

Fiche de lecture :

## Le Vêtement dans la littérature

La CASDEN vous propose autour de la thématique du vêtement dans la littérature, une sélection d'ouvrages de la littérature française téléchargeables gratuitement, assortis de leur fiche de lecture.

Un dossier proposé par :



## Corpus : 19 ouvrages

Andersen	<b>Contes</b>	<b>1834</b>
Balzac (de)	<b>Illusions perdues</b>	<b>1837</b>
	<b>Eugénie Grandet</b>	<b>1833</b>
	<b>Splendeurs et Misères des Courtisanes</b>	<b>1838</b>
Beaumarchais	<b>Le Mariage de Figaro</b>	<b>1778</b>
Flaubert	<b>Madame Bovary</b>	<b>1856</b>
Hugo	<b>Ruy Blas</b>	<b>1838</b>
	<b>Les Misérables t1 : Fantine</b>	<b>1862</b>
	<b>Les Misérables t2 : Cosette</b>	<b>1862</b>
	<b>Les Misérables t3 : Marius</b>	<b>1862</b>
	<b>Les Misérables t4 : Rue Plumet</b>	<b>1862</b>
	<b>Les Misérables t5 : Jean Valjean</b>	<b>1862</b>
Marivaux	<b>Le Jeu de l'amour et du hasard</b>	<b>1730</b>
Molière	<b>Le Bourgeois gentilhomme</b>	<b>1670</b>
	<b>Les Précieuses ridicules</b>	<b>1659</b>
Perrault	<b>Contes</b>	<b>1697</b>
Sand	<b>La Petite Fadette</b>	<b>1849</b>
Zola	<b>La Curée</b>	<b>1871</b>
	<b>Au Bonheur des dames</b>	<b>1883</b>



## 1. Texte de présentation

Ce dossier s'intéresse à la représentation du vêtement (Voir [Clin d'œil N°1](#)) dans la littérature. En tant que mode de communication non verbale, celui-ci participe à la mise en scène qu'un individu fait de lui-même.

### 1.1. *Le vêtement et la mode au fil des âges*

Au-delà de la nécessité de se vêtir, l'homme s'est peu à peu soucié de son apparence et a alors succombé au phénomène de la mode vestimentaire, tendance dans la manière de se vêtir conformément au goût d'une époque et dans une région donnée.

#### 1.1.1. *Dans la préhistoire*

Dès sa naissance, l'être humain vit dans la nudité. Mais, la protection contre les intempéries et le ménagement de sa pudeur le conduit peu à peu à inventer le vêtement. Au paléolithique, l'homo sapiens, grand chasseur porte un habit en peau de bête (cuir ou fourrure), agrémenté de parures d'ivoire, d'or, de coquillages ou d'ambre. Au néolithique, avec la découverte du tissage des fibres végétales (lin) ou des fibres animales (poils, laine) et de la couture avec des aiguilles en os, les pièces tissées, assemblées et cousues remplacent progressivement la peau et la fourrure. A l'âge de bronze (2000 à 1000 avant notre ère), les hommes portent une robe en laine, ceinturée à la taille et tombant jusqu'aux genoux, un manteau jeté sur l'épaule, un bonnet cylindrique ou une calotte de laine. Si, au début de l'humanité, le vêtement n'est que fonctionnel, très vite il se personnalise pour marquer la tribu, la famille, le sexe et le pouvoir.

#### 1.1.2. *Dans l'Antiquité*

En Egypte, sous l'ancien et le moyen empire, les hommes portent un pagne de lin (*la shenti*), drapé autour des reins et maintenu par une ceinture. Vers 1580 avant notre ère, ils portent une tunique de lin (*la calasiris*) et un manteau (*le sindon*), se rasant la tête et portant des perruques (pour les plus aisés) ou des bonnets de feutres (chez le peuple).

Dans la Grèce classique, les hommes et les femmes portent une tunique (*l'exomide*), faite dans diverses matières (laine, lin, coton ou soie), de couleurs très vives, drapée et fixée par une agrafe sur l'épaule. Au milieu du VI<sup>e</sup> avant notre ère, les Ioniens introduisent *le chiton* (ou *khiton*), large tunique en lin ou en laine, de couleur brune, à taille unique, cousu sur un côté et agrafé sur l'épaule par une fibule. Sur ce vêtement, les Grecs portent *le péplos*, rectangle de tissu drapé et aussi retenu sur les épaules par des fibules. Hommes et femmes portent un manteau, *l'himation*, composé d'un rectangle d'étoffe drapée ou bien *la chlamyde*, sorte de manteau drapé et attaché par une fibule, formant une capuche à l'arrière de la tête. Ils portent tous des sandales.

A Rome, les hommes portent : le pagne de lin (*le subligalicum*), deux tuniques superposées (*la subucula* et *la tunica exterior*), la toge (toge prétexte ou toge virile selon les cérémonies)

ou la *caracalla* (toge courte). Les femmes portent le pagne, une toge (*la stola*) et le *strophium* (l'ancêtre du soutien-gorge).

Avant la domination romaine, les hommes de toutes les tribus gauloises portent à peu près le même habillement : *des braies*, pantalon adapté à la forme et aux mouvements du corps ; une tunique, chemise à manches tombant jusqu'au milieu des cuisses ; *la saie*, blouse portée par-dessus les braies et la tunique, avec ou sans manches, percée d'une ouverture pour passer la tête ; d'épais lainages ; *des gallicae*, souliers fermés en cuir et à fortes semelles en bois. Quant à l'habillement féminin, il se compose de deux éléments : la tunique, large et plissée, sans manches ou avec manches longues et étroites, ceinte au-dessus des hanches et descendant jusqu'aux pieds ; le manteau qui s'agrafe sur l'épaule. Sous la domination romaine, les gaulois les plus riches adoptent l'habit (Voir [Clin d'œil N°1](#)) de leurs vainqueurs, mais le peuple garde l'usage des braies et de la tunique.

### **1.1.3. Au Moyen Age**

Au début du Moyen Age, pendant la période romane, hommes et femmes adoptent *le chainse*, longue tunique de lin aux manches étroites et resserrées. En dessous, ils portent une tunique plus courte, *le bliaud*, aux longues manches. Le manteau complète la tenue. Les hommes portent des braies et des *chausses* (Voir [Clin d'œil N°2](#)). La ceinture est utilisée pour attacher l'aumônière qui contient argent et menus objets, car les vêtements de l'époque ne possèdent pas de poches. Les vêtements féminins sont très longs et traînent au sol.

Au XIII<sup>e</sup>, l'apparence extérieure prend beaucoup d'importance. Elle devient peu à peu signe d'appartenance sociale, mais aussi de vanité et de plaisir. Les femmes les plus riches portent la robe justaucorps ou *cotte* et un long surtout, espèce de fourreau, appelé *surcot*. Leurs coiffes sont le chaperon, le béguin ou le voile. Les hommes portent les braies, les chausses, une robe ou cotte, appelée la *gonne*, sur laquelle ils mettent aussi un ample surcot, garni d'un capuchon ou *chaperon*. Leurs chaussures ont des pointes longues et effilées, les *poulaines* ou pointes polonaises. Les manches des surcots masculins ou féminins sont élargies, fendues ou supprimées selon la mode. Le luxe des bourgeois égale celui des nobles : l'or et les pierreries étincellent avec profusion sur les habits et les tissus sont somptueux (hermine, soieries, etc.). En 1294, Philippe le Bel institue des lois somptuaires pour réprimer l'extravagance des costumes, empêcher la bourgeoisie urbaine qui s'enrichit alors de faire concurrence aux nobles et protéger l'industrie française des influences étrangères.

Au milieu du XIV<sup>e</sup>, s'opère une différentiation importante entre le costume (Voir [Clin d'œil N°1](#)) féminin qui reste long et flottant et le costume masculin qui devient court et ajusté. C'est ainsi que la longueur du vêtement met en avant la différenciation sexuelle. C'est à cette époque que l'on a coutume de dater les premiers phénomènes de mode : la Cour montre la mode. La mode masculine incarne, de façon plus directe et plus ostensible que celle de la femme, la nouvelle logique du paraître. Les hommes adoptent *le pourpoint*, vêtement ajusté, boutonné devant, cintré à la taille, s'arrêtant en haut des cuisses et maintenu par une ceinture brodée. Celui-ci est porté sur une chemise et des braies courtes. Un manteau de forme rectangulaire ou parfois arrondi complète la tenue. La fourrure se

porte au masculin comme un des signes de prospérité. Les croisés ramènent de nouvelles étoffes et de nouveaux procédés de teinture. Soies, fourrures et riches étoffes habillent les nobles, alors que la tenue des paysans est confectionnée dans des tissus plus grossiers. S'il n'est pas possible aux femmes de dévoiler leurs jambes, les pièces de la robe à garnement sont plus ajustées sur les bras et le buste et le décolleté est plus marqué et dévoile les épaules. A la fin du siècle, tous portent *la houppelande* (Voir [Clin d'œil N°3](#)), confortable manteau sans manches, ouverte devant et portée ceinturée chez les hommes, fermée devant chez les femmes.

Au XV<sup>e</sup>, la Renaissance italienne influence la mode. Les costumes, particulièrement élégants, sont taillés dans des tissus richement brodés : soieries, damas, brocard, etc. La garde-robe se divise horizontalement : on porte un vêtement en haut et un en bas, en soulignant les formes, tant masculines que féminines. L'homme porte le pourpoint, des chausses souvent bicolores (chaque jambe d'une couleur) et des poulaines. La femme s'habille d'un corsage aux coutures cintrées et d'une jupe, allongée par une traîne. Elle se coiffe d'un hennin, chapeau en forme de cône, qui peut atteindre des hauteurs démesurées.

#### **1.1.4. Au XVI<sup>e</sup>**

A partir du XVI<sup>e</sup>, le phénomène de mode s'accroît grâce à l'augmentation des communications qui transportent avec elles les modes dans toutes les Cours européennes. A cette époque, le costume est raffiné et luxueux, afin d'amplifier la beauté de celui qui le porte. La Cour donnant les tendances, ce sont les nobles qui suivent la mode. Chez les hommes et chez les femmes, la chemise blanche devient une marque de richesse. Pour la montrer, on pratique des ouvertures dans le vêtement de dessus (crevées ou taillades). De plus, on en décore les poignets et le col de dentelle. Les manches sont souvent amovibles, ce qui permet de créer plusieurs tenues (Voir [Clin d'œil N°4](#)). Vers 1580, la fraise (ou collerette), sorte de col plissé, tuyauté et amidonné est très à la mode et devient de plus en plus volumineuse au cours de siècle. C'est à cette époque que les chausses masculines se différencient en haut-de-chausses, partie qui couvre les cuisses, et en bas-de-chausses (ou bas), partie qui couvre le bas des jambes. Par contre, les chausses féminines restent d'une seule pièce. Les bas sont taillés dans du drap, du lin, de la laine ou encore de la soie et sont de couleurs variées. Les bas tricotés apparaissent au milieu du siècle et sont portés par toutes les personnes aisées à la fin du siècle. Quant aux paysans, ils portent une grosse chemise de taille, une veste, des braies, un bonnet en hiver, un chapeau de jonc en été. La fin du siècle est marquée par deux innovations en matière de vêtement féminin : le corset qui affine la taille, écrase la poitrine et donne au buste une forme conique ; le *vertugadin* (Voir [Clin d'œil N°5](#)), jupon raidi, cerclé de bois ou de fil de fer, avec un bourrelet qui arrondit les hanches et fait ressortir la taille.

Entre les règnes de François 1<sup>er</sup> et d'Henri IV, onze édits somptuaires tentent d'enrayer le phénomène de surenchère en matière de mode vestimentaire et de contraindre les bourgeois à plus de modestie. Ils spécifient les tissus qui doivent être portés, prohibent dentelles et ornements en or et en argent et interdisent le velours aux laboureurs et aux gens de basse condition. Ils sont cependant rarement suivis, les bourgeois préférant payer des amendes plutôt que de se plier aux interdits.

### **1.1.5. Au XVII°**

Au XVII°, la mode a but principal de conserver les différences de classes. Sous le règne de Louis XIII, la pompe espagnole domine après le mariage du roi. Les élégants remplacent la fraise par *le jabot*, immense col carré plat, brodé de dentelle. Le roi, soucieux de dissimuler sa calvitie, met à la mode la perruque. A la cour du Roi-Soleil, la mode n'échappe pas à l'étiquette et Louis XIV donne le ton. Les costumes féminins et masculins sont coupés dans des soieries de plus en plus précieuses. Le jabot est remplacé par *des lavallières*, foulards de dentelles inventés par Louise de Lavallière, première favorite du roi, puis par *des cravates* inspirées par le foulard des mercenaires croates. Les hommes portent : une brassière ; une chemise blousante ; *la rhingrave*, culotte large à l'apparence de jupe, ornée de volants, de dentelles et de très longs rubans, qui est supplantée, à la fin du siècle, par *le justaucorps* ; des chaussures à talons rouges agrémentées de nœuds ; une perruque et un chapeau plat, garni de plumes d'autruche. Les femmes ont des tenues bien moins maniérées et ornementées : un corsage baleiné à manches courtes et au décolleté élargi jusqu'aux épaules ; un col en four, appelé « petit four aux puces », car on pense qu'il est destiné à attirer les insectes ; le vertugadin dont le bourrelet est remplacé par un plateau en forme de tambour ou de roue pour permettre à la robe de s'étaler ; un masque ou un voile pour se protéger le visage. A la fin du règne de Louis XIV, le devant des robes s'orne d'applications réalisées dans des tissus colorés appelés *prétintailles* et les premières « mouches » apparaissent sur le visage des femmes. La mode française rayonne alors dans toute l'Europe. A la recherche d'élégance de la Cour s'oppose le costume des paysans, fait de mauvais draps de laine.

### **1.1.6. Au XVIII°**

Au XVIII°, la mode a pour fonction essentielle de théâtraliser la hiérarchie sociale. Le rang social est déterminé par les vêtements. Les habits ont une double fonction : la distinction parmi la même classe et l'éloignement physique des autres classes. La Cour de France constitue toujours un phare en matière de mode. Les femmes commencent à rivaliser d'élégance avec les hommes, dont la mode se fait un peu plus discrète qu'au XVII°. Ceux-ci portent *l'habit à la française*, aux couleurs vives et luxueusement brodé, (fils d'or, d'argent et de soie, sequins), composé d'une veste ou *habit*, d'un gilet, pièce d'apparat la plus importante et d'une culotte. En dessous de cet habit, ils portent une chemise blanche, un jabot et des bas de soie. C'est la mode des cheveux et des perruques poudrées de craie ou de farine. Quant aux femmes, elles disposent de plusieurs styles de robe, mais, c'est *la robe à la française* qui triomphe jusqu'à la Révolution, à la cour et dans toute l'Europe, robe à paniers dont les armatures peuvent atteindre jusqu'à cinq mètres et dont le bustier très ajusté est fermé dans le dos. Elles portent aussi *la robe volante*, la plus prisée au début du siècle, composée d'un corsage à plis larges tombant des épaules jusqu'au sol et d'un jupon rond, mais indécente pour paraître à la Cour. Elles portent des coiffures atteignant des hauteurs vertigineuses.

Mais, le raffinement et la simplicité finissent par triompher. En effet, à partir du milieu du siècle, la vague d'anglophilie, relayée par les idées de certains philosophes comme Jean-Jacques Rousseau, prône un idéal de vie plus simple et plus proche de la nature. L'influence

anglaise est alors très importante en matière d'habillement. Les hommes portent *la redingote à la lévite*, munie de revers boutonnés de trois collets superposés, puis *la lévite à l'anglaise* qui s'accompagne d'une culotte de peau et de longues bottes à revers et *le frac à l'anglaise* entièrement boutonné, taillés dans un tissu de couleur unie. Ils reviennent à des coiffures naturelles et portent leurs cheveux crêpés et bouclés. Pour les femmes, à partir de 1770, apparaît *la robe à l'anglaise*, qui peut être portée en plein air. C'est une robe au corsage ajusté, aux coutures baleinées dans le dos, à manches collantes longues ou mi-longues, au large décolleté et fermé sur le devant du buste par des crochets ou un laçage. La jupe, à petits plis est légèrement gonflée par un rembourrage matelassé, appelé « le cul de Paris » et se termine par une traine à l'arrière. Cette robe est portée avec un nouvel accessoire, *le fichu*, pour cacher un décolleté un peu trop osé. La manière de le porter bouffant sur la poitrine est la plus courante vers 1780 et est alors appelée « fichu menteur », car elle fait souvent passer la poitrine pour plus généreuse qu'elle n'est. Les femmes portent aussi ; *la robe à la polonaise*, variante de la robe à la française, très en vogue de 1776 à 1787, dont les manches sont « en sabot » et garnies d'un brassard d'où pendent des dentelles et dont la jupe se compose de trois volants (les ailes et la queue) posés sur des paniers circulaires ; *la robe à la circassienne*, variante de la robe à la polonaise, dont les manches sont très courtes et en entonnoir descendant jusqu'à la saignée des bras ou jusqu'aux poignets et ornées de manchettes.

Sous le règne de Louis XVI (1774-1792), la reine Marie-Antoinette et sa marchande de modes, Rose Bertin, exerce une influence majeure en France et sur l'Europe entière. Au début, la reine adopte la tendance des toilettes luxueuses du règne de Louis XV : immenses robes à paniers couvertes de falbalas, de pierreries, de perles et même de diamants. Mais, vers 1780, elle revient elle-aussi à la simplicité, en adoptant la robe à l'anglaise et *la robe dite en Gaulle*, robe légère, en soie, mousseline, percale ou taffetas, tombant droit, attachée à la taille par un ruban et très décolletée. Elle apprécie particulièrement la chemise en mousseline blanche, style baptisé « chemise de la reine » en 1775 et aime se vêtir d'une simple robe de coton et d'un chapeau de paille. Le mouvement vers la simplicité s'accroît donc, puisque c'est elle qui lance la mode : plus de robes à riches garnitures, plus de paniers, plus de manchettes à trois rangs, plus de traines, plus de folles coiffures.

La révolution entraîne des changements importants. Les vêtements abhorrent plus de simplicité et les tissus sont plus légers. Avec les *sans-culottes*, le vêtement prend une signification politique et pervertit les codes vestimentaires de l'Ancien régime. Le « sans-culotte » s'habille d'un pantalon, retenu avec des bretelles, qui remplace la culotte, d'une veste courte appelée *la carmagnole*, d'un foulard et d'un bonnet rouge ou d'un tricorne avec cocarde et des sabots lourds. Les hommes portent les cheveux courts. Nobles et roturiers se contentent d'un costume à l'anglaise sans luxe ni ostentation, composé d'une redingote ouverte par devant, d'un gilet et d'une longue culotte collante ou d'un pantalon. La jeunesse s'habille de manière provocante. Les élégants sont appelés les *Muscadins* à la chute de Robespierre, les *Incroyables* et les *Merveilleuses* sous le Directoire. Les Incroyables portent des habits à pans carrés et les élégantes de longues robes près du corps, largement décolletées et à la taille haute marquée par un ruban appelée *la ceinture-à-la-victime*. Elles

tiennent à la main un petit sac, *le réticule*. La loi du 8 brumaire de l'an 2 proclame la liberté de s'habiller comme on le souhaite, préfigurant ainsi la démocratisation dans l'habillement.

### **1.1.7. Au XIX<sup>e</sup>**

Au XIX<sup>e</sup>, la mode a toujours pour fonction de théâtraliser la hiérarchie sociale. Autant de régimes politiques, autant de variations de la mode. Après la Terreur, en 1794, la mode opte pour un style inspiré de l'Antiquité. Sous le Premier Empire (1804-1814), la mode féminine se transforme complètement en se débarrassant du corset. La préférence est donnée, à l'imitation de Marie-Antoinette, à la fine robe de coton, blanche et presque transparente, avec peu de vêtements en dessous. Cette robe évolue progressivement vers les formes raffinées et géométriques de l'antiquité gréco-romaine. Elle est agrémentée de châles en cachemire et de longs gants. On reprend aussi les vêtements d'extérieur anglais : le spencer court et la redingote. Les vêtements de cour sont ceux de l'Ancien régime, mais adaptés à la nouvelle silhouette. Le manteau de cour est alors très à la mode. Cette mode est très influencée par les uniformes de l'armée napoléonienne. D'autre part, Napoléon impose que tous les vêtements de Cour soient en soie, afin de relancer la production de soie de lyonnaise.

Bien que, dans le domaine masculin, la mode aille vers la réduction du costume, le raffinement de la mise est encore important pendant les années romantiques. Dans le domaine de la mode féminine, celles-ci se sont graduellement démarquées de la simplicité du début du siècle pour atteindre une grande recherche : affinement de la taille avec le retour du corset ; élargissement de la jupe avec l'apparition de *la crinoline* (Voir [Le Saviez-vous ? N°1](#)) ; avènement de manches tombantes révélant les épaules ; finesse et fluidité des dentelles ; quasi-transparence du linge ; ajout de fleurs naturelles, de plumes et de bijoux ; etc.

A partir du milieu du XIX<sup>e</sup>, la mode commence à se diffuser sur tout le territoire français, rendant à peu près uniforme le costume des classes supérieures (aristocratie, bourgeoisie d'affaires, professions libérales et administratives). Sous le Second Empire (1852-1870), la mode est lancée par l'impératrice Eugénie de Montijo. C'est à cette époque qu'apparaissent la nouvelle position ostentatoire féminine, la réduction de la mode masculine, l'harmonie des couleurs et que cesse de se faire la scission sociale par le vêtement.

La Belle Epoque, se caractérise par la recherche de fluidité. La crinoline est remplacée par *la tournure* (Voir [Le Saviez-vous ? N°1](#)). La jupe perd de son ampleur en n'étant plus soutenue que par des jupons non rigides, mais s'allonge dans le dos. La taille reste fine et les hanches sont mises en valeur. La poitrine est remontée pour pigeonner tout en s'aplatissant. Par contre, les manches deviennent de plus en plus volumineuses pour aboutir aux manches gigot surdimensionnées de la fin de siècle. Les corsages ont des cols très hauts remontant jusqu'au menton dans les tenues de jour, alors que les robes de soirées sont très décolletées. Le costume masculin, d'une grande sobriété, se compose d'un pantalon, d'une redingote droite et d'un gilet croisé. Les hommes portent le haut-de-forme et les femmes de coquets chapeaux particulièrement sophistiqués, ornés de dentelles, de plumes ou de fleurs.



## **1.2. L'histoire des métiers de la couture et de la mode en France**

Avant la Révolution industrielle et le développement de la confection au XIX<sup>e</sup>, le vêtement des plus modestes est souvent le résultat du travail à domicile des femmes et des enfants ou est récupéré chez les fripiers. Les plus aisés ont recours au vêtement sur mesure et s'adressent alors à des tailleurs ou à des couturières.

### **1.2.1. Les tailleurs et les couturières**

Depuis le Moyen Age, le corps marchand des drapiers est organisé en corporation. Celle-ci comprend le corps de métiers des *tailleurs* qui confectionnent les vêtements masculins et féminins. Au fil de l'évolution de la mode, leurs statuts changent et les tailleurs se retrouvent sous différentes désignations : *Tailleurs de Robes* (1293), *Maîtres Tailleurs Pourpointiers* (1323) et *Maîtres Chaussetiers* (1346), *Maîtres tailleurs d'habits* (1588). Ces derniers coupent les vêtements, tandis que leur couture est donnée aux ouvriers-couseurs (appelés encore valets-couturiers ou couturiers) et aux *couturières*, simples exécutants sous leur autorité. Ils font valoir leurs droits à grand renfort de plaintes, amendes et autres saisies, pour éradiquer l'activité clandestine des couturières et celles des fripiers qui ont le droit de retoucher les vieux habits. On compte des tailleurs célèbres comme : Barthélemy de Laffemas, tailleur-valet du futur Henri IV, qui devient un grand économiste sous son règne ; Maître Boulay, auteur d'un in-folio, *Le Tailleur sincère* (1671) ; Langlée, le préféré de Mme de Sévigné et de Mme de Montespan ; Gaultier, maître-tailleur inventeur de la couleur « prince » (1678). Mais, les tailleurs n'ont pas de boutiques à eux : ils travaillent à domicile.

En 1675, les couturières envoient une pétition au roi Louis XIV, afin d'obtenir leur indépendance. Celui-ci accepte et crée un corps de métier, distinct de celui des tailleurs, pour la couture des vêtements féminins, sous le nom de *Maîtresses couturières*. Ceux-ci, mécontents, obtiennent de conserver la fabrication du corps de la robe (c'est-à-dire le corsage), privilège qu'ils perdent en 1781. Dès lors, les couturières peuvent fabriquer et vendre les différentes composantes de la robe, à la commande et sur mesure. Mais, elles n'ont pas le droit de faire le commerce des étoffes, réservé aux magasins de nouveautés qui leur fournissent. Certaines couturières deviennent alors célèbres : Mme Villeneuve, Mme Rémond, Mme Prévost, Mme Charpentier et surtout Mme Gautier. Elles travaillent en chambre ou tiennent boutique (vers la fin du XVIII<sup>e</sup>). Mais, elles sont rapidement éclipsées par les marchandes de mode. Alors qu'elles prennent leur revanche après la chute de l'Empire, elles sont de nouveau menacées, et ce, par l'industrie de la confection. Avec l'arrivée de la machine à coudre (1830), les utilisatrices sont appelées *couturières mécaniciennes*.

A partir du XIX<sup>e</sup>, suite au développement de la confection, le métier de tailleur est marginalisé et appartient, pour l'essentiel, à l'industrie de luxe. Le tailleur Alexis Lavigne, tailleur amazonien de l'impératrice Eugénie, à la tête de deux maisons de couture (la deuxième étant consacrée à la clientèle féminine, 1854), ouvre une école de couture (Lavigne en 1841, qui devient Guerre-Lavigne, puis ESMOD) où il enseigne la coupe, édite des méthodes de travail pour tailleurs (dès 1841) en anglais et en français, invente divers procédés pour la couture (buste mannequin, mètre-ruban imperméabilisé, etc.) et crée la

première fondation des tailleurs français. Prenant une part active dans la révolution industrielle, qui fait de Paris la plaque tournante de la Mode, il pose les bases du prêt-à-porter (Voir *Le Saviez-vous ? N°2*).

### **1.2.2. Les marchandes de mode**

Depuis le Moyen Age, un autre corps marchand est organisé en corporation : celui des merciers. Ceux-ci font le commerce de toiles, de rubans, de dentelles, de mousselines, de fils, etc. Dans cette corporation, apparaissent dès la fin du XVII<sup>e</sup>, les *marchandes de modes* (appelées *faiseuses de mode* ou *modistes*, à partir de 1770), créatrices pour la toilette féminine. Elles ne fabriquent rien, mais ornent les vêtements féminins (robes, chapeaux, bonnets, etc.) avec différentes fournitures vendues par les merciers. Elles acquièrent très vite une grande influence, car elles lancent des tendances, comme Mlle Guérin. Mais, elles ne peuvent pas vraiment changer la mode qui reste l'apanage de la Cour. En 1776, elles obtiennent le droit de sortir de la corporation des merciers et de former un corps à part, avec les plumassiers et les fleuristes. Elles ont alors leurs propres stocks de fournitures, emploient des couturières et tiennent boutique. Une des plus talentueuses, Mlle Alexandre, ouvre sa boutique sous le règne de Louis XV et atteint une grande réputation à la Cour, mais elle est menée à la faillite, par la concurrence de Rose Bertin (1747-1813), devenue la modiste attitrée de Marie-Antoinette. Appelée le « ministre des modes » par Louis XVI, celle-ci brise le monopole des corporations en fabriquant, dans ses ateliers, toutes sortes d'accessoires ou de vêtements et change considérablement le costume de Cour. Elle accueille ses clientes dans son somptueux magasin de nouveautés, *Au grand Mongol* (1770). Sous son impulsion créatrice, la couture française explose de diversité et d'invention : coiffure à la belle poule, pouf aux sentiments, chapeau feu l'Opéra, à la Montgolfier ou à la Philadelphie.

Au lendemain de la Révolution, les marchandes de mode sont durement touchées par la ruine de la noblesse. Si ce métier est jusqu'alors plutôt un métier féminin, un homme, Louis Hippolyte Leroy, s'y impose. C'est lui qui dicte la mode de l'imitation de l'Antiquité. Associé à la célèbre couturière Madame Raimbaud, il devient le « grand régisseur des modes impériales ». C'est lui qui obtient la commande des costumes pour le sacre de Joséphine de Beauharnais. Homme sans scrupule et opportuniste, il congédie son associée tout en gardant ses patrons et ses couturières, débauche le personnel confirmé de ses concurrents, produit des factures faramineuses et conquiert tous les régimes. Ses robes « Empire » entraînent le déclin de Rose Bertin. Les marchandes de modes disparaissent alors au profit des couturières.

### **1.2.3. Les couturiers ou grands couturiers**

Jusqu'au Second Empire, le tailleur travaille dans l'ombre, caché derrière les dames qui portent ses créations. Mais, à partir de cette époque, il apparaît sur le devant de la scène, grâce à un jeune tailleur (le mot « couturier » n'est employé, pour la première fois, qu'en 1870) d'origine anglaise, Charles Frederick Worth (1826-1895), qui s'installe à Paris. Il entre comme commis dans la maison de nouveautés Gagelin-Opigez en 1846 et lui fait connaître un essor sans précédent. D'autre part, il gagne une belle renommée, lors des Expositions

universelles. En 1858, il s'associe avec Gustave Bodergh et ouvre sa propre maison de couture. Introduit à la Cour par la princesse de Metternich, il s'attire un public d'élégantes et d'élégants, demandeurs de toilettes riches et originales. Puis, il obtient la faveur de l'Impératrice Eugénie, ce qui lui accorde définitivement une clientèle issue de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie. Innovant et original, il fait évoluer le vêtement en remplaçant la crinoline par la tournure et introduit de nouvelles pratiques commerciales : le défilé de mode sur mannequin vivant et le concept de « collection ». En 1868, il crée une Chambre syndicale de la confection et de la couture pour dames et fillettes, destinée à protéger ses membres contre les copies et mentionnant clairement la différence entre couture et confection.

Ce n'est plus la Cour qui fait la mode, mais le *couturier* (ou *grand couturier*), créateur de modèles de toilettes féminines originales, directeur d'une maison dite *de haute couture*. Celui-ci n'est plus un artisan au service de ses clients, mais fait partie de leur monde et y cherche une légitimité. Il s'impose comme un « artiste de luxe ». Bien que Worth ne soit pas le premier et le seul à œuvrer dans le monde de la haute couture parisienne, il en est considéré comme le père. A la fin du XIX<sup>e</sup>, les couturiers les plus renommés sont : Jacques Doucet (1853-1929), célèbre pour habiller les artistes comme Réjane, Sarah Bernhardt ou La Belle Otero ; Georges Doeuillet (1865-1929), directeur commercial de la maison *Sœurs Callot* et fondateur de sa propre maison (1900) ; Louise Chéruit (1866-1955), fondatrice, avec son amie couturière Marie Huet, de la maison Huet-Chéruit (1898) et à la tête de la maison Chéruit fondée par son mari (1902) ; Jeanne Lanvin (1867-1946) qui ouvre son premier magasin de mode en 1885 et sa première boutique en 1889 ; les quatre sœurs Callot qui ouvrent leur maison de haute couture, *Sœurs Callot*, en 1895 ; Jeanne Paquin (1869-1936) qui ouvre sa maison de couture en 1891. La Haute Couture française fait officiellement son entrée à l'exposition universelle de 1900. Madeleine Vionnet (1876-1975) et Paul Poiret (1879-1944) sont les pionniers de l'émancipation féminine en supprimant le corset en 1906.

#### **1.2.4. Les employés de la confection**

S'inspirant des méthodes servant à la réalisation des uniformes militaires, la fabrication en série de vêtements de ville apparaît au XVIII<sup>e</sup>, mais prend vraiment son essor au XIX<sup>e</sup>. En effet, pendant tout ce siècle, la révolution industrielle fait converger vers les villes toute une population nouvelle, créant d'importants besoins vestimentaires auxquels s'efforcent de répondre les secteurs du textile et de l'habillement. La confection se met alors en place pour produire des vêtements bourgeois, d'une qualité égale ou supérieure à ceux des tailleurs et des couturières, mais moins chers. Les premiers industriels de l'habillement standardisent peu à peu les méthodes de travail qui reposent sur la division des tâches : travail sur machines à coudre dans de petits ateliers et travail manuel à domicile. Les couturières, qui faute d'argent ne peuvent pas s'acheter de machine à coudre, retrouvent alors du travail, mais il s'agit d'un travail parcellisé, coupé de longues périodes de chômage saisonnier et d'autant plus mal payé qu'une concurrence sauvage les oppose aux petits ateliers. Dans les ateliers de confection, travaillent hommes et femmes, les hommes étant les plus nombreux.

### **1.3. L'histoire du commerce du vêtement en France**

Le commerce du vêtement se développe depuis le Moyen-Age, faisant l'objet d'une activité diverse, effectuée par différentes professions. L'acquisition d'un vêtement passe par plusieurs étapes : l'achat de l'étoffe chez le drapier, l'achat des articles de passementerie et autres accessoires chez le mercier ou chez la marchande de modes et enfin la couture chez un tailleur ou une couturière. Mais, au XIX<sup>e</sup>, à ce circuit corporatiste (circuit fragmenté), s'oppose un autre circuit : celui des magasins de nouveautés et des grands magasins, où l'on peut acheter, à la fois, les étoffes, les accessoires et même le vêtement confectionné.

### **1.3.1. Le circuit corporatiste**

Les drapiers constituent l'un des sept grands corps de métiers du Moyen Age. Ils sont à la fois fabricants et marchands de draps, c'est-à-dire d'étoffes de laine tissée. Pour ce faire, ils achètent le tissu grossier auprès des tisserands et le transforment en produit fini. Par la suite, les étoffes, vendues dans leur *draperie*, se diversifient : drap de soie, drap « zéphyr », drap d'argent ou drap d'or. Au début du XIX<sup>e</sup>, les drapiers sont nombreux et sont installés dans les passages et les galeries parisiennes. Tout au long du siècle, ils essaient de se maintenir, en prônant la qualité de leur produit.

Les merciers constituent eux-aussi l'un des sept grands corps de métiers du Moyen Age. Ils font le négoce des marchandises produites par les autres métiers ou importées. Ils sont soit ambulants, soit sédentaires. Parmi les divers commerces auxquels ils se livrent, figure celui des articles de couture (« menue mercerie »). Au XII<sup>e</sup>, apparaît *la mercerie*, commerce de l'ensemble des articles servant à la couture, à la fabrication de vêtements et aux ouvrages et aux travaux dits « de dames » : passementeries, fils, rubans, dentelles, etc. Au XVIII<sup>e</sup>, la corporation des merciers s'unit à celle des drapiers (1703) et obtient le droit de fabriquer certaines marchandises (orfrois, broderies). Au début du XIX<sup>e</sup>, les merciers sont nombreux et sont aussi installés dans les passages et les galeries parisiennes. Si les merceries se maintiennent tout au long du XIX<sup>e</sup>, elles sont assimilées à une forme de commerce dépassée.

### **1.3.2. Le circuit moderne**

Dès la fin du XVIII<sup>e</sup>, les magasins de nouveautés s'opposent au circuit corporatiste. En effet, parmi les nouveautés, l'habillement et les accessoires ont une place privilégiée. Ces magasins vendent à la fois des étoffes de tous genres (soie, laine, mérinos, calicot, etc.) et des articles de mercerie, en les proposant à des prix moins élevés. Sous la Restauration, le développement de la confection devient l'un de leurs atouts majeurs. Ils deviennent de véritables entreprises, inaugurant de nouveaux liens avec la clientèle : espace ouvert sur la rue, soin apporté aux vitrines, aménagement en rayons (ou comptoirs), libre circulation dans les rayons, prix fixes affichés, possibilité de toucher la marchandise à son gré, etc. Ils font produire des vêtements à la mode qui s'inspirent de la Haute couture et qui sont financièrement plus accessibles.

Aristide Boucicaut, marchand de bonneterie ambulant, s'installe à Paris en 1834 et entre comme vendeur dans le magasin de nouveautés, *Au Petit Saint-Thomas*. Alors qu'il devient chef du rayon châles, il se trouve remercié, suite à la faillite du magasin. Il est alors embauché dans le magasin de nouveautés, *Au Bon marché* (fondé en 1824), dont il prend la

direction en 1854. En 1869, il le métamorphose en un somptueux temple de 50000 m<sup>2</sup> et en fait le premier Grand Magasin. Il y vend non seulement des objets, mais le désir d'acheter lui-même. Il développe l'usage des prix fixes et affichés, le concept du client-roi, le principe du rendu de la marchandise, la politique des bas prix et des soldes et le recours systématique à la publicité. Il offre, à sa clientèle qui peut circuler librement sans obligation d'achat, de nombreux agréments : ascenseurs, buffet et journaux gratuits, menus cadeaux, livraison à domicile, etc. Il ouvre la voie à d'autres figures audacieuses et visionnaires : Alfred Chauffard fonde les *Grands magasins du Louvre* (1855) ; Xavier Ruel crée son premier magasin *Le Bazar Napoléon* (1855) qui devient *Le Bazar de l'hôtel de Ville* (1870) ; Jules Jaluzot ouvre *Au Printemps* (1865) ; Ernest Cognacq crée *La Samaritaine* (1870) qui devient les *Grands Magasins de la Samaritaine* (1900) ; Georges Gérault érige *Au pauvre Diable* en grand magasin (1875) ; Théophile Bader et Alphonse Kahn fondent les *Galleries Lafayette* (1894). Ces Grands magasins vendent vêtements, porcelaines, faïences, literie, jouets, etc., et mettent les nouveautés à la portée de toutes les bourses. Par exemple, Les *Grands magasins du Louvre* s'adressent aux plus aisés, *La Samaritaine* vise plutôt une clientèle populaire et *Au Printemps* attire les jeunes gens de la petite et moyenne bourgeoisie. Ils participent au développement de la confection, en proposant des confections en vestes, manteaux, robes et costumes et des vêtements mi confectionnés que les clientes doivent mettre elles-mêmes à leur mesure.

Dans ce monde du commerce du vêtement, apparaît une figure incontournable au XIX<sup>e</sup> : *le calicot* (Voir [Le Saviez-vous ? N°3](#)), jeune commis-vendeur dans les multiples commerces de la confection qui vont des petites boutiques d'étoffes et de nouveautés aux Grands magasins.

En réaction à la démocratisation du costume et de la mode, l'aristocratie se tourne vers la Haute couture qui se développe dans les ateliers des grands couturiers. Si les étapes de la confection d'un vêtement sont les mêmes que chez les tailleurs ou les couturières, les tissus utilisés sont beaucoup plus précieux et surtout le couturier, devenu un artiste, cherche à créer des pièces extraordinaires qui ont pour objectif de faire briller dans la vie mondaine celui ou celle qui les porte. A la fin du XIX<sup>e</sup>, tous les grands couturiers ont leur maison de couture.

Au XIX<sup>e</sup>, grâce aux Grands magasins, la confection s'ouvre à un large public et non plus seulement à la bourgeoisie qui fréquente les magasins de nouveautés ou encore à la clientèle d'élite que connaissent les grandes couturières et les grands tailleurs. Mais, si les formes et parfois les tissus élégants se retrouvent dans ces deux types de commerce, une différence primordiale demeure : celle de la signature du vêtement, la marque particulière de la maison renommée. La confection industrielle ne se confond pas avec la confection propre à une maison. Les deux types de commerce conservent leur identité et leur propre clientèle. Ainsi, le privilège de l'élégance ne se démocratise-t-il pas totalement par le biais de l'industrialisation et la naissance des Grands Magasins. Dans le courant des années 1950, le mot *confection* est remplacé par le mot *prêt-à-porter*, calqué sur l'anglais *ready-to-wear*.

## **1.4. La diffusion de la mode vestimentaire en France**

En France, dès le Moyen Age, c'est la Cour qui lance la mode. La façon de s'habiller de souverains influence toute la noblesse française et même les cours étrangères. Les phénomènes de mode circulent d'abord grâce aux portraits réalisés par de grands peintres, puis grâce aux mannequins de mode, à l'illustration de mode et aux écrits sur la mode.

### **1.4.1. Les mannequins**

#### **1.4.1.1. Les mannequins (ou poupées) de mode**

Dès le XIV<sup>e</sup>, apparaissent *les mannequins de mode*, poupées fabriquées en bois et de taille humaine (le mot « poupée » n'apparaît qu'en 1750). Ils sont envoyés aux familles françaises les plus riches et à travers les cours d'Europe, afin de les informer de ce qui se porte à la Cour de France. Philippe IV envoie à sa fille Isabelle, future reine d'Angleterre, une poupée avec son trousseau complet. Henri IV fait de même pour sa future épouse, Marie de Médicis, afin qu'elle se familiarise avec les modes françaises.

Au XVII<sup>e</sup>, les maisons de couture parisiennes utilisent des mannequins de mode miniatures (en bois articulé, d'environ 60 cm et avec des cheveux humains), appelés *pandores*. Ces poupées permettent à l'aristocratie de visualiser en petit les modèles ensuite réalisés en taille humaine par les tenants de la haute couture parisienne de l'époque. Elles sont en quelque sorte les parfaites ambassadrices de la mode parisienne, en France et dans toutes les cours d'Europe et d'ailleurs. Elles sont si populaires et si indispensables qu'elles disposent de laissez-passer royaux afin de franchir facilement les frontières, même en temps de guerre. On distingue la grande et la petite Pandore. Jean Bérain, le grand couturier de Louis XIV a utilisé ses propres poupées pour dessiner la base des gravures pour le *Mercurie Galant*, vers la fin des années 1670. Du XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup>, les marchandes de modes les utilisent aussi pour promouvoir leurs modèles et les montrent dans leurs vitrines. A partir de 1790, les Anglais lancent les poupées de papier, accompagnées d'une garde-robe amovible qui se fixe par des pattes repliables. Bon marché et faciles à envoyer, elles sont cependant fragiles.

Au XIX<sup>e</sup>, sous le Second Empire, les poupées de mode sont encore utilisées par les maisons de couture pour divulguer leurs créations (Voir [Le Saviez-vous ? N°4](#)). Mais, comme, à cette époque, les magazines de modes permettent de diffuser les tendances de la mode, elles ne sont plus destinées aux adultes, mais aux jeux des enfants. Ce sont des poupées adultes à l'image des critères esthétiques idéalisés de l'époque. Appelées alors *parisiennes*, elles jouent le rôle d'éducatrices des petites filles bourgeoises aux arcanes de la mode. Les plus fortunées peuvent même recevoir en cadeau une poupée avec un trousseau complet, habillée par une grande maison de couture, comme celle de Worth. Les plus modestes tissent les vêtements de leurs poupées lors de leurs exercices de couture. Les patrons se trouvent dans les revues comme *La Poupée modèle*. La couturière de la famille réalise souvent, pour la petite fille, une réplique miniature de la nouvelle toilette de la mère.

Enfin, à la Belle Epoque, les couturiers rivalisent de raffinement pour l'égérie du tout Paris, la belle duchesse Camille de Broglie, devenue un vecteur de mode. Pour arrêter leurs collections, ils lui présentent des poupées mannequins en cire, coulée sur une armature



métallique. Celles-ci acquièrent très vite une dimension décorative sans précédent, grâce à des fabricants comme les demoiselles Daussat, sous la marque *Lafitte-Désirat*, à partir de 1901.

#### **1.4.1.2. Les mannequins vivants**

Au XVIII<sup>e</sup>, la modiste Rose Bertin utilise des « essayeuses ». Celles-ci sont considérées comme les premiers mannequins vivants. Au XIX<sup>e</sup>, lorsque le grand couturier Worth veut faire connaître ses réalisations, il décide de recourir à des jeunes femmes qui portent ses toilettes, les mettent en valeur, défilent devant la cliente sans jamais prononcer la moindre parole, et multiplient les allers-retours pour les faire valoir. La première à défiler ainsi est Marie Vernet, vendeuse dans une boutique parisienne qui devient son épouse. Elle porte partout les créations de son mari : aux courses et lors des événements mondains. D'autres couturiers jouent le même jeu et y envoient des dames habillées de leurs créations, comme enseigne publicitaire. En effet, cette pratique est importante, car les chroniqueurs de mode se pressent à ces événements et en dégagent les tendances de la mode.

Les jeunes femmes qui défilent dans les maisons de couture sont alors appelées *sosies*, car elles doivent ressembler aux clientes (même corpulence, même taille). Leur activité jugée déshonorante, est réservée aux classes populaires. En effet, elle est assimilée à de la prostitution, car elle consiste à vivre de son corps contre un salaire.

Au début du XX<sup>e</sup>, Jeanne Paquin invente les défilés de mode. Le mot *mannequin* (1907) est alors utilisé pour désigner une jeune femme portant les créations d'un couturier en public.

#### **1.4.2. L'illustration de mode**

L'illustration de mode est l'activité artistique consistant à représenter des vêtements sur divers supports, afin de diffuser la mode vestimentaire. Elle a été le principal outil de diffusion des modes parisiennes en province et à l'étranger pendant plusieurs siècles.

##### **1.4.2.1. Les gravures de mode**

L'illustration de mode, constituée de gravures ou d'eaux fortes (Voir [Le Saviez-vous ? N°5](#)), date du XVI<sup>e</sup>, avec la représentation des costumes de plusieurs pays du monde. A partir du XVII<sup>e</sup>, apparaissent les premières gravures de mode vendues dans un portfolio : *La Noblesse Lorraine* (1624) par Jacques Callot (1593-1635) ; *Le Jardin de la noblesse* (1629), *La Noblesse Française à l'Eglise* (1629) par Jean de Saint-Igny (1595-1649) ; toutes les gravures classées sous l'appellation « le genre des Bonnard » réalisées par les quatre frères Bonnard (Nicolas : 1637-1718 ; Henri II : 1642-1711 ; Robert : 1652-1733 ; Jean-Baptiste : 1654-1734), par Jean Dieu de Saint-Jean (1655-1695) ou encore par Antoine Trouvain (1652-1708), Nicolas Arnoult (actif de 1674 à 1701), Jean Mariette (1660-1742) et Jean Lepautre (1618-1682) ; *Divers costumes français du règne de Louis XIV* (1685) de Sébastien Leclerc (1637-1714) ; *Dessins de mode Français* (1696) et *Six Modes Françaises* (1704-1708) de Bernart Picart (1673-1733) ; *Figures de mode* (1710) d'Antoine Watteau (1684-1721). Dès la fin du siècle, les estampes sont souvent embellies par la mise en couleur des planches ou par l'ajout de pièces de tissus.

Un véritable engouement traverse toutes les couches de la société pour ces gravures diffusant la mode parisienne et de flatteuses images de la Cour du Roi Soleil.

Après un moment d'éclipse, la gravure connaît son âge d'or sous Louis XVI (fin du XVIII<sup>e</sup>) et c'est le retour de la gravure de mode : *La Galerie des modes et costumes français* (1778-1787 par Jacques Esnault (1739-1812) et Michel Rapilly (1740-1790) ; *Suite des Nouvelles Modes Françaises depuis 17 jusqu'à ce jour* par Claude-Louis Desrais (1746-1816) ; *La Parure des Dames* (1780) par Louis-Joseph Mondhare (1734-1799) et Louis-Sébastien Berthet (1750-1812) ; *Etude pour les Demoiselles* (1783) par Louis-Marin. Bonnet (1743-1793) et Jean-Baptiste Huet (1772-1852). Au XIX<sup>e</sup>, les gravures sont imprimées en couleur. Après la Révolution, avec l'hégémonie du *Journal des dames et des Modes* (1797-1839), la gravure décline au profit du dessin de mode au crayon ou à l'aquarelle.

#### **1.4.2.2. Les dessins de mode**

L'illustration de mode, constituée de dessins destinés à la publication dans un magazine de mode ou sur une affiche publicitaire, est apparue au début du XIX<sup>e</sup>. Elle est réalisée par des peintres et dessinateurs, appelés *illustrateurs*, dont le premier est Giovanni Boldani (1842-1931). L'illustration de mode est d'abord très liée au *Journal des dames et des Modes* (1797-1839) avec des peintres comme Horace Vernet (1789-1863), ainsi qu'à d'autres journaux de mode comme *Le Petit Courrier des Dames* avec Hyppolite Pauquet (1797-1871) et les sœurs Colin (Héloïse Leloir (1820-1874), Anaïs Toulouse (1822-1899) et Laure Noël (1827-1892)), les trois plus grandes illustratrices de la mode parisienne du milieu du XIX<sup>e</sup>. Leurs aquarelles sont reproduites dans les journaux à large diffusion comme *La Mode illustrée*, le *Journal des Demoiselles* ou *Le Bon Ton* et dans plusieurs magazines internationaux. A partir de 1880, la photographie porte un coup fatal à l'illustration de mode.

#### **1.4.3. Les écrits sur la mode**

##### **1.4.3.1. Les rubriques dans les journaux généralistes**

Le premier périodique avec des articles illustrés sur la mode est *Le Mercure Galant* (1672-1825), crée par Jean Donneau de Visé. Ce journal qui traite d'actualité politique, de culture et de littérature et qui n'est pas destiné spécifiquement aux femmes, publie des gravures de modes. En janvier 1678, il sort un numéro spécial et invente « les saisons de la mode » en donnant des informations utiles : couleurs et étoffes à porter, accessoires pour chaque saison. Le *Journal de Paris* (*Poste de Paris* ou *Poste du soir*), premier quotidien français (1777-1840), fondé par Antoine-Alexis Cadet de Vaux, Jean Romilly, Olivier de Corancez et Louis d'Ussieux sur le modèle du *London Evening Post*, couvre l'actualité littéraire, signale les spectacles du soir, relate quelques faits divers parisiens et des anecdotes sur des personnages en vue et donne des informations concernant la mode. Le journal *La Feuille Sans Titre* (créé en 1777) prend comme modèle le *Journal de Paris* et propose, à partir du N°100, dans sa rubrique « Modes », une gravure de coiffure sur buste. Au XIX<sup>e</sup>, la rubrique « mode » est devenue incontournable pour les journaux généralistes. Les chroniqueurs tiennent les lectrices au courant des nouvelles tendances et des nouveaux lieux où il faut se rendre et donnent des conseils et des astuces (comment cacher ses rondeurs, recycler ses vêtements, etc.).



#### **1.4.3.2. La presse de mode**

Les premiers périodiques de mode font leur apparition au XVIII<sup>e</sup>. Ce sont des cahiers contenant des articles et plusieurs planches de gravures présentant les nouveautés de la mode de Paris pour les diffuser dans toute la France, l'Europe et même les Amériques. Le plus ancien journal de mode est *Le Cabinet des Nouvellistes* (1728). On trouve ensuite d'autres périodiques : *Courrier de la Nouveauté* (1758), *Journal du goût ou courrier de la mode* (1768-1770), *Galerie des modes et costumes français* (à partir de 1778), *Cabinet des modes* (1785-1786), *Magasin des modes* (1786-1789) ; *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises* (1786) ; le *Journal de la mode et du goût* (1790), etc. Ils se caractérisent par la légèreté et la liberté du ton employé.

Au XIX<sup>e</sup>, apparaissent les premiers magazines à fort tirage proposant des gravures de mode : *Journal des dames et des modes* (1797-1839), journal le plus important de la première moitié du XIX<sup>e</sup>, créé par La Mésangère ; *L'Observateur des modes* (1818-1823) ; *Petit courrier des dames* (1821-1868) ; *La Mode* (1829-1855) ; *Le Follet* (1829-1882) ; *Le Moniteur de la mode* (1843-1913) ; *La Mode illustrée* (1860-1937) ; *Le Petit Echo de la Mode* (1880) ; etc. La nouvelle étendue de cette presse, tant quantitativement que géographiquement, est due à un usage de plus en plus grand de la publicité qui réduit le coût du journal. En effet, les maisons de nouveautés, les fabriques de tissus, les merceries, etc., y font paraître leurs annonces, qui sont directement intégrées à la rubrique « Modes ». La montée de la bourgeoisie remet en question la frivolité originelle des journaux féminins. Aussi, ceux du XIX<sup>e</sup> s'intéressent-ils non seulement à la toilette de la femme bourgeoise, mais aussi à son foyer et à sa famille. Dans la seconde partie du XIX<sup>e</sup>, apparaissent des magazines de mode s'adressant exclusivement aux femmes : *La Mode illustrée* (1860-1937) qui offre à ses lectrices des ouvrages de dames ; *La Dernière Mode, Gazette du Monde et de la Famille* (septembre à décembre 1874), créée par Mallarmé et qui traite de l'élégance féminine ; *Le Petit Echo de la Mode* (1880-1883), journal féminin et familial ; etc. La fin du XIX<sup>e</sup> est marquée par l'apparition de plusieurs revues : *L'Art et la Mode* (1881-1883), qui devient *L'Art et la mode, journal de la vie mondaine* (1883-1972), *La Vie élégante* (1882-1883), *Vogue* (1892), etc. Ainsi, la presse de mode devient-elle au XIX<sup>e</sup> un outil important de diffusion pour le commerce du vêtement : gravures de mode, dessins de patrons, publicités de maisons de couture, promotions de modistes ou de couturières, annonces d'évènements comme les expositions de marchandises ou les sorties saisonnières de vêtements, etc. C'est la chronique mondaine, présente dans tous ces journaux, qui est le pilier de la publicité du vêtement.

Ajoutons à cette presse de mode : les almanachs, petits livres pouvant se mettre dans une poche, publiés annuellement, qui sont totalement ou partiellement dédiés à la mode, avec des articles et des gravures de la mode du jour (surtout avant La Révolution), comme par exemple *L'Almanach de la toilette* (1777) ; les catalogues de vente par correspondance des grands magasins.

#### **1.4.3.3. Les ouvrages théoriques**

Le *Dictionnaire du galant* (1690) évoque les lois de la mode contemporaine. La mode se caractérisant alors par sa multiplicité et son renouvellement constant, la première édition du

*Dictionnaire de l'Académie* (1694) mentionne l'expression « esclaves de la mode ». En 1719, on parle des « reines de la mode ». *L'Encyclopédie* (1751-1772) de Diderot et d'Alembert fournit de nombreuses pages sur la mode.

Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup>, certains écrits, s'inscrivant dans le contexte du prolifique journalisme de mode, connaissent un grand succès : *L'Art de mettre sa cravate en seize leçons* (Balzac, 1827), *La Physiologie de la toilette* (Balzac, 1830), *Le Traité de la vie élégante* (Balzac, 1830), *La Théorie de la démarche* (Balzac, 1833), *Théorie de l'élégance* (Eugène Chapus, 1844), *Vie élégante à Paris* (Baron de Mortemart de Boisse, 1857), etc. Le premier remporte un véritable succès d'éducation vestimentaire pour les élégants et est traduit en plusieurs langues.

## Extraits du corpus

Le classement utilisé pour présenter les extraits de notre corpus portent sur les différentes fonctions assignées au vêtement dans les œuvres étudiées. D'autre part, le vêtement est ici pris au sens large : il comprend non seulement le vêtement principal, mais aussi les accessoires de mode : lingerie, chapeaux et coiffes, chaussures, gants, cravates, etc.

### **2.1. Le vêtement, indicateur d'informations sur le personnage**

Une des premières fonctions du vêtement est d'informer le lecteur sur le personnage qui le porte : classe sociale, état de sa richesse, métier, caractère, etc.

#### **2.1.1. Le vêtement, révélateur du milieu socio-économique du personnage**

##### **2.1.1.1. Sa classe sociale**

Dans la tenue vestimentaire d'un individu, la nature et la qualité des tissus utilisés (laine, lin, soie, etc.), la coupe, les couleurs, l'état d'usure ou d'ancienneté, la présence d'ornements fins (dentelles, broderies, fils d'or, perles, sequins, etc.) et d'accessoires de mode (cravate, gants, mouchoirs, éventail, etc.) dressent une hiérarchie sociale. Balzac l'a bien compris, lui qui, dans *Le Traité de la vie élégante*, a inventé *la vestignomonie*, science, qui, à la manière de la physiognomonie de Gall et de Lavater, étudie les rapports entre le vêtement et l'état social de celui qui le porte. Ainsi, dans le vêtement, peut-on retrouver les habituelles strates sociales que constituent les paysans, les ouvriers, les bourgeois et les aristocrates.

##### **Les paysans**

Dans *Madame Bovary*, Flaubert décrit le monde paysan d'où est issue Emma et qu'elle exècre. Les paysans sont des gens qui s'habillent avec bon sens, car les travaux quotidiens, aux champs pour les hommes, à la ferme pour les femmes, nécessitent des vêtements solides et dont la coupe n'entrave pas les mouvements. Tel est le cas de la grosse blouse de toile bleue, exclusivement masculine :

« Le garçon de la poste, qui, chaque matin, venait panser la jument, traversait le corridor avec ses gros sabots ; sa blouse avait des trous, ses pieds étaient nus dans des chaussons. » (p.42)

« Cependant on sortait de l'église. Les femmes en sabots cirés, les paysans en blouse neuve, les petits enfants qui sautillaient nu-tête devant eux, tout rentrait chez soi. » (p.45)

« Girard passa sa blouse neuve, noua son mouchoir autour des abricots, et marchant à grands pas lourds dans ses grosses galoches ferrées, prit tranquillement le chemin d'Yonville. » (p.151)

« En rentrant, Charles se déshabilla, et le père Rouault repassa sa blouse bleue. Elle était neuve, et, comme il s'était, pendant la route, souvent essuyé les yeux avec les manches, elle avait déteint sur sa figure ; et la trace des pleurs y faisait des lignes dans la couche de poussière qui la salissait. » (p.252-253)

Le mouchoir est indissociable de la blouse. Il s'agit d'un carré de tissu noué autour du cou et avec lequel on se mouche, on s'éponge, on bande une plaie ou bien on préserve son chapeau :

« (...) les maris, au contraire, afin de ménager leurs chapeaux, gardaient par-dessus des mouchoirs de poche, dont ils tenaient un angle entre les dents. » (p.97-98)

Lors du mariage d'Emma, bien que les dames soient vêtues à la façon de la ville, elles portent encore les vestiges du costume paysan (pèlerines, fichus) :

*« Les dames, en bonnet, avaient des robes à la façon de la ville, des chaînes de montre en or, des pèlerines à bouts croisés dans la ceinture, ou de petits fichus de couleur attachés dans le dos avec une épingle, et qui leur découvraient le cou par derrière. » (p.18)*

Les paysans ne sont pas enclins au jeu avec les apparences. Pour eux, les jours de fêtes sont l'occasion de s'habiller somptueusement. Aisés ou non, on s'endimanche et on n'est pas ridicule de s'habiller ainsi :

*« Suivant leur position sociale différente, ils avaient des habits, des redingotes, des vestes, des habits-vestes : – bons habits, entourés de toute la considération d'une famille, et qui ne sortaient de l'armoire que pour les solennités ; redingotes à grandes basques flottant au vent, à collet cylindrique, à poches larges comme des sacs ; vestes de gros drap, qui accompagnaient ordinairement quelque casquette cerclée de cuivre à sa visière ; habits-vestes très courts, ayant dans le dos deux boutons rapprochés comme une paire d'yeux, et dont les pans semblaient avoir été coupés à même un seul bloc, par la hache du charpentier. Quelques-uns encore (mais ceux-là, bien sûr, devaient dîner au bas bout de la table) portaient des blouses de cérémonie, c'est-à-dire dont le col était rabattu sur les épaules, le dos froncé à petits plis et la taille attachée très bas par une ceinture cousue. Et les chemises sur les poitrines bombaient comme des cuirasses ! Tout le monde était tondu à neuf, les oreilles s'écartaient des têtes, on était rasé de près (...) » (p.18-19)*

On se rase, on met un pantalon neuf, on sort des armoires les plus belles tenues. On ne doit pas être négligé, mais on ne doit pas non plus s'écarter des références habituelles, comme le souligne l'extrait suivant :

*« – La fille au père Rouault, une demoiselle de ville ! Allons donc ! leur grand-père était berger, et ils ont un cousin qui a failli passer par les assises pour un mauvais coup, dans une dispute. Ce n'est pas la peine de faire tant de fla-fla, ni de se montrer le dimanche à l'église avec une robe de soie, comme une comtesse. » (p.12)*

### **Les ouvriers**

La tenue vestimentaire des ouvriers se caractérise aussi par l'omniprésence de la blouse.

*« (...), une espèce de jeune ouvrier, maigre, blême, petit, marqué de taches de rousseur, vêtu d'une blouse trouée et d'un pantalon de velours à côtes rapiécé (...) » (t.4, p.250)*

Les ouvriers vont souvent nu-pieds et leurs habits sont usés, comme ceux des quatre hommes, lors du guet-apens préparé par Jondrette (alias Thénardier) à M. Leblanc (alias Jean Valjean), dans *Les Misérables* :

*« Un homme venait d'entrer, si doucement qu'on n'avait pas entendu tourner les gonds de la porte. Cet homme avait un gilet de tricot violet, vieux, usé, taché, coupé et faisant des bouches ouvertes à tous ses plis, un large pantalon de velours de coton, des chaussons à sabots aux pieds, pas de chemise, le cou nu, les bras nus et tatoués, et le visage barbouillé de noir. (...) – Qu'est-ce que c'est que cet homme ? dit M. Leblanc. – Ça ? fit Jondrette, c'est un voisin. Ne faites pas attention. Le voisin était d'un aspect singulier. Cependant les fabriques de produits chimiques abondent dans le faubourg Saint-Marceau. Beaucoup d'ouvriers d'usines peuvent avoir le visage noir. Toute la personne de M. Leblanc respirait d'ailleurs une confiance candide et intrépide. (...) Un*

*second homme venait d'entrer et de s'asseoir sur le lit, derrière la Jondrette. Il avait, comme le premier, les bras nus et un masque d'encre ou de suie.» (t.3, p.217)*

*« Il y avait maintenant quatre hommes, trois assis sur le lit, un debout près du chambranle de la porte, tous quatre bras nus, immobiles, le visage barbouillé de noir. Un de ceux qui étaient sur le lit s'appuyait au mur, les yeux fermés, et l'on eût dit qu'il dormait. Celui-là était vieux, ses cheveux blancs sur son visage noir étaient horribles. Les deux autres semblaient jeunes. L'un était barbu, l'autre chevelu. Aucun n'avait de souliers ; ceux qui n'avaient pas de chaussons étaient pieds nus. Jondrette remarqua que l'œil de M. Leblanc s'attachait à ces hommes. – C'est des amis. Ça voisine, dit-il. C'est barbouillé parce que ça travaille dans le charbon. Ce sont des fumistes. » (t.3, p.218)*

### **Les bourgeois**

Les bourgeois sont vêtus de façon non provocante, mais confortable. Les tissus sont moins grossiers que les tissus utilisés par les paysans. Le velours est l'un des tissus le plus souvent employé. Il en est ainsi pour les notables assis sur l'estrade, dans *Madame Bovary* :

*« Tous ces gens-là se ressemblaient. Leurs molles figures blondes, un peu hâlées par le soleil, avaient la couleur du cidre doux, et leurs favoris bouffants s'échappaient de grands cols roides, que maintenaient des cravates blanches à rosette bien étalée. Tous les gilets étaient de velours, à châle ; toutes les montres portaient au bout d'un long ruban quelque cachet ovale en cornaline ; et l'on appuyait ses deux mains sur ses deux cuisses, en écartant avec soin la fourche du pantalon, dont le drap non décati reluisait plus brillamment que le cuir des fortes bottes. » (p.103-104)*

Ou encore du pharmacien, M. Homais :

*« Un homme en pantoufles de peau verte, quelque peu marqué de petite vérole et coiffé d'un bonnet de velours à gland d'or, se chauffait le dos contre la cheminée. Sa figure n'exprimait rien que la satisfaction de soi-même, et il avait l'air aussi calme dans la vie que le chardonneret suspendu au-dessus de sa tête, dans une cage d'osier : c'était le pharmacien. » (p.53)*

Le bourgeois, lorsqu'il est avare, change peu souvent d'habit, comme les époux Grandet dans *Eugénie Grandet* de Balzac :

*« Toujours vêtu de la même manière, qui le voyait aujourd'hui le voyait tel qu'il était depuis 1791. Ses forts souliers se nouaient avec des : cordons de cuir ; il portait en tout temps des bas de laine drapés, une culotte courte de gros drap marron à boucles d'argent, un gilet de velours à raies alternativement jaunes et puces, boutonné carrément, un large habit marron, grands pans, une cravate noire et un chapeau de quaker. Ses gants, aussi solides que ceux des gendarmes, lui duraient vingt mois, et, pour les conserver propres, il les posait sur le bord de son chapeau à la même place, par un geste méthodique. » (p.8)*

*« Madame Grandet mettait constamment une robe de levantine verdâtre, qu'elle s'était accoutumée à faire durer près d'une année ; elle portait un grand fichu de cotonnade blanche, un chapeau de paille cousue, et gardait presque toujours un tablier de taffetas noir. Sortant peu du logis, elle usait peu de souliers. » (p.16)*

Les bourgeoises sont vêtues élégamment, mais simplement, comme Cosette, dans *Les Misérables* :

*« (...) c'était une personne bien mise avec une sorte d'élégance simple et riche et sans manière. Elle avait une robe de damas noir, un camail de même étoffe et un chapeau de crêpe blanc. Ses gants blancs montraient la finesse de sa main qui jouait avec le manche d'une ombrelle en ivoire chinois, et son brodequin de soie dessinait la petitesse de son pied. » (t.3, p.128)*

Toutes les bourgeoises portent un chapeau, au cours des sorties en plein air, car une femme en cheveu est une femme du peuple. C'est pourquoi, dans *La Curée*, Renée se pare de différents chapeaux :

*Ses étranges cheveux fauves pâles, dont la couleur rappelait celle du beurre fin, étaient à peine cachés par un mince chapeau orné d'une touffe de roses du Bengale. » (p.1)*  
*« (...) une petite toque, à grande voilette blanche (...). » (p.146)*

### **Les aristocrates**

Le vêtement des aristocrates est taillé dans des tissus fins et précieux aux couleurs claires. Il est de plus accompagné de nombreux ornements, comme celui des dames au bal de la Vaubeysard, dans *Madame Bovary* :

*« Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchon d'or tournaient dans des mains entrouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet. Les garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages, scintillaient aux poitrines, bruissaient sur les bras nus. Les chevelures, bien collées sur les fronts et tordues à la nuque, avaient, en couronnes, en grappes ou en rameaux, des myosotis, du jasmin, des fleurs de grenadier, des épis ou des bluets. Pacifiques à leurs places, des mères à figure renfrognée portaient des turbans rouges. » (p.35-36)*

Les habits des aristocrates brillent grâce à l'emploi de satins et de fils d'or et d'argent, comme la robe de la duchesse de \*\*\*\* dans *Le Plus bel amour de Don Juan* de Barbey d'Aurevilly :

*« (...) mince et idéale comme une arabesque et comme une fée, dans sa robe de velours vert aux reflets d'argent, dont la longue traîne se tordait autour de sa chaise, et figurait assez bien la queue de serpent par laquelle se terminait la croupe charmante de Mélusine. » (p.45)*

Ou celle de la Comtesse de Savigny (alias Chaire Hautassin) dans *Le Bonheur dans le crime* du même auteur :

*« Le satin, c'était la femme, qui avait une robe de cette étoffe miroitante – une robe à longue traîne. (p.61)*

Quant aux hommes, c'est le plus souvent la façon de porter leur habit qui trahit leur appartenance à l'aristocratie, comme chez le Comte Savigny dans *Le Bonheur dans le crime* :

*« L'homme, élancé et aussi patricien dans sa redingote noire strictement boutonnée, comme celle d'un officier de cavalerie, que s'il avait porté un de ces costumes que le Titien donne à ses portraits, ressemblait par sa tournure busquée, son air efféminé et hautain, ses moustaches aiguës comme celles d'un chat et qui à la pointe commençaient à blanchir, à un mignon du temps de Henri III ; et pour que la ressemblance fût plus complète, il portait des cheveux courts, qui n'empêchaient nullement de voir briller à ses oreilles deux saphirs d'un bleu sombre, qui me rappelèrent les deux émeraudes que Sbogor portait à la même place... » (p.60)*

Si l'habit noir laisse peu de possibilité à l'ornementation et à la fantaisie, c'est le maintien et le port qui classe inévitablement dans la haute société. Aussi, au XIX<sup>e</sup>, les arrivistes, dissimulent-ils leur manque de grâce en exhibant des bijoux voyants, alors que les manuels de savoir-vivre de l'époque ne préconisent que la tabatière, la montre et le lorgnon en or, comme en possède Charles Grandet :

« Monsieur Charles, ainsi se nommait le fils de monsieur Grandet de Paris, en s'entendant interpellé, prit un petit lorgnon suspendu par une chaîne à son col, l'appliqua sur son œil droit pour examiner et ce qu'il y avait sur la table et les personnes qui y étaient assises (...) » (p.22)

### **2.1.1.2. Ses ressources financières**

#### **Les pauvres**

Dans *Les Misérables*, le vêtement est une marque essentielle pour dire l'état des ressources d'un personnage. Les nécessiteux sont le plus souvent représentés avec des habits déchiquetés laissant voir des parties du corps, comme Gavroche, l'archétype du gamin de Paris :

« Il n'a pas de chemise sur le corps, pas de souliers aux pieds, pas de toit sur la tête ; il est comme les mouches du ciel qui n'ont rien de tout cela. Il a de sept à treize ans, vit par bandes, bat le pavé, loge en plein air, porte un vieux pantalon de son père qui lui descend plus bas que les talons, un vieux chapeau de quelque autre père qui lui descend plus bas que les oreilles, une seule bretelle en lisière jaune, court, guette, quête, perd le temps, culotte des pipes, jure comme un damné, hante le cabaret, connaît des voleurs, tutoie des filles, parle argot, chante des chansons obscènes, et n'a rien de mauvais dans le cœur. » (t.3, p.1-2)

« N'exagérons point, ce chérubin du ruisseau a quelquefois une chemise, mais alors il n'en a qu'une ; il a quelquefois des souliers, mais alors ils n'ont point de semelles » (t.3, p.3)

« Cet être braille, raille, gouaille, bataille, a des chiffons comme un bambin et des guenilles comme un philosophe (...) » (t.3, p.5)

« Il y a deux choses dont il est le Tantale et qu'il désire toujours sans y atteindre jamais : renverser le gouvernement et faire recoudre son pantalon. » (t.3, p.13)

« Cet enfant était bien affublé d'un pantalon d'homme, mais il ne le tenait pas de son père, et d'une camisole de femme, mais il ne la tenait pas de sa mère. Des gens quelconques l'avaient habillé de chiffons par charité. » (t.3, p.22)

« Il était nuit close. Cet enfant était pâle, maigre, vêtu de loques, avec un pantalon de toile au mois de février, et chantait à tue-tête. » (t.3, p.244).

Les vagabonds et les mendiants sont surtout représentés avec des haillons, comme Jean-Valjean :

« Une casquette à visière de cuir rabattue cachait en partie son visage brûlé par le soleil et le hâle et ruisselant de sueur. Sa chemise de grosse toile jaune, rattachée au col par une petite ancre d'argent, laissait voir sa poitrine velue; il avait une cravate tordue en corde, un pantalon de coutil bleu, usé et râpé, blanc à un genou, troué à l'autre, une vieille blouse grise en haillons, rapiécée à l'un des coudes d'un morceau de drap vert cousu avec de la ficelle, sur le dos un sac de soldat fort plein, bien bouclé et tout neuf, à la main un énorme bâton noueux, les pieds sans bas dans des souliers ferrés, la tête tondu et la barbe longue. » (t.1, 51)

« Il avait un chapeau rond fort vieux et fort brossé, une redingote râpée jusqu'à la corde en gros drap jaune d'ocre, couleur qui n'avait rien de trop bizarre à cette époque, un grand gilet à poches de forme séculaire, des culottes noires devenues grises aux genoux, des bas de laine noire et d'épais souliers à boucles de cuivre. » (t.2, p.90)

De façon générale, c'est l'usure du vêtement qui trahit la pauvreté d'un personnage, comme celle de Marius :

« (...) l'habit percé au coude, le vieux chapeau qui fait rire les jeunes filles, la porte qu'on trouve fermée le soir parce qu'on ne paye pas son loyer, l'insolence du portier et du gargonier, les ricanements des voisins, les humiliations, la dignité refoulée, les besognes quelconques acceptées, les dégoûts, l'amertume, l'accablement. Marius apprit comment on dévore tout cela, et comment ce sont souvent les seules choses qu'on ait à dévorer. À ce moment de l'existence où l'homme a besoin d'orgueil, parce qu'il a besoin d'amour, il se sentit moqué



*parce qu'il était mal vêtu, et ridicule parce qu'il était pauvre. À l'âge où la jeunesse vous gonfle le cœur d'une fierté impériale, il abaissa plus d'une fois ses yeux sur ses bottes trouées, et il connut les hontes injustes et les rougeurs poignantes de la misère. » (t.3, p.103-104) »*

*« Le soir, en rentrant dans son galetas, Marius jeta les yeux sur son vêtement, et s'aperçut pour la première fois qu'il avait la malpropreté, l'inconvenance et la stupidité inouïe d'aller se promener au Luxembourg avec ses habits « de tous les jours », c'est-à-dire avec un chapeau cassé près de la ganse, de grosses bottes de roulieur, un pantalon noir blanc aux genoux et un habit noir pâle aux coudes. » (t.3, p.130)*

Ou bien encore Salomon et son épouse :

*« Cet homme avait une longue barbe grise. Il était vêtu d'une chemise de femme qui laissait voir sa poitrine velue et ses bras nus hérissés de poils gris. Sous cette chemise, on voyait passer un pantalon boueux et des bottes dont sortaient les doigts de ses pieds. » (t.3, p.173)*

*« Une grosse femme qui pouvait avoir quarante ans ou cent ans était accroupie près de la cheminée sur ses talons nus. Elle n'était vêtue, elle aussi, que d'une chemise, et d'un jupon de tricot rapiécé avec des morceaux de vieux drap. Un tablier de grosse toile cachait la moitié du jupon. » (t.3, p.174)*

Des vêtements non adaptés à la taille du personnage trahissent aussi sa pauvreté. Celui-ci les a soit reçus d'une autre personne, soit achetés à un fripier, comme c'est le cas de Thénardier :

*« Cet homme, vieux du reste, avait le nez gros, le menton dans la cravate, des lunettes vertes à double abat-jour de taffetas vert sur les yeux, les cheveux lissés et aplatis sur le front au ras des sourcils comme la perruque des cochers anglais de high life. Ses cheveux étaient gris. Il était vêtu de noir de la tête aux pieds, d'un noir très râpé, mais propre ; un trousseau de breloques, sortant de son gousset, y faisait supposer une montre. Il tenait à la main un vieux chapeau. Il marchait voûté, et la courbure de son dos s'augmentait de la profondeur de son salut. Ce qui frappait au premier abord, c'est que l'habit de ce personnage, trop ample, quoique soigneusement boutonné, ne semblait pas fait pour lui. » (t.5, p.257)*

*« Si Marius avait été familier avec les institutions occultes de Paris, il eût tout de suite reconnu, sur le dos du visiteur que Basque venait d'introduire, l'habit d'homme d'État emprunté au Décroche-moi-ça du changeur. » (t.5, p.258)*

Thénardier est tout de noir vêtu. On retrouve ici, chez Victor Hugo, une idée chère à Balzac : les couleurs foncées, conjuguées aux matières pauvres et grumeleuses indiquent la pauvreté, alors que les riches sont vêtus d'habits aux couleurs claires. Le pauvre vit dans du sombre, le riche dans du clair.

Enfin, les femmes pauvres s'habillent elles-aussi de couleur foncée, comme le noir de la robe de Denise dans *Au Bonheur des dames* de Zola :

*« Denise, dont les vingt-cinq francs d'appointements fixes étaient chaque mois dévorés par les enfants, n'avait pu que rafraîchir sa vieille robe de laine noire, en la garnissant de biais de popeline à petits carreaux ; et elle s'était fait elle-même un chapeau, avec une forme de capote recouverte de soie et ornée d'un ruban bleu. Dans cette simplicité, elle avait l'air très jeune, un air de fille grandie trop vite, d'une propreté de pauvre, un peu honteuse et embarrassée du luxe débordant de ses cheveux, qui crevaient la nudité de son chapeau. » (p.108)*

Mais, pauvreté ne va pas sans élégance. Il en est ainsi de la petite Fadette, qui essaie de tirer parti de ses habits de pauvresse :

*« C'était bien toujours son pauvre dressage, son jupon de droguet, son devant rouge et sa coiffe de linge sans dentelle ; mais elle avait reblanchi, recoupé et recousu tout cela dans le courant de la semaine. Sa robe était plus longue et tombait plus convenablement sur ses bas, qui étaient bien blancs, ainsi que sa coiffe,*



*laquelle avait pris la forme nouvelle et s'attachait gentiment sur ses cheveux noirs bien lissés ; son fichu était neuf et d'une jolie couleur jaune doux qui faisait valoir sa peau brune. Elle avait aussi rallongé son corsage, et, au lieu d'avoir l'air d'une pièce de bois habillée, elle avait la taille fine et ployante comme le corps d'une belle mouche à miel. » (p.81-82)*

George Sand montre ici que la personnalité dépasse l'accoutrement, puisque l'héroïne, si mal vêtue lors du bal paysan, comprend l'opportunité de s'habiller raisonnablement et sait accorder l'être et le paraître.

### **Les riches**

Au XIX<sup>e</sup>, lorsque le bourgeois veut manifester son opulence, il utilise son épouse et/ou sa maîtresse qu'il pare des plus beaux atours. Une femme du monde qui veut respecter les arcanes de la bienséance vestimentaire doit disposer de sept à huit toilettes par jour : robe de chambre du matin, toilette de cheval pour la promenade, toilette pour le déjeuner, toilette de ville, toilette de visite, toilette de promenade si elle va au Bois, toilette de soirée, etc. Dans *La Curée*, Renée est une véritable enseigne de la richesse de son mari, Saccard :

**Au Bois :** « *Elle portait, sur une robe de soie mauve, à tablier et à tunique, garnie de larges volants plissés, un petit paletot de drap blanc, aux revers de velours mauve, qui lui donnait un grand air de crânerie. » (p.1)*

**A l'heure du dîner :** « *Quand Renée entra, il y eut un murmure d'admiration. Elle était vraiment divine. Sur une première jupe de tulle, garnie, derrière, d'un flot de volants, elle portait une tunique de satin vert tendre, bordée d'une haute dentelle d'Angleterre, relevée et attachée par de grosses touffes de violettes ; un seul volant garnissait le devant de la jupe, où des bouquets de violettes, reliés par des guirlandes de lierre, fixaient une légère draperie de mousseline. Les grâces de la tête et du corsage étaient adorables, au-dessus de ces jupes d'une ampleur royale et d'une richesse un peu chargée. Découletée jusqu'à la pointe des seins, les bras découverts avec des touffes de violettes sur les épaules, la jeune femme semblait sortir toute nue de sa gaine de tulle et de satin, pareille à une de ces nymphes dont le buste se dégage des chênes sacrés ; et sa gorge blanche, son corps souple, était déjà si heureux de sa demi-liberté, que le regard s'attendait toujours à voir peu à peu le corsage et les jupes glisser, comme le vêtement d'une baigneuse, folle de sa chair. Sa coiffure haute, ses fins cheveux jaunes retroussés en forme de casque, et dans lesquels courait une branche de lierre, retenue par un nœud de violettes, augmentaient encore sa nudité, en découvrant sa nuque que des poils follets, semblables à des fils d'or, ombraient légèrement. Elle avait, au cou, une rivière à pendeloques, d'une eau admirable, et, sur le front, une aigrette faite de brins d'argent, constellés de diamants. Et elle resta ainsi quelques secondes sur le seuil, debout dans sa toilette magnifique, les épaules moirées par les clartés chaudes. » (p.14-15)*

**Dans la serre :** « *Dans sa robe de satin vert, la gorge et la tête rougissantes, mouillées des gouttes claires de ses diamants, elle ressemblait à une grande fleur, rose et verte, à un des Nymphéa du bassin, pâmée par la chaleur. » (p.31)*

**A la patinoire :** « *Une de leurs grandes parties fut de patiner ; cet hiver-là, le patin était, à la mode, l'empereur étant allé un des premiers essayer la glace du lac, au bois de Boulogne. Renée commanda à Worms un costume complet de Polonoise, velours et fourrure ; » (p.142)*

#### **2.1.1.3. Sa profession**

Dans notre corpus, les personnages, dont le vêtement révèle le métier, sont plus particulièrement les hommes d'Etat, les militaires, les policiers et les religieux.

### **Le vêtement des hommes d'état**

L'homme d'état se reconnaît principalement aux parures et accessoires complétant son costume : couronne, cordons, décorations, etc.

**Le roi Louis XVIII, dans *Les Misérables*** : « On voyait dans l'angle du fond à droite, sur des coussins capitonnés de satin blanc, une face large, ferme et vermeille, un front frais poudré à l'oiseau royal, un œil fier, dur et fin, un sourire de lettré, deux grosses épaulettes à torsades flottantes sur un habit bourgeois, la toison d'or, la croix de Saint-Louis, la croix de la légion d'honneur, la plaque d'argent du saint-esprit, un gros ventre et un large cordon bleu ; c'était le roi. Hors de Paris, il tenait son chapeau à plumes blanches sur ses genoux emmaillotés de hautes guêtres anglaises ; quand il rentrait dans la ville, il mettait son chapeau sur sa tête, saluant peu. Il regardait froidement le peuple, qui le lui rendait. » (t.2, p.91)

**L'empereur dans *La Curée*** : « Il était en habit, avec l'écharpe rouge du grand cordon. Renée, reprise par l'émotion, distinguait mal, et cette tache saignante lui semblait éclabousser toute la poitrine du prince. » (p.97)

« Derrière eux, ils laissaient un vide. Alors dans ce vide, l'empereur parut. Il était au fond d'un landau, seul sur la banquette. Vêtu de noir, avec sa redingote boutonnée jusqu'au menton, il avait un chapeau très haut de forme, légèrement incliné, et dont la soie luisait. (p.224-225)

### **Le vêtement des hommes d'argent**

Dans *La Comédie humaine*, les hommes d'argent portent tous les mêmes vêtements, dont la caractéristique essentielle est d'être anti-mode : forts souliers quand la mode est aux chaussures fines ou aux bottes ; culottes au lieu de pantalons ; gilets simples quand toute l'élégance masculine du moment se concentre sur le gilet ; couleurs sombres. Ils sont l'antithèse des dandys. Chez eux, le cumul de l'argent est incompatible avec le renouvellement dispendieux impliqué par la mode. Leur pouvoir est d'autant plus puissant qu'il est dissimulé sous des dehors simples. *Illusions Perdues* en met en action plusieurs qui œuvrent autour du livre :

**Chaboisseau, libraire** : « Chaboisseau, petit homme à cheveux poudrés, à redingote verdâtre, gilet couleur noisette, décoré d'une culotte noire et terminé par des bas chinés et des souliers qui craquaient sous le pied (...) » (p.299)

**Le Père Séchard, imprimeur** : « Jérôme-Nicolas Séchard portait depuis trente ans le fameux tricorne municipal, qui dans quelques provinces se retrouve encore sur la tête du tambour de la ville. Son gilet et son pantalon étaient en velours verdâtre. Enfin, il avait une vieille redingote brune, des bas de coton chinés et des souliers à boucles d'argent. Ce costume où l'ouvrier se retrouvait encore dans le bourgeois convenait si bien à ses vices et à ses habitudes, il exprimait si bien sa vie, que ce bonhomme semblait avoir été créé tout habillé : vous ne l'auriez pas plus imaginé sans ses vêtements qu'un oignon sans sa pelure. » (p.5)

**Doguereau, libraire** : « Il trouva dans la boutique un singulier vieillard, l'une des figures originales de la librairie sous l'Empire. Doguereau portait un habit noir à grandes basques carrées, et la mode taillait alors les fracs en queue de morue. Il avait un gilet d'étoffe commune à carreaux de diverses couleurs d'où pendaient, à l'endroit du gousset, une chaîne d'acier et une clef de cuivre qui jouaient sur une vaste culotte noire. La montre devait avoir la grosseur d'un oignon. Ce costume était complété par des bas drapés, couleur gris de fer, et par des souliers ornés de boucles en argent. Le vieillard avait la tête nue, décorée de cheveux grisonnants, et assez poétiquement épars. Le père Doguereau, comme l'avait surnommé Porchon, tenait par l'habit, par la culotte et par les souliers au professeur de belles-lettres, et au marchand par le gilet, la montre et les bas. » (p.140-141)

**Le grand Cointet, imprimeur** : « Quoique sa taille ne fût qu'un peu au-dessus de la moyenne, il paraissait grand à cause de sa maigreur, qui annonçait une nature accablée de travail, une pensée en continuelle fermentation.

*Sa physionomie jésuitique était complétée par une chevelure plate, grise, longue, taillée à la façon de celle des ecclésiastiques, et par son vêtement qui, depuis sept ans, se composait d'un pantalon noir, de bas noirs, d'un gilet noir et d'une lévite (le nom méridional d'une redingote) en drap couleur marron. » (p.354)*

**Samanon, bouquiniste et prêteur sur gages :** « Une petite redingote râpée arrivée à l'état d'amadou, une cravate noire déteinte, usée par sa barbe, et qui laissait voir un cou ridé comme celui d'un dindon, annonçaient peu l'envie de racheter par la toilette une physionomie sinistre. » (p.300)

### **Le vêtement des militaires**

L'habit militaire est reconnaissable entre tous, comme celui du simple soldat et celui des officiers, rencontrés dans *Les Misérables*.

**Un soldat :** « C'était un invalide tout courbé, tout ridé et tout blanc, en uniforme Louis XV, ayant sur le torse la petite plaque ovale de drap rouge aux épées croisées, croix de Saint-Louis du soldat, et orné en outre d'une manche d'habit sans bras dedans, d'un menton d'argent et d'une jambe de bois. » (t.3, p.141)

**Le colonel Georges Pontmercy :** « La restauration l'avait mis à la demi-solde, puis l'avait envoyé en résidence, c'est-à-dire en surveillance, à Vernon. Le roi Louis XVIII, considérant comme non avenu tout ce qui s'était fait dans les Cent-Jours, ne lui reconnut ni sa qualité d'officier de la légion d'honneur, ni son grade de colonel, ni son titre de baron. Lui, de son côté, ne négligeait aucune occasion de signer le colonel baron Pontmercy. Il n'avait qu'un vieil habit bleu, et il ne sortait jamais sans y attacher la rosette d'officier de la légion d'honneur. Le procureur du roi le fit prévenir que le parquet le poursuivrait pour « port illégal de cette décoration ». » (t.3, p.43)

**Théodule Gillenormand :** « (...) un fort bel officier de lanciers, taille de guêpe, ravissant uniforme, joues de jeune fille, sabre sous le bras, moustaches cirées, schapska verni. » t.4, (p.98)

De plus, lorsqu'un militaire quitte la vie militaire, il garde toujours dans son vêtement et son allure quelque chose qui trahit son ancienne profession, comme le précise Barbey d'Aurevilly dans *A un dîner d'athées* :

*« Ces officiers, anciens beaux de l'Empire, où il y eut tant de beaux, avaient, certes ! de la beauté et même de l'élégance ; mais leur beauté était régulière, tempéramenteuse, purement ou impurement physique, et leur élégance soldatesque. Quoique en habits bourgeois, ils avaient conservé le raide de l'uniforme, qu'ils avaient porté toute leur vie. Selon une expression de leur vocabulaire, ils étaient un peu trop ficelés. » (p.142)*

### **Le vêtement des policiers**

Le policier étant un petit fonctionnaire, il change peu de vêtement. Celui-ci est toujours noir et peu attirant, afin de pouvoir passer inaperçu. Il paraît lui-même rigide. Mais, s'il est presque toujours usé, il reste propre et correctement endossé. Dans *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Balzac nous montre combien il est aisé de découvrir que Contenson est un espion, juste en déchiffrant son costume :

*« Et quels commentaires de sa vie et de ses mœurs n'étaient pas écrits dans son costume, pour ceux qui savent déchiffrer un costume ? Quel pantalon surtout ! un pantalon de recors, noir et luisant comme l'étoffe dite voile avec laquelle on fait les robes d'avocats ! un gilet acheté au Temple, mais à châle et brodé ! ...un habit d'un noir rouge ! ... Et tout cela brossé, quasi propre, orné d'une montre attachée par une chaîne en chrysocale. Contenson laissait voir une chemise de percale jaune, plissée, sur laquelle brillait un faux diamant en épingle ! Le col de velours ressemblait à un carcan, sur lequel débordaient les plis rouges d'une chair de caraïbe. Le chapeau de soie était luisant comme du satin, mais la coiffe eût rendu de quoi faire deux lampions si quelque*

*épicier l'eût acheté pour le faire bouillir. Ce n'est rien que d'énumérer ces accessoires, il faudrait pouvoir peindre l'excessive prétention que Contenson savait leur imprimer. Il y avait je ne sais quoi de coquet dans le col de l'habit, dans le cirage tout frais des bottes à semelles entrebâillées, qu'aucune expression française ne peut rendre. Enfin, pour faire entrevoir ce mélange de tons si divers, un homme d'esprit aurait compris, à l'aspect de Contenson, que, si au lieu d'être mouchard il eût été voleur, toutes ces guenilles, au lieu d'attirer le sourire sur les lèvres, eussent fait frissonner d'horreur. Sur le costume, un observateur se fût dit : – Voilà un homme infâme, il boit, il joue, il a des vices, mais il ne se soûle pas, mais il ne triche pas, ce n'est ni un voleur, ni un assassin. Et Contenson était vraiment indéfinissable jusqu'à ce que le mot espion fût venu dans la pensée. » (p.75-76)*

Le chapeau peut indiquer aussi que l'on a affaire à un policier, comme celui de Javert, dans *Les Misérables* :

*« Souvent, quand M. Madeleine passait dans une rue, calme, affectueux, entouré des bénédictions de tous, il arrivait qu'un homme de haute taille vêtu d'une redingote gris de fer, armé d'une grosse canne et coiffé d'un chapeau rabattu, se retournait brusquement derrière lui, et le suivait des yeux jusqu'à ce qu'il eût disparu (...). » (t.1, p.144)*

### **Le vêtement des religieux**

Dans *Splendeurs et Misères des courtisanes* de Balzac, Jacques Collin, bagnard évadé, a bien étudié l'habit des prêtres pour pouvoir l'endosser sans être démasqué :

*« Il n'est pas indifférent de faire observer que Jacques Collin, vêtu comme un ecclésiastique qui ne s'astreint pas au costume, portait un pantalon noir, des bas noirs, des souliers à boucles en argent, un gilet noir, et une certaine redingote marron foncé, dont la coupe trahit le prêtre quoi qu'il fasse, surtout quand ces indices sont complétés par la taille caractéristique des cheveux. Jacques Collin portait une perruque superlativement ecclésiastique, et d'un naturel exquis. » (p.322)*

Les religieuses ont aussi un habit reconnaissable entre tous. Dans *Les Misérables*, Victor Hugo décrit celui des bernardines-bénédictines de Martin Verga :

*« Elles sont vêtues de noir avec une guimpe qui, selon la prescription expresse de saint Benoît, monte jusqu'au menton. Une robe de serge à manches larges, un grand voile de laine, la guimpe qui monte jusqu'au menton coupée carrément sur la poitrine, le bandeau qui descend jusqu'aux yeux, voilà leur habit. Tout est noir, excepté le bandeau qui est blanc. Les novices portent le même habit, tout blanc. » (t.2, p.180)*

#### **2.1.1.4. Son intégration sociale**

##### **Les parias**

Le vêtement d'un personnage peut montrer le degré de son intégration dans la société dans laquelle il vit. Ceux qui sont tenus à l'écart sont reconnaissables à leurs habits. Il en est ainsi de tous les parias : repris de justice, prisonniers, bagnards, galériens, etc.

Dans *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Balzac décrit les vêtements des prisonniers :

*« L'homme des classes moyennes étant là l'exception, et la honte retenant dans leurs cellules ceux que le crime y envoie, les habitués du préau sont généralement mis comme les gens de la classe ouvrière. La blouse, le bourgeron, la veste de velours dominant. Ces costumes grossiers ou sales, en harmonie avec les physionomies communes ou sinistres, avec les manières brutales, un peu domptées néanmoins par les pensées tristes dont sont saisis les prisonniers, tout, jusqu'au silence du lieu, contribue à frapper de terreur ou de dégoût le rare visiteur, à qui de hautes protections ont valu le privilège peu prodigué d'étudier la Conciergerie. » (p.315)*

Dans *Les Misérables*, Victor Hugo décrit ceux des hommes en partance pour les galères :

*« Ils étaient livides du frisson du matin. Ils avaient tous des pantalons de toile et les pieds nus dans des sabots. Le reste du costume était à la fantaisie de la misère. Leurs accoutrements étaient hideusement disparates ; rien n'est plus funèbre que l'arlequin des guenilles. Feutres défoncés, casquettes goudronnées, d'affreux bonnets de laine, et, près du bourgeron, l'habit noir crevé aux coudes ; plusieurs avaient des chapeaux de femme ; d'autres étaient coiffés d'un panier ; on voyait des poitrines velues, et à travers les déchirures des vêtements on distinguait des tatouages, des temples de l'amour, des cœurs enflammés, des Cupidons. » (t.4, p.82)*

### **Les prostituées, les courtisanes**

Il est un autre genre de personnage tenus à l'écart par la bourgeoisie, c'est la prostituée ou la courtisane. Si elle est souvent reconnaissable par ses tenues trop voyantes ou indécentes, son vêtement est attaché à une couleur particulière, le jaune. En effet, soucieux de distinguer les prostituées des femmes honnêtes, les législateurs ont créé des codes de visibilité. Ce fut d'abord l'obligation de porter une ceinture dorée qui fut remise en cause par Saint-Louis. Par la suite, les prostituées ont fréquemment emblématisées par la couleur rouge (robe, aiguillette, écharpe, chaperon, manteau selon les villes et les décennies). Mais, dans la rivalité entre ces deux couleurs, le jaune semble avoir gagné et est resté dans les esprits au XIX<sup>e</sup>, comme on peut le constater dans *La Vengeance d'une femme* de Barbey d'Aurevilly :

*« (...) quoique ce jeune homme, qui s'appelait Robert de Tressignies, fût horriblement blasé et qu'il revînt d'Orient, – où il avait vu l'animal femme dans toutes les variétés de son espèce et de ses races, – à la cinquième passe de cette déambulante du soir, il l'avait suivie... (...) Tressignies se disait confusément tout cela, en mettant son pas dans le pas de cette femme, qui marchait le long du boulevard sinueusement, et coupait comme une faux, plus fière que la reine de Saba du Tintoret lui-même, dans sa robe de satin safran, aux tons d'or, – cette couleur aimée des jeunes Romaines, – et dont elle faisait, en marchant, miroiter et crier les plis glacés et luisants, comme un appel aux armes ! Exagérément cambrée, comme il est rare de l'être en France, elle s'étreignait dans un magnifique châle turc à larges raies blanches, écarlate et or ; et la plume rouge de son chapeau blanc – splendide de mauvais goût – lui vibrait jusque sur l'épaule. On se souvient qu'à cette époque les femmes portaient des plumes penchées sur leurs chapeaux, qu'elles appelaient des plumes en saule pleureur. Mais rien ne pleurait en cette femme ; et la sienne exprimait bien autre chose que la mélancolie. (...). La robe d'or, perdue un instant dans les ténèbres de ce trou noir, après avoir dépassé l'unique réverbère qui les tatouait d'un point lumineux, reluisit au loin, et il s'élança pour la rejoindre. » (p.173-175)*

La couleur jaune de la robe est ici une lumière dans la nuit, un repère visible. Elle fonctionne comme signe de reconnaissance à l'égard du client. Notons que le châle, au lieu de couvrir les épaules d'une bourgeoise, est ici l'accessoire d'une femme qui se prostitue. Les peintres et les écrivains du XIX<sup>e</sup> ont fait de ce châle jaune, symbole de la bourgeoisie, un accessoire permettant à la prostituée de sortir de l'invisibilité dans laquelle son siècle la confine.

## **2.1.2. Le vêtement, indicateur du cadre spatio-temporel du personnage**

### **2.1.2.1. L'époque où il vit**

#### **Le costume historique**

A travers certains ouvrages de notre corpus, il est possible de faire une reconstitution historique des costumes portés à telle ou telle époque. Par exemple, dans *Les Misérables*, Victor Hugo décrit le costume des incroyables du Directoire :

*« Le vêtement de M. Gillenormand n'était pas l'habit Louis XV, ni même l'habit Louis XVI ; c'était le costume des incroyables du directoire. Il s'était cru tout jeune jusque-là et avait suivi les modes. Son habit était en drap léger, avec de spacieux revers, une longue queue de morue et de larges boutons d'acier. Avec cela la culotte courte et les souliers à boucles. Il mettait toujours les mains dans ses goussets. Il disait avec autorité : La révolution française est un tas de chenapans. » (t.3, p.28)*

Dans *Ruy Blas*, Hugo indique dans les didascalies les costumes de ses personnages :

*« Don Salluste est vêtu de velours noir, costume de cour du temps de Charles II. La toison d'or au cou. Par-dessus l'habillement noir, un riche manteau de velours clair, brodé d'or et doublé de satin noir. Épée à grande coquille. Chapeau à plumes blanches. Gudiel est en noir, épée au côté. Ruy Blas est en livrée. Haut-de-chausses et justaucorps bruns. Surtout galonné, rouge et or. Tête nue. Sans épée. » (Début Acte I, p.2)*

*« La reine est vêtue de blanc, robe de drap d'argent. » (Début Acte II, p.33)*

*Don Guritan : « (...) mine de vieux militaire, quoique vêtu avec une élégance exagérée et qu'il ait des rubans jusque sur les souliers. »(Début Acte II, p.33)*

Le costume évoque l'époque et le statut des personnages décrits. L'importance des didascalies initiales créent un cadre défini (la cour d'Espagne), inscrit dans une époque moderne (le XVIII<sup>e</sup>).

Dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Balzac décrit le costume porté dans les années 1811-1820, en l'occurrence celui du père Canquoëlle, qui n'est autre que Peyrade, ancien fonctionnaire, issu de la petite noblesse et utilisé comme espion par Corentin :

*« Aujourd'hui la mise du père Canquoëlle semblerait étrange ; mais de 1811 à 1820, elle n'étonnait personne. Ce vieillard portait des souliers à boucles en acier à facettes, des bas de soie à raies circulaires alternativement blanches et bleues, une culotte en poudre-soie à boucles ovales pareilles à celle des souliers, quant à la façon. Un gilet blanc à broderie, un vieil habit de drap verdâtre-marron à boutons de métal et une chemise à jabot plissé dormant complétaient ce costume. À moitié du jabot brillait un médaillon en or où se voyait sous verre un petit temple en cheveux, une de ces adorables petites de sentiment qui rassurent les hommes, tout comme un épouvantail effraie les moineaux. La plupart des hommes, comme les animaux, s'effraient et se rassurent avec des riens. La culotte du père Canquoëlle se soutenait par une boucle qui, selon la mode du dernier siècle, la serrait au-dessus de l'abdomen. De la ceinture pendaient parallèlement deux chaînes d'acier composées de plusieurs chaînettes, et terminées par un paquet de breloques. Sa cravate blanche était tenue par derrière au moyen d'une petite boucle en or. Enfin sa tête neigeuse et poudrée se paraît encore, en 1816, du tricorne municipal que portait aussi monsieur Try, Président du Tribunal. Ce chapeau, si cher au vieillard, le père Canquoëlle l'avait remplacé depuis peu (le bonhomme crut devoir ce sacrifice à son temps) par cet ignoble chapeau rond contre lequel personne n'ose réagir. Une petite queue, serrée dans un ruban, décrivait dans le dos de l'habit une trace circulaire où la crasse disparaissait sous une fine tombée de poudre. » (p.80)*



### **Les effets de mode spécifiques**

Si les écrivains ne précisent pas toujours à quelle époque appartient tel ou tel costume qu'ils décrivent, il est néanmoins possible de retrouver cette époque, en repérant dans les descriptions des effets de mode connus comme étant spécifiques à telle ou telle époque.

Au XVII<sup>e</sup>, la couleur bleue est à la mode. C'est la couleur de la royauté. Il n'est donc pas anodin que la première robe de l'infante, dans *Peau d'âne*, soit bleue, de la couleur du temps :

*« La princesse remercia bien sa marraine ; et dès le lendemain matin elle dit au roi son père ce que la fée lui avait conseillé, et protesta qu'on ne tirerait d'elle aucun aveu qu'elle n'eût une robe couleur du temps. Le roi, ravi de l'espérance qu'elle lui donnait, assembla les plus fameux ouvriers, et leur commanda cette robe, sous la condition que, s'ils ne pouvaient réussir, il les ferait tous pendre. Il n'eut pas le chagrin d'en venir à cette extrémité ; dès le second jour ils apportèrent la robe si désirée. L'empyrée n'est pas d'un plus beau bleu lorsqu'il est ceint de nuages d'or, que cette belle robe lorsqu'elle fut étalée. » (p.49)*

Au XIX<sup>e</sup>, la bourgeoisie instaure un nouveau code vestimentaire en matière de vêtement masculin. C'est le triomphe du noir, de la raideur, de l'austérité et de l'ascétisme. Le vêtement masculin civil se singularise par une sobriété et un dépouillement qui symbolisent un nouvel ordre économique et politique. Les romans zoliens sont peuplés d'une multitude d'hommes en noir, comme dans *La Curée* :

*« Il y avait, de l'autre côté, le long de la chaussée, çà et là, des promeneurs attardés, des groupes de points noirs, se dirigeant doucement vers Paris. » (p.13)*

*« Comme Renée poussait la porte du vestibule, elle se trouva en face du valet de chambre de son mari, qui descendait aux offices, tenant une bouilloire d'argent. Cet homme était superbe, tout de noir habillé, grand, fort, la face blanche, avec les favoris corrects d'un diplomate anglais, l'air grave et digne d'un magistrat. » (p.12)*

*« Et, au milieu des longues traînes étalées sur le tapis, deux entrepreneurs, deux maçons enrichis, les Mignon et Charrier, avec lesquels Saccard devait terminer une affaire le lendemain, promenaient lourdement leurs fortes bottes, les mains derrière le dos, crevant dans leur habit noir. » (p.18)*

*« (...) Maxime, qui venait d'entrer, adorablement pincé dans son habit noir(...) » (p.16)*

*« Puis, quand tout le monde eut trouvé son nom, écrit sur le revers de la carte du menu, il y eut un bruit de chaises, un grand froissement de jupes de soie. Les épaules nues étoilées de diamants, flanquées d'habits noirs qui en faisaient ressortir la pâleur, ajoutèrent leurs blancheurs laiteuses au rayonnement de la table » (p.17)*

*« La galerie était pleine d'habits noirs, debout, causant à demi-voix, et de jupes, étalées largement le long des causeuses. » (p.25)*

*« (...) elle s'habitua à l'air chaud, au murmure des voix, à cette cohue d'habits noirs et d'épaules blanches, lorsque l'empereur parut. (...) Les épaules se rangèrent sur deux haies, tandis que les habits noirs reculèrent d'un pas, instinctivement, d'un air discret. » (p.97)*

*« Elle se croyait dans son salon, par moments, lorsqu'elle se trouvait en face d'un groupe d'habits noirs souriant (...) » (p.102)*

*« Les rangées de fauteuils offraient la plus étonnante cohue de marquises, de châtelaines, de laitières, d'Espagnoles, de bergères, de sultanes ; tandis que la masse compacte des habits noirs mettait une grande tache sombre, à côté de cette moire d'étoffes claires et d'épaules nues, toutes braisillantes des étincelles vives des bijoux. » (p.178)*

*« Elle laissait derrière elle un sillage d'habits noirs étonnés et charmés de la transparence de sa blouse de mousseline. » (p.192)*

*« Mais on ne l'écoutait pas. La salle à manger était pleine, et des habits noirs inquiets se haussaient à la porte. » (p.193)*

« Mais M. Simpson ne voulait pas lâcher les deux tailles. Adeline et Suzanne se renversaient dans ses bras avec des rires. On jugeait le coup, les dames se fâchaient, le tapage se prolongeait, et les habits noirs, dans les embrasures des fenêtres, se demandaient comment Saffré allait sortir à sa gloire de ce cas délicat. » (p.197)

Toutefois, il s'élabore, chez les personnages zoliens, une bienséance masculine sans cesse affinée, afin de parer au danger du nivellement qui menace les classes sociales aisées. Si, lors des réceptions, l'habit en drap noir (le frac) est de rigueur, il révèle, par le choix des étoffes et des détails de coupe, les nuances de fortune ou d'origine sociale.

Dans *Madame Bovary*, Emma porte plusieurs accessoires qui témoignent de son élégance et de son appropriation de la mode contemporaine. Il en est ainsi du lorgnon, accessoire masculin, faisant partie intégrante de la garde-robe féminine du XIX<sup>e</sup> :

« Elle portait, comme un homme, passé entre deux boutons de son corsage, un lorgnon d'écaïlle. (...) Une fois, par un temps de dégel, l'écorce des arbres suintait dans la cour, la neige sur les couvertures des bâtiments se fondait. Elle était sur le seuil ; elle alla chercher son ombrelle, elle l'ouvrit. L'ombrelle, de soie gorge de pigeon, que traversait le soleil, éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessous à la chaleur tiède ; et on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue. » (p.11)

Dans *Illusions Perdues*, tous les accessoires à la mode apparaissent dans le portrait de la comtesse du Châtelet : coiffe, fichu, écharpe, bagatelles, bracelet et cassolette, éventail et mouchoir :

« Elle portait un charmant bonnet de dentelles et de fleurs négligemment attaché par une épingle à tête de diamant. Ses cheveux à l'anglaise lui accompagnaient bien la figure et la rajeunissaient en cachant les contours. Elle avait une robe en foulard, à corsage en pointe, délicieusement frangée et dont la façon due à la célèbre Victorine faisait bien valoir sa taille. Ses épaules, couvertes d'un fichu de blonde, étaient à peine visibles sous une écharpe de gaze adroitement mise autour de son cou trop long. Enfin elle jouait avec ces jolies bagatelles dont le maniement est l'écueil des femmes de province : une jolie cassolette pendait à son bracelet par une chaîne ; elle tenait dans une main son éventail et son mouchoir roulé sans en être embarrassée. » (p.423)

Au XIX<sup>e</sup>, c'est aussi la mode de la crinoline, comme en portent les clientes dans *Au Bonheur des Dames* :

« En haut, la jeune fille tomba droit dans le rayon des confections. C'était une vaste pièce, entourée de hautes armoires en chêne sculpté, et dont les glaces sans tain donnaient sur la rue de la Michodière. Cinq ou six femmes, vêtues de robe de soie, très coquettes avec leurs chignons frisés et leurs crinolines rejetées en arrière, s'y agitaient en causant. » (p.38)

Sous le Second Empire, le haut-de-forme devient le symbole de l'homme-séducteur et de l'homme important dans son rôle social reconnu. Il en est ainsi dans *La Curée* :

« Ces messieurs, avec leurs bottes bien cirées, leurs redingotes et leurs chapeaux de haute forme, mettaient une singulière note dans ce paysage boueux, d'un jaune sale, où ne passaient que des ouvriers blêmes, des chevaux crottés jusqu'à l'échine, des chariots dont le bois disparaissait sous une croûte de poussière » (p.213)

Inversement, dans *La Belle au bois dormant*, de Perrault, la princesse, ayant dormi cent ans, n'est plus à la mode lorsqu'elle se réveille :



« Le prince aida la princesse à se relever : elle était tout habillée, fort magnifiquement, mais il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère-grand, et qu'elle avait un collet monté ; elle n'en était pas moins belle. » (p.29)

### **L'époque des dandys**

Il est un phénomène important qui permet de préciser à quelle époque vit un personnage, c'est le dandysme qui s'étend tout au long du XIX<sup>e</sup> (Voir dossier « Le dandysme »). En effet, si les dandys ne suivent pas les modes, ils les créent. Leur élégance est intemporelle. C'est à leur vêtement et à leur allure qu'on les reconnaît.

Chez Balzac, le dandy est une figure récurrente. Dans *Illusions Perdues*, on en compte pas moins de quatre : Eugène de Rastignac, Maxime de Trailles, Henry de Marsay et Lucien de Rubempré. Charles est le dandy d'*Eugénie Grandet*. Voici sa garde-robe :

« Charles emporta donc le plus joli costume de chasse, le plus joli fusil, le plus joli couteau, la plus jolie gaine de Paris. Il emporta sa collection de gilets les plus ingénieux : il y en avait de gris, de blancs, de noirs, de couleur scarabée, à reflets d'or, de pailletés, de chinés, de doubles, à châle ou droits de col, à col renversé, de boutonnés jusqu'en haut, à boutons d'or. Il emporta toutes les variétés de cols et de cravates en faveur à cette époque. Il emporta deux habits de Buisson et son linge le plus fin. Il emporta sa jolie toilette d'or, présent de sa mère. Il emporta ses colifichets de dandy (...). Afin de débiter convenablement chez son oncle, soit à Saumur, soit à Froidfond, il avait fait la toilette de voyage la plus coquette, la plus simplement recherchée, la plus adorable, pour employer le mot qui dans ce temps résumait les perfections spéciales d'une chose ou d'un homme. À Tours, un coiffeur venait de lui refriser ses beaux cheveux châtain ; il y avait changé de linge, et mis une cravate de satin noir combinée avec un col rond, de manière à encadrer agréablement sa blanche et rieuse figure. Une redingote de voyage à demi boutonnée lui pinçait la taille, et laissait voir un gilet de cachemire à châle sous lequel était un second gilet blanc. Sa montre, négligemment abandonnée au hasard dans une poche, se rattachait par une courte chaîne d'or à l'une des boutonnieres. Son pantalon gris se boutonnait sur les côtés, où des dessins brodés en soie noire enjolivaient les coutures. Il maniait agréablement une canne dont la pomme d'or sculptée n'altérait point la fraîcheur de ses gants gris. Enfin, sa casquette était d'un goût excellent. Un Parisien, un Parisien de la sphère la plus élevée pouvait seul et s'agencer ainsi sans paraître ridicule, et donner une harmonie de fatuité à toutes ces niaiseries, que soutenait d'ailleurs un air brave, l'air d'un jeune homme qui a de beaux pistolets, le coup sûr et Annette. » (p.23-24)

Le dandy est aussi une figure récurrente des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly : le vicomte de Brassard, le comte de Ravila de Ravilès (« Don Juan »), Serlon de Savigny, Marmor de Karkoel, Mesnilgrand et Robert de Tressignies. Le Chevalier de Mesnilgrand, dans *A un dîner d'athées* est sans aucun doute celui qui se rapproche le plus du dandy idéal, qui, comme Brummell, fait de son costume une œuvre d'art :

« Sa redingote ouverte, coupée par Staub, laissait voir un pantalon de prune à reflets scabieuse et un simple gilet de casimir noir à châle, sans chaîne d'or ; car, ce jour-là, Mesnilgrand n'avait de bijoux d'aucune sorte, si ce n'est un camée, antique d'un grand prix, représentant la tête d'Alexandre, qui fixait sur sa poitrine les plis étendus de sa cravate sans nœud, – presque militaire, – un hausse-col. Rien qu'en le voyant en cette tenue, d'un goût si sûr, on sentait que l'artiste avait passé par le soldat et l'avait transfiguré, et que l'homme de cette mise n'était pas de la même espèce que les autres qui étaient là, quoiqu'il fût à tu et à toi avec beaucoup d'entre eux. » (p.142-143)

L'image du dandy vieillissant, qui garde sa beauté, est permanente chez Barbey d'Aurevilly. Dans son impassibilité froide et stoïque, le dandy aurevillien défie le temps. Il en est ainsi du vicomte de Brassard, dans *Le Rideau cramoisi* :

« *Le vicomte de Brassard, qui aurait pu entrer dans l'armure de François Ier et s'y mouvoir avec autant d'aisance que dans son svelte frac bleu d'officier de la Garde royale, ne ressemblait, ni par la tournure, ni par les proportions, aux plus vantés des jeunes gens d'à présent.* » (p.7)

En général, lorsque Barbey d'Aurevilly peint ses dandys, il ne s'attarde pas sur leur tenue vestimentaire. Il se contente de les classer dans les élégants ou de leur donner le nom de *gants jaunes*. C'est ainsi qu'il agit pour désigner Robert de Tressignies, dans *La Vengeance d'une femme* :

« *C'était un élégant que ce jeune homme, - un gant jaune, comme on disait des élégants de ce temps-là.* » (p.173)

« (...) *l'élégant aux bottes vernies (...).* » (p.175)

Les dandys sont très souvent appelés *gants jaunes* car la mode des gants jaunes leur est spécifique. La couleur des gants peut donc révéler un dandy, comme ceux de Rodolphe dans *Madame Bovary* :

« (...) *elle aperçut un monsieur vêtu d'une redingote de velours vert. Il était ganté de gants jaunes, quoiqu'il fût chaussé de fortes guêtres (...)* » (p.93)

Ou ceux des jeunes élégants aperçus au théâtre par Emma :

« *Les jeunes beaux se pavanaient au parquet, étalant, dans l'ouverture de leur gilet, leur cravate rose ou vert-pomme ; et madame Bovary les admirait d'en haut, appuyant sur des badines à pomme d'or la paume tendue de leurs gants jaunes.* » (p.165)

Enfin, les gants peuvent révéler le dandy par leur coupe caractéristique, comme ceux de M. de Karkoël dans *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* de Barbey d'Aurevilly :

« *Dans son empressement à se mettre au jeu, M. de Karkoël n'ôta pas ses gants, qui rappelaient par leur perfection ces célèbres gants de Bryan Brummell, coupés par trois ouvriers spéciaux, deux pour la main et un pour le pouce.* » (p.103)

### **2.1.2.2. Les moments de la vie que traverse le personnage**

Certains moments particuliers de la vie nécessitent une tenue particulière : le bal, le mariage et le deuil.

#### **Le bal**

La robe de bal est, depuis l'âge classique et surtout au XIX<sup>e</sup>, l'objet d'une forte valorisation dans la hiérarchie des valeurs mondaines et son acquisition est indispensable pour entrer dans le monde. C'est pourquoi, le passage de la tenue quotidienne à la robe de bal est vécu comme une métamorphose quasi-magique. Pour la jeune fille, c'est aussi le passage de l'enfance et de l'adolescence à l'état de femme. L'un des référents imaginaires les plus prégnants de la robe de bal est dans le conte de Perrault, où Cendrillon voit, grâce à sa marraine la fée, ses habits de pauvre changés en « *habits de drap d'or et d'argent, tout chamarrés de pierreries* » (p.35), devenus aujourd'hui de véritables archétypes. Toute jeune femme au bal est donc une Cendrillon, mue par la magie de ses rêves, métamorphosée par un changement de toilette.

A la Vaubeyessard, chez le marquis d'Andervilliers, Emma est elle aussi une Cendrillon qui croit entrer dans un monde merveilleux et se pare minutieusement dans sa robe de bal :

*« Emma fit sa toilette avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début. Elle disposa ses cheveux d'après les recommandations du coiffeur, et elle entra dans sa robe de barège, étalée sur le lit. (...) Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat bleu ; une rose à son chignon tremblait sur une tige mobile, avec des gouttes d'eau factices au bout de ses feuilles. Elle avait une robe de safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pompons mêlées de verdure. » (p.35)*

Dans *La Curée*, Zola dresse, à travers les tenues de Renée, un tableau quasi-complet des toilettes de bal du Second Empire :

**Renée aux Tuileries :** *« Elle avait une toilette prodigieuse de grâce et d'originalité, une vraie trouvaille qu'elle avait faite dans une nuit d'insomnie, et que trois ouvriers de Worms étaient venus exécuter chez elle, sous ses yeux. C'était une simple robe de gaze blanche, mais garnie d'une multitude de petits volants découpés et bordés d'un filet de velours noir. La tunique, de velours noir, était décolletée en carré, très bas sur la gorge, qu'encadrait une dentelle mince, haute à peine d'un doigt. Pas une fleur, pas un bout de ruban ; à ses poignets, des bracelets sans une ciselure, et sur sa tête, un étroit diadème d'or, un cercle uni qui lui mettait comme une auréole. » (p.97)*

**Renée au bal du Ministère :** *« Quand elle traversa les salons, dans sa grande robe de faye rose à longue traîne Louis XIV, encadrée de hautes dentelles blanches, il y eut un murmure, les hommes se bousculèrent pour la voir. Et les intimes s'inclinaient, avec un discret sourire d'intelligence, rendant hommage à ces belles épaules, si connues du tout Paris officiel, et qui étaient les fermes colonnes de l'empire. Elle s'était décolletée avec un tel mépris des regards, elle marchait si calme et si tendre dans sa nudité, que cela n'était presque plus indécent. » (p.126)*

Dans *Au Bonheur des dames*, les robes de bal privilégient le blanc : *« (...) enfin, des sorties de bal, en cachemire blanc, en matelassé blanc, garnies de cygne ou de chenille. » (p.3).*

Le bal marque un approfondissement de la conscience de soi, chez toutes les classes sociales. Lorsque la petite Fadette prend part au bal paysan, elle est en complète déconnexion avec la nouvelle mode du pays :

*« Elle avait une coiffe toute jaunie par le renfermé, qui, au lieu d'être petite et bien retroussée par le derrière, selon la nouvelle mode du pays, montrait de chaque côté de sa tête deux grands oreillons bien larges et bien plats ; et, sur le derrière de sa tête, la cayenne retombait jusque sur son cou, ce qui lui donnait l'air de sa grand-mère et lui faisait une tête large comme un boisseau sur un petit cou mince comme un bâton. Son cotillon de droguet était trop court de deux mains ; et, comme elle avait grandi beaucoup dans l'année, ses bras maigres, tout mordus par le soleil, sortaient de ses manches comme deux pattes d'aranelle. Elle avait cependant un tablier d'incarnat dont elle était bien fière, mais qui lui venait de sa mère, et dont elle n'avait point songé à retirer la bavousette, que, depuis plus de dix ans, les jeunes ne portent plus. Car elle n'était point de celles qui sont trop coquettes, la pauvre fille, elle ne l'était pas assez, et vivait comme un garçon, sans souci de sa figure, et n'aimant que le jeu et la risée. Aussi avait-elle l'air d'une vieille endimanchée, et on la méprisait pour sa mauvaise tenue, qui n'était point commandée par la misère, mais par l'avarice de sa grand-mère, et le manque de goût de la petite-fille. » (p.55-56)*

### **Le mariage**

Préparer son mariage est, pour toute jeune-fille, l'occasion de préparer son trousseau. Dans *Les Misérables*, M. Gillenormand aide à la préparation de celui de Cosette :

« Pendant que Jean Valjean construisait à Cosette une situation normale dans la société et une possession d'état inattaquable, M. Gillenormand veillait à la corbeille de noces. Rien ne l'amusa comme d'être magnifique. Il avait donné à Cosette une robe de guipure de Binche qui lui venait de sa propre grand-mère à lui. – Ces modeslà renaissent, disait-il, les antiquailles font fureur, et les jeunes femmes de ma vieillesse s'habillent comme les vieilles femmes de mon enfance.

Il dévalisait ses respectables commodes de laque de Coromandel à panse bombée qui n'avaient pas été ouvertes depuis des ans. – Confessons ces douairières, disait-il ; voyons ce qu'elles ont dans la bedaine. Il violait bruyamment des tiroirs ventrus pleins des toilettes de toutes ses femmes, de toutes ses maîtresses, et de toutes ses aïeules. Pékins, damas, lampas, moires peintes, robes de gros de Tours flambé, mouchoirs des Indes brodés d'un or qui peut se laver, dauphines sans envers en pièces, points de Gênes et d'Alençon, parures en vieille orfèvrerie, bonbonnières d'ivoire ornées de batailles microscopiques, nippes, rubans, il prodiguait tout à Cosette. Cosette, émerveillée, éperdue d'amour pour Marius et effarée de reconnaissance pour M. Gillenormand, rêvait un bonheur sans bornes vêtu de satin et de velours. Sa corbeille de noces lui apparaissait soutenue par les séraphins.

Son âme s'envolait dans l'azur avec des ailes de dentelle de Malines. (t.5, p.177-78)

(...) Chaque matin, nouvelle offrande de bric-à-brac du grand-père à Cosette. Tous les falbalas possibles s'épanouissaient splendidement autour d'elle. (...) Et le lendemain une magnifique robe de moire antique couleur thé s'ajoutait à la corbeille de Cosette. » (t.5, p.178)

La robe de mariage de Cosette est à la hauteur de ses espérances :

« Cosette avait sur une jupe de taffetas blanc sa robe de guipure de Binche, un voile de point d'Angleterre, un collier de perles fines, une couronne de fleurs d'oranger ; tout cela était blanc, et, dans cette blancheur, elle rayonnait. C'était une candeur exquise se dilatant et se transfigurant dans la clarté. On eût dit une vierge en train de devenir déesse. » (t.5, p.198)

### **Le deuil**

Le cérémonial vestimentaire de l'enterrement est décrit dans *Les Misérables*, à l'occasion d'un faux enterrement, puisque c'est Jean Valjean qui se cache dans la bière :

« Dans ce corbillard il y avait un cercueil couvert d'un drap blanc sur lequel s'étalait une vaste croix noire, pareille à une grande morte dont les bras pendent. Un carrosse drapé, où l'on apercevait un prêtre en surplis et un enfant de chœur en calotte rouge, suivait. Deux croque-morts en uniforme gris à parements noirs marchaient à droite et à gauche du corbillard. Derrière venait un vieux homme en habits d'ouvrier, qui boitait. Le cortège se dirigeait vers le cimetière Vaugirard. » (t.2, p.247)

Lors d'un deuil, il est coutume de porter des vêtements particuliers. Dans *Eugénie Grandet*, à la mort du père de Charles, Eugénie et sa mère veulent porter le deuil, mais Grandet, fort avare, leur rétorque que : « *Le deuil est dans le cœur et non dans les habits* (p.58) ». Quant à Charles, il se commande des habits de couleur noire, couleur traditionnelle du deuil :

« Enfin, quand arrivèrent les simples vêtements de deuil que Charles avait demandés à Paris, il fit venir un tailleur de Saumur, et lui vendit sa garde-robe inutile. Cet acte plut singulièrement au père Grandet.

– Ah ! vous voilà comme un homme qui doit s'embarquer et qui veut faire fortune, lui dit-il en le voyant vêtu d'une redingote de gros drap noir. Bien, très bien ! » (p.87)

De même, lorsque Jean Valjean va chercher Cosette chez les Thénardier, il lui apporte des vêtements noirs, car sa mère Fantine vient de mourir :

« Ce paquet contenait une petite robe de laine, un tablier, une brassière de futaine, un jupon, un fichu, des bas de laine, des souliers, un vêtement complet pour une fille de sept ans. Tout cela était noir. » (t.2, p.118)

### **2.1.2.3. Le lieu où vit le personnage**

Le lieu où vit le personnage est toujours présenté par opposition à un autre : la campagne par rapport à la ville, et surtout la province par rapport à Paris.

#### **La campagne/La ville**

Dans *Madame Bovary*, en décrivant l'entrée de Charles à l'école, Flaubert montre comment l'on découvre le lieu d'origine d'un personnage à partir de ses habits :

*« Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.*

*Le Proviseur nous fit signe de nous rasseoir ; puis, se tournant vers le maître d'études :*

*– Monsieur Roger, lui dit-il à demi-voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera dans les grands, où l'appelle son âge.*

*Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le nouveau était un garç de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous tous. Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantré de village, l'air raisonnable et fort embarrassé. Quoiqu'il ne fût pas large des épaules, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entournures et laissait voir, par la fente des parements, des poignets rouges habitués à être nus. Ses jambes, en bas bleus, sortaient d'un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous. » (p.1)*

Charles, devenu adulte, adapte ses habits au milieu dans lequel il vit :

*« Il portait toujours de fortes bottes, qui avaient au cou-de-pied deux plis épais obliquant vers les chevilles, tandis que le reste de l'empeigne se continuait en ligne droite, tendu comme par un pied de bois. Il disait que c'était bien assez bon pour la campagne. » (p.30)*

#### **Les provinciaux/Les parisiens**

Au XIX<sup>e</sup>, la position de Paris comme capitale mondiale de la mode est indéniable. Aussi, ne faut-il pas s'étonner de voir que, dans *La Comédie humaine*, la mode parisienne est l'unique canon du goût. Pour Balzac, Paris et les Parisiens sont les seuls détenteurs de la mode et du goût. Dans *Illusions perdues*, il décrit Mme de Bargeton, provinciale par excellence :

*« En ce moment madame de Bargeton se montra dans tout l'éclat d'une toilette étudiée. Elle portait un turban juif enrichi d'une agrafe orientale. Une écharpe de gaze sous laquelle brillaient les camées d'un collier était gracieusement tournée à son cou. Sa robe de mousseline peinte, à manches courtes, lui permettait de montrer plusieurs bracelets étagés sur ses beaux bras blancs. Cette mise théâtrale charma Lucien. » (p. 55)*

Bien que Mme de Bargeton s'habille au goût du jour (turban juif et agrafe orientale, robe de mousseline), ses exagérations (collier à camées, nombreux bracelets) trahissent prétention et provincialisme. Balzac signale qu'elle est ridicule (mise trop étudiée, théâtrale), car il lui manque le charme du naturel. En fait, tous les notables d'Angoulême étalent le ridicule vestimentaire provincial :

*« (...) Monsieur de Chandour (...) se regardait continuellement avec une sorte de satisfaction de haut en bas, en vérifiant le nombre des boutons de son gilet, en suivant les lignes onduleuses que dessinait son pantalon collant, en caressant ses jambes par un regard qui s'arrêtait amoureusement sur les pointes de ses bottes. Quand il cessait de se contempler ainsi, ses yeux cherchaient une glace, il examinait si ses cheveux tenaient la frisure ; il*

*interrogeait les femmes d'un œil heureux en mettant un de ses doigts dans la poche de son gilet, se penchant en arrière et se posant de trois-quarts, agaceries de coq qui lui réussissaient dans la société aristocratique de laquelle il était le beau. » (p.55-56)*

*« Les deux femmes, Lolotte (madame Charlotte de Brebian) et Fifine (madame Joséphine de Barcas), également préoccupées d'un fichu, d'une garniture, de l'assortiment de quelques couleurs hétérogènes, étaient dévorées du désir de paraître Parisiennes, et négligeaient leur maison où tout allait à mal. Si les deux femmes, serrées comme des poupées dans des robes économiquement établies, offraient sur elles une exposition de couleurs outrageusement bizarres, les maris se permettaient, en leur qualité d'artistes, un laisser-aller de province qui les rendait curieux à voir. Leurs habits fripés leur donnaient l'air des comparses qui dans les petits théâtres figurent la haute société invitée aux noces. » (p.57)*

*Monieur de Séverac : « C'était sans doute quelque maire de canton recommandable par de belles propriétés ; mais sa tournure et sa mise trahissaient une désuétude complète de la société : il était gêné dans ses habits, il ne savait où mettre ses mains, (...) » (p.59)*

Tous ces provinciaux s'opposent nettement à M. Sixte du Châtelet, Parisien exilé à Angoulême, fort élégant :

*« Sixte du Châtelet portait un pantalon d'une blancheur éblouissante, à sous-pieds intérieurs qui le maintenaient dans ses plis. Il avait des souliers fins et des bas de fil écossais. Sur son gilet blanc flottait le ruban noir de son lorgnon. Enfin son habit noir se recommandait par une coupe et une forme parisiennes. C'était bien le bellâtre que ses antécédents annonçaient ; mais l'âge l'avait déjà doté d'un petit ventre rond assez difficile à contenir dans les bornes de l'élégance. Il teignait ses cheveux et ses favoris blanchis par les souffrances de son voyage, ce qui lui donnait un air dur. Son teint autrefois très délicat avait pris la couleur cuivrée des gens qui reviennent des Indes ; mais sa tournure, quoique ridicule par les prétentions qu'il conservait, révélait néanmoins l'agréable Secrétaire des Commandements d'une Altesse Impériale. » (p.54)*

En se promenant aux Tuileries, Lucien de Rubempré, le héros d'*Illusions Perdues*, s'aperçoit que son costume de provincial est une aberrance à Paris :

*« Lucien passa deux cruelles heures dans les Tuileries : il y fit un violent retour sur lui-même et se jugea. D'abord il ne vit pas un seul habit à ces jeunes élégants. S'il apercevait un homme en habit, c'était un vieillard hors la loi, quelque pauvre diable, un rentier venu du Marais, ou quelque garçon de bureau. Après avoir reconnu qu'il y avait une mise du matin et une mise du soir, le poète aux émotions vives, au regard pénétrant, reconnut la laideur de sa défroque, les défauts qui frappaient de ridicule son habit dont la coupe était passée de mode, dont le bleu était faux, dont le collet était outrageusement disgracieux, dont les basques de devant, trop longtemps portées, penchaient l'une vers l'autre ; les boutons avaient rougi, les plis dessinaient de fatales lignes blanches. Puis son gilet était trop court et la façon si grotesquement provinciale que, pour le cacher, il boutonna brusquement son habit. Enfin il ne voyait de pantalon de nankin qu'aux gens communs. Les gens comme il faut portaient de délicieuses étoffes de fantaisie ou le blanc toujours irréprochable ! D'ailleurs tous les pantalons étaient à sous-pieds, et le sien se mariait très mal avec les talons de ses bottes, pour lesquels les bords de l'étoffe recroquevillée manifestaient une violente antipathie. Il avait une cravate blanche à bouts brodés par sa sœur, qui, après en avoir vu de semblables à monsieur de Hautoy, à monsieur de Chandour, s'était empressée d'en faire de pareilles à son frère. Non seulement personne, excepté les gens graves, quelques vieux financiers, quelques sévères administrateurs, ne portaient de cravate blanche le matin ; mais encore le pauvre Lucien vit passer de l'autre côté de la grille, sur le trottoir de la rue de Rivoli, un garçon épicier tenant un panier sur sa tête, et sur qui l'homme d'Angoulême surprit deux bouts de cravate brodés par la main de quelque grisette adorée. (...) J'ai l'air du fils d'un apothicaire, d'un vrai courtaud de boutique ! se dit-il à lui-même avec rage en voyant passer les gracieux, les coquets, les élégants jeunes gens des familles du faubourg Saint-Germain, qui tous avaient une manière à eux qui les rendait tous semblables par la finesse des contours, par la noblesse de la tenue, par l'air du visage ; et tous différents par le cadre que chacun s'était choisi pour se faire valoir. (...) Plus il admirait ces jeunes gens à l'air heureux et dégagé, plus il avait conscience de son air étrange, l'air d'un homme qui ignore où aboutit le chemin qu'il suit, qui ne sait où se trouve le Palais-Royal quand il y touche, et qui demande où est le Louvre à un passant qui répond : – Vous y êtes. Lucien se voyait séparé de ce monde par un*



*abîme, il se demandait par quels moyens il pouvait le franchir, car il voulait être semblable à cette svelte et délicate jeunesse parisienne. (p.113-115) »*

Dans *Eugénie Grandet*, Balzac oppose les provinciaux aux parisiens, en les comparant à l'élégance de Charles :

**Les Cruchot** : *«Tous les trois prenaient du tabac, et ne songeaient plus depuis longtemps à éviter ni les roupies, ni les petites galettes noires qui parsemaient le jabot de leurs chemises rousses, à cols recroquevillés et à plis jaunâtres. Leurs cravates molles se roulaient en corde aussitôt qu'ils se les étaient attachées au cou. L'énorme quantité de linge qui leur permettait de ne faire la lessive que tous les six mois, et de le garder au fond de leurs armoires, laissait le temps y imprimer ses teintes grises et vieilles. Il y avait en eux une parfaite entente de mauvaise grâce et de sénilité. Leurs figures, aussi flétries que l'étaient leurs habits râpés, aussi plissées que leurs pantalons, semblaient usées, racornies, et grimaçaient. La négligence générale des autres costumes, tous incomplets, sans fraîcheur, comme le sont les toilettes de province, où l'on arrive insensiblement à ne plus s'habiller les uns pour les autres, et à prendre garde au prix d'une paire de gants, s'accordait avec l'insouciance des Cruchot. L'horreur de la mode était le seul point sur lequel les Grassinistes et les Cruchotins s'entendaient parfaitement.» (p.24-25)*

**Charles Grandet** : *« Afin de débiter convenablement chez son oncle, soit à Saumur, soit à Froidfond, il avait fait la toilette de voyage la plus coquette, la plus simplement recherchée, la plus adorable, pour employer le mot qui dans ce temps résumait les perfections spéciales d'une chose ou d'un homme. À Tours, un coiffeur venait de lui refrisier ses beaux cheveux châtain ; il y avait changé de linge, et mis une cravate de satin noir combinée avec un col rond, de manière à encadrer agréablement sa blanche et rieuse figure. Une redingote de voyage à demi boutonnée lui pinçait la taille, et laissait voir un gilet de cachemire à châle sous lequel était un second gilet blanc. Sa montre, négligemment abandonnée au hasard dans une poche, se rattachait par une courte chaîne d'or à l'une des boutonnères. Son pantalon gris se boutonnait sur les côtés, où des dessins brodés en soie noire enjolivaient les coutures. Il maniait agréablement une canne dont la pomme d'or sculptée n'altérait point la fraîcheur de ses gants gris. Enfin, sa casquette était d'un goût excellent. Un Parisien, un Parisien de la sphère la plus élevée pouvait seul et s'agencer ainsi sans paraître ridicule (...) » (p.24)*

Dans *Les Misérables*, Cosette devient une véritable parisienne :

*« Avec la foi en sa beauté, toute l'âme féminine s'épanouit en elle. Elle eut horreur du mérinos et honte de la peluche. Son père ne lui avait jamais rien refusé. Elle sut tout de suite toute la science du chapeau, de la robe, du mantelet, du brodequin, de la manchette, de l'étoffe qui va, de la couleur qui sied, cette science qui fait de la femme parisienne quelque chose de si charmant, de si profond et de si dangereux. Le mot femme capiteuse a été inventé pour la parisienne.*

*En moins d'un mois la petite Cosette fut dans cette thébaïde de la rue de Babylone une des femmes, non seulement les plus jolies, ce qui est quelque chose, mais « les mieux mises » de Paris, ce qui est bien davantage. Elle eût voulu rencontrer « son passant » pour voir ce qu'il dirait, et « pour lui apprendre ! » Le fait est qu'elle était ravissante de tout point, et qu'elle distinguait à merveille un chapeau de Gérard d'un chapeau d'Herbaut. » (t.4, p.69)*

### **2.1.3. Le vêtement, révélateur de la psychologie du personnage**

Le vêtement peut être le reflet de la personnalité du personnage, ses états d'âmes, son caractère. Cela est vrai pour ceux dont la tenue vestimentaire reflète exactement l'état psychologique. Le choix que ceux-ci font d'un vêtement ou d'un accessoire est alors représentatif de l'image qu'ils ont d'eux-mêmes, de leur individualité, de leur identité, de leur appartenance à un groupe (ou plusieurs) et du rôle social qu'ils y jouent, ainsi que de la liberté qu'ils s'octroient par rapport aux règles établies ou admises au sein de ce groupe.

Dans *Les Misérables*, la gaieté de Fantine transparaît dans sa tenue vestimentaire :

« Toute sa toilette avait on ne sait quoi de chantant et de flambant. Elle avait une robe de barège mauve, de petits souliers cothurnes mordorés dont les rubans traçaient des X sur son fin bas blanc à jour, et cette espèce de spencer en mousseline, invention marseillaise, dont le nom, canezou, corruption du mot quinze août prononcé à la Canebière, signifie beau temps, chaleur et midi. » (t.1, p.109)

A l'inverse, les couleurs ternes et foncées de la tenue de M. de Lamothe révèlent sa sévérité :

« Le comte de Lamothe, qui, en 1815, était un vieillard de soixante-quinze ans, n'avait de remarquable que son air silencieux et sentencieux, sa figure anguleuse et froide, ses manières parfaitement polies, son habit boutonné jusqu'à la cravate, et ses grandes jambes toujours croisées dans un long pantalon flasque couleur de terre de Sienne brûlée. Son visage était de la couleur de son pantalon. » (t.3, p.39)

Si le noir est l'apanage des hommes, lorsqu'on le rencontre chez les femmes, il révèle le plus souvent la noirceur de l'âme, comme dans le portrait de Mme Sidonie, qui se livre, dans *La Curée*, à des activités clandestines :

« Sidonie Rougon, femme maigre, douceuse, sans âge certain, au visage de cire molle, et que sa robe de couleur éteinte effaçait encore davantage » (p.14) « Elle portait une éternelle robe noire, limée aux plis, frippée et blanchie par l'usage, rappelant ces robes d'avocats usées sur la barre. Coiffée d'un chapeau noir qui lui descendait jusqu'au front et lui cachait les cheveux, chaussée de gros souliers, elle trottait par les rues, tenant au bras un petit panier dont les anses étaient raccommodées avec des ficelles. » (p.41) « Petite, maigre, blafarde, vêtue de cette mince robe noire qu'on eût dit taillée dans la toge d'un plaideur, elle s'était ratatinée, et, à la voir filer le long des maisons, on l'eût prise pour un saute-ruisseau déguisé en fille. » (p.43)

Enfin, l'habillement peut enregistrer les états émotifs des personnages. C'est ainsi que, dans *La Curée*, Zola peint la condition physique et psychologique de Renée, au moment où Maxime lui fait une visite à l'improviste :

« Dans le demi-jour de la serre, Renée lui apparut, les cheveux dénoués, à peine vêtue, comme si elle allait se mettre au lit. Elle était nu-pieds. Elle le poussa vers un des berceaux, descendant les marches, marchant sur le sable des allées, sans paraître sentir le froid ni la rudesse du sol.

– C'est bête de siffler si fort que ça, murmura-t-elle avec une colère contenue... Je t'avais dit de ne pas venir. Que me veux-tu ?

– Eh ! montons, dit Maxime surpris de cet accueil. Je te dirai ça là-haut. Tu vas prendre froid. – Mais, comme il faisait un pas, elle le retint, et il s'aperçut alors qu'elle était horriblement pâle. Une épouvante muette la courbait. Ses derniers vêtements, les dentelles de son linge, pendaient comme des lambeaux tragiques, sur sa peau frissonnante. » (p.157-158)

Dans ce roman, l'exhibition de la presque nudité de Renée est le plus souvent liée aux sentiments de honte, de mépris et, parfois de colère qu'elle éprouve tantôt pour les gens du monde, tantôt pour elle-même :

« Elle s'aperçut dans la haute glace de l'armoire. Elle s'approcha, étonnée de se voir, oubliant son mari, oubliant Maxime, toute préoccupée par l'étrange femme qu'elle avait devant elle. La folie montait. Ses cheveux jaunes, relevés sur les tempes et sur la nuque, lui parurent une nudité, une obscénité. La ride de son front se creusait si profondément, qu'elle mettait une barre sombre au-dessus des yeux, la meurtrissure mince et bleuâtre d'un coup de fouet. Qui donc l'avait marquée ainsi ? Son mari n'avait pas levé la main, pourtant. Et ses lèvres l'étonnaient par leur pâleur, ses yeux de myope lui semblaient morts. Comme elle était vieille ! Elle pencha le front, et quand elle se vit dans son maillot, dans sa légère blouse de gaze, elle se contempla, les cils baissés, avec des rougeurs subites. Qui l'avait mise nue ? que faisait-elle dans ce débraillé de fille qui se découvre jusqu'au ventre ? Elle ne savait plus. Elle regardait ses cuisses que le maillot arrondissait, ses hanches dont elle



*suivait les lignes souples sous la gaze, son buste largement ouvert ; et elle avait honte d'elle, et un mépris de sa chair l'emplissait de colère sourde contre ceux qui la laissaient ainsi, avec de simples cercles d'or aux chevilles et aux poignets pour lui cacher la peau. » (p.204-205)*

Enfin par leurs vêtements, Emma dans *Madame Bovary* et Renée dans *La Curée* veulent affirmer leur indépendance dans la société du XIX<sup>e</sup>.

## **2.2. Le vêtement et l'identité du personnage**

Si le vêtement fonctionne comme un élément identitaire, il peut aussi permettre l'invention d'une autre identité (déguisements ou travestissements) ou bien être utilisé à des fins d'illusion (règne de l'apparence).

### **2.2.1. Le vêtement et le changement identitaire**

Le changement identitaire peut se faire à travers le déguisement, le travestissement ou l'apparence trompeuse. Il peut être ludique ou sérieux.

#### **2.2.1.1. Le vêtement et le déguisement**

##### ***Le déguisement et le jeu des quiproquos au théâtre***

Le théâtre est le lieu privilégié du déguisement. En effet, les acteurs assument, au cours de leur carrière, un grand nombre de personnages différents. L'une des premières fonctions du costume est de désigner le type de personnage et de le rendre visible aux yeux du public. Cela est vrai dans d'Antiquité, dans la Commedia dell'arte, mais encore dans le théâtre de Molière, de Marivaux ou de Beaumarchais, avec des types connus comme Arlequin, Matamore, Scapin ou Isabelle (Voir le dossier « Les héritiers de la Commedia d'elle Arte »). Mais, les personnages eux-mêmes sont souvent amenés par l'intrigue à adopter un déguisement vestimentaire. La pratique du déguisement est le plus souvent utilisée pour provoquer des quiproquos.

Chez Molière, on trouve de nombreuses scènes de déguisements, comme dans *Le Bourgeois gentilhomme* lorsque Cléonte se fait passer pour le fils du Grand Turc pour demander, à Monsieur Jourdain, la main de sa fille Lucile, et lorsque M. Jourdain lui-même est promu Mamamouchi, lors d'une cérémonie turque burlesque. Dans *Les Précieuses ridicules*, deux jeunes gens, La Grange et Du Croisy que Gorgibus, le maître de maison destine comme maris à sa fille Magdelon et à sa nièce Cathos, sont éconduits par les deux précieuses. Ils décident alors de se venger en envoyant leurs valets respectifs, Mascarille et Jodelet, séduire les trop fières jeunes filles. Ceux-ci se présentent comme des hommes nobles devant les précieuses qui ne réfléchissent pas et les croient aveuglément. Ils ont l'air noble dans leur déguisement, et cela suffit pour ces femmes précieuses qui jugent tout d'après son apparence. Elles sont trop occupées par leur préciosité pour voir ce qui se trouve derrière les apparences, c'est pourquoi il est facile pour les valets de les tromper.

*Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux repose sur un quadruple déguisement qui provoque une série de quiproquos. Silvia, fille de Monsieur Orgon, craint d'épouser, sans le connaître Dorante, le jeune homme que son père lui destine. Aussi, décide-t-elle d'échanger

son habit avec sa femme de chambre, Lisette, pour pouvoir mieux observer son prétendant. Mais Dorante a la même idée et se présente chez Monsieur Orgon déguisé en un serviteur nommé Bourguignon, alors que son valet, Arlequin, se fait passer pour Dorante. Dès la fin du premier acte et au cours de l'acte II, les rencontres entre maîtres et valets déguisés sont autant de surprises de l'amour et de quiproquos. En effet, Silvia et Dorante s'étonnent d'être sensibles aux charmes d'une personne d'un rang social inférieur. Lisette et Arlequin, de leur côté, s'émerveillent et profitent de leur pouvoir de séduction sur celui ou celle qu'ils prennent pour un maître ou une maîtresse. Dans cette pièce, les protagonistes ne savent plus qui ils sont et qui ils aimeraient être. Seuls les spectateurs peuvent démêler ce nœud créé par les costumes eux-mêmes qui prennent le pas sur la volonté de ceux qui les portent. Ils dirigent le discours, chacun devant tenir les propos correspondant à son habit et non à sa véritable identité.

*Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, Figaro, entré au service du comte Almaviva, doit se marier avec Suzanne, première camériste de la comtesse. Mais, le comte attiré par Suzanne, veut rétablir le droit de cuissage. Il fait alors face à toute une coalition qui va l'en empêcher. La pièce s'achève dans une explosion de quiproquos, machinés par Suzanne vêtue en comtesse, elle-même vêtue en Suzanne, recevant ainsi les hommages de son propre époux. L'obscurité, les déguisements et le jeu d'espionnage auquel se livrent Suzanne et Figaro font du costume l'un des accessoires essentiels de cet épilogue, comme dans l'extrait suivant où la Comtesse est déguisée en Suzanne :

*« Chérubin, en habit d'officier arrive en chantant gaiement la reprise de l'air de la romance : La, la, la, etc. J'avais une marraine, Que toujours adorai.*

*La Comtesse, à part : Le petit page !*

*Chérubin s'arrête : On se promène ici ; gagnons vite mon asile, où la petite Fanchette... C'est une femme !*

*La Comtesse écoute : Ah grands Dieux !*

*Chérubin se baisse en regardant de loin : Me trompai-je ? À cette coiffure en plumes qui se dessine au loin dans le crépuscule, il me semble que c'est Suzon.*

*La Comtesse, à part : Si le comte arrivait !...*

*Le Comte paraît dans le fond. Chérubin s'approche et prend la main de la comtesse qui se défend : Oui, c'est la charmante fille qu'on nomme Suzanne. Eh ! pourrais-je m'y méprendre à la douceur de cette main, à ce petit tremblement qui l'a saisie ; surtout au battement de mon cœur ! (Il veut y appuyer le dos de la main de la comtesse ; elle la retire.) (...) » (Acte V, Scène 6, p.167) »*

### **Le déguisement pour tromper**

Sous le vêtement, masque fluide, le véritable être peut se cacher. Alors, ses sombres désirs ne peuvent pas être devinés et il se laisse aller à des perversions qu'il ne commettrait pas s'il était vêtu normalement avec ses habits.

Dans *Le petit Chaperon Rouge* de Perrault, le loup, qui a mangé la grand-mère, se déguise pour pouvoir manger aussi la petite fille :

*« Le petit Chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa mère-grand était faite en son déshabillé. » (p.18)*

Dans *Le Bonheur dans le crime* de Barbey d'Aurevilly, Hauteclair Tassin, jeune professeur d'escrime, se fait engager comme femme de chambre de l'épouse légitime de son amant, le

comte Serlon de Savigny. Pour se faire, elle change son prénom en celui d'Eulalie et change aussi son costume, comme le constate le docteur Torty venu auprès de la comtesse malade :

*« Hauteclaire, devenue Eulalie, et la femme de chambre de la comtesse de Savigny ! ... Son déguisement – si tant est qu'une femme pareille pût se déguiser – était complet. Elle portait le costume des grisettes de la ville de V..., et leur coiffe qui ressemble à un casque, et leurs longs tirebouchons de cheveux tombant le long des joues, – ces espèces de tirebouchons que les prédicateurs appelaient, dans ce temps-là, des serpents, pour en dégoûter les jolies filles, sans avoir jamais pu y parvenir. – Et elle était là-dessous d'une beauté pleine de réserve, et d'une noblesse d'yeux baissés, qui prouvait qu'elles font bien tout ce qu'elles veulent de leurs satanés corps, ces couleuvres de femelles, quand elles ont le plus petit intérêt à cela... » (p.73)*

Hauteclaire, parfaite comédienne, efface son identité, son physique athlétique sous un déguisement et des manières de femme de chambre. Mais son être véritable reparait la nuit, où elle redevient elle-même pour retrouver son amant. Elle finit par tuer sa maîtresse et vivre avec le comte. C'est la femme fatale devenue femme de chambre pour parvenir à ses fins.

Dans *Ruy Blas* d'Hugo, on retrouve aussi le thème du valet déguisé pour tromper. Don Salluste, grand d'Espagne est disgracié par la reine. Pour se venger, il fait arrêter son cousin don César de Bazan et pousse son valet, Ruy Blas, amoureux de la reine, à prendre sa place :

*« (...) On vient de m'apporter une épée. Ah ! tenez,  
Elle est sur ce fauteuil.*

*Il désigne le fauteuil sur lequel il a posé l'épée et le chapeau. Il y va, et prend l'épée.*

*L'écharpe est d'une soie*

*Peinte et brodée au goût le plus nouveau qu'on voie.*

*Il lui fait admirer la souplesse du tissu.*

*Touchez. – Que dites-vous, Ruy Blas, de cette fleur ?*

*La poignée est de Gil, le fameux ciseleur,*

*Celui qui le mieux creuse, au gré des belles filles,*

*Dans un pommeau d'épée une boîte à pastilles.*

*Il passe au cou de Ruy Blas l'écharpe, à laquelle est attachée l'épée.*

*Mettez-la donc. – Je veux en voir sur vous l'effet.*

*– Mais vous avez ainsi l'air d'un seigneur parfait !*

*Écoutant. On vient... oui. C'est bientôt l'heure où la reine passe. –*

*– Le marquis del Basto !*

*La porte du fond sur la galerie s'ouvre. Don Salluste détache son manteau et le jette vivement sur les épaules de Ruy Blas, au moment où le marquis del Basto paraît ; puis il va droit au marquis, en entraînant avec lui Ruy Blas stupéfait. » (Acte I, Scène IV, p.27)*

Ruy Blas, lié à Don Salluste, doit séduire la reine. Toute cette pièce repose sur le changement d'identité.

Dans *La Comédie humaine* de Balzac, il existe un personnage protéiforme, le truand Vautrin, alias Jacques Collin. Apparue dans *Le Père Goriot* comme bourgeois, il est l'abbé Carlos Herrera dans *Illusions perdues* et dans *Splendeurs et Misères des courtisanes*, roman dans lequel il se déguise encore en Anglais et en William Backer, Ses agents sont aussi d'habiles comédiens, comme Asie, alias Jacqueline Collin, sa tante, venue le voir en prison :

*« Bientôt une dame, agitant un papier bleu, se présenta, suivie d'un valet de pied et d'un chasseur, à la grille du guichet. Vêtue tout en noir, et magnifiquement, le chapeau couvert d'un voile, elle essuyait ses larmes avec un mouchoir brodé très ample. Jacques Collin reconnut aussitôt Asie (...). Le papier, par sa couleur, impliquait déjà*

*de puissantes recommandations ; car ces permissions, comme les billets de faveur au spectacle, diffèrent de forme et d'aspect. Aussi le porte-clefs ouvrit-il le guichet, surtout en apercevant ce chasseur emplumé dont le costume vert et or, brillant comme celui d'un général russe, annonçait une visiteuse aristocratique et un blason quasi royal. (...) La tante, dont la toilette devait étourdir le greffe, le directeur, les surveillants et les gendarmes, puait le musc. Elle portait, outre des dentelles pour mille écus, un cachemire noir de six mille francs.» (p.344)*

Dans *Les Misérables*, Thénardier prend plusieurs identités pour tromper son monde. Alors qu'il vient déguisé chez Marius pour lui soutirer de l'argent, il est découvert :

*« – Et je vous dis que vous êtes Thénardier. – Je le nie. – Et que vous êtes un gueux. Tenez. Et Marius, tirant de sa poche un billet de banque, le lui jeta à la face. – Merci ! pardon ! cinq cents francs ! monsieur le baron ! Et l'homme, bouleversé, saluant, saisissant le billet, l'examina. – Cinq cents francs ! reprit-il, ébahi. Et il bégaya à demi-voix : Un fafiot sérieux ! Puis brusquement : – Eh bien, soit, s'écria-t-il. Mettons-nous à notre aise. Et, avec une prestesse de singe, rejetant ses cheveux en arrière, arrachant ses lunettes, retirant de son nez et escamotant les deux tuyaux de plume dont il a été question tout à l'heure, et qu'on a d'ailleurs déjà vus à une autre page de ce livre, il ôta son visage comme on ôte son chapeau. L'œil s'alluma ; le front inégal, raviné, bossu par endroits, hideusement ridé en haut, se dégagea, le nez redevint aigu comme un bec ; le profil féroce et sagace de l'homme de proie reparut. – Monsieur le baron est infallible, dit-il d'une voix nette et d'où avait disparu tout nasillement, je suis Thénardier. » (t.5, p.262)*

### **Le déguisement pour se protéger**

M. de Fauchelevent, alias Jean Valjean, considère le vêtement de garde national comme un bon déguisement, lui permettant de protéger sa véritable identité :

*« Trois ou quatre fois l'an, Jean Valjean endossait son uniforme et faisait sa faction ; très volontiers d'ailleurs ; c'était pour lui un déguisement correct qui le mêlait à tout le monde en le laissant solitaire. Jean Valjean venait d'atteindre ses soixante ans, âge de l'exemption légale ; mais il n'en paraissait pas plus de cinquante ; d'ailleurs, il n'avait aucune envie de se soustraire à son sergent-major et de chicaner le comte de Lobau ; il n'avait pas d'état civil ; il cachait son nom, il cachait son identité, il cachait son âge, il cachait tout ; et, nous venons de le dire, c'était un garde national de bonne volonté. Ressembler au premier venu qui paye ses contributions, c'était là toute son ambition. Cet homme avait pour idéal, au dedans, l'ange, au dehors, le bourgeois. » (p.59)*

Dans *Peau d'âne* de Perrault, l'infante veut échapper au mariage avec son père. Sur les conseils de sa marraine, elle lui demande, pour dot, des robes incroyables (couleur du temps, couleur de la lune, puis couleur du temps) qu'il finit par lui offrir. Alors, elle se résout à lui demander la peau de l'âne qu'il aime passionnément :

*« Le pauvre âne fut sacrifié, et la peau galamment apportée à l'infante, qui, ne voyant plus aucun moyen d'éluder son malheur, s'allait désespérer, lorsque sa marraine accourut. « Que faites-vous, ma fille ? dit-elle, voyant la princesse déchirant ses cheveux et meurtrissant ses belles joues ; voici le moment le plus heureux de votre vie. Enveloppez-vous de cette peau ; sortez de ce palais, et allez tant que terre pourra vous porter : lorsqu'on sacrifie tout à la vertu, les dieux savent en récompenser. Allez, j'aurai soin que votre toilette vous suive partout ; en quelque lieu que vous vous arrêtiez, votre cassette, où seront vos habits et vos bijoux, suivra vos pas sous terre ; et voici ma baguette que je vous donne : en frappant la terre, quand vous aurez besoin de cette cassette, elle paraîtra à vos yeux ; mais hâtez-vous de partir ; et ne tardez pas. » (p.50)*

C'est ainsi que, vêtue de la peau de l'âne, elle se sauve pour échapper à son père et trouve un emploi de servante dans une métairie d'un autre royaume.

## **Le déguisement pour espionner**

Le déguisement est très souvent utilisé par les policiers pour les besoins de leurs enquêtes. Voici ceux de Peyrade, de Contenson et de Corentin, dans *Splendeurs et Misères des Courtisanes* :

**Contenson** : « *Son cynisme en fait de costume avait un sens : il tenait aussi peu à son habillement de ville que les acteurs tiennent au leur ; il excellait à se déguiser, à se grimer ; il eût donné des leçons à Frédérick Lemaître, car il pouvait se faire dandy quand il le fallait.* » (p.76)

**Contenson et Peyrade** : « *Après avoir savouré le bonheur de sa paternité pendant quelques heures, Peyrade, les cheveux lavés et teints (sa poudre était un déguisement), vêtu d'une bonne grosse redingote de drap bleu boutonnée jusqu'au menton, couvert d'un manteau noir, chaussé de grosses bottes à fortes semelles et muni d'une carte particulière, marchait à pas lents le long de l'avenue Gabrielle, où Contenson, déguisé en vieille marchande des quatre saisons, le rencontra devant les jardins de l'Élysée-Bourbon.* » (p.90)

**Peyrade en Anglais et Contenson en mulâtre** : « *À midi, le mulâtre de monsieur Samuel Johnson servait gravement son maître, qui déjeunait toujours trop bien, par calcul. Peyrade voulait se faire passer pour un Anglais du genre Buveur, il ne sortait jamais qu'entre deux vins. Il avait des guêtres en drap noir qui lui montaient jusqu'aux genoux et rembourrées de manière à lui grossir les jambes ; son pantalon était doublé d'une futaine énorme ; il avait un gilet boutonné jusqu'au menton ; sa cravate bleue lui entourait le cou jusqu'à fleur des joues ; il portait une petite perruque rousse qui lui cachait la moitié du front ; il s'était donné trois pouces de plus environ ; en sorte que le plus ancien habitué du café David n'aurait pu le reconnaître. À son habit carré, noir, ample et propre comme un habit anglais, un passant devait le prendre pour un Anglais millionnaire. Contenson avait manifesté l'insolence froide du valet de confiance d'un nabab, il était muet, rogue, méprisant, peu communicatif, et se permettait des gestes étrangers et des cris féroces. Peyrade achevait sa seconde bouteille quand un garçon de l'hôtel introduisit sans cérémonie dans l'appartement un homme en qui Peyrade, aussi bien que Contenson, reconnut un gendarme en bourgeois.* » (p.161-162)

**Corentin en valet de chambre** : « *Deux heures avant le moment où Peyrade allait être réveillé dans sa mansarde de la rue Saint-Georges, Corentin, venu de sa campagne de Passy, se présentait chez le duc de Grandlieu, sous le costume d'un valet de chambre de bonne maison. À une boutonnière de son habit noir se voyait le ruban de la Légion-d'honneur. Il s'était fait une petite figure de vieillard, à cheveux poudrés, très ridée, blafarde. Ses yeux étaient voilés par des lunettes en écaille. Enfin il avait l'air d'un vieux chef de bureau. Quand il eut dit son nom (monsieur de Saint-Denis) il fut conduit dans le cabinet du duc de Grandlieu, où il trouva Derville, lisant la lettre qu'il avait dictée lui-même à l'un de ses agents, le Numéro chargé des Écritures.* » (p.186)

**Corentin en petit vieux** : « *Le magistrat échangea soudain un regard avec Corentin. Ce regard, qui ne put échapper à Trompe-la-Mort, dont l'attention était portée sur monsieur de Grandville, lui fit apercevoir le petit vieux étrange, assis sur un fauteuil, dans un coin. Sur-le-champ, averti par cet instinct si vif et si rapide qui dénonce la présence d'un ennemi, Jacques Collin examina ce personnage ; il vit du premier coup d'œil que les yeux n'avaient pas l'âge accusé par le costume, et il reconnut un déguisement. Ce fut en une seconde la revanche prise par Jacques Collin sur Corentin, de la rapidité d'observation avec laquelle Corentin l'avait démasqué chez Peyrade. (Voir Splendeurs et Misères, IIe partie.)* » (p.386-387)

Enfin, une apparence naturelle peut parfois faire penser à un déguisement, comme pour le jeune Maxime dans *La Curée* au moment où il rencontre Renée pour la première fois, alors que celle-ci s'affaire à transformer la robe que vient de lui envoyer le couturier Worms :

« *Un domestique venait de l'amener de la gare, et il était dans le grand salon, ravi par l'or de l'ameublement et du plafond, profondément heureux de ce luxe au milieu duquel il allait vivre, lorsque Renée, qui revenait de chez son tailleur, entra comme un coup de vent. Elle jeta son chapeau et le burnous blanc qu'elle avait mis sur ses épaules pour se protéger contre le froid déjà vif. Elle apparut à Maxime, stupéfait d'admiration, dans tout l'éclat*

de son merveilleux costume. L'enfant la crut déguisée. Elle portait une délicieuse jupe de faye bleue, à grands volants, sur laquelle était jetée une sorte d'habit de garde-française de soie gris tendre. Les pans de l'habit, doublé de satin bleu plus foncé que la faye du jupon, étaient galamment relevés et retenus par des nœuds de ruban ; les parements des manches plates, les grands revers du corsage s'élargissaient, garnis du même satin. Et, comme assaisonnement suprême, comme pointe risquée d'originalité, de gros boutons imitant le saphir, pris dans des rosettes azur, descendaient le long de l'habit, sur deux rangées. C'était laid et adorable. » (p.69)

### 2.2.1.2. Le vêtement et le travestissement

Se travestir, c'est porter l'habit de l'autre sexe. Le travestissement est une sous-catégorie du déguisement.

#### Le travestissement au théâtre

Au théâtre, il existe deux rôles de travesti : le travesti féminin, rôle représentant un personnage d'homme joué par une femme ; le travesti masculin, rôle représentant un personnage de femme joué par un homme. Dans le premier cas, il arrive qu'un auteur ayant à mettre en scène un adolescent, le fasse jouer par une femme pour lui donner plus de grâce et de naturel. C'est ce que fit Beaumarchais pour Chérubin dans *Le Mariage de Figaro*. Il peut aussi s'agir de faire jouer à une femme le rôle de l'amoureux passionné, pour sauver ce que certaines situations pourraient présenter d'un peu excessif et d'un peu dangereux en scène. Les rôles travestis regroupent des personnages au genre trouble (à la fois masculins et féminins) et pour lesquels la bienséance ne tolérerait pas qu'ils soient sexualisés. En confiant le rôle à une femme, on cherche non pas à accentuer la féminité du personnage, mais à neutraliser sa sexualité. C'est bien dans les idées de la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup>.

Dans *Le Mariage de Figaro*, Acte II, Scène 6, Suzanne et la Comtesse travestissent Chérubin en fille, afin de le cacher aux yeux du Comte qui veut l'envoyer faire la guerre :

« (...) **Suzanne va poser la guitare sur un fauteuil** : Oh ! pour du sentiment, c'est un jeune homme qui... Ah ça, monsieur l'officier, vous a-t-on dit que pour égayer la soirée, nous voulons savoir d'avance si un de mes habits vous ira passablement ?

**La Comtesse** : J'ai peur que non.

**Suzanne se mesure avec lui** : Il est de ma grandeur. Ôtons d'abord le manteau. (Elle le détache.)

**La Comtesse** : Et si quelqu'un entrerait ?

**Suzanne** : Est-ce que nous faisons du mal donc ? je vais fermer la porte (Elle court.) ; mais c'est la coiffure que je veux voir. (Acte II, Scène 4, p.45-46)

**La Comtesse** : Sur ma toilette, une baigneuse à moi. (Suzanne entre dans le cabinet dont la porte est au bord du théâtre.)

« (...) **La Comtesse** : C'est ce que je disais. Est-ce là ma baigneuse ?

**Suzanne s'assied près de la comtesse** : Et la plus belle de toutes. (Elle chante avec des épingles dans sa bouche.) Tournez-vous donc envers ici, Jean de Lyra, mon bel ami. (Chérubin se met à genoux. Elle le coiffe.) Madame, il est charmant !

**La Comtesse** : Arrange son collet d'un air un peu plus féminin.

**Suzanne l'arrange** : Là... mais voyez donc ce morveux, comme il est joli en fille ! j'en suis jalouse, moi ! (Elle lui prend le menton.) Voulez-vous bien n'être pas joli comme ça ?

**La Comtesse** : Qu'elle est folle ! Il faut relever la manche, afin que l'amadis prenne mieux... (...) » (Acte II, Scène VI, p. 48)

(...) **Suzanne** : (...) – Ah qu'il a le bras blanc ! c'est comme une femme ! plus blanc que le mien ! regardez donc, madame ? (Elle les compare.) (p.49)



Le travestissement a toujours revêtu une connotation plus ou moins subversive, vu l'interdiction biblique de prendre l'habit du sexe opposé. Le transvestisme féminin est toléré tant que la femme n'a pas pour but d'usurper le rôle ou le pouvoir masculin. Quant au transvestisme masculin, depuis la Révolution, il suscite de plus en plus d'intolérance et de répugnance, car l'homme qui se travestit se dévirilise et se féminise. Vers la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup>, avec l'émergence du discours psychiatrique, s'installe la notion de sexualité, établissant ainsi une forte association entre le travestissement et l'homosexualité. Désormais, le travestissement égale la déviance sexuelle.

Dans *La Curée*, Renée a deux jours de réception. Le lundi est réservé aux amies intimes. Les hommes ne sont pas admis, à l'exception de son beau-fils Maxime. Un soir, Renée a l'idée de le travestir :

*« Un soir, elle eut l'étonnante idée de l'habiller en femme et de le présenter comme une de ses cousines. Adeline, Suzanne, la baronne de Meinhold, et les autres amies qui étaient là, se levèrent, saluèrent, étonnées par cette figure qu'elles reconnaissaient vaguement. Puis lorsqu'elles comprirent, elles rirent beaucoup, elles ne voulurent absolument pas que le jeune homme allât se déshabiller. Elles le gardèrent avec ses jupes, le taquinant, se prêtant à des plaisanteries équivoques. » (p.141)*

Ce travestissement est pour elle tout-à-fait normal, car Maxime est efféminé. C'est un être androgyne :

*« Renée, avec des yeux habitués aux grâces provinciales, aurait vu que, tout fagoté qu'il était, le petit tondu, comme elle le nommait, souriait, tournait le cou, avançait les bras d'une façon gentille, de cet air féminin des demoiselles de collège. (...) Ses camarades se pendaient à sa blouse, comme à une jupe, et il se serrait tellement, qu'il avait la taille mince, le balancement de hanches d'une femme faite. La vérité était qu'il recevait autant de coups que de caresses » (...) Mais la marque de ses abandons d'enfant, cette effémination de tout son être, cette heure où il s'était cru fille, devait rester en lui, le frapper à jamais dans sa virilité. Renée l'appelait « mademoiselle, sans savoir que, six mois auparavant, elle aurait dit juste. » (p.72) « Ce que Maxime adorait, c'était de vivre dans les jupes, dans les chiffons, dans la poudre de riz des femmes. Il restait toujours un peu fille, avec ses mains effilées, son visage imberbe, son cou blanc et potelé. » (p.75) Selon la marquise d'Españet : « Voilà un garçon qui aurait dû naître fille (...) » (p.76)*

Dans ce roman, Zola pose le problème de l'androgynie avec acuité. Le vêtement y contribue aussi : porté par Louise de Mareuil et Renée, il met en valeur leur côté masculin ; porté par Maxime, il fait ressortir son côté féminin.

Louise de Mareuil apparaît plus garçon que fille :

*« Et, en vérité, dans sa robe de foulard blanc à pois rouges, avec son corsage montant, sa poitrine plate, sa petite tête laide et fûtée de gamin, elle ressemblait à un garçon déguisé en fille. » (p.28)*

Renée, être androgyne masculinisé est l'homme du couple :

*« Elle continuait à cligner les yeux, avec sa mine de garçon impertinent, son front pur traversé d'une grande ride, sa bouche, dont la lèvre supérieure avançait, ainsi que celle des enfants boudeurs. Puis, comme elle voyait mal, elle prit son binocle, un binocle d'homme, à garniture d'écaille, et le tenant à la main, sans se le poser sur le nez, elle examina la grosse Laure d'Aurigny tout à son aise, d'un air parfaitement calme. » (p.1-2) « – Je te dis que j'aime l'odeur du tabac, s'écria-t-elle. Garde ton cigare... Puis, nous nous débauchons, ce soir... Je suis un homme, moi. (...) Sa tête nue, couverte d'une pluie de petits frisons, coiffée d'un simple ruban bleu, ressemblait à celle d'un vrai gamin, au-dessus de la grande blouse de satin noir qui lui montait jusqu'au cou. » (p.100-101)*

Renée a un appétit sexuel insatiable et son pouvoir tyrannique se fait sentir à travers sa position sexuelle dominante. La posture sexuelle soumise de Maxime est indicative de sa faiblesse et de son manque de virilité. Le pouvoir de Renée atteint son point culminant lorsque les deux amants font l'amour dans la serre :

*« Ils eurent une nuit d'amour fou. Renée était l'homme, la volonté passionnée et agissante. Maxime subissait. Cet être neutre, blond et joli, frappé dès l'enfance dans sa virilité, devenait, aux bras curieux de la jeune femme, une grande fille, avec ses membres épilés, ses maigreurs gracieuses d'éphèbe romain. Il semblait lié et grandi pour une perversion de la volupté. Renée jouissait de ses dominations, elle pliait sous sa passion cette créature où le sexe hésitait toujours. C'était pour elle un continuel étonnement du désir, une surprise des sens, une bizarre sensation de malaise et de plaisir aigu. Elle ne savait plus ; elle revenait avec des doutes à sa peau fine, à son cou potelé, à ses abandons et à ses évanouissements. Elle éprouva alors une heure de plénitude. Maxime, en lui révélant un frisson nouveau, compléta ses toilettes folles, son luxe prodigieux, sa vie à outrance. Il mit dans sa chair la note excessive qui chantait déjà autour d'elle. Il fut l'amant assorti aux modes et aux folies de l'époque. Ce joli jeune homme, dont les vestons montraient les formes grêles, cette fille manquée, qui se promenait sur les boulevards, la raie au milieu de la tête, avec de petits rires et des sourires ennuyés, se trouva être, aux mains de Renée, une de ces débauches de décadence qui, à certaines heures, dans une nation pourrie, épuise une chair et détraque une intelligence. Et c'était surtout dans la serre que Renée était l'homme. La nuit ardente qu'ils y passèrent fut suivie de plusieurs autres. La serre aimait, brûlait avec eux. » (p.135)*

Il existe bien dans *La Curée*, une inversion sexuelle. Le travestissement peut y être considéré comme un des signes de la décadence du second Empire, dans une époque où la puissance nationale est synonyme de masculinité.

### **2.2.2. Le vêtement et le règne de l'apparence**

Si le vêtement est le reflet de l'appartenance sociale de celui qui le porte (Cf. 2.1.1.1.), il peut être utilisé à des fins d'illusion, c'est-à-dire pour faire croire que l'on appartient à une classe sociale qui n'est pas la sienne ou pas encore la sienne. Dans ce cas, la mise en scène de l'individu par le vêtement fausse le jeu social, puisqu'elle fait croire à une position élevée du personnage qui en réalité est autre. Mais, pour opérer ce changement de catégorie sociale, il est nécessaire d'intégrer les codes qui régissent le monde dans lequel on pénètre ou l'on espère s'intégrer : codes vestimentaires, comportementaux, etc. Par un processus de socialisation anticipative, l'enrichi imite les habitudes, les goûts et les manières du groupe social dont il aspire à devenir membre. L'archétype du parvenu nous est donné par Molière avec Monsieur Jourdain. Maître à danser, maître d'armes, maître tailleur, maître de musique et maître de philosophie viennent livrer leur savoir à ce riche bourgeois désireux paraître gentilhomme. *Le Bourgeois Gentilhomme* sert de satire à cette prédisposition des hommes à juger sur les apparences. La nouvelle condition de gentilhomme de M. Jourdain passe donc par la commande d'un habit plus adéquat. Mais, celui-ci ne convient pas parfaitement :

*« Maître tailleur, garçon tailleur, portant l'habit de M. Jourdain, Monsieur Jourdain, laquais. MONSIEUR JOURDAIN Ah vous voilà ! je m'allais mettre en colère contre vous.*

*MAÎTRE TAILLEUR Je n'ai pas pu venir plus tôt, et j'ai mis vingt garçons après votre habit. MONSIEUR JOURDAIN Vous m'avez envoyé des bas de soie si étroits, que j'ai eu toutes les peines du monde à les mettre, et il y a déjà deux mailles de rompues.*

*MAÎTRE TAILLEUR Ils ne s'élargiront que trop.*

*MONSIEUR JOURDAIN Oui, si je romps toujours des mailles. Vous m'avez aussi fait faire des souliers qui me blessent furieusement. MAÎTRE TAILLEUR Point du tout, Monsieur. MONSIEUR JOURDAIN Comment, point du tout ?*

MAÎTRE TAILLEUR *Non, ils ne vous blessent point.*

MONSIEUR JOURDAIN *Je vous dis qu'ils me blessent ; moi.*

MAÎTRE TAILLEUR *Vous vous imaginez cela.*

MONSIEUR JOURDAIN *Je me l'imagine, parce que je le sens. Voyez la belle raison ! » (p.30)*

Cette réplique adressée au tailleur condense le conflit douloureux entre le corps et le masque, la vérité du personnage aux prises avec son rêve inapproprié. Souvent, l'usurpation d'une identité qui n'est pas naturelle au personnage se solde par un mal-être en portant ces vêtements.

Pour gravir les échelons, il faut changer de vêtements en conséquence. Cet aphorisme balzacien est le pivot d'*Illusions perdues* :

*« La question du costume est d'ailleurs énorme chez ceux qui veulent paraître avoir ce qu'ils n'ont pas ; car c'est souvent le meilleur moyen de le posséder plus tard. » (p.114)*

Lucien de Rubempré se lance dans un véritable parcours du combattant pour devenir non seulement un élégant, mais dandy. Il doit intégrer seul les codes du paraître dans la société aristocratique de la Restauration. Pour se faire, il se promène dans les Jardins des Tuileries, lieu de promenade par excellence des élégants et des dandys, lieu où il faut se montrer et se mettre en scène et observe comment ils sont habillés et se comportent. C'est alors qu'il prend conscience du ridicule de sa tenue. Il s'achète alors une tenue très chère, bien qu'il n'en ait pas les moyens, mais il reste ridicule, car il manque d'aisance dans ses vêtements. Enfin, grâce à Lousteau, il finit par intégrer tous les codes de la vie parisienne et devenir un dandy :

*« Lucien vit pendant un mois son temps pris par des soupers, des dîners, des déjeuners, des soirées, et fut entraîné par un courant invincible dans un tourbillon de plaisirs et de travaux faciles. Il ne calcula plus. La puissance du calcul au milieu des complications de la vie est le sceau des grandes volontés que les poètes, les gens faibles ou purement spirituels ne contrefont jamais. Comme la plupart des journalistes, Lucien vécut au jour le jour, dépensant son argent à mesure qu'il le gagnait, ne songeant point aux charges périodiques de la vie parisienne, si écrasantes pour ces bohémiens. Sa mise et sa tournure rivalisaient avec celles des dandies les plus célèbres. Coralie aimait, comme tous les fanatiques, à parer son idole ; elle se ruina pour donner à son cher poète cet élégant mobilier des élégants qu'il avait tant désiré pendant sa première promenade aux Tuileries. Lucien eut alors des cannes merveilleuses, une charmante lorgnette, des boutons en diamants, des anneaux pour ses cravates du matin, des bagues à la chevalière, enfin des gilets mirifiques en assez grand nombre pour pouvoir assortir les couleurs de sa mise. Il passa bientôt dandy. Le jour où il se rendit à l'invitation du diplomate allemand, sa métamorphose excita une sorte d'envie contenue chez les jeunes gens qui s'y trouvèrent, et qui tenaient le haut du pavé dans le royaume de la fashion, tels que de Marsay, Vandenesse, Ajuda Pinto, Maxime de Trailles, Rastignac, le duc de Maufrigneuse, Beaudenord, Manerville, etc. Les hommes du monde sont jaloux entre eux à la manière des femmes. La comtesse de Montcornet et la marquise d'Espard, pour qui le dîner se donnait, eurent Lucien entre elles, et le comblèrent de coquetteries. » (p.278-279)*

Pour la femme aussi, l'apparence est très importante. Si certaines cachent sous la somptuosité de leurs vêtements une profonde corruption morale, d'autres, grâce au luxe de leurs toilettes, aspirent à captiver l'attention masculine, afin de s'affirmer sur la scène théâtrale de la haute société. C'est ainsi que, dans *Illusions Perdues*, Mme Bargeton (Marie-Louise-Anaïs de Nègrepelisse), « une femme grande, sèche, couperosée, fanée, plus que rousse, anguleuse, guindée, précieuse, prétentieuse, provinciale dans son parler, mal

*arrangée surtout.* » (p.117) est transformée par le talent de sa cousine Mme d'Espard en une femme séduisante :

*« La file s'arrêta par suite d'un encombrement, Lucien put voir Louise dans sa transformation, elle n'était pas reconnaissable : les couleurs de sa toilette étaient choisies de manière à faire valoir son teint ; sa robe était délicieuse ; ses cheveux arrangés gracieusement lui seyaient bien, et son chapeau d'un goût exquis était remarquable à côté de celui de madame d'Espard, qui commandait à la mode. Il y a une indéfinissable façon de porter un chapeau : mettez le chapeau un peu trop en arrière, vous avez l'air effronté ; mettez-le trop en avant, vous avez l'air sournois ; de côté, l'air devient cavalier ; les femmes comme il faut posent leurs chapeaux comme elles veulent et ont toujours bon air. Madame de Bargeton avait sur-le-champ résolu cet étrange problème. Une jolie ceinture dessinait sa taille svelte. Elle avait pris les gestes et les façons de sa cousine ; assise comme elle, elle jouait avec une élégante cassolette attachée à l'un des doigts de sa main droite par une petite chaîne, et montrait ainsi sa main fine et bien gantée sans avoir l'air de vouloir la montrer. Enfin elle s'était faite semblable à madame d'Espard sans la singer ; elle était la digne cousine de la marquise, qui paraissait être fière de son élève. » (p.127)*

Le luxe est donc non seulement un signe de distinction, mais aussi l'instrument de l'affirmation sociale de la femme.

Dans *La Curée*, Renée vit dans une folie constante de la représentation lors des multiples bals bourgeois et impériaux auxquels elle prend part. A travers l'abondance et l'originalité de ses toilettes, elle triomphe toujours par sa beauté. Dans ce roman, Zola nous montre que la course de la mode et la somptuosité de l'habillement féminin devient une garantie de la valeur bourgeoise pour les époux. Une brutale réification de la femme qui a lieu dans la société française du XIX<sup>e</sup>. Les magasins de nouveautés montrent bien combien la femme est réduite à l'état d'un objet vendu et marchandé.

Dans *Les Misérables*, Cosette aussi soigne son apparence :

*« Le premier jour que Cosette sortit avec sa robe et son camail de damas noir et son chapeau de crêpe blanc, elle vint prendre le bras de Jean Valjean, gaie, radieuse, rose, fière, éclatante. – Père, dit-elle, comment me trouvez-vous ainsi ? Jean Valjean répondit d'une voix qui ressemblait à la voix amère d'un envieux : – Charmante ! – Il fut dans la promenade comme à l'ordinaire. En rentrant il demanda à Cosette : – Est-ce que tu ne remettras plus ta robe et ton chapeau, tu sais ? Ceci se passait dans la chambre de Cosette. Cosette se tourna vers le porte-manteau de la garde-robe où sa défroque de pensionnaire était accrochée. – Ce déguisement ! dit-elle. Père, que voulez-vous que j'en fasse ? Oh ! par exemple, non, je ne remettrai jamais ces horreurs. Avec ce machin-là sur la tête, j'ai l'air de madame Chien-fou. Jean Valjean soupira profondément. À partir de ce moment, il remarqua que Cosette, qui autrefois demandait toujours à rester, disant : Père, je m'amuse mieux ici avec vous, demandait maintenant toujours à sortir. En effet, à quoi bon avoir une jolie figure et une délicieuse toilette, si on ne les montre pas ? » (t.4, p.69-70)*

Le vêtement peut aussi aider à paraître honnête, alors que l'on est profondément malhonnête. C'est ce que nous explique Hugo, dans *Les Misérables*, en nous décrivant la profession de changeur :

*« Il y avait à Paris, à cette époque, dans un vieux logis borgne, rue Beautreillis, près de l'Arsenal, un juif ingénieux qui avait pour profession de changer un gredin en honnête homme. Pas pour trop longtemps, ce qui eût pu être gênant pour le gredin. Le changement se faisait à vue, pour un jour ou deux, à raison de trente sous par jour, au moyen d'un costume ressemblant le plus possible à l'honnêteté de tout le monde. Ce loueur de costumes s'appelait le Changeur ; les filous parisiens lui avaient donné ce nom, et ne lui en connaissaient pas*

*d'autre. Il avait un vestiaire assez complet. Les loques dont il affublait les gens étaient à peu près possibles. Il avait des spécialités et des catégories ; à chaque clou de son magasin, pendait, usée et fripée, une condition sociale ; ici l'habit de magistrat, là l'habit de curé, là l'habit de banquier, dans un coin l'habit de militaire en retraite, ailleurs l'habit d'homme de lettres, plus loin l'habit d'homme d'État. Cet être était le costumier du drame immense que la friponnerie joue à Paris. Son bouge était la coulisse d'où le vol sortait et où l'escroquerie rentrait. Un coquin déguenillé arrivait à ce vestiaire, déposait trente sous, et choisissait, selon le rôle qu'il voulait jouer ce jour-là, l'habit qui lui convenait, et, en redescendant l'escalier, le coquin était quelqu'un. Le lendemain les nippes étaient fidèlement rapportées, et le Changeur, qui confiait tout aux voleurs, n'était jamais volé. Ces vêtements avaient un inconvénient, ils « n'allaient pas », n'étant point faits pour ceux qui les portaient, ils étaient collants pour celui-ci, flottants pour celui-là, et ne s'ajustaient à personne. Tout filou qui dépassait la moyenne humaine en petitesse ou en grandeur, était mal à l'aise dans les costumes du Changeur. Il ne fallait être ni trop gras ni trop maigre. Le Changeur n'avait prévu que les hommes ordinaires. Il avait pris mesure à l'espèce dans la personne du premier gueux venu, lequel n'est ni gros, ni mince, ni grand, ni petit. De là des adaptations quelquefois difficiles dont les pratiques du Changeur se tiraient comme elles pouvaient. Tant pis pour les exceptions ! L'habit d'homme d'état, par exemple, noir du haut en bas, et par conséquent convenable, eût été trop large pour Pitt et trop étroit pour Castalcicala. Le vêtement d'homme d'état était désigné comme il suit dans le catalogue du Changeur ; nous copions : « Un habit de drap noir, un pantalon de cuir de laine noir, un gilet de soie, des bottes et du linge. » Il y avait en marge : Ancien ambassadeur, et une note que nous transcrivons également : « Dans une boîte séparée, une perruque proprement frisée, des lunettes vertes, des breloques, et deux petits tuyaux de plume d'un pouce de long enveloppés de coton. » Tout cela revenait à l'homme d'État, ancien ambassadeur. Tout ce costume était, si l'on peut parler ainsi, exténué ; les coutures blanchissaient, une vague boutonnière s'entrouvrait à l'un des coudes ; en outre, un bouton manquait à l'habit sur la poitrine ; mais ce n'est qu'un détail ; la main de l'homme d'État, devant toujours être dans l'habit et sur le cœur, avait pour fonction de cacher le bouton absent. » (t.5, p.257-258)*

L'envie de paraître est chez certains si grande qu'Andersen trouve là sujet à un conte. Dans *Les Habits neufs du Grand-Duc*, il présente un homme de pouvoir riche et puissant, en l'occurrence un Grand-Duc, qui a un amour immodéré pour les habits neufs. Or, il arrive, dans la capitale du royaume, deux fripons qui se prétendent tisserands, se vantent d'être capables de tisser la plus belle étoffe du monde et « *les vêtements confectionnés avec cette étoffe possédaient une qualité merveilleuse : ils devenaient invisibles pour toute personne qui ne savait pas bien exercer son emploi ou qui avait l'esprit trop borné.* » (p.5). Il commande donc la précieuse et merveilleuse étoffe aux deux escrocs, qui se mettent à faire semblant de tisser, sans fil, sur leurs métiers vides. Voulant savoir où ils en sont, il dépêche auprès d'eux son vieux ministre, puis un fonctionnaire dont l'honnêteté ne fait pas de doute, mais, ne voyant rien, ceux-ci décident de ne rien dire, c'est-à-dire de taire aux tisserands escrocs et au Grand-Duc qu'ils n'ont rien vu. La même aventure arrive au roi, qui n'ose pas plus que ses sujets dire qu'il ne peut rien voir. Arrive alors le jour de la procession, où le Grand-Duc doit parader dans ses habits neufs :

*« Quel superbe costume ! Comme la queue en est gracieuse ? Comme la coupe en est parfaite ! » Nul ne voulait laisser voir qu'il ne voyait rien ; il aurait été déclaré niais ou incapable de remplir un emploi. Jamais les habits du grand-duc n'avaient excité une telle admiration. » (p.8)*

Nul ne peut rien voir et chacun fait semblant de voir, craignant que l'on ne remarque qu'il ne peut rien voir. Seul un petit enfant observe : « *Mais il me semble qu'il n'a pas du tout d'habit.* » (p.8).

« – Seigneur Dieu, entendez la voix de l'innocence ! » dit le père. Et bientôt on chuchota dans la foule en répétant les paroles de l'enfant. « Il y a un petit enfant qui dit que le grand-duc n'a pas d'habit du tout ! – Il n'a pas du tout d'habit ! » s'écria enfin tout le peuple. » (p.8)

Enfin, chez la femme, le vêtement peut aider à paraître bien faite. Dans *Eugénie Grandet*, Madame d'Aubrion voulant marier sa fille, laide et plate, en tire un parti satisfaisant en jouant sur la tenue vestimentaire pour masquer les aspects corporels négatifs :

« Au moyen de manches larges, de corsages menteurs, de robes bouffantes et soigneusement garnies, d'un corset à haute-pression, elle avait obtenu des produits féminins si curieux que, pour l'instruction des mères, elle aurait dû les déposer dans un musée. » (p.123-124)

Beaucoup de femmes utilisent, à de telles fins, le corset, emblème fétiche et fait de société, qui asservit la chair, l'envahit et l'emprisonne, grâce à ses lacets, qui finissent par casser comme dans *Cendrillon* :

Les sœurs de Cendrillon « (...) furent près de deux jours sans manger, tant elles étaient transportées de joie. On rompit plus de douze lacets, à force de les serrer, pour leur rendre la taille plus menue, et elles étaient toujours devant leur miroir. » (p.34)

Dans *La Curée*, Mme Sidonie, fait l'éloge d'une invention destinée à remplacer le corset :

« Elle était à la porte, lorsqu'elle revint encore, et, droite dans la lueur rose du brasier, avec sa face de cire, elle se mit à faire l'éloge d'une ceinture élastique, une invention destinée à remplacer les corsets. – Ça vous donne une taille absolument ronde, une vraie taille de guêpe, disait-elle... J'ai sauvé ça d'une faillette. Quand vous viendrez, vous essayerez les spécimens, si vous voulez... » (p.126)

Si le changement d'habit permet de changer de catégorie sociale, il est possible de le faire par personne interposée. C'est ainsi qu'agit Saccard dans *La Curée*, en se servant de son épouse comme d'une devanture. Cette notion de femme-objet, femme-marchandise est présente tout au long du roman. C'est ainsi que, juste après son mariage avec Renée, Aristide Saccard :

« (...) regardait un peu comme une de ces belles maisons qui lui faisaient honneur et dont il espérait tirer de gros profits. Il la voulait bien mise, bruyante, faisant tourner la tête à tout Paris. Cela le posait, doublait le chiffre probable de sa fortune. Il était beau, jeune, amoureux, écervelé, par sa femme. Elle était une associée, une complice sans le savoir. Un nouvel attelage, une toilette de deux mille écus, une complaisance pour quelque amant, facilitèrent, décidèrent souvent ses plus heureuses affaires. » (p.82)

Le succès des tenues de Renée fait la réussite de Saccard (Cf. 2.1.1.2. et 2.1.2.2.) et Eugène Rougon l'en complimente :

« Eugène Rougon, le grand homme politique qui sentait cette gorge nue plus éloquente encore que sa parole à la Chambre, plus douce et plus persuasive pour faire goûter les charmes du règne et convaincre les sceptiques, alla complimenter sa belle-sœur sur son heureux coup d'audace d'avoir échanuré son corsage de deux doigts de plus. Presque tout le Corps législatif était là, et à la façon dont les députés regardaient la jeune femme, le ministre se promettait un beau succès, le lendemain, dans la question délicate des emprunts de la Ville de Paris. On ne pouvait voter contre un pouvoir qui faisait pousser, dans le terreau des millions une fleur comme cette Renée, une si étrange fleur de volupté, à la chair de soie, aux nudités de statue, vivante jouissance qui laissait derrière elle une odeur de plaisir tiède. » (p.126-127)



Dans ce roman, Zola montre bien comment la mode du Second Empire fait du corps de la femme un spectacle, un objet d'art.

Les vêtements jouent un rôle primordial dans les *Contes* de Perrault, comme dans la société de l'Ancien Régime. Dans *Cendrillon* et *Peau d'âne*, il s'agit de vêtements magiques qui changent la destinée de celles qui les portent. Mais, il ne s'agit pas d'un déguisement. La transformation demeure. En changeant d'habit, la personne acquiert instantanément les qualités inhérentes à celle qui le porte habituellement. Grâce aux habits de parade donnés par sa marraine la fée, Cendrillon séduit le prince et celui-ci la retrouve grâce à la pantoufle de vair qu'elle a perdue en quittant le bal. Quant à *Peau d'âne*, elle séduit son prince grâce aux trois merveilleuses robes de sa cassette qu'il a vu par le trou de la serrure de sa cabane. En faisant la galette demandée par le prince malade, elle laisse tomber sa bague dans la pâte. Celui-ci demande immédiatement que toutes les femmes et demoiselles du pays viennent essayer la bague. Aucune ne peut passer la bague. Enfin, on fait venir *Peau d'âne*. Son doigt entre dans la bague et le prince peut alors l'épouser. Une belle apparence constitue donc la clé du succès amoureux.

### **2.3. Le vêtement, élément de l'intrigue**

Le vêtement peut avoir un rôle narratif : être propulseur de l'intrigue ou bien source de comique.

#### **2.3.1. Le vêtement, propulseur de l'intrigue**

Le vêtement peut être un déclencheur de drame, comme, par exemple, dans *Illusions perdues*, les bottes de Lucien, observées par Camusot chez Coralie :

*« Lucien se dressa, pensant avec une générosité innée à ne pas nuire à Coralie. Bérénice leva un rideau. Lucien entra dans un délicieux cabinet de toilette, où Bérénice et sa maîtresse apportèrent avec une prestesse inouïe les vêtements de Lucien. Quand le négociant apparut, les bottes du poète frappèrent les regards de Coralie ; Bérénice les avait mises devant le feu pour les chauffer après les avoir cirées en secret. La servante et la maîtresse avaient oublié ces bottes accusatrices. Bérénice partit après avoir échangé un regard d'inquiétude avec sa maîtresse. Coralie se plongea dans sa causeuse, et dit à Camusot de s'asseoir dans une gondole en face d'elle. Le brave homme, qui adorait Coralie, regardait les bottes et n'osait lever les yeux sur sa maîtresse.*

*– Dois-je prendre la mouche pour cette paire de bottes et quitter Coralie ? La quitter ! ce serait se fâcher pour peu de chose. Il y a des bottes partout. Celles-ci seraient mieux placées dans l'étalage d'un bottier, ou sur les boulevards à se promener aux jambes d'un homme. Cependant, ici, sans jambes, elles disent bien des choses contraires à la fidélité. J'ai cinquante ans, il est vrai : je dois être aveugle comme l'amour.*

*Ce lâche monologue était sans excuse. La paire de bottes n'était pas de ces demi-bottes en usage aujourd'hui, et que jusqu'à un certain point un homme distrait pourrait ne pas voir ; c'était, comme la mode ordonnait alors de les porter, une paire de bottes entières, très élégantes, et à glands, qui reluisaient sur des pantalons collants presque toujours de couleur claire, et où se reflétaient les objets comme dans un miroir. Ainsi, les bottes crevaient les yeux de l'honnête marchand de soieries, et, disons-le, elles lui crevaient le cœur. » (p.223-224)*

Les bottes révèlent au commerçant la véritable nature des relations de Coralie et de Lucien. Jaloux et mortifié, il finit par abandonner Coralie qui, à son tour, ne peut plus entretenir Lucien qui sombre.

Le vêtement peut être à la base de l'action, grâce aux déguisements qu'il permet et aux jeux des personnages doubles. Dans *Ruy Blas*, le déguisement du valet de Don Salluste lui permet d'approcher la reine, le manteau usurpé par don César permet tous les quiproquos, le déguisement de Don Salluste en valet lui permet de revenir au palais incognito et de réaliser sa vengeance et le déguisement de don César avec les habits qu'il trouve dans le coffre de Ruy Blas permet à Don Salluste de le faire arrêter comme voleur :

« DON SALLUSTE, *à part* : Je gagne tout en gagnant vingt-quatre heures.

*A l'alcade*. Cet homme ose en plein jour entrer dans les demeures.

Saisissez ce voleur.

*Les alguazils saisissent don César au collet.*

DON CÉSAR, *furieux, à don Salluste*.

Je suis votre valet,

Vous mentez hardiment !

L'ALCADE. Qui donc nous appelait ?

DON SALLUSTE : C'est moi.

DON CÉSAR : Pardieu ! c'est fort !

L'ALCADE : Paix ! je crois qu'il raisonne.

DON CÉSAR : Mais je suis don César de Bazan en personne !

DON SALLUSTE : Don César ? – Regardez son manteau, s'il vous plaît.

Vous trouverez Salluste écrit sous le collet.

C'est un manteau qu'il vient de me voler.

*Les alguazils arrachent le manteau, l'alcade l'examine.*

L'ALCADE : C'est juste.

DON SALLUSTE : Et le pourpoint qu'il porte...

DON CÉSAR, *à part* : Oh ! le damné Salluste !

DON SALLUSTE, *continuant*. Il est au comte d'Albe, auquel il fut volé... – *Montrant un écusson brodé sur le parement de la manche gauche*. Dont voici le blason !

DON CÉSAR, *à part* : Il est ensorcelé !

L'ALCADE, *examinant le blason*. Oui, les deux châteaux d'or...

DON SALLUSTE : Et puis, les deux chaudières. Enriquez et Gusman. (...) » (Acte IV, Scène 8, p.120-121)

Dans le roman réaliste, le vêtement est souvent un élément fondateur de l'intrigue, reflétant l'amour, l'intrigue, les ambitions personnelles des personnages et parfois leur déchéance.

### 2.3.2. Le vêtement, source de comique

Le vêtement peut être source de comique, surtout au théâtre. Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, à travers la prétention de Monsieur Jourdain de s'habiller comme les gens de qualité, Molière raille l'extravagance de la Cour de Louis XIV, où la profusion de détail et l'outrance sont à la mode. Pour ce faire, le costume de Monsieur Jourdain, confectionné par le Maître tailleur, est de mauvais goût, afin de le mieux ridiculiser :

« MAÎTRE TAILLEUR : Tenez, voilà le plus bel habit de la cour, et le mieux assorti. C'est un chef-d'œuvre que d'avoir inventé un habit sérieux qui ne fût pas noir ; et je le donne en six coups aux tailleurs les plus éclairés.

MONSIEUR JOURDAIN : Qu'est-ce que c'est que ceci ? vous avez mis les fleurs en enbas. MAÎTRE TAILLEUR : Vous ne m'aviez pas dit que vous les vouliez en enhaut.

MONSIEUR JOURDAIN : Est-ce qu'il faut dire cela ?

MAÎTRE TAILLEUR : Oui, vraiment. Toutes les personnes de qualité les portent de la sorte. MONSIEUR

JOURDAIN : Les personnes de qualité portent les fleurs en enbas ?

MAÎTRE TAILLEUR : Oui, Monsieur.

MONSIEUR JOURDAIN : Oh ! voilà qui est donc bien.

*MAÎTRE TAILLEUR : Si vous voulez, je les mettrai en enhaut.*

*MONSIEUR JOURDAIN : Non, non.*

*MAÎTRE TAILLEUR : Vous n'avez qu'à dire.*

*MONSIEUR JOURDAIN : Non, vous dis-dis-je ; vous avez bien fait. Croyez-vous que l'habit m'aïlle bien ? MAÎTRE TAILLEUR : Belle demande ! Je défie un peintre, avec son pinceau, de vous ne faire rien de plus juste. J'ai chez moi un garçon qui, pour monter une rhingrave, est le plus grand génie du monde ; et un autre qui, pour assembler un pourpoint, est le héros de notre temps.*

*MONSIEUR JOURDAIN : La perruque, et les plumes sont-elles comme il faut ?*

*MAÎTRE TAILLEUR : Tout est bien. » (Acte I, Scène 5, p.30-31)*

Pour ne rien risquer par sa caricature, Molière donne ici au rire une valeur universelle. Le problème social et historique posé par sa pièce, est égaré parmi les éclats de rire. Jourdain échoue à cause de sa balourdise et de son manque de raffinement. Sa prétention représente un outrage si grand qu'il ne peut que provoquer le rire et le ridicule, d'où la turquerie finale, où il est déguisé en mamamouchi. A la fin, tout le monde participe à sa folie.

Dans *Les Précieuses ridicules*, ce sont les aristocrates qui, pour la première fois, jouent le rôle du personnage ridicule. C'est le vêtement qui participe à la dynamique farcesque, comme, par exemple, dans la Scène 10, où Mascarille fait admirer ses habits :

*« (...) MASCARILLE : Que vous semble de ma petite oie ? La trouvez-vous congruente à l'habit ?*

*CATHOS : Tout à fait.*

*MASCARILLE : Le ruban est bien choisi.*

*MADÉLON : Furieusement bien. C'est Perdrigeon tout pur.*

*MASCARILLE : Que dites-vous de mes canons ?*

*MADÉLON : Ils ont tout à fait bon air.*

*MASCARILLE : Je puis me vanter au moins qu'ils ont un grand quartier plus que tous ceux qu'on fait. MADÉLON : Il faut avouer que je n'ai jamais vu porter si haut l'élégance de l'ajustement.*

*MASCARILLE : Attachez un peu sur ces gants la réflexion de votre odorat.*

*MADÉLON : Ils sentent terriblement bon.*

*CATHOS : Je n'ai jamais respiré une odeur mieux conditionnée.*

*MASCARILLE : Et celle-là ? (Il donne à sentir les cheveux poudrés de sa perruque.)*

*MADÉLON : Elle est tout à fait de qualité ; le sublime en est touché délicieusement.*

*MASCARILLE : Vous ne me dites rien de mes plumes, comment les trouvez-vous ?*

*CATHOS : Effroyablement belles.*

*MASCARILLE : Savez-vous que le brin me coûte un louis d'or ? Pour moi, j'ai cette manie de vouloir donner généralement sur tout ce qu'il y a de plus beau.*

*MADÉLON : Je vous assure que nous sympathisons, vous et moi. J'ai une délicatesse furieuse pour tout ce que je porte ; et jusqu'à mes chaussettes, je ne puis rien souffrir qui ne soit de la bonne ouvrière. (...) » (p.25-26)*

Et dans la Scène 16, lorsque la Grange et Du Choisy révèlent que Mascarille et Jodelet sont leurs valets et qu'ils leur font retirer leurs atours :

*« DU CROISY : Comment, mesdames ! nous endurerons que nos laquais soient mieux reçus que nous ; qu'ils viennent vous faire l'amour à nos dépens, et vous donnent le bal ?*

*MADÉLON : Vos laquais !*

*LA GRANGE : Oui, nos laquais ; et cela n'est ni beau ni honnête de nous les débaucher comme vous faites.*

*MADÉLON : Ô ciel ! quelle insolence !*

*LA GRANGE : Mais ils n'auront pas l'avantage de se servir de nos habits pour vous donner dans la vue ; et si vous les voulez aimer, ce sera, ma foi, pour leurs beaux yeux. Vite, qu'on les dépouille sur-le-champ. JODELET Adieu notre braverie.*

*MASCARILLE : Voilà le marquisat et la vicomté à bas.*

*DU CROISY : Ah ! ah ! coquins, vous avez l'audace d'aller sur nos brisées ! Vous irez chercher autre part de quoi vous rendre agréables aux yeux de vos belles, je vous en assure.*

*LA GRANGE : C'est trop que de nous supplanter, et de nous supplanter avec nos propres habits.*

*MASCARILLE : Ô Fortune ! quelle est ton inconstance !*

*DU CROISY : Vite, qu'on leur ôte jusqu'à la moindre chose.*

*LA GRANGE : Qu'on emporte toutes ces hardes, dépêchez. Maintenant, mesdames, en l'état qu'ils sont, vous pouvez continuer vos amours avec eux tant qu'il vous plaira ; nous vous laissons toute sorte de liberté pour cela, et nous vous protestons, monsieur et moi, que nous n'en serons aucunement jaloux. » (p.36-37)*

Dépouillés de leurs vêtements ils font face à deux jeunes femmes pareillement dépouillées de leur suffisance et de leur prétention. Ainsi, la mise à nu physique des uns correspond-elle à la mise à nu morale des autres.

Dans *Ruy Blas*, Hugo crée des cas illustratifs du grotesque (Cf. la préface de Cromwell). Ceux-ci peuvent relever de la tenue vestimentaire, comme les souliers de don Guiritan, couverts de rubans, selon la nouvelle mode et raillés don César Zafary, cousin de Don Salluste :

*« DON CÉSAR Il examine d'un air goguenard les souliers de don Guritan, qui disparaissent sous des flots de rubans, selon la nouvelle mode.*

*Jadis on se mettait des rubans sur la tête. Aujourd'hui, je le vois, c'est une mode honnête, On en met sur sa botte, on se coiffe les pieds. C'est charmant ! » (Acte IV, Scène 5, p.112-113)*

Dans le roman réaliste, la tenue vestimentaire peut aussi quelquefois prêter à rire. Il en est ainsi de la cravate de M. de Chandour dans *Illusions perdues* :

*« Le mari d'Amélie, la femme qui se posait comme l'antagoniste de madame de Bargeton, monsieur de Chandour, qu'on nommait Stanislas, était un ci-devant jeune homme, encore mince à quarante-cinq ans, et dont la figure ressemblait à un crible. Sa cravate était toujours nouée de manière à présenter deux pointes menaçantes, l'une à la hauteur de l'oreille droite, l'autre abaissée vers le ruban rouge de sa croix. Les basques de son habit étaient violemment renversées. Son gilet très ouvert laissait voir une chemise gonflée, empesée, fermée par des épingles surchargées d'orfèvrerie. Enfin tout son vêtement avait un caractère exagéré qui lui donnait une si grande ressemblance avec les caricatures qu'en le voyant les étrangers ne pouvaient s'empêcher de sourire. » (p.55-56)*

## **2.4. Le vêtement et la séduction**

### **2.4.1. Le vêtement, exacerbation de l'érotisme**

Les couches superposées des vêtements qui recouvrent le corps féminin, contribuent à exacerber l'érotisme de la femme. Le corps féminin, à la fois montré et caché, enflamme l'imaginaire masculin. La taille féminine, accentuée par le corset, est, par exemple, devenu le foyer des fantasmes masculins. Dans *La Comédie humaine*, le vêtement joue un rôle important dans le cadre de la séduction. Mais, selon Balzac, s'il accentue le pouvoir érotique du corps, il doit être accompagné d'une gestuelle adéquate, comme « *le trémoussement serpent* (p.35) » de Madame Bergeton, dans *Illusions Perdues*. En effet, l'ignorance de celle-ci nuit à la grâce du corps et élimine celle du vêtement.

Dans *Madame Bovary*, c'est par le biais de ses savantes toilettes qu'Emma attire et fixe sur elle les regards masculins. L'attention qu'elle porte à sa toilette, y compris ses accessoires (carnail, capote, lorgnon cerclé d'or, voilette, gants, ombrelle, minces bottines), garantit sa

coopération amoureuse et assure la nature sensuelle qu'on lui attribue. Objets d'admiration tout d'abord, puis de fantasmes, les vêtements d'Emma sont présents à tous les stades de la séduction amoureuse. Charles voit dans les vêtements d'Emma le bonheur de la vie conjugale. Pour lui, la beauté et l'élégance d'Emma sont la source d'un amour inépuisable.

*« Mais, à présent, il possédait pour la vie cette jolie femme qu'il adorait. L'univers, pour lui, n'excédait pas le tour soyeux de son jupon ; et il se reprochait de ne pas l'aimer, il avait envie de la revoir ; il s'en revenait vite, montait l'escalier, le cœur battant. Emma, dans sa chambre, était à faire sa toilette ; il arrivait à pas muets, il la baisait dans le dos, elle poussait un cri.*

*Il ne pouvait se retenir de toucher continuellement à son peigne, à ses bagues, à son fichu ; quelquefois, il lui donnait sur les joues de gros baisers à pleine bouche, ou c'étaient de petits baisers à la file tout le long de son bras nu, depuis le bout des doigts jusqu'à l'épaule ; et elle le repoussait, à demi souriante et ennuyée, comme on fait à un enfant qui se pend après vous. » (p.24)*

Pour Rodolphe, le chic des habits d'Emma comble ses appétits de jouissance et flattent son orgueil et sa sensualité. Mais, en lui ôtant ses vêtements, Emma perd ses attraits :

*« Emma ressemblait à toutes les maîtresses ; et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage. » (p.141)*

Quant à Léon, pour ce fétichiste, Emma et ses vêtements forment un tout et sont inséparables de l'idée qu'il se fait de l'amour romantique :

*« Il savourait pour la première fois l'inexprimable délicatesse des élégances féminines. Jamais il n'avait rencontré cette grâce de langage, cette réserve du vêtement, ces poses de colombe assoupie. Il admirait l'exaltation de son âme et les dentelles de sa jupe. D'ailleurs, n'était-ce pas une femme du monde, et une femme mariée ! une vraie maîtresse enfin ? » (p.196)*

Mais, pour lui aussi, Emma finit par perdre ses attraits :

*« Il s'ennuyait maintenant lorsque Emma, tout à coup, sanglotait sur sa poitrine ; et son cœur, comme les gens qui ne peuvent endurer qu'une certaine dose de musique, s'assoupissait d'indifférence au vacarme d'un amour dont il ne distinguait plus les délicatesses. » (p.215)*

Quant au petit Justin, il s'éveille à la sensualité, en regardant Félicité repasser la lingerie d'Emma. Pour lui, les vêtements se substituent au corps inaccessible de la femme idolâtrée :

*« Le coude sur la longue planche où elle repassait, il considérait avidement toutes ces affaires de femmes étalées autour de lui : les jupons de basin, les fichus, les collerettes, et les pantalons à coulisse, vastes de hanches et qui*

*se rétrécissaient par le bas.*

*– À quoi cela sert-il ? demandait le jeune garçon en passant sa main sur la crinoline ou les agrafes. » (p.139)*

Face à l'opinion des hommes sur les tenues d'Emma, les Yonvillaises jugent Emma sévèrement et véhiculent un discours péjoratif transmettant les normes sociales de la décence, de la moralité et de la bienséance (bagage moral petit-bourgeois et conservateur du XIX<sup>e</sup>) et les maintenant dans leur rôle de gardiennes de la vertu. Emma elle-même dévoile

ses appétits sexuels à travers ses vêtements et ses sous-vêtements, comme lorsqu'elle se déshabille brutalement devant Léon :

*« Elle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse. Elle allait sur la pointe de ses pieds nus regarder encore une fois si la porte était fermée, puis elle faisait d'un seul geste tomber ensemble tous ses vêtements ; – et, pâle, sans parler, sérieuse, elle s'abattait contre sa poitrine, avec un long frisson. » (p.209-210)*

Lorsque le vêtement révèle une certaine nudité (décolletés, dentelles à même la peau, tissus transparents, etc.), il exacerbe l'érotisme féminin. Ainsi, quand, dans *La Curée*, Renée entre au bal travesti en costume d'Otaïtienne, les hommes sont-ils subjugués :

*« Ce costume, paraît-il, est des plus primitifs : un maillot couleur tendre, qui lui montait des pieds jusqu'aux seins, en lui laissant les épaules et les bras nus ; et, sur ce maillot, une simple blouse de mousseline, courte et garnie de deux volants, pour cacher un peu les hanches. Dans les cheveux, une couronne de fleurs des champs ; aux chevilles et aux poignets, des cercles d'or. Et rien autre. Elle était nue. Le maillot avait des souplesses de chair, sous la pâleur de la blouse ; la ligne pure de cette nudité se retrouvait, des genoux aux aisselles vaguement effacée par les volants, mais s'accroissant et reparaisant entre les mailles de la dentelle, au moindre mouvement. C'était une sauvagesse adorable, une fille barbare et voluptueuse, à peine cachée dans une vapeur blanche, dans un pan de brume marine, où tout son corps se devinait. » (p.191) (...) « Elle laissait derrière elle un sillage d'habits noirs étonnés et charmés de la transparence de sa blouse de mousseline. » (p.192)*

Dans *Les Misérables*, Marius est furieux que le vent ait laissé voir les jarrettières de Cosette :

*« Tout à coup un souffle de vent, plus en gaîté que les autres, et probablement chargé de faire les affaires du printemps, s'envola de la pépinière, s'abattit sur l'allée, enveloppa la jeune fille dans un ravissant frisson digne des nymphes de Virgile et des faunes de Théocrite, et souleva sa robe, cette robe plus sacrée que celle d'Isis, presque jusqu'à la hauteur de la jarretière. Une jambe d'une forme exquise apparut. Marius la vit. Il fut exaspéré et furieux. » (t.3, p.140)*

Les vêtements (surtout les pièces de lingerie) de la femme aimée peuvent déclencher, par leur vue, mais surtout par leur possession, une hyperesthésie de la sensualité. C'est le cas, dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, où Chérubin, amoureux de la comtesse, est heureux de lui ravir un ruban :

*«(...) **Chérubin** : Tu sais trop bien, méchante, que je n'ose pas oser. Mais que tu es heureuse ! à tous moments la voir, lui parler, l'habiller le matin et la déshabiller le soir, épingle à épingle... ah, Suzon ! je donnerais... qu'est-ce que tu tiens donc là ?*

***Suzanne, raillant** : Hélas, l'heureux bonnet, et le fortuné ruban qui renferment la nuit les cheveux de cette belle marraine...*

***Chérubin, vivement** : Son ruban de nuit ! donne-le-moi, mon cœur.*

***Suzanne, le retirant** : Eh que non pas : – Son cœur ! Comme il est familier donc ! si ce n'était pas un morveux sans conséquence. (Chérubin arrache le ruban) Ah, le ruban !*

*Chérubin tourne autour du grand fauteuil : Tu diras qu'il est égaré, gâté ; qu'il est perdu. Tu diras tout ce que tu voudras. (...) » (Acte&, Scène 7, p.17-18)*

Mouret l'a bien compris, lui qui réserve toute une suite de salles du *Bonheur des dames* à la lingerie féminine :



« Tout le linge de la femme, les dessous blancs qui se cachent, s'étalait dans une suite de salles, classé en divers rayons. Les corsets et les tournures occupaient un comptoir, les corsets cousus, les corsets à taille longue, les corsets cuirasses, surtout les corsets de soie blanche, éventailés de couleur, dont on avait fait ce jour-là un étalage spécial, une armée de mannequins sans tête et sans jambes, n'alignant que des torsos, des gorges de poupée aplaties sous la soie, d'une lubricité troublante d'infirme ; et, près de là, sur d'autres bâtons, les tournures de crin et de brillanté prolongeaient ces manches à balai en croupes énormes et tendues, dont le profil prenait une inconvenance caricaturale. Mais, ensuite, le déshabillé galant commençait, un déshabillé qui jonchait les vastes pièces, comme si un peuple de jolies filles s'étaient dévêtues de rayon en rayon, jusqu'au satin nu de leur peau. Ici, les articles de lingerie fine, les manchettes et les cravates blanches, les fichus et les cols blancs, une variété infinie de fanfreluches légères, une mousse blanche qui s'échappait des cartons et montait enneige. Là, les camisoles, les petits corsages, les robes du matin, les peignoirs, de la toile, du nansouck, des dentelles, de longs vêtements blancs, libres et minces, où l'on sentait l'étirement des matinées paresseuses, au lendemain des soirs de tendresse. Et les dessous apparaissaient, tombaient un à un : les jupons blancs de toutes les longueurs, le jupon qui bride les genoux et le jupon à traîne dont la balayeuse couvre le sol, une mer montante de jupons, dans laquelle les jambes se noyaient ; les pantalons en percale, en toile, en piqué, les larges pantalons blancs où danseraient les reins d'un homme ; les chemises enfin, boutonnées, au cou pour la nuit, découvrant la poitrine le jour, ne tenant plus que ; par d'étroites épaulettes, en simple calicot, en toile d'Irlande, en batiste, le dernier voile blanc qui glissait de la gorge, le long des hanches. C'était, aux trousseaux, le déballage indiscret, la femme retournée et vue par le bas, depuis la petite bourgeoise aux toiles unies, jusqu'à la dame riche blottie dans les dentelles, une alcôve publiquement ouverte, dont le luxe caché, les plissés, les broderies, les valenciennes, devenait comme une dépravation sensuelle, à mesure qu'il débordait davantage en fantaisies coûteuses. La femme se rhabillait, le flot blanc de cette tombée de linge rentrait dans le mystère frissonnant des jupes, la chemise raidie par les doigts de la couturière, le pantalon froid et gardant les plis du carton, toute cette percale et toute cette batiste mortes, éparses sur les comptoirs, jetées, empilées, allaient se faire vivantes de la vie de la chair, odorantes et chaudes de l'odeur de l'amour, une nuée blanche devenue sacrée, baignée de nuit, et dont le moindre envollement, l'éclair rose du genou aperçu au fond des blancheurs, ravageait le monde. Puis, il y avait encore une salle, les layettes, où le blanc voluptueux de la femme aboutissait au blanc candide de l'enfant : une innocence, une joie, l'amante qui se réveille mère, des brassières en piqué pelucheux, des béguins en flanelle, des chemises et des bonnets grands comme des joujoux, et des robes de baptême, et des pelisses de cachemire, le duvet blanc de la naissance, pareil à une pluie fine de plumes blanches. » (p.320-321)

La séduction n'est pas l'apanage des femmes. Chez Balzac, les dandys ne sont pas seulement préoccupés par leurs toilettes, mais se conduisent comme des femmes entretenues en utilisant souvent les mêmes stratagèmes. Cette séduction par le corps, accentuée par le vêtement, se retrouvent chez plusieurs dandys, comme Lucien de Rubempré dans *Illusions Perdues*. Sa semi-féminité et ses vêtements moulants parfaitement coupés séduisent à la fois homme (Jacques Collin) et femmes (Mme de Bargeton, Coralie). Lucien devient lui-aussi un homme entretenu qui n'est plus qu'une marionnette entre les mains de Jacques Collin.

#### **2.4.2. Le vêtement, premier contact avec le corps**

C'est sur les tissus des robes que convergent les attentions et les désirs frustrés de l'homme. Plus ils sont précieux, plus la femme est difficile, voire impossible, à atteindre. La soie est le tissu qui exalte au plus haut degré la féminité. Elle confère à la femme cet art de séduction si chère à la gente masculine, surtout que, vers la fin du siècle, elle est employée pour la lingerie féminine. Dans *Au Bonheur des dames*, les étoffes deviennent sensuelles, en évoquant les nudités féminines et en suggérant le contact physique du corps et des doigts. On assiste à une véritable corporalisation du vêtement :

« Une exposition de soies, de satins et de velours, y épanouissait, dans une gamme souple et vibrante, les tons les plus délicats des fleurs : au sommet, les velours, d'un noir profond, d'un blanc de lait caillé ; plus bas, les satins, les roses, les bleus, aux cassures vives, se décolorant en pâleurs d'une tendresse infinie ; plus bas encore, les soies, toute l'écharpe de l'arc-en-ciel, des pièces retroussées en coques, plissées comme autour d'une taille qui se cambre, devenues vivantes sous les doigts savants des commis (p.2)

« Et les étoffes vivaient, dans cette passion du trottoir : les dentelles avait un frisson, retombaient et cachaient les profondeurs du magasin, d'un air troublant de mystère ; les pièces de drap elles-mêmes, épaisses et carrées, respiraient, soufflaient une haleine tentatrice ; tandis que les paletots se cambraient davantage sur les mannequins qui prenaient une âme, et que le grand manteau de velours se gonflait, souple et tiède, comme sur des épaules de chair, avec les battements de la gorge et le frémissement des reins » (p.11)

« Le rayon des soieries était comme une grande chambre d'amour, drapée de blanc par un caprice d'amoureuse à la nudité de neige, voulant lutter de blancheur. Toutes les pâleurs laiteuses d'un corps adoré se retrouvaient là, depuis le velours des reins, jusqu'à la soie fine des cuisses et au satin luisant de la gorge. » (p.323)

C'est avec les gants que Zola réussit à suggérer le passage de l'état de vierge (les gants exposés dans la vitrine) à celui de femme :

« (...) enfin, sur le drap de l'étagère, des gants étaient jetés symétriquement, avec leurs doigts allongés, leur paume étroite de vierge byzantine, cette grâce raidie et comme adolescente des chiffons de femme qui n'ont pas été portés. » (p.2)

« À la ganterie, toute une rangée de dames étaient assises devant l'étroit comptoir, tendu de velours vert, à coins de métal nickelé ; et les commis souriants amoncelaient devant elles les boîtes plates, d'un rose vif, qu'ils sortaient du comptoir même, pareilles aux tiroirs étiquetés d'un cartonnier. Mignot surtout penchait sa jolie figure poupine, donnait de tendres inflexions à sa voix grasseyante de Parisien. Déjà il avait vendu à madame Desforges douze paires de gants de chevreau, des gants Bonheur, la spécialité de la maison. Elle avait ensuite demandé trois paires de gants de Suède. Et, maintenant, elle essayait des gants de Saxe, par crainte que la pointure ne fût pas exacte. – Oh ! à la perfection, madame ! répétait Mignot. Le six trois quarts serait trop grand pour une main comme la vôtre. À demi-couché sur le comptoir, il lui tenait la main, prenait les doigts un à un, faisait glisser le gant d'une caresse longue, reprise et appuyée ; et il la regardait, comme s'il eût attendu, sur son visage, la défaillance d'une joie voluptueuse. » (p.77)

Enfin, les mannequins ne sont pas loin d'évoquer l'univers de la prostitution.

« La gorge ronde des mannequins gonflait l'étoffe, les hanches fortes exagéraient la finesse de la taille, la tête absente était remplacée par une grande étiquette, piquée avec une épingle dans le molleton rouge du col ; tandis que les glaces, aux deux côtés de la vitrine, par un jeu calculé, les reflétaient et les multipliaient sans fin, peuplaient la rue de ces belles femmes à vendre, et qui portaient des prix en gros chiffres, à la place de têtes. (p.3-4)

## **2.5. Le commerce et la mode**

### **2.5.1. Le monde tout puissant de la Haute couture**

Dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, Molière montre le pouvoir du tailleur au XVII<sup>e</sup>. Dans la Scène 5 de l'Acte II, Le maître tailleur de Monsieur Jourdain garde tout le savoir de la mode et peut diriger les tendances de son patron avec cette puissance. N'étant pas admis à la Cour, M. Jourdain doit se fier à lui. Mais, celui-ci abuse de la naïveté de M. Jourdain :

« Acte II, Scène V Maître tailleur, garçon tailleur, portant l'habit de M. Jourdain, Monsieur Jourdain, laquais.  
MONSIEUR JOURDAIN Ah vous voilà ! je m'allais mettre en colère contre vous.

*MAÎTRE TAILLEUR Je n'ai pas pu venir plus tôt, et j'ai mis vingt garçons après votre habit. MONSIEUR JOURDAIN Vous m'avez envoyé des bas de soie si étroits, que j'ai eu toutes les peines du monde à les mettre, et il y a déjà deux mailles de rompues.*

*MAÎTRE TAILLEUR Ils ne s'élargiront que trop.*

*MONSIEUR JOURDAIN Oui, si je romps toujours des mailles. Vous m'avez aussi fait faire des souliers qui me blessent furieusement.*

*MAÎTRE TAILLEUR Point du tout, Monsieur.*

*MONSIEUR JOURDAIN Comment, point du tout ? MAÎTRE TAILLEUR Non, ils ne vous blessent point.*

*MONSIEUR JOURDAIN Je vous dis qu'ils me blessent ; moi.*

*MAÎTRE TAILLEUR Vous vous imaginez cela. MONSIEUR JOURDAIN Je me l'imagine, parce que je le sens. Voyez la belle raison !*

*MAÎTRE TAILLEUR Tenez, voilà le plus bel habit de la cour, et le mieux assorti. C'est un chef-d'œuvre que d'avoir inventé un habit sérieux qui ne fût pas noir ; et je le donne en six coups aux tailleurs les plus éclairés.*

*MONSIEUR JOURDAIN Qu'est-ce que c'est que ceci ? vous avez mis les fleurs en en bas. MAÎTRE TAILLEUR Vous ne m'aviez pas dit que vous les vouliez en en haut.*

*MONSIEUR JOURDAIN Est-ce qu'il faut dire cela ?*

*MAÎTRE TAILLEUR Oui, vraiment. Toutes les personnes de qualité les portent de la sorte. MONSIEUR JOURDAIN Les personnes de qualité portent les fleurs en en bas ?*

*MAÎTRE TAILLEUR Oui,*

*Monsieur. MONSIEUR JOURDAIN Oh ! voilà qui est donc bien.*

*MAÎTRE TAILLEUR Si vous voulez, je les mettrai en en haut.*

*MONSIEUR JOURDAIN Non, non.*

*MAÎTRE TAILLEUR Vous n'avez qu'à dire. MONSIEUR JOURDAIN Non, vous dis-dis-je ; vous avez bien fait. Croyez-vous que l'habit m'aïlle bien ?*

*MAÎTRE TAILLEUR Belle demande ! Je défie un peintre, avec son pinceau, de vous faire rien de plus juste. J'ai chez moi un garçon qui, pour monter une rhingrave, est le plus grand génie du monde ; et un autre qui, pour assembler un pourpoint, est le héros de notre temps. MONSIEUR JOURDAIN La perruque, et les plumes sont-elles comme il faut ?*

*MAÎTRE TAILLEUR Tout est bien.*

*MONSIEUR JOURDAIN, en regardant l'habit du tailleur. Ah ! ah ! Monsieur le tailleur, voilà de mon étoffe du dernier habit que vous m'avez fait. Je la reconnais bien.*

*MAÎTRE TAILLEUR C'est que l'étoffe me sembla si belle que j'en ai voulu lever un habit pour moi.*

*MONSIEUR JOURDAIN Oui, mais il ne fallait pas le lever avec le mien.*

*MAÎTRE TAILLEUR Voulez-vous mettre votre habit ?*

*MONSIEUR JOURDAIN Oui, donnez-moi.*

*MAÎTRE TAILLEUR Attendez. Cela ne va pas comme cela. J'ai amené des gens pour vous habiller en cadence, et ces sortes d'habits se mettent avec cérémonie. Holà ! entrez, vous autres. Mettez cet habit à Monsieur, de la manière que vous faites aux personnes de qualité. (Quatre garçons tailleurs entrent, dont deux lui arrachent le haut-dechausses de ses exercices, et deux autres la camisole ; puis ils lui mettent son habit neuf ; et M. Jourdain se promène entre eux, et leur montre son habit, pour voir s'il est bien. Le tout à la cadence de toute la symphonie.)*

*GARÇON TAILLEUR Mon gentilhomme, donnez, s'il vous plaît, aux garçons quelque chose pour boire.*

*MONSIEUR JOURDAIN Comment m'appellez-vous ?*

*GARÇON TAILLEUR Mon gentilhomme.*

*MONSIEUR JOURDAIN "Mon gentilhomme !" Voilà ce que c'est de se mettre en personne de qualité. Allez-vous-en demeurer toujours habillé en bourgeois, on ne vous dira point : "Mon gentilhomme." Tenez, voilà pour "Mon gentilhomme".*

*GARÇON TAILLEUR Monseigneur, nous vous sommes bien obligés.*

*MONSIEUR JOURDAIN "Monseigneur", oh, oh ! "Monseigneur !" Attendez, mon ami : "Monseigneur" mérite quelque chose, et ce n'est pas une petite parole que "Monseigneur". Tenez, voilà ce que Monseigneur vous donne.*

*GARÇON TAILLEUR Monseigneur, nous allons boire tous à la santé de Votre Grandeur. MONSIEUR JOURDAIN "Votre Grandeur !" Oh, oh, oh ! Attendez, ne vous en allez pas. À moi "Votre Grandeur !" Ma foi, s'il va jusqu'à l'Altesse, il aura toute la bourse. Tenez, voilà pour Ma Grandeur.*

*GARÇON TAILLEUR Monseigneur, nous la remercions très humblement de ses libéralités. MONSIEUR JOURDAIN Il a bien fait : je lui allais tout donner. (Les quatre garçons tailleurs se réjouissent par une danse qui fait le second intermède. » (p.30-33)*

Dans cette scène, Molière retrace l'activité d'un tailleur du XVII<sup>e</sup> qui habille ses clients de la tête aux pieds. Bien qu'il ne fabrique pas les souliers, les bas et les chapeaux, il les achète chez les marchands spéciaux. C'est le seul moyen que toutes les pièces du vêtement soient bien assorties, point essentiel pour les élégants de l'époque. Mais, il critique le fait que ce soient les tailleurs, les marchands de la mode et quelques-uns de leurs clients aisés qui contrôlent les tendances de la mode.

Dans *Illusions Perdues*, Balzac montre les pérégrinations de Lucien de Rubempré entre les divers professionnels du vêtement, à la recherche du costume du parfait élégant :

*« Le lendemain, vers midi, sa première occupation fut de se rendre chez Staub, le tailleur le plus célèbre de cette époque. Il obtint, à force de prières et par la vertu de l'argent comptant, que ses habits fussent faits pour le fameux lundi. Staub alla jusqu'à lui promettre une délicieuse redingote, un gilet et un pantalon pour le jour décisif. Lucien se commanda des chemises, des mouchoirs, enfin tout un petit trousseau, chez une lingère, et se fit prendre mesure de souliers et de bottes par un cordonnier célèbre. Il acheta une jolie canne chez Verdier, des gants et des boutons de chemise chez madame Irlande ; enfin il tâcha de se mettre à la hauteur des dandies. » (p.126)*

*« Il revint à son hôtel, où il trouva Staub lui-même, venu moins pour lui essayer ses habits, qu'il lui essaya, que pour savoir de l'hôtesse du GaillardBois ce qu'était sous le rapport financier sa pratique inconnue. Lucien était arrivé en poste, madame de Bargeton l'avait ramené du Vaudeville jeudi dernier en voiture. Ces renseignements étaient bons. Staub nomma Lucien monsieur le comte, et lui fit voir avec quel talent il avait mis ses charmantes formes en lumière. » (p.129)*

Dans *La Curée*, à l'occasion d'un bal donné aux Tuileries en l'honneur de l'Empereur, Renée se rend dans un haut lieu du commerce du vêtement : le salon d'un grand couturier parisien du Second Empire, Worms. A travers celui-ci, Zola rend de manière quelque peu caricaturale l'image du grand couturier de l'époque, Charles-Frédéric Worth, dont la force créatrice est sans précédent :

*« Mais sa grande partie était d'accompagner Renée chez l'illustre Worms, le tailleur de génie, devant lequel les reines du second empire se tenaient à genoux. Le salon du grand homme était vaste, carré, garni de larges divans. Il y entra avec une émotion religieuse. Les toilettes ont certainement une odeur propre ; la soie, le satin, le velours, les dentelles, avaient marié leurs arômes légers à ceux des chevelures et des épaules ambrées ; et l'air du salon gardait cette tiédeur odorante, cet encens de la chair et du luxe qui changeait la pièce en une chapelle consacrée à quelque secrète divinité. Souvent il fallait que Renée et Maxime fissent antichambre pendant des heures (...). » (p.75)*

*« Puis, lorsque le grand Worms recevait enfin Renée, Maxime pénétrait avec elle dans le cabinet. Il s'était permis de parler deux ou trois fois, pendant que le maître s'absorbait dans le spectacle de sa cliente, comme les pontifes du beau veulent que Léonard de Vinci l'ait fait devant la Joconde. Le maître avait daigné sourire de la justesse de ses observations. Il faisait mettre Renée debout devant une glace, qui montait du parquet au plafond, se recueillait, avec un froncement de sourcils, pendant que la jeune femme, émue, retenait son haleine, pour ne pas bouger. Et, au bout de quelques minutes, le maître, comme pris et secoué par l'inspiration, peignait à grands traits saccadés le chef-d'œuvre qu'il venait de concevoir, s'écriait en phrases sèches : – Robe Montespan en faye cendrée..., la traîne dessinant, devant, une basque arrondie..., gros nœuds de satin gris la relevant sur les hanches..., enfin tablier bouillonné de tulle gris perle, les bouillonnés séparés par des bandes de satin gris. Il se recueillait encore, paraissait descendre tout au fond de son génie, et, avec une grimace triomphante de pythonisse sur son trépied, il achevait : – Nous poserons dans les cheveux, sur cette tête rieuse,*

*le papillon rêveur de Psyché aux ailes d'azur changeant. Mais, d'autres fois, l'inspiration était rétive. L'illustre Worms l'appelait vainement, concentrait ses facultés en pure perte. Il torturait ses sourcils, devenait livide, prenait entre ses mains sa pauvre tête, qu'il branlait avec désespoir, et vaincu, se jetant dans un fauteuil : – Non, murmurait-il d'une voix dolente, non, pas aujourd'hui..., ce n'est pas possible... Ces dames sont indiscrètes. La source est tarie. Et il mettait Renée à la porte en répétant : – Pas possible, pas possible, chère dame, vous repasserez un autre jour... Je ne vous sens pas ce matin. » (p.76-77)*

### **2.5.2. Les grands magasins et le culte du chiffon**

En matière d'habillement, les femmes, plus que les hommes, font partie du mécanisme de l'économie de marché en grande expansion. Elles contribuent au fonctionnement du moteur économique, mais elles sont aussi les victimes de cette époque de la dépense. Naît alors la fièvre du chiffon, entretenue par les grands magasins comme celui d'*Au Bonheur des dames*.

*« C'était la femme que les magasins se disputaient par la concurrence, la femme qu'ils prenaient au continuel piège de leurs occasions, après l'avoir étourdie devant leurs étalages. Ils avaient éveillé dans sa chair de nouveaux désirs, ils étaient une tentation immense, où elle succombait fatalement, cédant d'abord à des achats de bonne ménagère, puis gagnée par la coquetterie, puis dévorée. En décuplant la vente, en démocratisant le luxe, ils devenaient un terrible agent de dépense, ravageaient les ménages, travaillaient au coup de folie de la mode, toujours plus chère. Et si, chez eux, la femme était reine, adulée et flattée dans ses faiblesses, entourée de prévenances, elle y régnait en reine amoureuse, dont les sujets trafiquent, et qui paye d'une goutte de son sang chacun de ses caprices. Sous la grâce même de sa galanterie, Mouret laissait ainsi passer la brutalité d'un juif vendant de la femme à la livre : il lui élevait un temple, la faisait encenser par une légion de commis, créait le rite d'un culte nouveau ; il ne pensait qu'à elle, cherchait sans relâche à imaginer des séductions plus grandes ; et, derrière elle, quand il lui avait vidé la poche et détraqué les nerfs, il était plein du secret mépris de l'homme auquel une maîtresse vient de faire la bêtise de se donner. » (p.58-59)*

La fièvre du chiffon est associée à une maladie névrotique qui assimile l'attirance pour le vêtement au désir sexuel :

*« Madame de Boves, après s'être longtemps promenée avec sa fille, rôdant devant les étalages, ayant le besoin sensuel d'enfoncer les mains dans les tissus, venait de se décider à se faire montrer du point d'Alençon par Deloche. » (p.328)*

Il en est ainsi pour Emma dans *Madame Bovary*. Celle-ci éprouve un profond appétit sexuel face à Léon et, comme elle n'arrive pas à le rassasier, elle trouve un exutoire à cette fringale érotique dans l'achat effréné d'articles de modes et de toilettes. Elle finit par se ruiner auprès du marchand de modes, Lheureux. Le vêtement est pour elle un exutoire à la fringale érotique. Il en est de même pour Renée dans *La Curée*, qui incarne bien l'esprit chiffon de cette époque, mais qui l'exacerbe par son extravagance vestimentaire.

La marchandisation des vêtements est en fait une marchandisation des corps féminins, où les femmes perdent autonomie et raison. Ou bien elles se ruinent, ou bien elles en viennent à voler :

*« Cependant, les deux hommes se retirèrent dans une pièce voisine, tandis que les vendeuses fouillaient la comtesse et lui ôtaient même sa robe, afin de visiter sa gorge et ses hanches. Outre les volants de point d'Alençon, douze mètres à mille francs, cachés au fond d'une manche, elles trouvèrent, dans la gorge, aplatis et chauds, un mouchoir, un éventail, une cravate, en tout pour quatorze mille francs de dentelles environ. Depuis un an, madame de Boves volait ainsi, ravagée d'un besoin furieux, irrésistible. Les crises empiraient, grandissaient, jusqu'à être une volupté nécessaire à son existence, emportant tous les raisonnements de prudence, se satisfaisant avec une jouissance d'autant plus âpre, qu'elle risquait, sous les yeux d'une foule, son*



*nom, son orgueil, la haute situation de son mari. Maintenant que ce dernier lui laissait vider ses tiroirs, elle volait avec de l'argent plein sa poche, elle volait pour voler, comme on aime pour aimer, sous le coup de fouet du désir, dans le détraquement de la névrose que ses appétits de luxe inassouvis avaient développée en elle, autrefois, à travers l'énorme et brutale tentation des grands magasins. » (p.330)*

Pour favoriser la folie acheteuse féminine, les grands magasins, comme *Au Bonheur des Dames*, proposent des amoncellements d'étoffes, de garnitures et d'accessoires de mode :

*« Il y avait là, au plein air de la rue, sur le trottoir même, un éboulement de marchandises à bon marché, la tentation de la porte, les occasions qui arrêtaient les clientes au passage. Cela partait de haut, des pièces de lainage et de draperie, mérinos, cheviottes, molletons, tombaient de l'entresol, flottantes comme des drapeaux, et dont les tons neutres, gris ardoise, bleu marine, vert olive, étaient coupés par les pancartes blanches des étiquettes. À côté, encadrant le seuil, pendaient également des lanières de fourrure, des bandes étroites pour garnitures de robe, la cendre fine des dos de petit gris, la neige pure des ventres de cygne, les poils de lapin de la fausse hermine et de la fausse martre. Puis, en bas, dans des casiers, sur des tables, au milieu d'un empilement de coupons, débordaient des articles de bonneterie vendus pour rien, gants et fichus de laine tricotés, capelines, gilets, tout un étalage d'hiver aux couleurs bariolées, chinées, rayées, avec des taches saignantes de rouge. Denise vit une tartanette à quarante-cinq centimes, des bandes de vison d'Amérique à un franc, et des mitaines à cinq sous. C'était un déballage géant de foire, le magasin semblait crever et jeter son trop-plein à la rue. » (p.2)*

D'autre part, les vitrines sont composées en jouant sur les différentes teintes chromatiques des robes et des habits. L'art de l'étalage de Mouret emprunte au domaine pictural, afin de fasciner visuellement le public et de pousser les clients à l'achat. Mais, si Zola décrit bien la variété des couleurs des différents vêtements proposés dans le grand magasin, il s'attarde surtout sur le blanc, couleur centrale de son roman. Le roman lui-même se referme sur la grande exposition de blanc :

*« Rien que du blanc, tous les articles blancs de chaque rayon, une débauche de blanc, un astre blanc dont le rayonnement fixe aveuglait d'abord, sans qu'on pût distinguer les détails, au milieu de cette blancheur unique. (...) Et la merveille, l'autel de cette religion du blanc, était, au-dessus du comptoir des soieries, dans le grand hall, une tente faite de rideaux blancs, qui descendaient du vitrage. Les mousselines, les gazes, les guipures d'art, coulaient à flots légers, pendant que des tulles brodés, très riches, et des pièces de, soie orientale, lamées d'argent, servaient de fond à cette décoration géante, qui tenait du tabernacle et de l'alcôve. On aurait dit un grand lit blanc, dont l'énormité virginale attendait, comme dans les légendes, la princesse blanche, celle qui devait venir un jour, toute puissante, avec le voile blanc des épousées.*

*(...) Rien que du blanc, et jamais le même blanc, tous les blancs s'enlevant les uns sur les autres, s'opposant, se complétant, arrivant à l'éclat même de la lumière. Cela partait des blancs mats du calicot et de la toile, des blancs sourds de la flanelle et du drap ; puis, venaient les velours, les soies, les satins, une gamme montante, le blanc peu à peu allumé, finissant en petites flammes aux cassures des plis ; et le blanc s'envolait avec la transparence des rideaux, devenait de la clarté libre avec les mousselines, les guipures, les dentelles, les tulles surtout, si légers, qu'ils étaient comme la note extrême et perdue ; tandis que l'argent des pièces de soie orientale chantait le plus haut, au fond de l'alcôve géante. (p.310-311).*



## Textes des « Le saviez-vous ? »

### N°1 : *La crinoline et la tournure*

*Savez-vous ce que sont la crinoline et la tournure ?*

A l'origine, la *crinoline* est une étoffe épaisse et résistante, formée d'une trame de crin de cheval et d'une chaîne de fil de lin ou de coton. Elle est utilisée, dans les années 1830, pour faire un jupon, capable de supporter le poids de la jupe et de lui donner de l'ampleur. Ce sous-vêtement est aussi appelé *crinoline*. Par la suite, le volume de la crinoline est augmenté par l'ajout d'autres jupons, de plus en plus nombreux (jusqu'à sept), empesés et garnis de volants et de rang de corde. Mais, comme il était difficile de marcher avec tout cet ensemble, en 1856 le jupon de crin est remplacé par la crinoline « cage », formée de cerceaux de baleines ou de lames d'acier flexibles reliés entre eux par des bandes de tissus et attachés à la ceinture. Celle-ci, plus flexible, ne nécessite qu'un seul jupon au-dessus et un au-dessous pour garantir sa pudeur en cas d'un coup de vent. Par la suite, la forme de la crinoline évolue : crinoline elliptique ou cône. Vers 1860, la crinoline est remplacée par la *tournure* (appelée « strapontin », « pouf » ou « faux-cul »), sorte de crinoline qui ne couvre plus que l'arrière et est ouverte devant. Moins évasée en cloche, elle donne à l'arrière de la jupe un aspect caractéristique qui souligne les reins et justifie par ses rembourrages le terme familier de « Faux-cul ». Elle a existé jusque vers 1900.

### N°2 : *Alexis Lavigne et ESMOD*

*Savez-vous qui a créé l'école de mode ESMOD ?*

ESMOD, l'École supérieure des arts et techniques de la mode est une école privée, formant aux métiers de la mode, créée en 1841 par le tailleur Alexis Lavigne. Au départ, elle se nomme Lavigne et Alexis y enseigne la coupe. Parallèlement, il publiait ses méthodes de coupe, tient deux maisons de couture (dont l'une pour dames) et gère ses ateliers de fabrication de bustes mannequins et de mètres-rubans. Par la suite, sa fille Alice Guerre-Lavigne, formée à la coupe auprès de lui, devient à son tour professeur. Elle publie ses premiers cours dans *La Mode élégante* et ouvre un cours pour jeunes femmes désirant travailler dans une maison de couture ou une école professionnelle. Après le décès de son père (1884), elle publie sa première méthode (*Cours pratique de coupe et d'essayage*) et fonde le magazine spécialisé *L'Art dans le costume* (1885-1943). Elle est à la tête de quatre autres journaux de mode : *Le Journal des couturières*, *Les Nouveautés parisiennes*, *La Mode élégante* et *La Femme et la Mode*. Elle donne régulièrement des conférences en Angleterre et y publie ses méthodes. A l'exposition universelle de 1900, elle reçoit trois médailles pour ses méthodes et ses magazines de coupe. Après son décès (1935), l'école Lavigne, prend le nom de Guerre-Lavigne. Par la suite, elle devient Esmod-Guerre-Lavigne (1972), puis ESMOD (1989).

### **N°3 : Le calicot**

*Savez-vous ce qu'est un calicot ?*

Le *calicot* est d'abord une étoffe, sorte de toile écrue en coton grossier qui sert à confectionner des chemises. Il tire son nom de la ville de Calicut (actuellement Kozhikode), située dans la province du Kerala au sud-ouest de l'Inde. Au XIX<sup>e</sup>, on a utilisé le mot *calicot* pour surnommer le jeune commis-vendeur de nouveautés pour la clientèle féminine. La principale caractéristique attachée au type du calicot, est celle d'une apparente féminité, qui est inspirée à l'époque de la particularité de sa fonction : effectuer un travail habituellement dévolu aux femmes et côtoyer la clientèle féminine tout au long de la journée. La représentation sociale donne du calicot une image comique parfois ridicule, qui perdure tout au long du XIX<sup>e</sup> et trouve un écho au sein de la littérature réaliste. Jeune, avec une allure de dandy, le calicot devient un symbole populaire du commerce du vêtement.

### **N°4 : Les nouvelles poupées de mode, les Sybarites**

*Savez-vous ce que sont les Sybarites ?*

Dans la lignée des anciennes poupées de mode, deux couturiers contemporains, Charles Fegen, couturier spécialisé en lingerie de mariées, et Desmond Lingard, spécialiste des techniques de couture, ont créé, en 2005, les *Sybarites*, poupées mannequins répondant aux critères esthétiques et qualitatifs qui sous-tendent leurs créations de mode. Ils ont fondé la société Superdoll-Collectibles. Le plus souvent, pièces uniques, personnellement habillées et peintes à la main par les deux créateurs, ces poupées sont présentées lors de soirées très exclusives dans les capitales mondiales. En apportant la Haute couture, dans le monde de la poupée mannequin, les deux couturiers ont fait des *Sybarites* des références, comme Clone 0101 Venus D'Royce, Sural, Slipper ou Chalk White.

### **N°5 : L'illustration de mode**

*Savez-vous ce que sont les gravures et les eaux-fortes ?*

Le terme de *gravure* désigne l'ensemble des techniques artistiques qui consistent à inciser ou à creuser, à l'aide d'un outil (taille directe) ou d'un mordant (taille indirecte), une matrice (support dur et plat, comme le bois, etc.) pour y graver un dessin, à l'encre, puis à l'imprimer sur du papier ou sur un autre support. L'œuvre finale obtenue est une estampe. Il existe trois grands procédés de gravure qui recouvrent des techniques diverses : *la gravure en taille d'épargne* ou gravure en relief, employée pour la gravure sur bois et la linogravure ; *la gravure en taille-douce* ou gravure en creux, employée pour la gravure sur cuivre ; *la gravure à plat* ou impression à plat, comme la lithographie ou la sérigraphie (qui n'est pas une gravure au sens strict du terme, mais assimilée). Par abus de langage, les termes « gravure », « estampe » et « tirage » sont très souvent confondus.

Le terme d'*eau-forte* désigne un procédé de gravure en taille douce sur une plaque métallique à l'aide d'un mordant chimique (un acide). Par abus de langage, le terme « eau-forte » recouvre le procédé, la gravure sur métal et l'estampe obtenue.

## Textes des « Clin d'œil »

### N°1 : *Vêtement, habit et costume*

Le mot *vêtement* est un dérivé de *vêtir*, d'après le latin classique « *vestimentum* » (« vêtement », puis « couverture »). Attesté en 980, il désigne, dans ses premiers emplois, tout ce qui sert à couvrir le corps, puis ce qui le protège ou le pare.

Le mot *habit* est issu du latin classique « *habitus* » (« manière d'être, maintien »), d'où « mise, tenue, vêtement ». Il désigne d'abord un vêtement de religieux. Au début du XIII<sup>e</sup>, employé au singulier, il désigne l'ensemble des vêtements qui couvrent le corps. Puis à la fin du XIII<sup>e</sup>, il prend le sens figuré « d'apparence » (sens qui disparaît avant l'époque classique).

Le mot *costume*, qui apparaît en 1662 est une spécialisation du mot « coutume », par emprunt à l'italien « costume » (« coutume », 1260), employé avec le sens restreint de « manière de marquer les différences d'âge, de condition, d'époque des personnages ». Au XVIII<sup>e</sup>, il prend le sens de « manière de s'habiller conforme à la condition sociale, à l'époque » (1747), puis, par métonymie, le sens de « ensemble des vêtements d'une personne. En 1777, il est utilisé pour désigner le costume de théâtre.

### N°2 : *Les chausses, les bas et les collants*

Au Moyen Age, les *chausses* sont un élément essentiel du costume masculin qui habille la partie inférieure du corps, des hanches jusqu'aux pieds. Elles sont constituées de deux tubes de tissu extensible. Elles se fixent au pourpoint grâce à des aiguillettes, des cordonnets ou des rubans. Il existe des chausses munies d'une semelle de cuir cousue. A partir du milieu du XVI<sup>e</sup>, le *haut-de-chausses* devient le vêtement à la mode indispensable. Il couvre le corps de la ceinture jusqu'à mi-cuisse, puis jusqu'au genou. Il remplace la partie supérieure des chausses. Au cours de son évolution, le haut-de-chausses se décline sous plusieurs formes qui peuvent se ranger en deux grandes catégories :

- les chausses rembourrées et structurées allant à mi-cuisse qui sont très souvent formées de bandes ou de crevés ; c'est le type de haut-de-chausses généralement porté par la noblesse ; selon les formes rencontrées, elles sont désignées par les mots *grègues*, *lodier*, *boulevard* et *trousses*.

- les chausses recouvrant les cuisses de la ceinture aux genoux (au-dessus ou en-dessous) qui présentent le plus souvent un ensemble plutôt lâche et non structuré ; pour les désigner, on utilise selon les formes, les mots *chausse à la gigotte*, *chausse bouffante*, *chausse à gros plis*, *chausse en bourse*, et *culotte* ; au XVII<sup>e</sup> siècle, elles supplantent les trousses.

La réunion de deux hauts-de-chausses donne naissance au XV<sup>e</sup> à des collants rudimentaires. Par la suite, les hauts-de-chausses, en se prolongeant, donne naissance à *la culotte*, remplacée ensuite par *le pantalon*.

Quant au bas des chausses, qui recouvrent la jambe du pied au genou, ils tiennent avec des jarretières. Ils prennent tout simplement le nom de *bas*. Les ornements de dentelle placés à hauteur du genou entre les hauts de chausse et les bas s'appellent *des canons*.

### **N°3 : L'origine de la houpelande**

La houpelande est une sorte de redingote ou mieux encore de robe de chambre, tantôt longue, tantôt courte, mais garnie dans tous les cas de manches traînant à terre. Un collet droit et montant la tenait assujettie au cou ; elle était ajustée de corsage et serrée à la taille par une ceinture. La jupe, fendue par devant, flottait et s'ouvrait en raison de sa longueur. Les étymologistes ne sont pas unanimes sur l'origine du mot *houpelande*. Certains pensent que l'usage du vêtement avait été importé de l'Upland, une province de la Suède. Mais, d'autres pensent que ce mot vient de l'italien. En effet, ceux-ci se servaient d'un habit appelé *il pelando*, et les Provençaux, intermédiaires obligés entre les Italiens et les Français, cet habit portait le nom de *lou peland*.

### **N°4 : L'expression « C'est pas une paire de manches »**

L'expression *C'est pas une paire de manches* est née d'une pratique courante au XVI<sup>e</sup>. En effet, à cette époque, les nobles possédaient plusieurs paires de manches et pouvaient ainsi créer, selon leur envie, différentes tenues. Par opposition à ces manches qu'il était facile de changer, cette expression est employée pour signifier que quelque chose n'est pas facile.

### **N°5 : L'origine du mot « vertugadin »**

Le mot *vertugadin* est dérivé de l'espagnol « verdugo » qui signifie « bois vert ». Il désigne une sorte de jupon, en forme de cloche, conçu, à l'origine, avec des tiges de roseau ou d'osier. Par la suite, il a été conçu avec des tiges de fer ou de corde.

## Quiz sur le thème de notre corpus

### Questions

1. Que désigne le mot « braies » ?
2. Quelle est la différence entre la crinoline et la tournure ?
3. Qui est considéré comme le père de la Haute couture ?
4. Qui a créé le premier Grand magasin ?
5. Citez un accessoire masculin à la mode utilisé par Madame Bovary.
6. Quelle pièce de la tenue vestimentaire est à l'origine d'un surnom donné aux dandys ?
7. Dans quelle pièce de théâtre un personnage masculin est travesti en fille ?
8. Quel personnage de la littérature est l'archétype du parvenu ?
9. Dans quel ouvrage de notre corpus, les vêtements se sensualisent ?
10. Quelles héroïnes de notre corpus cherchent à affirmer leur indépendance par le vêtement ?

### Réponses

1. Un pantalon adapté à la forme et aux mouvements du corps, porté, à l'origine, par les Gaulois
2. La tournure est une sorte de crinoline qui ne couvre plus que l'arrière du corps et est ouverte sur le devant
3. Charles Frédérick Worth
4. Aristide Boucicaut
5. Le lorgnon
6. Les gants jaunes
7. Chérubin dans *Le Mariage de Figaro*
8. Monsieur Jourdain dans *Le Bourgeois Gentilhomme*
9. Dans *Au Bonheur des Dames*
10. Emma Bovary et Renée Saccard

Madeleine ROLLE-BOUMLIC

Mars-avril 2016