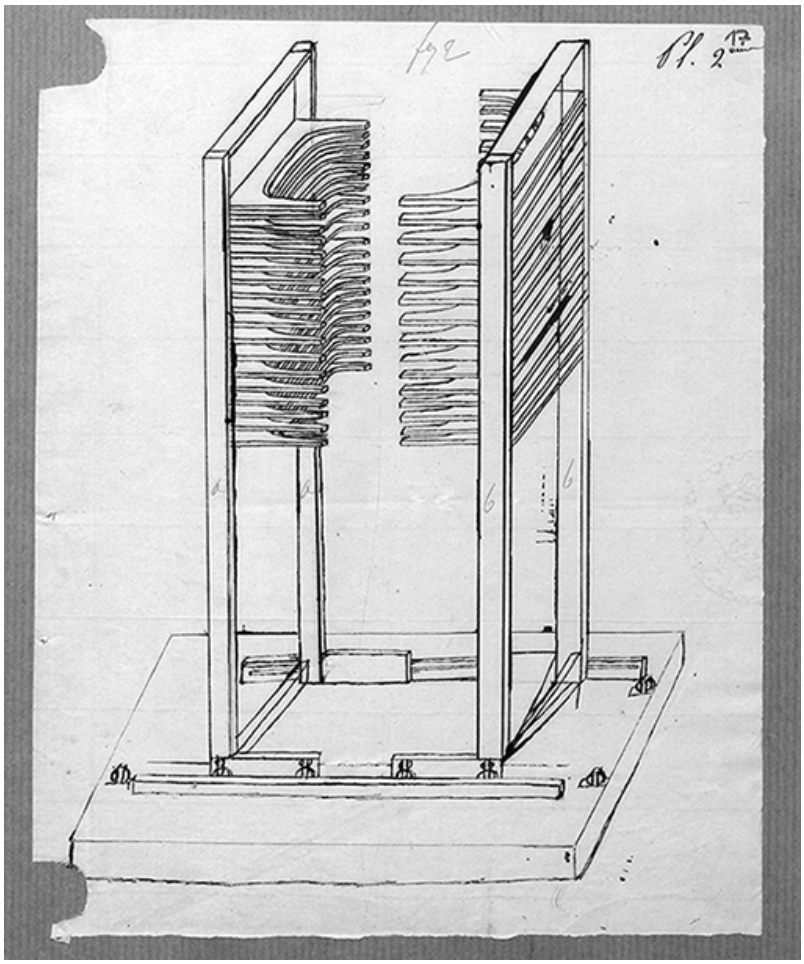
24 Les machines s'inspirent des « machines à portraits » qui, comme le physionotype, cherchent à enregistrer en un instant et en volume l'individualité des corps. Tailleurs et couturières rêvent de ces machines, fruits de la rencontre entre mécanique et Beaux-Arts. La corsetière Fournier propose par exemple dès 1827 le Saumamètre, châssis avec 24 tablettes mobiles qui permet d'obtenir « la forme et la proportion du corps humain de manière à pouvoir former sur ces mesures prises des moules en carton ou en plâtre » [37].

« Perfectionnements apportés dans l'art du tailleur. »



Brevet de Richard Wiltz (1BA6483), 1837 / INPI.

« Appareils nommés par l'auteur saumamètre destinés à reproduire les formes et les proportions du corps, et applicables à la confection des vêtements d'hommes et de femmes… »



Brevet de Fournier (1BA2826), 1827 / INPI.

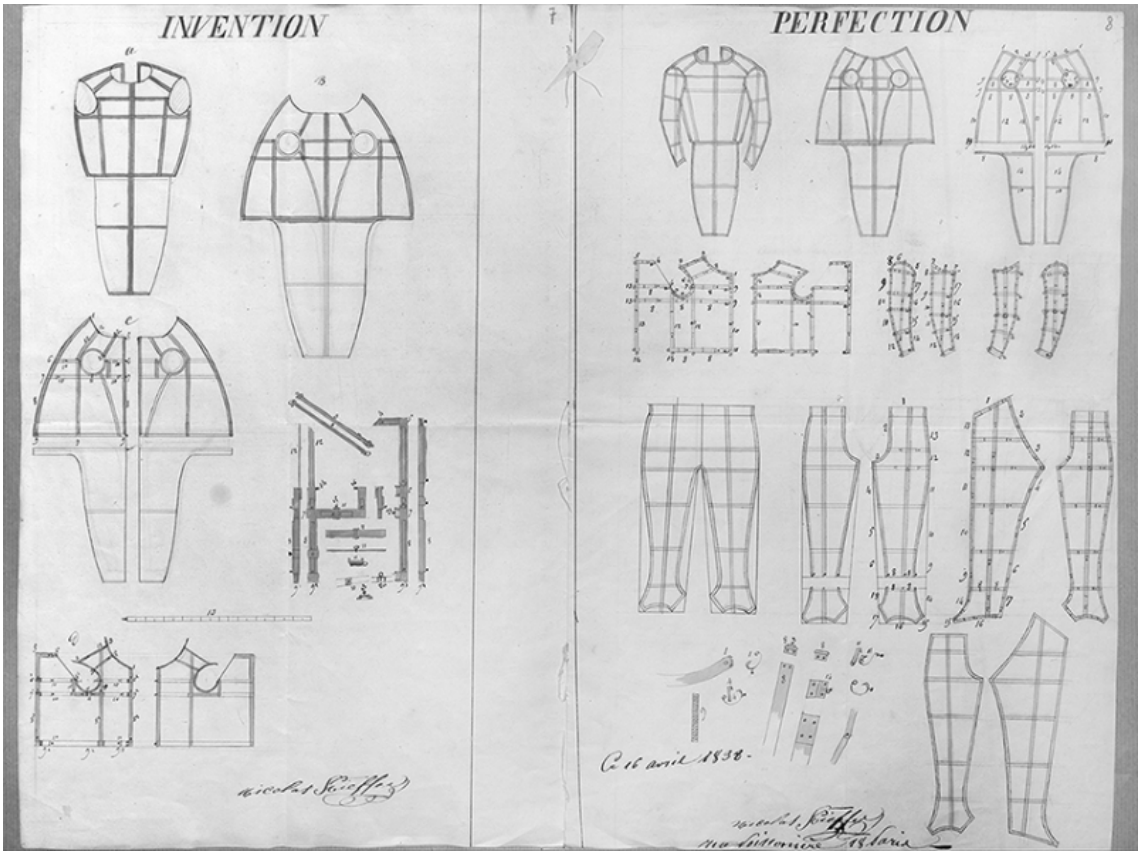
25 Nombre de maisons d'orthopédie, s'inspirant des moulages sur vif, proposent elles de mouler les corps en plâtre afin de réaliser des corsets ajustés et confortables [38].

26 Pour échapper à la contrainte des moulages, on met au point des formes enveloppantes. À la raideur de la toise et de la vision mécaniste du corps, ces systèmes opposent la logique du vêtement épousant un corps plus organique. Le plus souvent, un ensemble de rubans métriques forme une sorte de vêtement à enfiler « pour saisir d'une manière mathématique les formes du corps » [39]. Les nombreux systèmes déposés assurent prendre les mesures exactes et en un « instant » [40]. À la différence des systèmes de toises et de fils à plomb

qui nécessitent des rudiments de géométrie, ils sont en outre utilisables par des ouvriers non qualifiés, voire analphabètes [41].

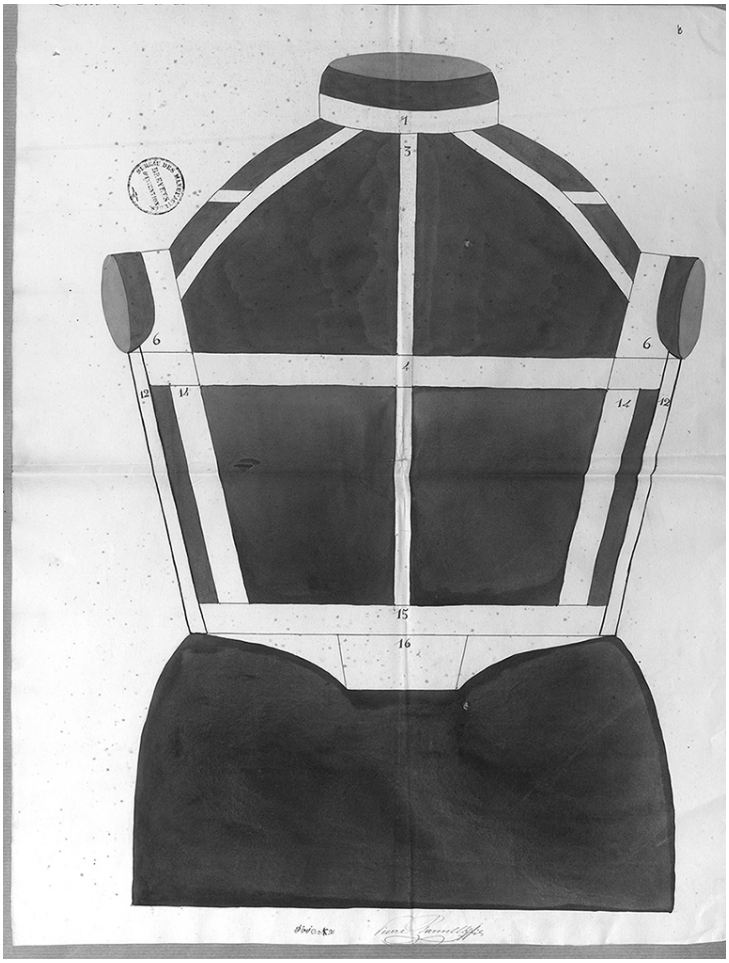
27 Car au-delà de la prise de mesures, le projet est de permettre leur transposition la plus précise et rapide des mesures sur le tissu à couper. Alors qu'avec les toises, des tableaux de calculs permettent de tracer les formes, il suffit avec les vêtements-mesureurs d'appliquer ces dépouilles sur le tissu à couper pour réaliser un tracé [42]. Le « rapide-essayeur » de Fontaine, déposé en 1880, condense les attentes quant à ces dispositifs : « on passe l'essayeur au client, on boutonne les caoutchoucs devant, et le veston prend immédiatement la forme des corps ; on a qu'à tracer, avec la craie [...] et le patron est reproduit, essayé, et complétement corrigé. Trois minutes sont suffisantes pour cette opération. » [43] En complément, les tailleurs s'ingénient à trouver des machines à tracer les coupes [44]. Associés à la machine à coudre efficace depuis la fin des années 1840 [45], ces dispositifs doivent permettre une coupe et un montage quasi immédiats du sur-mesure. Mesures rapides et précises par une main-d'œuvre peu qualifiée et mécanisation : c'est un modèle industriel que les tailleurs cherchent à appliquer au sur-mesure.

« Appareil propre à prendre la mesure et à couper les habits qu'ils nomment : appareil juste à tous les corps. »



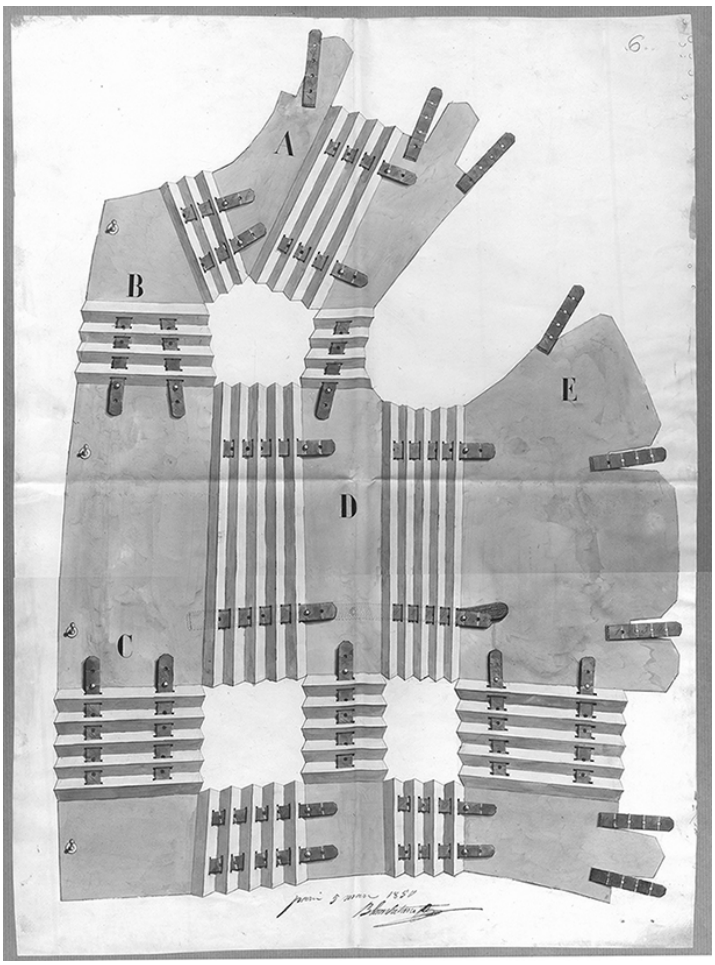
Brevet de Dierieckx et Bonnely (1BA8052), 1840 / INPI.

« Nouvelle mesure et nouvelles coupes des vêtements. »



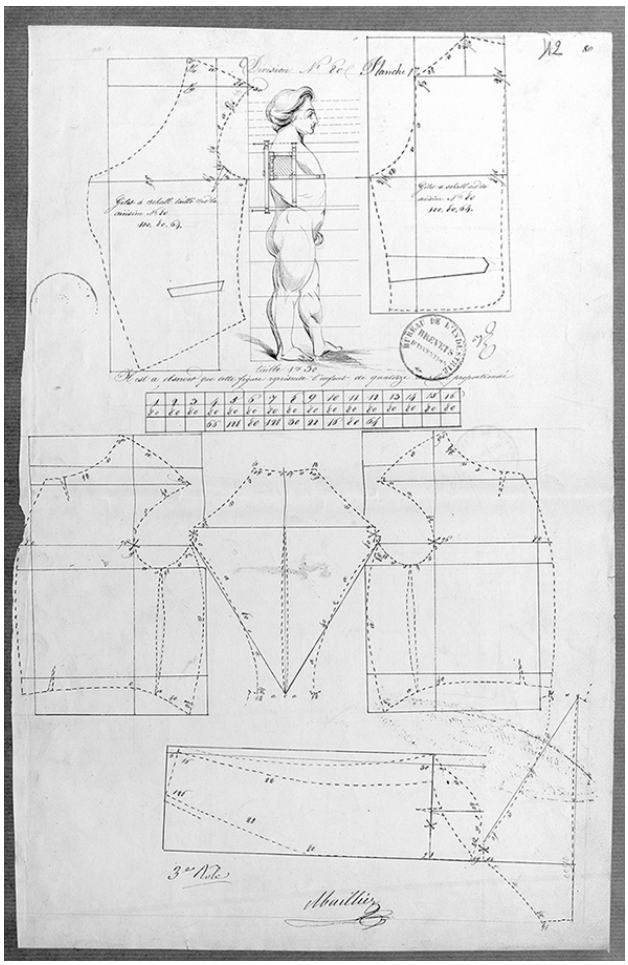
Brevet de Nicolas Kieffer (1BA6633), 1838 / INPI.

« Mesure à l'usage des tailleurs dite Mesuréotype. »



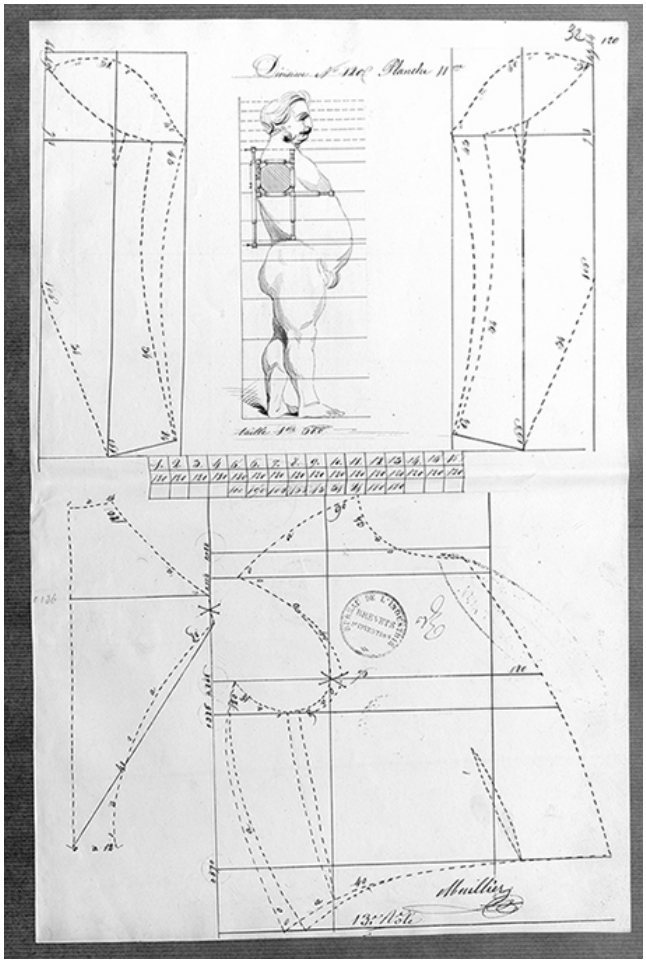
Brevet de Julien Blanchetierre (1BB9637), 1850 / INPI.

« Instrument dit corporomètre-conformateur, nécessaire à l'art du tailleur. »



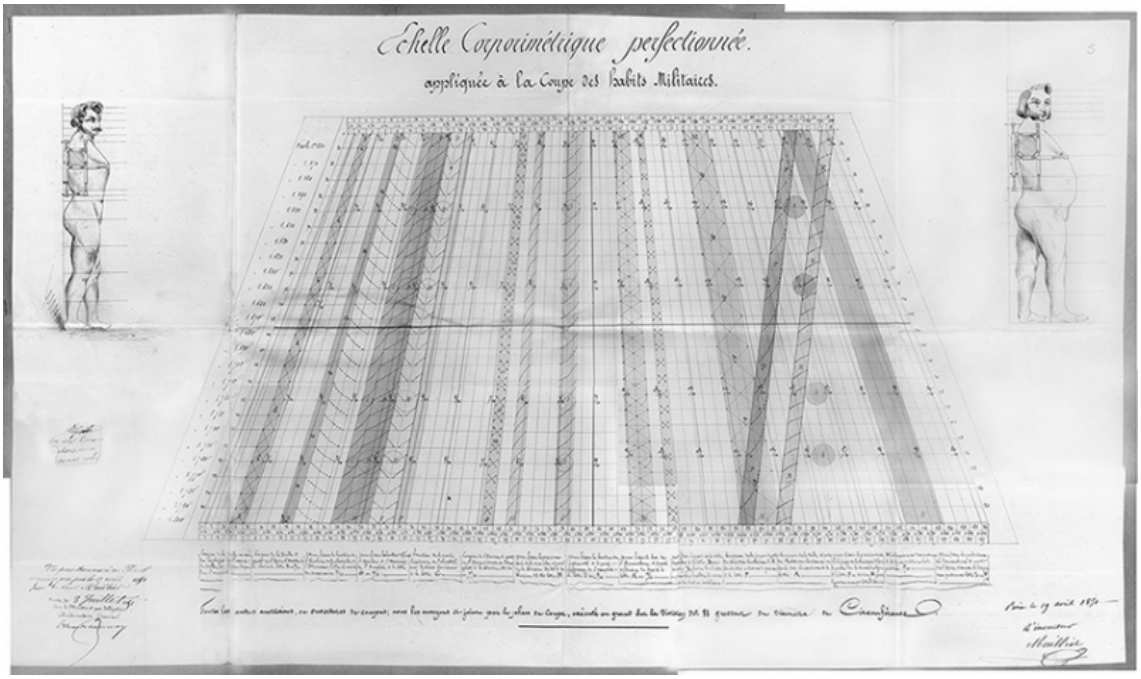
Brevet de Maillier, tailleur à Bordeaux (1BA7551), 1839 / INPI.

« Instrument qu'il nomme acribomètre, propre à prendre d'une manière mathématique les formes du corps de l'homme, quelque imparfaites qu'elles soient. »



Brevet de Maillier, tailleur à Bordeaux (1BB7880), 1849 / INPI

« Échelle corporimétrique. »



Permet de calculer des proportions de tailles. Ces tables sont basées sur les données militaires et « les proportions de l'homme parfait d'après Mrs Le Poussin, David et Jean Cousin. »

Maillier, tailleur à Bordeaux / INPI.

28 Tout indique que ces « conformateurs » ne restent pas que de papier [46]. Le chemisier Claude indique partout dans la presse des années 1850 faire usage du « Patronomètre pour la coupe », de sorte que « ces objets ne remontent plus et ne tirent nulle part ». Les nombreuses additions de brevets de la seconde partie du siècle – trois pour l'Himamomètre-Janet qui prend « la forme exacte du corsage de l'homme » – laissent imaginer un relatif succès. De façon significative, les Expositions universelles à partir de 1855 ouvrent une section dédiée aux appareillages de mesure. Même si on note en 1878 que ces systèmes « toujours fort compliqués » ne sont pas à encourager, le rêve d'une mécanisation du sur-mesure dure et on dépose quantité de brevets jusque dans les années 1930 [47]. La Belle Jardinière elle-même ne fait-elle pas encore dans les années 1960 sa publicité sur son « Bodygraph » qui photographie les corps en « trois dimensions » ? [48]

Publicité du chemisier Claude, Faubourg Saint-Denis.



L'Éventail, 1854.

29 À défaut de pouvoir mécaniser la prise de mesures, les industriels s'attèlent à la retouche. En 1910, « The automatic fitting machine », parmi tant d'autres, facilite « l'ajustement des jupes, robes et vêtements, en repliant rapidement un ourlet autour du bas du vêtement, à une distance uniforme au-dessus du sol, et en introduisant ensuite, automatiquement, des épingles »[49].

30 Cette industrialisation, en quelque sorte à contre-courant de la confection sur tailles fixes, contribue à faire que longtemps le sur-mesure demeure la règle. La norme sociale et culturelle et les traditions professionnelles l'emportent sur le standard industriel.

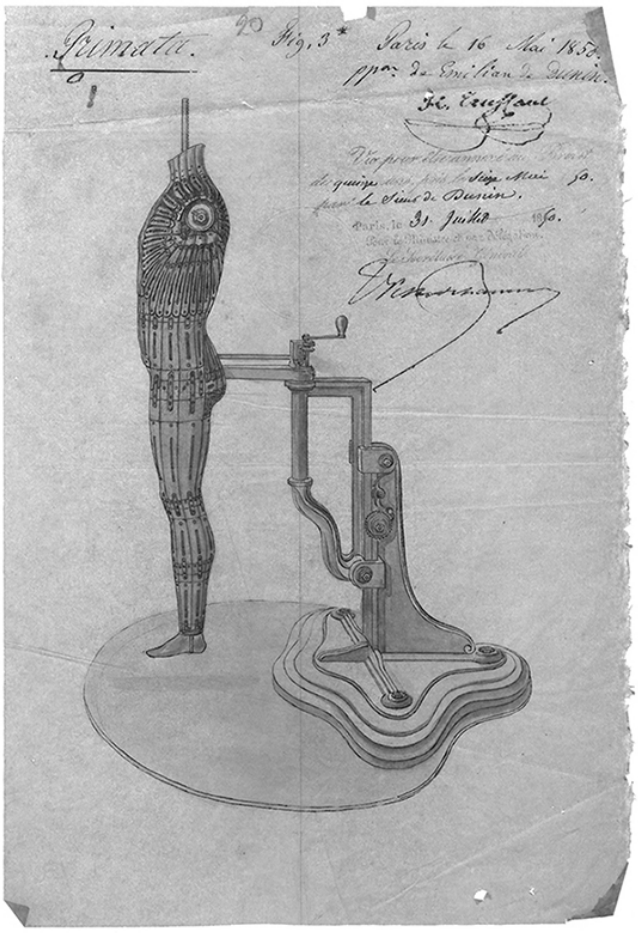
Ajustements industriels : la semi-confection

31 Dans cette logique qui veut croiser industrie et sur-mesure, grandes maisons de couturières et grands magasins développent la « semi-confection » ou « mi-confection. La clientèle peut commander des boîtes qui contiennent les pièces de tissus prédécoupées, les éléments de finition, un patron et une gravure colorisée qui donne une vue du résultat[50]. Avantage considérable sur le plan industriel : les pièces sont coupées en série selon quelques tailles. L'approximation est sans importance, l'ajustement étant réalisé par les clientes qui font coudre l'ensemble par une couturière ou une domestique.

32 Les grands magasins intègrent cette logique, pour les hommes comme pour les femmes. Les clients choisissent leur modèle sur

catalogue ou en vitrine puis commandent en communiquant leurs mesures par la Poste ou *de visu*. Ce système domine longtemps, y compris à La Belle Jardinière, car il permet de couper d'avance et en série des pièces. Grâce aux mannequins réglables – et non personnalisés – inventés dans les années 1830 pour « permettre l'essayage des vêtements sans que la présence de la personne à laquelle ils sont destinés soit nécessaire », les apiéceurs peuvent ajuster les pièces aux mesures des clients [51]. « Squelette » réglé au moyen de vis ou mannequin avec parties gonflables prétendent, grâce à des repères métriques, convertir des mesures en « une représentation exacte du corps de la personne » [52]. Le montage du vêtement est alors réalisé le plus souvent à façon, à domicile. En 1896, Du Marroussem le souligne : « Les confectionneurs parisiens remarquèrent [...] que les vêtements confectionnés d'avance et dits de série présentaient [l'] inconvénient de ne convenir que fort mal à la plupart des acheteurs [...]. Ils prirent l'habitude de laisser à leurs clients (petits marchands revendeurs), des carnets d'échantillons [...] ; moyennant une légère majoration de prix sur les costumes de série ordinaire, il suffit [...] d'envoyer les mesures de l'acheteur, pour que celui-ci reçût dans le délai le plus bref un costume coupé à sa taille » [53].

« Procédés mécaniques propres à prendre et à conserver la mesure des vêtements d'hommes et de femmes. »



Brevet de de Dunin (1BB9912) / INPI.

33 Ce système permet en outre le développement de réseaux internationaux : les confectionneurs allemands expédient ainsi « en Angleterre leurs pièces de draps dont ils font tirer pantalons, gilets et jaquettes qui viennent en France à peu près terminés, sauf ce qui concerne les parties essentielles ayant besoin d'être ajustées à la taille du client [...]. Un client vient-il dans une de ces maisons, [...] on lui prend mesure et on cherche ensuite dans le stock de vêtements à demi confectionnés celui qui se rapproche le plus des mesures relevées. Le vêtement est alors achevé à Paris, mais l'industriel bénéficie de la main-d'œuvre [anglaise] à prix inférieur » [54].

34 Au final, division du travail, préfabrication et mécanisation – qui réduisent de deux tiers le coût de production – conquièrent le vête-

ment par le sur-mesure.

De l'homme canon à l'homme moyen

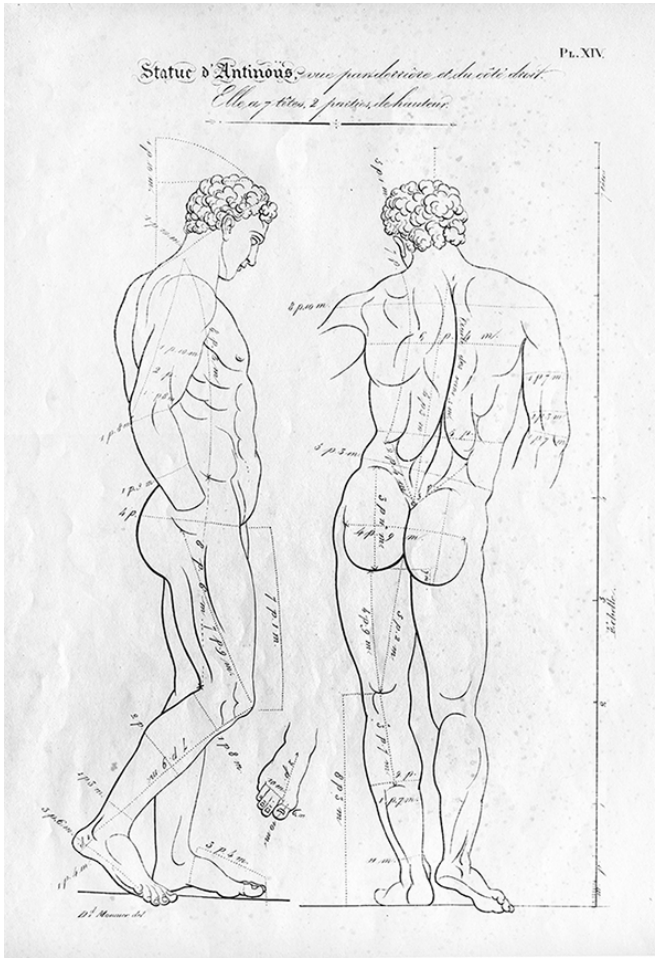
Drapé d'un idéal

35 La tension entre les singularités des corps et la quête d'une standardisation industrielle traverse tout le siècle, mettant en jeu de façon pratique et théorique la manière de concevoir le corps. En l'espèce, tailleurs et artistes marchent de conserve, confrontés aux mêmes contradictions entre un corps idéal et des corps réels. Dans la culture néoclassique, le peintre qui est un dessinateur doit voir derrière les corps imparfaits l'ordre géométrique. Les dictionnaires de Beaux-Arts déconseillent donc le modèle vivant et recommandent, pour apprendre « les proportions les plus parfaites du corps humain », l'étude des plâtres moulés sur l'antique pour échapper aux « misérables détails d'une nature défectueuse[55] » Toutes les méthodes de dessin indiquent donc des rapports de proportions stables[56]. *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, publié au XVII^e^ siècle, réédité et plagié au début du XIX^e^ siècle, sert de modèle[57]. Le discours préliminaire dit le projet : pour « la justesse & la noblesse des proportions » et pour ne pas « faire que des figures estropiées ou monstrueuses », il faut se tourner vers les figures antiques aux « justes proportions. » Ces systèmes canoniques délivrent les rapports « normaux » de proportions, les accidents du réel étant laissés à l'appréciation des artistes. Mais les divergences entre l'anthropométrie naissante, l'anatomie médicale et ces canons ne laissent pas insensibles les théoriciens. *L'Anatomie des formes extérieures du corps humain, appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie* reprend, en 1829, les mesures de l'Antiquité mais propose une perspective nouvelle : « Les proportions de l'homme adulte offrent de nombreuses et d'assez grandes différences chez les divers individus, néanmoins il y a des limites à ces variations chez les hommes bien constitués […]. C'est donc chez eux que les arts doivent étudier l'amplitude de ces variations pour y choisir les proportions les plus belles et en même temps les plus générales. »[58] Autrement dit, l'homme « normal » devient la base du canon. C'est le cas du traité de

Schadow, sculpteur et graveur néoclassique et fils d'un tailleur qui détaille les proportions à tous les âges de la vie et aussi bien pour des statues grecques, pour l'homme moyen contemporain que pour des cas singuliers – un juif de Lituanie, un soldat du Brandebourg… [59] Jusqu'à la fin du siècle, les traités tentent de définir des canons qui concilient enseignements de l'Antiquité, de l'anatomie et de l'anthropométrie [60].

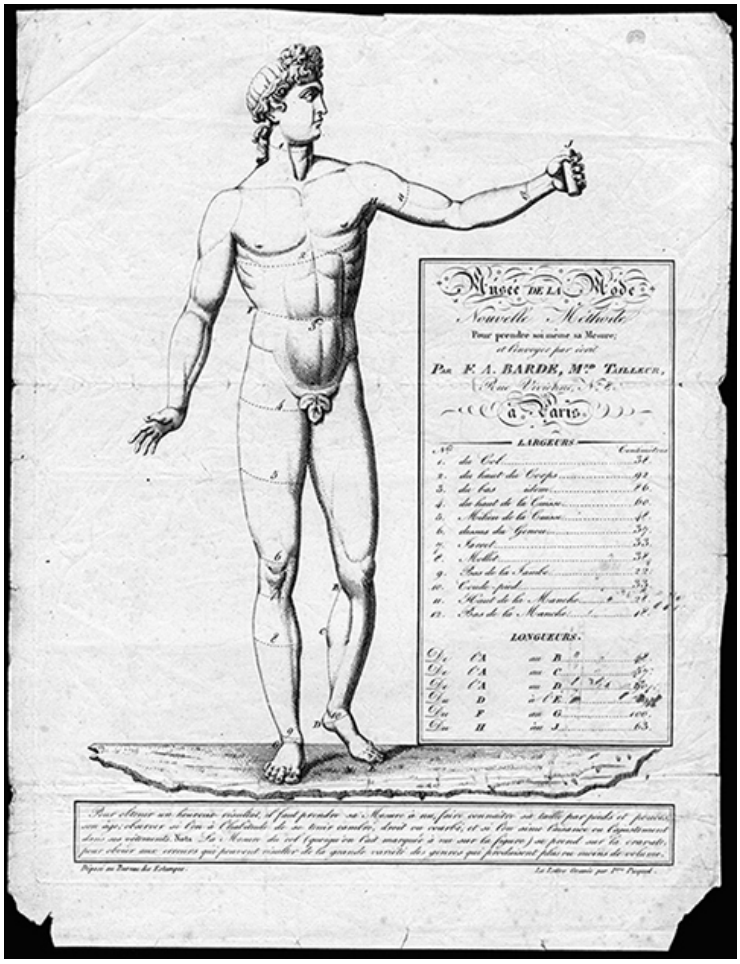
36 Cette culture se diffuse d'autant plus chez les tailleurs que le dessin y devient essentiel pour tracer, voire esquisser, un vêtement. *Le Journal des tailleurs* ouvre ainsi en 1838 une rubrique intitulée « Proportions normales » qui tente de résoudre le paradoxe entre proportions idéales et réalités des corps : « nous prenons pour modèle […] l'Apollon et l'Antinous, l'homme de trente ans, arrivé au développement de toutes ses facultés physiques, se tenant droit, ayant 5 pieds 3 pouces […]. En partant de ce point régulier, il sera toujours facile aux artistes intelligents de se rendre compte des différences de conformation qu'ils pourront rencontrer » [61]. Nombre de brevets font ainsi appel aux canons de l'Antiquité et de la Renaissance comme le tailleur Maillier qui propose une « Échelle corporimétrique […] donnant les proportions de l'homme parfait d'après Mrs Le Poussin, David et Jean Cousin » illustrée de bourgeois plus réalistes [62].

Mesures de la sculpture d'Antinoüs.



Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles statues de l'Antiquité, vingt-six planches dessinées par De Rinmon, pour l'usage des peintres, sculpteurs et dessinateurs, Paris, Delarue et Lille, Castiaux, 1810, pl. XIV. / collection Manuel Charpy.

« Nouvelle Méthode Pour prendre soi-même sa mesure et l'envoyer par écrit à F. Barde. »



F. Barde était tailleur rue Vivienne.

Vers 1840 / BnF.

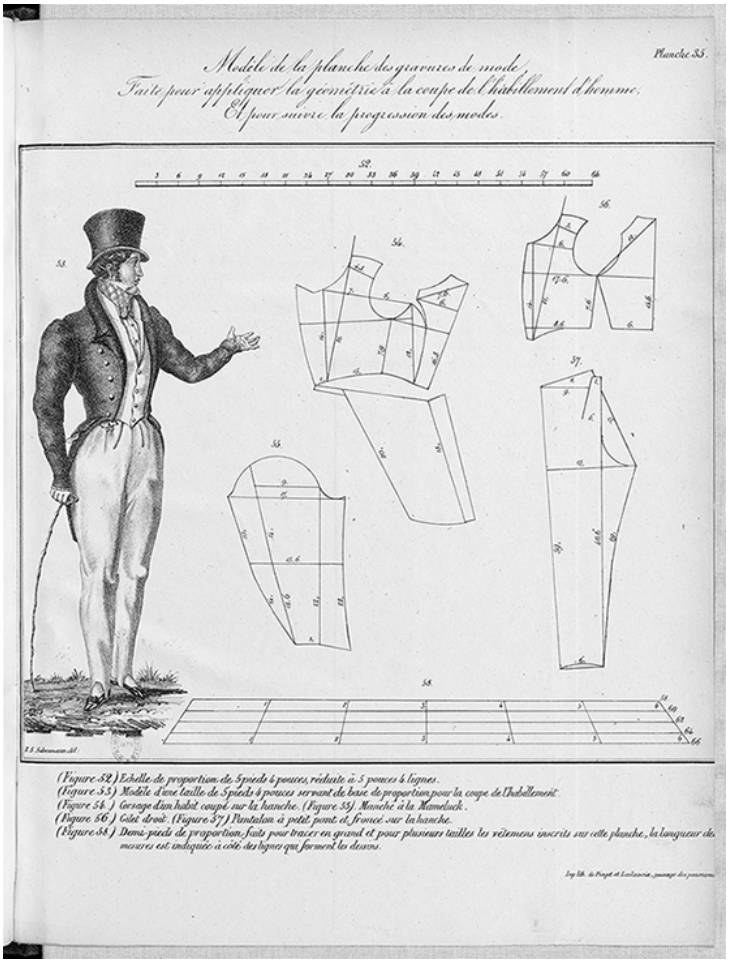
37 À côté des références aux Beaux-Arts, ce sont aussi les proportions chiffrées sous forme de tables qui intéressent tailleurs et artistes. Elles font naître dans les traités de tailleurs un homme « universel » abstrait, d'autant que les coupes se conforment de plus en plus à des figures géométriques. C'est toute l'ambiguïté du traité fondateur de Compaing de 1828 dédié à l'« Application de la géométrie à la coupe de l'habillement [63] ». Les corps sont réduits à des solides géométriques emboîtés, abstraction s'il en est, qui peuvent donc être couverts par des formes géométriques. Si le « coup-d'œil et le goût » sont indispensables, « les principes de géométrie, applicables à la sculpture et à la peinture, le sont aussi à l'art qui nous occupe ». Même si l'auteur souligne que « le tailleur est assujetti à une foule

d'inconvénients [...] tels que les disproportions ou les difformités », il croit possible de définir des « principes » géométriques et de proportions et propose une série d'équations – « la grosseur de haut du corps – la largeur de l'écarrure = à la longueur de l'avant-bras », soit des formulations de traité de dessin. Cette vision d'un corps géométrique construit sur des proportions fixes perdure sur tout le siècle [64]. On rêve à un « nombre d'or qui permettrait en prenant une seule mesure, le plus souvent la « grosseur du haut du corps », d'en déduire toutes les autres, ouvrant ainsi une industrialisation du sur-mesure [65].

38 Au final, si dans l'art du tailleur comme dans celui du dessinateur l'Homme idéal sert de repère, l'application à la réalité contingente est laissée à l'observation de l'artisan, de l'artiste ou à des machines dédiées aux « corps anormaux » [66]. Mais même si cette abstraction d'un « corps platonique [67] » est inopérante, elle rend acceptable l'idée de tailles fixes définies sur un corps abstrait et normé.

La taille moyenne de l'homme normal : entre anthropométrie et statistique

« Modèle de la planche des gravures de mode. »



M. Compaing, *L'art du tailleur, ou Application de la géométrie à la coupe de l'habillement*, Paris, Dondey-Dupré père et fils, 1828, pl. XXXV. / BnF.

39 Dans le monde des arts comme dans celui du vêtement, des définitions divergentes de la norme sont à l'œuvre. À une approche canonique où la norme est une série de règles chiffrées qui surplombent le réel, répond une norme faite de la moyenne statistique que l'on cherche dans le foisonnement du réel. Au début du siècle, Laplace et Gauss définissent pour la statistique la « loi normale » – ou courbe de Gauss – qui donne la distribution « normale » d'un phénomène et permet de repérer des « déviances ». La logique est vite appliquée à la question des tailles, des masses de données étant disponibles grâce à l'armée qui institue la toise des conscrits sous l'Empire. Cette question a d'autant plus d'importance que médecins et statisticiens s'interrogent sur la croissance « normale » et cherchent à identifier les facteurs qui influent sur la taille [68]. L'essai du statisticien Quetelet

Sur l'homme et le développement de ses facultés ou Essai de physique sociale publié en 1835 qui cherche les raisons de la variation des tailles selon le climat, la nourriture, le travail ou le libertinage, devient une référence [69]. Il s'agit à revers de saisir, par la taille, des types nationaux – naît ainsi un « homme moyen » français, italien ou anglais qui sert de témoin pour observer toute une population. Nouvelle abstraction où « tout ce qui est fortuit ou individuel » est éliminé, il est la moyenne du « corps social » remplaçant la norme du canon.

40 Dans ce sillon, la taille masculine – les données viennent de l'armée – devient pour les statisticiens, médecins et anthropologues, l'indice pour mesurer l'effet des conditions de vie sur la population. À rebours, elle devient pour les racialistes le moyen de trouver des « peuples » et des « types », à la manière de Paul Broca découvrant l'Armoricain ou le Breton à partir des écarts à l'« homme moyen » de 1,649 cm… [70]

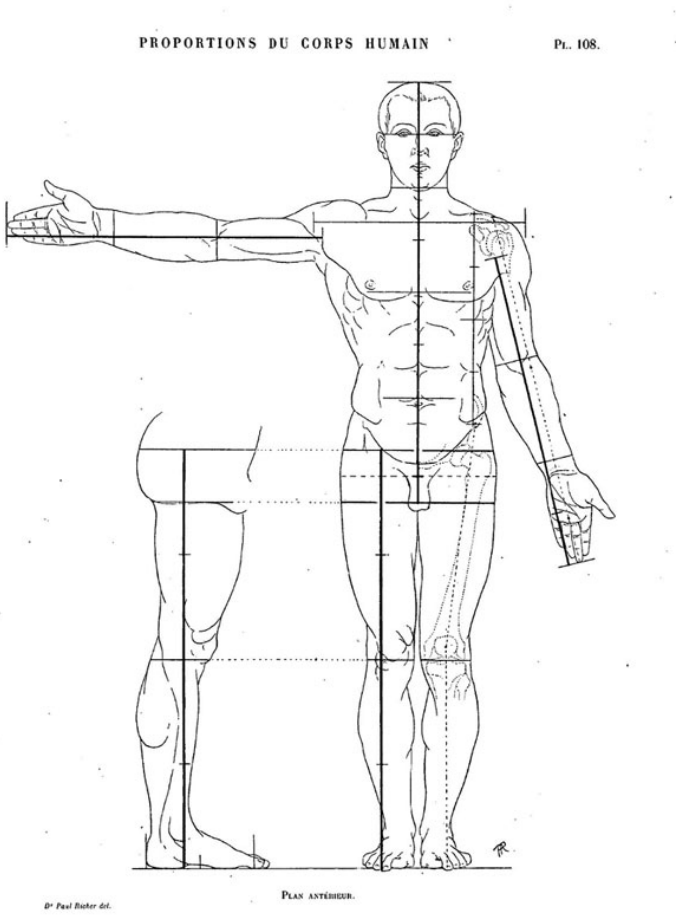
41 L'ouvrage qui connaît le plus grand retentissement est l'*Anthropométrie ou Mesure des différentes facultés de l'homme* de Quetelet, publié trente ans après ses premiers travaux [71]. Il tente une histoire des tailles moyennes et note, non sans paradoxe, que « l'anthropométrie ou la théorie des proportions humaines appartient […] à la fois à la science et à l'art », convoquant Dürer pour définir le type allemand, Alberti et Vinci pour l'italien, Jean Cousin et Poussin pour le français… [72] Comparant l'Hercule de Farnèse et les conscrits Belges, il définit scientifiquement, à la différence de l'« arbitraire des artistes », « la fixité du type humain, malgré la variété des individus » [73]. Se dessine ainsi un nouveau corps-type qui veut condenser ce qu'est l'homme contemporain moyen. À partir de lui, Quetelet, adepte des probabilités, observe dans la population l'« admirable régularité dans la répartition des tailles » [74]. De là, il s'attaque aux proportions : « Les hommes, pris individuellement, sont si divers entre eux, qu'il semble inutile au premier abord de rechercher un type ou module de ce qu'ils doivent être dans l'état normal, écrit-il. Cependant ce type existe », si on élimine « les particularités qui les caractérisent », en comparant Belges, Français, Indous, Egyptiens, Grecs, Romains… [75]

42 Cette pensée se diffuse chez tous ceux qui s'intéressent au corps. Jacques Bertillon, statisticien à la Ville de Paris et frère de l'inventeur de l'anthropométrie judiciaire, condense dans les années 1880 le savoir sur les tailles, compilant, au hasard des données disponibles sur des hommes « adultes normalement constitués », les tailles des conscrits suédois, des Nègres de Guinée, des Iroquois, des soldats américains, des Fribourgeois… [76] De la norme et de ses écarts, naît une théorie sociale des tailles, Bertillon établissant une corrélation notamment entre tailles et instruction.

43 À la fin du siècle, on cherche d'autres données que celles de l'armée, des hommes le plus souvent entre 19 et 21 ans : la « série de 5 584 mesures [des] prisonniers qu'on amène au Dépôt de la Préfecture de police » ou les cadavres reçus à l'École de médecine – à l'exception des étrangers et des corps sans « tare pathologique » – devraient permettre de fixer « l'homme moyen français » [77]. Cette dernière enquête est une des seules à mesurer aussi des femmes, « l'homme moyen » étant presque toujours un homme et « dominé » de même que la confection industrielle est alors avant tout masculine et pour les populations les plus modestes.

44 Cet « homme moyen » contamine les arts eux-mêmes : médecins et anthropologues proposent dans les années 1880 aux artistes le « canon de l'homme moyen européen adulte » sur la base des « chiffres brutalement alignés » de l'anthropologue Paul Topinard [78]. Les manuels d'anatomie enregistrent ce changement de paradigmes, comme ceux de Paul Richer, très diffusés, qui prétendent « réunir les commodités des canons artistiques à la précision des recherches scientifiques » [79].

« Proportions du corps humain »



Dr. Paul Richer, *Anatomie artistique. Planches et description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements*, Paris, Plon et Nourrit, 1890. / collection Manuel Charpy.

45 Cet « homme moyen » est tôt mobilisé par les tailleurs et les confectionneurs. Dès 1839, *Le Dictionnaire technologique* offre des tableaux de « Mesures d'un habit fait pour une taille proportionnée de 1 m. 75 c. », jugée « ordinaire » [80]. Les brevets de tailleurs comprenant souvent des tableaux de proportions construites sur un homme moyen confirment cette diffusion. Ils ouvrent la possibilité de penser quelques tailles moyennes judicieusement distribuées. En 1864, un anonyme du Sentier, probable tailleur, publie avec force détails les « Proportions ordinaires du corps humain », par sexe et de la naissance à la fin de la croissance, et selon trois « types » qui sont des « groupes » : « élancée », « ordinaire » » et trapue » [81]. L'« ordinaire » est ici une moyenne qui vaut pour norme. Ces considérations

rencontrent rapidement l'intérêt des confectionneurs qui tentent de trouver une série de tailles à proportions fixes qui couvriraient l'essentiel de la clientèle. Rien de surprenant à voir les magasins de confection populaires proposer dès lors des modèles distribués en quintiles – sur 5 tailles –, modèle venu de la statistique et des probabilités. Et à côté des canoniques mannequins d'artiste et des mannequins réglables de tailleurs, apparaissent des mannequins sur cinq tailles venues des « normes ou principes anthropométriques »[82].

Des corps normalisés

46 Cette définition du corps « moyen » doit donc permettre d'épouser les corps de la foule. Dans le même temps et à l'inverse, la normalisation des corps est à l'œuvre pour les faire coïncider aux canons comme aux nouvelles moyennes. Tout d'abord, les progrès des traitements des maladies infantiles et de la chirurgie font qu'ils sont moins marqués. Ensuite, après les guerres napoléoniennes, le siècle traumatise moins les corps. Enfin, les développements de l'orthopédie au sens large conforment les corps aux vêtements, autant que l'inverse[83]. Se multiplient les corsets infantiles qui visent à redresser et corriger les corps – des instruments allongent des membres – pendant la croissance, identifiée comme le moment où naissent les difformités et où elles peuvent être corrigées[84]. Rien d'étonnant à trouver dans les traités de tailleurs des considérations sur le rôle du vêtement dans la formation des corps. Barde peut écrire en 1834 que pour les jeunes gens qui sont « portés à prendre une attitude disgracieuse », « le tailleur doit tenir l'habillement assez étroit au dos et assez aisé à la poitrine, pour que celui qui doit le porter ne puisse se courber sans qu'il s'aperçoive qu'il se tient mal »[85].

47 L'orthopédie se fait aussi a posteriori, les tailleurs proposant des vêtements « qui corrigent les défauts [d']attitude » provenant de « mauvaises habitudes »[86]. Cette logique est présente dans le vêtement ordinaire – dans la bourgeoisie, le haut-de-forme, les gants beurre frais et les souliers vernis interdisent une série de gestes, tout comme les corsets. Dessous comme dessus empêchent de se voûter ou de se cambrer à l'excès. Cette orthopédie, redoublée par les techniques du maintien dans la bonne société – danse, gymnastique,

etc. – et celles du monde scolaire fabriquent des corps de plus en plus homogènes.

48 Cette orthopédie est aussi esthétique : nombre de fabricants de bandages herniaires proposent dès la première partie du siècle de conformer les corps aux canons sont innombrables. Bienaimé commercialise ainsi en 1839, outre un « corset redresseur de jour » un « bandage qui, exerçant une pression douce et graduée sur le bassin et la région hypogastrique », remodèle la silhouette [87]. Après les années 1850, le corset pour les femmes et les ceintures ventrales pour les hommes deviennent la norme [88].

49 À partir des années 1830, rembourrages et postiches au « naturel » rencontrent un large succès : faux seins, faux mollets, coussinets, épaulettes ou talonnettes redessinent les corps [89]. Les manuels domestiques recommandent pour le manque de gorge de faire des faux seins à l'aide de coton ou de raclures de baleine [90] et même les costumes de bain sont à « rembourrer habilement pour suppléer à certaines défectuosités naturelles. » [91] Ces prothèses esthétiques doivent apparaître, à la différence de celles du XVIII^{e} siècle, « naturelles », comme les dents ou les perruques.

50 Les prothèses médicales elles-mêmes se veulent plus naturelles et, de plus en plus souvent en caoutchouc teint, elles sont censées se confondre avec les corps. Ainsi complétés, ils doivent sembler « normaux ». L'orthopédie rejoint l'art du tailleur en comblant l'écart entre la singularité d'un corps et les canons. Cependant, en conformant les corps à des normes – médicales, esthétiques… –, elle ouvre la possibilité de penser un corps normalisé et donc habillé par des vêtements normalisés.

Vêtements redresseurs.



Publicité de la maison Chêne, orthopédie, bandages, bandes, bas-varices, ceintures & corsets, boulevard Saint-Denis, vers 1900.

Collection Manuel Charpy.

Publicité pour les « bretelles orthomorphes »



Brevetées et vendu par Cahun, rue Taitbout, 1907. On trouve ce type de vêtement à partir du milieu du siècle chez tous les vendeurs de bandages et de sous-vêtements.

Collection Manuel Charpy.

Corps docile, mode moyenne : la diffusion des tailles fixes

Par ordre de tailles : « tailles normales » pour uniformes militaires

51 Si de multiples résistances culturelles expliquent la difficile diffusion des tailles fixes, c'est aussi qu'elles sont d'abord établies pour des publics « dominés », le plus souvent habillés par l'administration : enfants, prisonniers, pensionnaires des asiles, et surtout soldats.

52 En Angleterre, les outfitters produisent dès le XVIII[e] siècle pour l'armée et la Marine des masses de vêtements tout faits, jusqu'à 120 000 par an [92]. Dans l'Europe de la fin du XVIII[e] siècle, c'est encore pour l'armée que sont mises en place à très grande échelle les tailles fixes. Les besoins sont gigantesques, du fait des changements de régimes et donc d'uniformes – en particulier en France – et de la mobilisation militaire de masse. L'armée considère que les corps des conscrits qui n'ont pas leur mot à dire sont malléables. En outre, elle dispose, grâce à la toisée, de données qui permettent de définir des groupes de tailles. La chose est d'autant plus aisée que les conscrits en « défaut de tailles » sont écartés – en dessous de 1,55 – et que seuls les « non bossus » et « complets de leurs membres » sont retenus [93]. La ventilation des hommes par corps – artillerie pour les grands, etc. – facilite d'autant plus la définition de moyennes. La distinction sociale se maintient : aux officiers le sur-mesure, à la troupe le vêtement préfabriqué sur seulement trois tailles [94].

53 Dès les années 1820, on déplore cette armée aux vêtements mal ajustés [95]. « On doit, note un cours d'administration militaire en 1824, prendre mesure à chaque homme, mais la chose, déjà impossible sous peine de n'avoir aucun approvisionnement en effets confectionnés, devient illusoire du moment où l'habit porté par un homme doit passer sur le corps d'un autre » et de conclure qu'il faut s'en tenir aux trois tailles [96]. Logique semblable pour tous les corps soumis aux uniformes : ceux des Sapeurs-pompiers ordinaires de la Ville de Paris sont produits par des confectionneurs civils sur deux ou trois tailles [97]. Ces fabricants fournissent aussi la Gendarmerie nationale, la Garde Républicaine, le Service du corps de garde, la Garde municipale… [98] Au milieu du siècle encore, la question est traitée de façon expéditive pour la troupe, cette « masse » qui n'est pas en mesure de rechigner : « les confections d'habillement ont lieu à raison de trois tailles et ce mode convient et suffit ; quelquefois, le maître tailleur prend mesure mais cela entraîne une complication qui donne plus d'embarras qu'elle n'a d'utilité. » [99] Durant les années 1860, et face à l'immense demande créée par les « campagnes » – Crimée, Italie, Mexique, Cochinchine, Algérie [100]… –, les trois tailles dominent, d'autant qu'on oblige les adjudicateurs à avoir d'avance des dizaines de milliers de vêtements prêts [101].

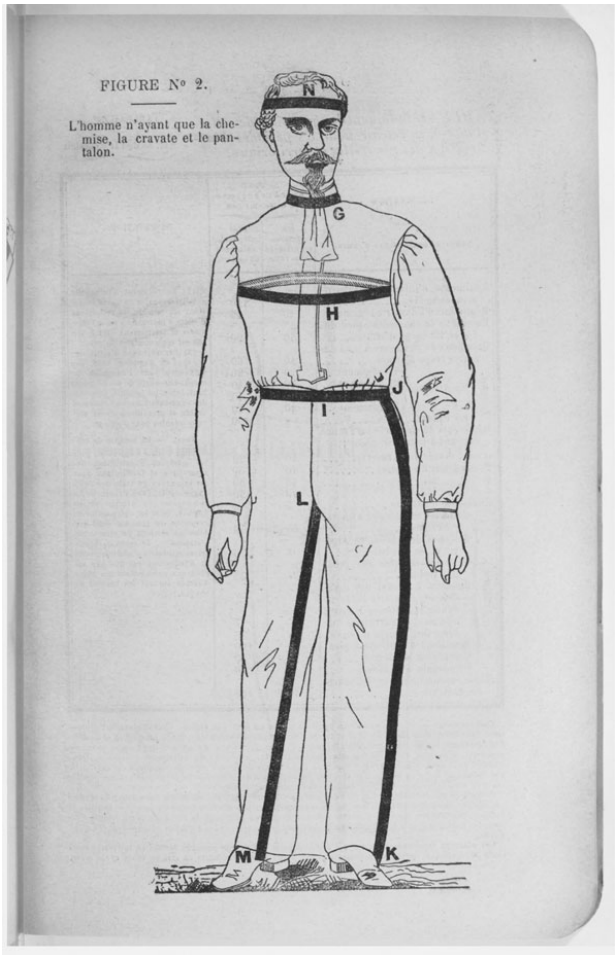
54 Car les tailleurs de l'administration ne parvenant pas à répondre à la demande, l'armée multiplient les marchés avec des ateliers civils pour lesquels les uniformes doivent être décrits avec précision, fixant des tailles – entre trois et cinq. L'anthropométrie vient au secours de l'administration et de l'industrie : grâce au traitement statistique des mesures, on définit le soldat « moyen » ou « modèle-type » ainsi que les principaux groupes de tailles et de « grosseurs » afin, écrit le Ministère de la guerre en 1865, d'« habiller d'une manière parfaitement appropriée à leur taille tous les hommes de l'arme. […] Ces types sont numérotés 1, 2, 3, 4, etc. […] Les effets d'habillement seront confectionnés dans les proportions convenables, d'après ces différents types. »[102] Si l'on indique encore des dizaines de mesures à prendre, la réalité est plus simple : les types sont la combinaison de la taille et de la « grosseur du torse » sous les bras.

55 Mais, à l'usage, l'armée prend conscience que vêtements et chaussures mal adaptés posent problème. Des tailleurs et des cordonniers sont maintenus dans les compagnies pour procéder aux « retouches et ajustements » nécessaires « aux sous-officiers ou aux hommes d'une conformation particulière »[103]. Pour les chaussures, les médecins enregistrant plus d'un tiers des soldats incapables de combattre car blessés aux pieds, on augmente la palette des pointures – on commande à Godillot 24 tailles[104]. Une enquête suite à la débâcle de 1870 permet d'apercevoir ces difficultés[105]. À Rennes rapporte un officier, « les pantalons manquaient surtout d'ampleur, on n'y pouvait entrer. […] On était obligé de donner à des hommes de moyenne et de petite taille des pantalons de la plus grande dimension dans lesquels ils pouvaient entrer et dont on coupait le bas des jambes. » Dans les Landes, « la confection était d'une très petite taille, de sorte que nos hommes étaient plutôt fagotés qu'habillés et avaient leurs mouvements gênés ». Quant aux souliers, dans le Nord, « sur cent paires […], il s'en trouvait au moins trente dont il était impossible de se servir faute de taille ». L'imposition des tailles a un coût physique. L'armée étend à la fin du siècle la « variété des mesures », jusqu'à 40 tailles différentes pour les tuniques, pour « habiller un homme convenablement à son arrivée »[106].

56 En quittant le régime des trois tailles, les vêtements doivent être « marqués du numéro qu'ils occupent dans la série des tailles » pour l'intendance[107]. Le capitaine Couture (sic) précise : « chaque

effet porte sur la doublure deux rectangles qui donnent immédiatement les mesures [...] ; le rectangle du haut donne le type », celui du bas la grosseur de poitrine[108]. Le système perdure sur tout le XX^e^ siècle, un « typomètre » permettant à la fois de prendre la mesure et de déterminer le « type ». Si l'on recommande encore de prendre 14 mesures, en réalité deux mesures fixent les tailles : huit numéros qui désignent des types – synthèse de la grosseur sous les bras, la ceinture, la largeur de la carrure et l'encolure – et cinq lettres qui désignent la grosseur de la taille – de A (48) à E (40). En combinant ces paramètres, soit 40 à 45 modèles, l'armée habille dorénavant presque sans retouche toute la troupe[109]. Mais, on écrit encore en 1900 qu'« on ne prend pas toujours le soin de rechercher la [bonne] taille et on préfère, quelquefois, allonger ou raccourcir, ce qui a toujours un résultat fâcheux. »[110] Bricolages ordinaires à partir de standards.

Mesures du soldat au début du XX^e^ siècle.



Service de l'habillement (masse) : administration et comptabilité intérieures des corps de troupe, Paris, R. Chapelot et Cie, 1907, p. 137.

57 Les commandes massives font naître une industrie nouvelle dans son ampleur et son organisation. Dès les années 1820, on cherche à introduire « dans les ateliers une meilleure division des travaux » sur le modèle des ateliers militaires de Bordeaux avec leurs « trois mille ouvriers à couture où chaque genre de pièces était le travail exclusif d'une partie des ouvriers »[111]. Les premiers essais de machines à coudre sont réalisés dans les années 1830 « pour confectionner par mécanique tous les pantalons à l'usage des militaires »[112]. À partir des années 1860, la confection des uniformes par les ateliers civils bouleverse la confection dans son ensemble, souvent composée de petits ateliers disséminés. L'armée demandant à ce que ses uniformes, pour ne pas être détournés, soient concentrés en un lieu, naissent de grandes usines, en particulier celles de Dusautoy et de Godillot, à Paris, rue Rochechouart[113]. La Guerre de Crimée de 1854 montre la nécessité de grandes usines capables de produire rapidement et en masse, ce que confirment les campagnes du Second Empire et les guerres coloniales[114]. Les commandes sont colossales : l'usine Dusautoy confectionne 300 000 uniformes en 1859 et Godillot qui capte le quasi-monopole dans les années 1860 s'engage à fournir annuellement au minimum 300 000 paires de souliers et 400 000 effets d'habillements[115]. Il faut vêtir 350 000 hommes, soit pour les seuls pantalons et vestes, produire 870 000 pièces par an et le phénomène ne cesse de s'accentuer du fait d'un renouvellement plus fréquent des pièces – douze mois pour les caleçons, six pour les chemises, quatre pour les souliers…[116] Il faut ajouter que nombre de confectionneurs exportent des centaines de milliers d'uniformes par an vers la « Turquie, l'Égypte, l'Italie et plusieurs des républiques de l'Amérique du Sud »[117]. Les usines sont immenses : Godillot demande au Ministère d'acheter au moins 60 000 effets par an pour « tenir constamment en haleine » ses 2 000 ouvriers[118].

58 Par la « subdivision du travail […] poussée jusqu'aux extrêmes limites » et grâce aux scies et massiquots actionnés à la vapeur qui coupent plusieurs pièces à la fois – 12 dans les années 1860 et plus de 200 dans les années 1880[119] – et aux machines à coudre et à finition motorisées, la mécanisation et la standardisation sont très avancées[120]. Contre la main « imparfaite », Godillot prône la « coupe et couture mécaniques » pour faire travailler « les premiers