ZOLA ET LA MODE FEMININE : UNICITE VERSUS SERIE

Daniela-Ionela COVRIG*

Abstract: *During the Second Empire, women's fashion encounters an unprecedented rise in importance. Two types of apparently rival fashion industries gain importance, which emphasises the layering which took place within the social classes. On the one hand, we have what we nowadays call haute couture which was meant for the elite of the society, while on the other we have ready-to-wear clothes sold by department stores which were meant to be worn by the lower and middle bourgeoisie. These two types of fashion industry are portrayed in some of Zola's novels, respectively* La Curée *and* Nana *which embody the sumptuous and opulent nature of women's fashion, while in* Au Bonheur des Dames *we are witness to the democratization of fashion which leads to it being in reach of the greater public. This research is meant to paint a picture of the two types of fashion industries presented throughout the naturalist novels.*

Keywords*: 19th century, Zola, fashion industry.*

Contextualisation

Le XIXe siècle a connu une restructuration économique importante. On y voit émerger une révolution industrielle et commerciale à travers notamment l'avènement des grands magasins. Entre l'Ancien Régime et le Premier Empire, les boutiques sont encore le lieu des entreprises familiales où l'on vient acheter les matières premières. Tout un circuit est alors nécessaire afin d'acquérir différents tissus ou objets. Mais sous le Second Empire, le paysage commercial change, tout d'abord grâce au développement considérable des grands magasins qui doivent leur succès à la convergence de plusieurs facteurs, tels que le développement des industries textiles ou les améliorations dans le domaine des transports. Cette véritable « mégapole commerciale » (Marzel, 2005 : 324) annonce des transformations conséquentes, tant au niveau des habitudes d'achat qu'au niveau de la mode. À la différence des boutiques, les grands magasins proposent toutes sortes d'objets, réunis dans un même espace. Ils promeuvent donc une relation inédite entre le client et le produit. Alors que dans les petits commerces seuls quelques tissus sont proposés, les grands magasins opèrent un véritable déploiement de ceux-ci dans les vitrines. Aussi, l'entrée dans le magasin n'engage en rien le client, qui peut voir, toucher et essayer le produit à sa guise. Ayant le prix sous les yeux, il est autonome et ne dépend plus du bon-vouloir du commerçant. En outre, les grands magasins offrent aux clients la possibilité d'acheter des vêtements déjà confectionnés.

Ensuite, l'ordonnancement artisanal centralisé des siècles à Paris est bousculé par les pionniers de l'industrie de la création qui propose une mode personnalisée et une toilette fastueuse, sur mesure. Bien que cette industrie existe depuis longtemps, c'est seulement à partir de la deuxième moitié du siècle qu'on peut parler historiquement de la naissance de la haute couture grâce aux méthodes nouvelles proposées par Charles-Fréderic Worth qui change le paradigme ancien selon lequel le couturier était un simple exécutant du désir de la cliente et propose lui-même des créations aux clientes « Mon travail, explique-t-il n'est pas seulement d'exécuter, mais surtout d'inventer. La création

* Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, danielaicovrig@gmail.com

BDD-A29940 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)

est le secret de mon succès. Je ne veux pas que les gens ordonnent leurs vêtements. S'ils le faisaient, je perdrais la moitié de mon commerce » (Worth, 1895).

Ainsi, sous le Second Empire on assiste à un discours dialectique en matière de fabrication et commercialisation du vêtement. Deux types de commerce apparemment antagonistes, deux mouvements de modes opposés se développent parallèlement. D'une part « la fête impériale imposa un faste d'où naquit la Haute Couture, portée par quelques femmes honnêtes et beaucoup de demi-mondaines » (Marzel, 2005 : 153), c'est-à-dire la couture « élégante » ou de la « coupe sur mesure » proposée par les maisons spécialisées et adressée à une élite, la classe « dominante » d'après la théorie bourdieusinne, et d'autre part « la classe grandissante, la bourgeoisie, transforma les grands magasins en porte-parole de son style de vie, proposant à son tour une mode nouvelle, mariant élégance et fonctionnalité – la confection » (ibidem).

Au sein des romans réalistes et naturalistes le vêtement et son commerce prennent une place considérable. Certains romans de Zola comme *La Curée, Nana* et *Au Bonheur des dames,* qui font d'ailleurs l'objet de notre étude, nous permettent de suivre l'évolution de ces mouvements et de nous interroger sur l'articulation du discours zolien autour de ces types de confections. Quelle est l'approche du romancier naturaliste et comment au XIX^{e} siècle deux types de confections se partagent un paysage commercial en plein mutation ?

La représentation zolienne

Dans la littérature zolienne, le romancier nous fait plonger dans le monde somptueux du luxe à travers *La Curée,* son deuxième *Rougon-Macquart.* Le romanmet au premier plan la haute bourgeoisie du Seconde Empire et les excès de cette classe sociale pour laquelle le vêtement est une garantie de la valeur. Renée incarne dans le roman la somptuosité, le faste de l'habillement féminin et l'image de la femme à la mode de son temps. Selon le modèle de la femme du XIX^{e} siècle, elle ensevelit son corps sous la toilette qui affiche le statut social de son époux. Ses tenues luxueuses sont le résultat du travail des maisons de couture de luxe d'où naquit la haute couture de nos jours.

L'idée du vêtement de luxe est reprise dans une nouvelle perspective dans *Nana*. Cette fois-ci le luxe est déplacé du monde purement bourgeois et transposé au milieu de la prostitution. Nana connaît le luxe par son statut de cocotte qui lui permet un épanouissement au niveau matériel. Comme dans le cas de Renée, ses tenues se font remarquer et le public les considère comme un guide en matière de mode.

Au Bonheur des Dames raconte, par contre, l'histoire des grands magasins qui propose une grande nouveauté « la confection » dont le succès est certain. Grâce à cette initiative, le client, n'a plus l'obligation de se procurer différents tissus pour les amener, dans un deuxième temps, chez un couturier spécialisé. Il peut dès lors acheter un costume entièrement confectionné. Et la bourgeoisie montante, parce qu'elle désire conjurer élégance et fonctionnalité à bas prix, a favorisé la venue de la confection qui répond pleinement à cette demande. Ainsi, non seulement une société de consommation de masse voit le jour à Paris, mais l'achat devient également une activité plaisante et divertissante.

La coexistence de la haute couture, d'ailleurs terme anachronique pour cette période et la confection est soulignée lors de l'Exposition universelle de 1867 où on remarque la présence de ces deux types de commerce. D'une part nous sommes

BDD-A29940 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)

introduits dans la maison de confection où Worth, le père de la haute couture, commence sa carrière :

Au haut de la première vitrine de droite, nous lisons Opigez-Gagelin. Voilà un nom qui rayonne depuis longtemps dans l'industrie parisienne (…). Cette maison qui fut le berceau de la confection élégante, en est aujourd'hui le siège et la vraie métropole. (...) Deux robes, mais deux chefs-d'œuvre d'élégance et le gôut, voilà toute l'exposition de la maison Gagelin. Ce sont, sans comparaison aueune, les deux plus remarquables pièces que la confection de luxe ait exposée (Ducuing et al. 1867 : 251).

Le rapport de la maison Gagelin fait par Prosper Poitevin, l'auteur de l'article, est très élogieux. Cette maison est d'ailleurs considérée comme la meilleure et s'adresse à une clientèle de luxe, qui veut sortir avant tout de l'anonymat.

Les établissements qui lui disputent le premier rang (...), ont tous été fondés par d'anciens élèves sortis de son sein (…). La maison Gagelin (…) produit tous les ans quatre cents modèles pour le moins: tous les journaux de modes les publient (…) et les établissements de Paris les plus renommés les reproduisent ou s'en inspirent sans le moindre scrupule. (…). Toutes les médailles qu'on accorde à la grande industrie lui ont été, en 1851, en 1855, et en 1862, très justement décernées (ibidem).

Le succès de la maison n'était pas toujours le même. Lors de l'Exposition universelle de Londres du 1851, le jury blâme l'originalité des vêtements présentés par Gagelin, certains étant déjà signés par Worth (Milleret, 2015 : 29).

Zola transpose l'image de Charles Frederick Worth, considéré le père de la haute couture dans *La Curée.* Les tenues de Renée, devenues sujets pour la presse du temps sont conçues par Worms, le tailleur du génie, le grand couturier de l'Impératrice et de la haute société. Il est d'ailleurs est facile à reconnaitre que derrière le pseudonyme assez transparent de Worms se trouve l'image du grand couturier français d'origine anglaise, « le tailleur de génie, devant lequel les reines du second Empire se tenaient à genoux » (Zola, *La Curée*, 1960 : 157).

L'atelier du grand couturier est vu comme « une chapelle consacrée à quelque secrète divinité » (ibidem). Zola nous fait entrer dans le salon « carré, garni de larges divans » du grand couturier où « la soie, le satin, le velours, les dentelles, avaient marié leurs arômes légers à ceux des chevelures et des épaules ambrées » (ibidem). Les clientes attendent des heures pour y entrer en mangeant des biscuits et en buvant du madère. Renée entre toute émue dans l'atelier du couturier, il la met devant une glace et la muse inspire le créateur qui vient de concevoir le chef-œuvre :

– Robe Montespan en faille 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 (ibidem).

L'insistance sur la mute inspiratrice de ses créations est sanctionnée par Zola dans le portrait qu'il fait du couturier vers la fin de la riche description ci-dessus quand Worms devient très anxieux craignant l'absence de cette inspiration qui lui dicte le modèle adéquat :

– 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

BDD-A29940 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)

: – Pas possible, pas possible, chère dame, vous repasserez un autre jour... Je ne vous sens pas ce matin (ibidem : 28).

La passion de Renée pour les créations de Worms est accusée aussi à la fin du roman, après sa mort quand son père doit payer ses dettes. La note de Wormes montait à deux cent cinquante-sept mille francs.

Dans le cas des grands magasins l'auteur prend le cas du Louvre où il remarque que « la bonne volonté n'a pas manqué (…) la riche exposition le prouve; mais les trois magnifiques manteaux brodés or et les robes qui ornent sa vitrine, brouillent plus par l'exécution que par l'invention: ils portent la marque d'un ouvrier, mais non le cachet d'un maître » (F. Ducuing, 1867 : 251).

Fin connaisseur de la matière, dans le dossier préparatoire pour *Au Bonheur des dames,* Zola remarque que le Louvre est « plus coquet et plus cher » et que chez *Bon Marché* on « sent un peu la province ».[1] L'observation zolienne est confirmée dans le rapport de l'Exposition de 1867 où le jury offre au magasin du Louvre une médaille de bronze et conclue que « Tous les objets exposés par cette maison sont irréprochable au point de vue des confections et de la richesse des étoffes, toujours parfaitement appropriées au genre et au prix de l'objet exposé. Ses confections sont en général riches et destinées principalement à la classe aisée de la société »[2].

Lors de l'exposition universelle de 1867, la comparaison des deux structures va encore plus loin, s'étendant à l'exemple d'autres commerçants également. On perçoit une dualité entre les vitrines des maisons de couture qui présentent des « vêtements de femmes d'une extrême élégance », par exemple la maison de Mme Doucet qui propose l'idée « au moins singulière » de « donner au corsage la forme d'un casque avec froncis au milieu du dos », la maison de Mme Despaignes qui a réalisé « un des rêves que chacun de nous a dû faire sous l'impression du récit de Perrault : il nous a donné la robe couleur du ciel, une robe d'une coupe élégante », la maison Bouillet qui propose une robe de satin avec un « remarquable travail de broderie », ou la maison Enout et Cie qui a créé une toilette « qui convient à une reine de théâtre » ; et la vitrine du magasin *Coin de Rue* qui à part d'un manteau exposé qui attire les regards « tout le reste manque de nouveauté et n'a aucune eachet d'élégance ». Malgré le contraste les deux structures coexistaient, se côtoyaient même.

Ce passage renvoi au motif de la vitrine qui occupe une place centrale dans *Au Bonheur des Dames*. Dans ce roman les petites boutiques de tissus, sont caractérisées par leur aspect sombre. Au début du roman, Denise est choquée par l'obscurité qui frappe le Vieil Elbeuf où « l'on distinguait vaguement des pièces d'étoffe entassées » (Zola, *Au Bonheur des dames,* 1961 : 15). A l'inverse, les grands magasins éblouissent par leur clarté et leur transparence. Peu après son arrivée à Paris, Denise ne résiste pas à l'envie de contempler le Bonheur des Dames, ce « foyer d'ardente lumière » (ibidem : 10).

Les exemples ci-dessus, visent une des majeurs ces deux industries centrées autour de l'idée d'innovation et de nouveauté. La haute couture impose son style :

[1]Emile Zola, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, Édition des dossiers préparatoires, ouvrage publié par Colette Becker, avec la collaboration de Véronique Lavielle Becker, Paris, Honoré Champion, Vol. IV, 2009.

[2]Auguste Dusautoy, *Exposition universelle de 1867, à Paris. Jury international de la 35e classe (habillement des deux sexes)*. Rapport par M. Auguste Dusautoy, Paris, Dentu, Libraire Editeur de la Commision Impériale, Imprimerie Paul Dupont, 1867, p. 49.

BDD-A29940 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)

« Mon travail n'est pas seulement d'exécuter mais surtout d'inventer, la création est le secret de mon succès. Je ne veux pas que les gens ordonnent leurs vêtements. S'ils le faisaient, je perdrais la moitié de mon commerce »[1], disait Worth. La confection de luxe est un « art difficile » qui « exige un goût exercé par des patients études » (Ducuing, 1867 : 251) tandis que la confection industrielle manque d'originalité.

La différenciation sociale

Dans *Traité de la vie élégante*, un des ouvrages où Balzac dévoile les clés de l'élégance, il y a une définition du vêtement comme « l'expression de la société » résumant ainsi tout le projet balzacien: l'habit informe et révèle le statut social et psychologique d'un individu.

La notion d'unicité nous fait penser au principe fondateur de l'art caractérisé par originalité et exclusivité. C'est également le cas de la « couture sur mesure » ce qui nous permet de l'encadrer dans la catégorie des œuvres d'art grâce à son caractère unique, singulier, exceptionnel. La série s'oppose totalement au principe de l'art proposant plutôt une sorte d'uniformisation. Dans l'industrie vestimentaire cette uniformisation est le résultat direct de l'industrialisation qui touche le monde à partir de la fin du XVIIIe siècle.

La naissance de la confection doit être comprise comme une industrie triomphante sur la friperie. Les vêtements confectionnés vendus par les grands magasins ou par les maisons spécialisées intéressent les catégories sociales depuis l'ouvrier supérieur et jusqu'au bourgeois moyen. Par contre, la « coupe sur mesure » s'adresse à l'aristocratie et à la haute bourgeoisie. Ce sont autant de deux sont des signes de différenciation sociale.

La couture est un moyen permettant à une classe moins aisée qui ne peut pas disposer de la « coupe sur mesure » de se rapprocher du monde bourgeois, « de consommer sa copie, sa valeur secondaire et dérivée, en accédant par anticipation ou par simulacre au monde du paraître bourgeois dans tout ce qu'il signifie de comportement, de mode de vie et d'affiliation idéologique » (Perrot, 1981 : 130-131). La couture est le « faux luxe industrialisé » qui imite le mieux l'original sur mesure (ibidem). Philippe Perrot nous donne l'exemple de la crinoline, utilisée également par les femmes de la haute société et par les ouvrières. Une crinoline pour une toilette d'après-midi faite sur mesure chez un couturier connu pourrait coûter entre 500 et 1000 F, pendant qu'une achetée toute faite coûtait entre 50 et 100 F. La différence réside dans les choix et la qualité des étoffes, les couleurs et bien sûr le modèle unique dans le cas de la « coupe sur mesure ».

Les différents bouleversements amenés par les grands magasins ont eu des répercussions sur la mode elle-même. D'une part, elle se démocratise. L'arrivée de la confection à petit prix, proposée par les nouveaux commerces, donne à une plus grande partie de la population la possibilité d'acheter différents costumes et toilettes. D'autre part, l'habit confectionné engendre une façon nouvelle de considérer le vêtement, et, par là, de se considérer. En passant à la confection, prémisse du prêt-à-porter, l'individu s'ancre dans une masse définie par la bourgeoisie et, plus généralement, par la société. a mode est donc en même temps un fait collectif, d'un point de vue économique, social et

[1]François Tétart-Vittu, « La naissance d'une haute couture » dans *Sous L'Empire des crinolines (1852-1870),* cat. exp. Palais Galleira, musée de la Mode et du Cosntume, Paris Paris-Musées, 2008, note 8.

BDD-A29940 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)

culturel, et en même temps un fait individuel dans la mesure où elle redéfinit les rapports à soi-même et à son image. C'est à ce titre que le vêtement doit être appréhendé sous l'angle d'une culture matérielle. Non seulement il décrit la société, mais il sert également d'indicateur sur les conditions sociales, les avancées technologiques ou encore sur le rapport de l'individu au corps (Marzel, 2005 : 1). Dans d'autres mots, observer le développement du vêtement et de la mode permet, en effet, de considérer l'évolution d'une société et de ses mentalités.

Dans *Au bonheur des dames* on retrouve l'image d'un vêtement démocratisé, accessible à un public large. Ce phénomène n'échappe pas l'œil formé d'Emile Zola. Zola fait remarquer, lors d'une de ses visites au magasin du Louvre, la présence d'un public « très mêlé. Peu de luxe en somme, petite bourgeoisie, assez mal mise, étriquée. (…). Même des femmes avec des paniers et des femmes en cheveux » (Mitterand, 1986 : 18).

C'est ainsi que chez Zola le vêtement est partie intégrante de la caractérisation du personnage voire de son évolution dans l'intrigue. Les modifications apportées au vêtement indiquent l'ascension ou la chute du personnage. Dans *Au Bonheur des Dames*, par exemple, la transformation vestimentaire de Denise corrobore avec son élévation sociale. Si Zola exploite le nouveau rapport au commerce dans *Au Bonheur des Dames*, il préfère, dans *Nana*, un roman de 1880, explorer une autre dimension impliquée par le vêtement, celle du rapport au corps. En effet, la toilette de *Nana* dévoile bien plus qu'elle ne cache son corps et le met en scène. Un érotisme accompagné à une certaine curiosité se manifestent vis-à-vis de cette courtisane que les femmes ne vont pas hésiter d'imiter. La ligne du vêtement, en somme, se fond avec la ligne du corps. Zola exploite cette confusion également dans *La Curée*, en se livrant à un «jeu de glissement incessant dans la description des toilettes de Renée entre tissu et peau, entre chair et soie »[1]. A tel point que, lorsque Renée se retrouve nue, sa peau se confondu avec un vêtement en soie.

Conclusion

Le commerce de masse, l'essor du vêtement confectionné, la démocratisation de la mode et la notion d'élégance concourent à l'évolution du commerce et à l'émancipation de la clientèle. La couture sur mesure ou la haute couture et les confections partagent le même contexte socio-économique.Dans l'œuvre zolienne ces deux phénomènes enrichissent la trame romanesque tout en s'intégrant à sa conception générale de la société de la deuxième moitié du siècle.

Bibliographie

COSTE, Martine Agathe, « Vêtir l'hypocrisie : La haute couture sous le Second Empire à travers La Curée d'Emile Zola », in Frédéric MONNEYRON (dir.), *Vêtement et Littérature*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2001.

DUCUING, F. (dir.), DUMARESQ, Armand, *L'exposition universelle de 1867 illustrée*, Paris, E. Dentu, 1867.

DUSAUTOY, Auguste, *Exposition universelle de 1867, à Paris. Jury international de la 35e classe (habillement des deux sexes)*. Rapport par M. Auguste Dusautoy, Paris, Dentu, Libraire Editeur de la Commision Impériale, Imprimerie Paul Dupont, 1867.

[1]Martine Agathe COSTE, « Vêtir l'hypocrisie : La haute couture sous le Second Empire à travers La Curée d'Emile Zola », in Frédéric MONNEYRON (dir.), *Vêtement et Littérature*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2001, p. 219.

BDD-A29940 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)

GASTON, Worth, *La couture et la confection des vêtements de femme*, Paris, Impr. Chaix, 1895.
MARZEL, Shoshana-Rose, *L'Esprit du chiffon : Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Berne, Peter Lang, 2005.
MILLERET, Guénolée, *Haute Couture Histoire de l'industrie de la création française des précurseurs à nos jours,* Eyrolles, Paris 2015.
MITTERAND, Henri, (éd.), *Carnets d'enquêtes : une ethnographie inédite de la France*, Paris, Plon, coll. Terre Humaine 1986.
PERROT, Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie – Une histoire du vêtement au XIX^e siècle,* Paris, Fayard, 1981.
TETART-VITTU, François, « La naissance d'une haute couture » dans *Sous L'Empire des crinolines (1852-1870),* cat. exp. Palais Galleira, musée de la Mode et du Cosntume, Paris Paris-Musées, 2008.
ZOLA, Emile*, Au Bonheur des dames,* Lausanne, Éditions Rencontre, 1961.
ZOLA, Emile, *La Curée,* Lausanne, Éditions Rencontre, 1960.
ZOLA, Emile, *Nana,* Lausanne, Éditions Rencontre, 1961.
ZOLA, Emile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, Édition des dossiers préparatoires, ouvrage publié par Colette Becker, avec la collaboration de Véronique Lavielle Becker, Paris, Honoré Champion, Vol. IV, 2009.

BDD-A29940 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)