

La mode féminine de la seconde moitié du XIX^e siècle dans la caricature iconographique et littéraire

Vu son caractère passager et capricieux, ses extravagances et inventions quelquefois bizarres, la mode féminine est l'un des sujets de prédilection des caricaturistes. Les images railleuses présentant les « modes du jour » prolifèrent tout au long du XIX^e siècle et notamment sous le Second Empire et la III^e République, période que nous avons choisi d'analyser, d'autant plus que les tendances vestimentaires en vogue à cette époque, qui reposent sur l'exagération et la déformation de la silhouette, s'apparentent précisément aux stratégies déployées par les humoristes. Suivant la mode du moment, les robes sont tantôt très amples, tantôt très moulantes ; parfois c'est la traîne qui domine la tenue et parfois ce sont les manches qui attirent toute l'attention. Pour obtenir les formes désirées, les femmes doivent avoir recours à différents artifices tels que le corset, la crinoline, la tournure ou le pouf. Ces transformations cycliques de la silhouette féminine ne passent pas inaperçues et suscitent souvent la raillerie. Les caricaturistes se plaisent à tourner en dérision les excès de la mode, et se moquent de la vanité et de la coquetterie de la femme, accusée d'adopter toute nouveauté sans réflexion ou d'être prête à se ruiner pour une toilette.

La présente contribution se propose d'examiner comment le thème de la mode féminine est traité par les caricaturistes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous allons d'abord analyser quelques dessins publiés dans la presse satirique (*Le Charivari*,

■ Zofia Stępińska-Kucza – ancienne doctorante et chargée de cours à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie. Adresse de correspondance : Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie, Dobra 55, 00-312 Varsovie, Pologne ; e-mail : zofia.stepinska@uw.edu.pl

ORCID iD : <https://orcid.org/0000-0002-9208-2984>

La Caricature, le *Journal amusant*) qui se réfèrent de manière explicite à la mode féminine afin de comprendre la source du comique de ces images ainsi que leur signification profonde ; les illustrations de ce type étant très nombreuses, nous avons décidé de nous concentrer sur celles qui prennent pour sujet la crinoline. Nous examinerons ensuite les fragments de *La Comédie de notre temps* de Bertall consacrés à l'étude du costume féminin, pour y découvrir le rôle et l'image de la femme sous le Second Empire et la III^e République.

La « satanée crinoline »

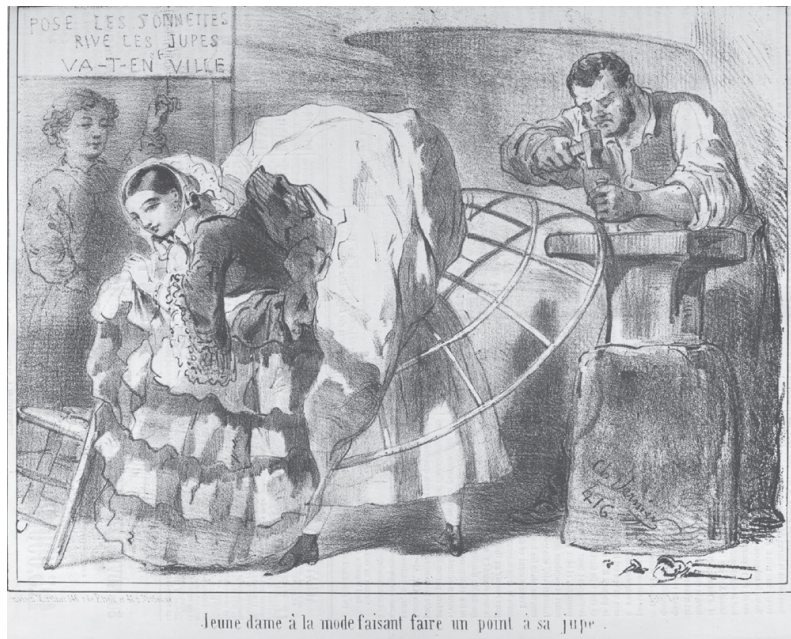
La mode des années 1850 est dominée par la robe à crinoline. Les élégantes des premières années du Second Empire essaient de faire gonfler leur jupe le plus possible. Pour obtenir le volume souhaité, elles cachent sous la robe un jupon en tissu de crin nommé *crinoline* et quand cela ne leur suffit pas, elles y ajoutent plusieurs jupons supplémentaires (Paz, 2013, p. 178). De surcroît, les jupes sont souvent garnies de nombreux volants ayant pour but de renforcer l'impression d'ampleur. Cette accumulation d'étoffe, dont le poids considérable est difficile à supporter, a été remplacée en 1856 par la crinoline-cage, une construction métallique légère qui – au désespoir de ses adversaires – a soutenu la jupe des dames pendant plus d'une décennie.

La profusion des images caricaturales qui représentent cet accessoire emblématique du Second Empire laisse croire que la crinoline était « honnie, attaquée, vilipendée par vaudevillistes, journalistes, caricaturistes, par les maris, par tout le monde » (Robida, 1891, p. 233). Certes, les jupes de plus en plus larges étaient déjà critiquées, bien avant l'apparition de la crinoline-cage, comme incommodes et encombrantes, mais les dessins satiriques consacrés à ce sujet ne semblent pas avoir été aussi nombreux que ceux consacrés au jupon d'acier.

Entre 1856 et 1857, le caricaturiste Charles Vernier publie dans le journal satirique *Le Charivari* toute une série d'estampes intitulée *Crinolinomanie*. Il s'en prend tout d'abord à l'aspect visuel de la crinoline-cage : les élégantes qui la portent gênent les autres en envahissant l'espace autour d'elles, détruisent les plantes, n'arrivent pas à s'asseoir. C'est ainsi que l'auteur dénonce la vanité des femmes qui préfèrent faire élargir la porte par laquelle elles ne peuvent pas passer qu'enlever ou rétrécir leur crinoline. Cette vanité est risible, certes, mais ce qui fait rire surtout c'est le manque de grâce et d'élégance des femmes représentées. Bien que la crinoline-cage ait libéré les jambes féminines, sa circonférence exagérée était difficile à contrôler et contrariait la souplesse de leur mouvement. Pour reprendre les termes d'Henri Bergson (1991, p. 16) : « Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtement ».

Le dessinateur Vernier tourne en dérision le matériau même de la crinoline, en montrant par exemple une dame faisant réparer le bas de sa crinoline-cage chez un forgeron (fig. 1). L'indécence de la pose fait rire et suggère que pour être à la mode, les dames doivent se faire ferrer comme les chevaux et montrer leurs jupons aux forge-

Figure 1. Vernier, « Jeune dame à la mode faisant faire un point à sa jupe », *Le Charivari*, 8 novembre 1856. BnF.



rons. Ce motif de l'ouvrier prenant la place de la lingère est d'ailleurs exploité bien volontiers par la caricature de l'époque¹.

Si, dans la lithographie de Vernier, le maréchal-fer-

rant réparant la crinoline garde tout son sérieux, on imagine aisément que, dans la société patriarcale de la seconde moitié du XIX^e siècle, ce mariage entre la métallurgie, dominée par l'élément masculin et la mode, associée à l'univers féminin, puisse avoir des connotations grivoises. Une autre caricature du cycle sur la *Crinolinomanie* (fig. 2) le démontre bien : ici, le serrurier semble savoir tirer profit de ses relations avec les élégantes, comme en témoignent son sourire un peu louche, son regard complice porté vers le regardant, et le ton familier avec lequel il s'adresse à la cliente,

laissant entendre que la prise des mesures n'est pas un acte tout à fait innocent. Adoptant une attitude révérencieuse devant le fabricant de crinolines, la cliente semble subjuguée par ses services et aveuglée par la mode, sans s'apercevoir



Figure 2. Vernier, « – On va vous prendre mesure, la p'tite mère », *Le Charivari*, 28 août 1856. BnF.

1. Ce motif se retrouve également ailleurs, notamment dans la lithographie anonyme intitulée *Le règne de la crinoline* (accessible sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53024716z.r=le%20regne%20de%20la%20crinoline?rk=21459;2>), ainsi que dans *La décadence de la crinoline* (accessible sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6938327v.r=la%20crinoline?rk=85837;2>).



Figure 3. Daumier, « Actualités. De l'utilité de la crinoline pour frauder l'octroi », *Le Charivari*, 19 juin 1857. BnF.

qu'elle compromet son honneur. À moins qu'elle sache parfaitement à quoi s'attendre dans cet atelier, où le service poli et discret

qu'on y promet pourrait avoir la teneur d'une rencontre galante, sous couvert de la nécessité de suivre la mode.

La crinoline retient également l'attention d'autres caricaturistes, tels que Cham ou Honoré Daumier. Comme Vernier, ils démontrent les inconvénients, voire les dangers de cet accessoire de dessous, mais cherchent aussi à lui inventer d'autres emplois. Balayer le sol², servir d'abri à un cerf poursuivi par les chasseurs³ ou même cacher des marchandises à l'entrée de Paris pour ne pas payer l'octroi (fig. 3) – voilà quelques-unes de leurs idées. C'est leur manière de souligner que la crinoline métallique avec ses dimensions exagérées devrait servir à quelque chose de plus pratique qu'à augmenter le volume de la jupe, mais aussi d'introduire dans la caricature de mode un autre sujet ou une autre problématique importante, la contrebande par exemple. Chez Daumier, ce procédé de combiner « deux idées dans une même caricature » (Le Men, 2008, p. 192) n'est d'ailleurs pas rare.

La crinoline, fréquemment ridiculisée, peut donc cacher d'autres messages, tout à fait sérieux et apparaît parfois dans la caricature politique. Sous prétexte d'une simple satire portant sur la mode, les dessinateurs se réfèrent aux problèmes d'actualité. Dans *Le Charivari* du 9 juillet 1857, Charles Vernier dessine une crinoline énorme sous laquelle toute une famille se met à l'abri (fig. 4). « Nous allons passer ici le reste de l'été, pendant ce temps-là, les loyers finiront peut-être par diminuer !... », disent les parents. Le caricaturiste exagère de nouveau les dimensions d'une cri-

2. Voir : H. Daumier, « Actualités. – C'est moi qui r'grett'rai c'te mode là... », *Le Charivari*, 15/09/1857, accessible sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3064244b/f3.item>, consulté le 9/11/2020.

3. Voir : Cham, « Actualité. – Ah ! mon Dieu... le cerf qui s'était caché sous mon jupon sans que je m'en doute !... », *Le Charivari*, 15/10/1856, accessible sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3059636f/f3.item>, consulté le 9/11/2020.

Figure 4. Vernier, « La Crinoline-abri. - Nous allons passer ici le reste de l'été, pendant ce temps-là, les loyers finiront peut-être par diminuer!... », *Le Charivari*, 9 juillet 1857. BnF.



noline mais cette fois-ci afin d'attirer l'attention du lecteur sur le problème du coût de la vie trop élevé. Une autre caricature du même auteur,

publié dans *Le Charivari* le 6 novembre 1858, représente la ville de Paris personnifiée par une dame qui essaie d'englober la banlieue parisienne sous sa crinoline-cage (fig. 5). L'image fait référence aux préparatifs pour l'agrandissement de Paris sous le règne de Napoléon III, un projet qui suscite des controverses à l'époque. La crinoline symbolise ici les limites de la capitale, mais aussi le pouvoir. Pour porter la robe à crinoline, il faut avoir des ressources parce que, comme remarque Lina María Paz, elle « requiert (...) une grande quantité de tissu et l'aide des domestiques pour pouvoir l'enfiler » (2013, p. 188). La ville de Paris est alors comparée à une femme riche qui se sent toute-puissante, à une élégante qui ne connaît pas de modération, pendant que les personnages qui représentent la banlieue sont plus petits et portent des vêtements plus modestes. L'énorme crinoline devient ainsi le signe de l'inégalité,

un procédé qui est assez courant : sur les images de l'époque, le volume des jupes, même s'il n'est pas déformé jusqu'à la charge, sert fréquemment à souligner la différence de statut social entre deux femmes représentées (p. ex. la relation « patronne-servante » ou « bourgeoise-paysanne »).



Figure 5. Vernier, « La ville de Paris voulant englober la banlieue », *Le Charivari*, 6 novembre 1858. BnF.



Dis donc, ma chère, comment ta mère a-t-elle pu porter une mode aussi ridicule.

Figure 6. Rossignon, « Dis donc, ma chère, comment ta mère a-t-elle pu porter une mode aussi ridicule. », *Journal amusant*, 16 mai 1857. BnF.

Il est clair que dès son apparition c'est la crinoline elle-même qui est ciblée par les caricaturistes. Ils la ridiculisent, exposent ses inconvénients et préviennent de ses dangers afin de persuader les élégantes d'évacuer la « satanée crinoline »⁴ de leur armoire. En vain. Leurs efforts font penser à la fonction critique du rire définie par Bergson : « Par la crainte qu'il in-

spire, il réprime les excentricités, tient constamment en éveil (...), assouplit enfin tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social » (1991, p. 15). Ce rôle correctif de la satire – *castigat ridendo mores* – est bien connu mais, curieusement, la mode résiste. Comme le note Philippe Perrot dans son ouvrage *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie* rien n'est capable de bannir la crinoline des rues, « [n]i les vitupérations de l'Église, ni les railleries des moralistes, ni les quolibets des gamins » (1981, p. 196). En fait, à y regarder de plus près, il est possible de voir en la crinoline le symbole de la mode elle-même, telle qu'elle est comprise à l'époque : démesurée et vaniteuse, elle compromet le bon sens féminin. Comme le démontre l'illustration d'Octavie Rossignon (fig. 6) où deux femmes se moquent de la robe style Empire, sans voir leur propre cocasserie, ce qui est vraiment risible, ce n'est pas la forme du vêtement, mais l'imitation aveugle des préceptes de la mode du moment.

Enfin, ce ne sont pas les caricaturistes qui vainquent la crinoline. Elle ne commence à diminuer qu'après 1866 et cède la place à un autre artifice qui, dissimulé sous la robe, altère la silhouette féminine, à savoir la tournure. Ce dispositif aux formes diverses, qui met en valeur le bas du dos et qui aide à soutenir la partie arrière de la jupe de plus en plus lourde, décorée et drapée « en rideaux de théâtres » (Bouchot, 1901, p. 603), domine la mode des années 1870 et 1880⁵.

La tournure, avec son potentiel déformant, devient pour les caricaturistes une proie facile. Il est possible de retrouver sans difficulté des illustrations qui exagèrent ce rem-

4. L'expression est employée à quelques reprises par Charles Vernier dans sa *Crinolinomanie*.

5. La tournure ne disparaît qu'au tournant des années 1870 et 1880 pour une période assez brève ; la robe-fourreau, très moulante et très étroite, qui remplace alors la robe à tournure, comme tout excès de la mode, devient, elle aussi, l'objet des représentations caricaturales.

Figure 7. Robida , « Excroissances surnaturelles. Quelles révélations extraordinaires pour la science, si l'on vivisectait ces excroissances volumineuses qui donnent aux Parisiennes actuelles la séduisante tournure de Polichinelle ou les charmes de la Venus Hottentot ! », *La Caricature*, le 3 novembre 1883. BnF.

bourrage caché sous la robe et qui rendent la silhouette de la femme grotesque (fig. 7). Il faut noter cependant que cet artifice n'est pas détracté avec le même acharnement que la crinoline par les dessinateurs français. Certes, comme toujours, ceux-ci remanient à leur goût les idées des couturiers prônées à l'époque par les magazines de mode, mais signalent avant tout que la mode, en bouleversant les proportions du corps féminin, crée une nouvelle femme idéale, une femme qui saura bien représenter la nouvelle société embourgeoisée.



Femmes en représentation

Les femmes de la seconde moitié du XIX^e siècle, telles qu'elles sont représentées sur les tableaux et les planches de mode, sont couvertes de la tête aux pieds de volants, dentelles, rubans, ruches, passementerie. Le décor somptueux des robes féminines contraste à l'époque avec la tenue masculine – simple, sombre et pratique. C'est le résultat de profonds changements politiques, économiques et sociaux qui se produisent au cours du XIX^e siècle et de l'application des valeurs bourgeoises telles que le travail, la famille, l'épargne : l'homme doit être sérieux et son costume austère doit en porter témoignage, alors que la femme dans ses robes amples et luxueusement décorées « devient le signe visible de la richesse de son mari » (Paz, 2013, p. 188). Le caricaturiste Bertall met en évidence cette divergence dans le premier volume de sa *Comédie de notre temps : études au crayon et à la plume* (1874)⁶. Il consacre la première partie de ce livre satirique abondamment illustré à la description de la toilette masculine et de la toilette féminine. Le choix du sujet n'est pas accidentel : comme l'explique

6. L'ouvrage complet se compose de trois volumes publiés entre 1874 et 1876.

l'auteur, à l'époque « l'apparence est tout, ou pour le moins joue un rôle considérable » (1874, p. 25).

Les éléments du costume de monsieur et de madame sont alors énumérés, Bertall les range et les analyse, en y ajoutant une anecdote ou une remarque amusante. Et pourtant l'approche diffère suivant le sexe. Les vêtements masculins semblent servir avant tout à souligner l'autorité et le statut social de l'homme qui les porte, le costume doit être propre et de bonne qualité pour ne pas compromettre son propriétaire. Bien que la garde-robe masculine de l'époque, avec ses deux formes de base, la redingote et l'habit, puisse paraître monotone, elle est dotée, signale l'auteur, d'une signification plus profonde, comme en témoigne sa réflexion sur l'habit :

Comme nous l'avons dit, les grandes lignes de l'habit sont toujours les mêmes, mais les nuances et les délicatesses de coupe sont variées à l'infini. La queue de morue en arrière – pour couvrir convenablement la retraite ; en avant – l'échancrure bien accusée pour faire voir la finesse de la taille, si l'on est un danseur ou un époux légal, la majesté de l'abdomen et la carrure de la poitrine si l'on est l'homme sérieux. (1874, p. 28)

L'habit permet alors d'identifier l'homme qui le porte et de communiquer son rôle dans la société. L'auteur dresse d'ailleurs toute une typologie de l'habit, supportée par les croquis, d'après la fonction exercée par son propriétaire : l'habit du professeur, de l'économiste, du notaire, du négociant... ; la redingote est plus loin analysée de la même manière. Certes, cette typologie s'inscrit dans le discours humoristique – la corrélation entre la longueur des pans d'une redingote et le niveau du prestige de son possesseur fait sans doute rire – mais il est intéressant de voir que les vêtements masculins sont presque toujours présentés comme utiles (p.ex. le pantalon qui cache les imperfections des mollets) ou comme dotés d'une signification profonde. Dans les détails de la tenue féminine en revanche, dont l'analyse suit celle de la toilette masculine, l'auteur ne voit que la manifestation d'une vaine coquetterie. La femme y est dépeinte comme « un être qui s'habille, babille et se déshabille » (1874, p. 116), « sans autre souci que celui de changement et du nouveau » (p. 158), elle accepte les caprices de la mode sans réfléchir et se soumet à la tyrannie des couturiers, des coiffeurs et des modistes. Bertall admet qu'il existe des femmes qui savent « se prémunir contre les dangers de suivre avec trop de ponctualité les prescriptions de la mode » (p. 167), mais elles ne lui semblent pas nombreuses.

Une partie importante du chapitre dédié à l'apparence féminine se concentre sur les sous-vêtements. Effectivement, avant de mettre sa robe, la femme doit, à l'époque, enfiler plusieurs couches de lingerie. Chemise, bas, corset, pantalon, jupon : en isolant, pièce par pièce, les éléments du dessous, l'auteur amplifie leur rôle, ce qui introduit une impression de déséquilibre caricatural, et se sert de cette exagération pour s'attaquer aux défauts féminins. Privé de son contexte, le corset devient ainsi le symbole de la ruse qui vise à tromper la nature et les hommes, les bas acci-

dentellement dévoilés dénoncent la vanité de leur porteuse et le pantalon incarne la coquetterie féminine :

Suivant que la dame qui porte le pantalon a la jambe plus ou moins heureusement tournée, le pantalon est plus ou moins long.

Généralement il s'arrête un peu au-dessous du genou.

Celles qui possèdent une jambe bien faite, que dis-je ! deux jambes bien faites, ornent avec plus de soin le bas du pantalon, soit d'une guipure, soit d'une broderie, soit de petits plis finement tuyautés.

Il faut bien être prête pour les éventualités de la promenade, les ascensions ou les descentes de voiture, ou les fantaisies de la brise. (p. 130)

Sur cet échafaudage de lingerie se déploie la robe, l'élément le plus important de la toilette qui « doit apparaître comme la façade de l'édifice » (Bertall, 1874, p. 139). Cette expression intéressante, qui compare le costume féminin à une construction architecturale et qui sert probablement à railler la quantité de vêtements et d'accessoires que la femme doit mettre pour être habillée convenablement, confirme l'image de la femme à l'époque : celle d'une créature condamnée à mener une existence en représentation permanente et qui, comme le remarque Daniel Roche, « est la vitrine de l'homme » et « proclame dans la fabrication des apparences outrées de la féminité son second rang dans l'ordre social et familial » (1989, p. 65). Cette vitrine ne doit toutefois pas attirer de regards vains et curieux, au contraire, « la femme comme il faut » doit savoir s'habiller correctement, une apparence trop criarde étant de mauvais goût (Bertall, 1874, p. 160).

En effet, dans la société embourgeoisée, les femmes semblent se soucier sans cesse de leur apparence. Suivre la mode apparaît comme leur vice et leur obligation, et la tâche n'est pas aisée :

Mettre sa toilette en harmonie, non seulement avec soi-même, son caractère, son humeur, son âge, sa physionomie, son teint, la couleur de ses yeux, de sa chevelure, mais encore avec la fortune et le rang que l'on occupe dans le monde, avec les événements et les heures de la journée, avec les époques de l'année, avec les espaces que l'on traverse, voilà l'un des premiers arcanes de la bienséance vestimentaire dont les lois quadrillent minutieusement l'espace-temps de la « bonne compagnie » (...). (Perrot, 1981, p. 172-173)

Pour la femme, que l'on regarde sans cesse, chaque détail de la toilette compte. Plus sa position sociale est élevée, plus la pression est grande. D'une part, elle doit respecter les normes vestimentaires dictées sur un « ton prescriptif » (Sandu, 2014, p. 27) par les magazines de mode, d'autre part son intérêt pour la mode est blâmé et ridiculisé. Ce discours contradictoire est assez courant au XIX^e siècle ; certains l'expliquent par la volonté de contrôler la femme et de la conformer à la vision masculine du monde (Cassagnes-Brouquet et Dousset-Seiden, 2012, p. 12).

En guise de conclusion

« L'art du caricaturiste a ceci de particulier et de précieux que tout lui est utilisable », écrit Gustave Kahn (1907, p. 409), mais il faut admettre que la mode constitue un prétexte légitime pour railler les mœurs de la société sous le Second Empire et la III^e République. La manière de s'habiller devient un marqueur des transformations qui ont lieu à l'époque et puisque c'est à l'actualité que s'intéressent les caricaturistes, il est clair que le costume des contemporains attire leur œil. La visibilité de la mode permet d'ailleurs de la redessiner facilement et de lui attribuer des significations nouvelles. Ainsi chaque excès présenté par les périodiques de mode comme étant élégant, sublime ou charmant devient, dans la presse satirique, disgracieux, absurde, ridicule.

Mais la forme n'est qu'un aspect de la mode qui reste un phénomène social complexe. Certes, à l'époque analysée, vu le faste des robes élégantes et la sobriété des tenues masculines, la mode est perçue avant tout comme la souveraine impitoyable des dames et est représentée souvent de cette manière par les caricaturistes, mais elle leur permet également de mieux dépeindre une société en pleine mutation, avec ses désirs et ses enjeux.

Comme toute caricature, celle portant sur la mode sert à dénoncer les vices, à ridiculiser les contemporains et à les encourager à réviser leur conduite et leurs goûts bien que l'effet, on l'a vu, ne soit pas toujours assuré. Et pour les chercheurs d'aujourd'hui, elle constitue une source précieuse d'informations sur la mentalité et la mode d'antan.

RÉFÉRENCES

- Bergson, H. (1991). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Quadrige/PUF.
- Bertall. (1874). *La comédie de notre temps : études au crayon et à la plume. La civilité, les habitudes, les mœurs, les coutumes, les manières et les manies de notre époque*. Paris : É. Plon et C^{ie}.
- Bouchot, H. (1901). La mode sous la troisième République. Dans C. Simond (dir.), *La vie parisienne à travers le XIX^e siècle : Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps*, t. 3 (p. 602-604). Paris : Plon-Nourrit et C^{ie}.
- Cassagnes-Brouquet, S. et Dousset-Seiden, C. (2012). Genre, normes et langages du costume. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, (36), 7-18. <http://www.jstor.org/stable/44405242>
- Kahn, G. (1907). *La Femme dans la caricature française, orné de 450 illustrations et 60 suppléments en couleurs présentant l'histoire complète de la femme dans la caricature française d'après les plus célèbres dessinateurs et humoristes*. 20 fascicules. Paris : A. Méricant, Éditions d'Art.
- Le Men, S. (2008). *Daumier et la caricature*. Paris : Citadelles & Mazenod.
- Paz, M. P. (2013). Crinolines et tournures. Le règne des artifices métalliques. Dans D. Bruna (dir.), *La mécanique des dessous : une histoire indiscreète de la silhouette* (p. 177-197). Paris : Les Arts Décoratifs.

- Perrot, Ph. (1981). *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*. Paris : Fayard.
- Robida, A. (1891). *Mesdames nos aïeules. Dix siècles d'élégances*. Paris : Librairie Illustrée.
- Roche, D. (1989). *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e – XVIII^e siècle)*. Paris : Fayard.
- Sandu, C. (2014). *Ces toilettes tapageuses : le discours sur le vêtement en France, de 1851 à 1893*. Paris : Éditions Publibook.

FIGURES

- Daumier, H. (19 juin 1857). De l'utilité de la crinoline pour frauder l'octroi. *Le Charivari*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3057301k/f3.item>
- Robida, A. (3 novembre 1883). Excroissances surnaturelles. *La Caricature*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5700451c.item>
- Rossignon, O. (16 mai 1857). Scènes de mœurs. « Dis donc, ma chère... ». *Journal amusant*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5506788t/f4.item>
- Vernier, Ch. (28 août 1856). « – On va vous prendre mesure, la p'tite mère ». *Le Charivari*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3059588t/f3.item>
- Vernier, Ch. (8 novembre 1856). Jeune dame à la mode faisant faire un point à sa jupe. *Le Charivari*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3059659f/f3.item>
- Vernier Ch. (9 juillet 1857). La Crinoline-abri. *Le Charivari*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3064175j/f3.item>
- Vernier, Ch. (6 novembre 1858). La ville de Paris voulant englober la banlieue. *Le Charivari*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3050211f/f3.item>

RÉSUMÉ : L'article analyse la relation entre la caricature et la mode à partir de quelques exemples de la satire visuelle et textuelle de la seconde moitié du XIX^e siècle. La période est propice à la caricature de mode car, tout en reflétant les transformations politiques, économiques et sociales du temps, les tendances vestimentaires prônées à l'époque par les périodiques de mode reposent sur l'exagération et la déformation, qualités qui sont aussi les armes des humoristes. La première partie examine la représentation graphique du costume féminin, avant tout celle de la crinoline-cage, et les significations véhiculées par ces images railleuses. La seconde se concentre sur les fragments de *La Comédie de notre temps* (1874-1876) de Bertall, consacrés à la mode et au vêtement, et cherche à définir l'image de la femme et sa place dans la société bourgeoise en pleine mutation.

Mots-clés : caricature, mode, crinoline, femme, bourgeoisie, Bertall

The women's fashion of the second half of the 19th century in caricature

ABSTRACT: The present paper analyzes the relationship between the caricature and the women's fashion of the second half of the 19th century. The period was favorable for fashion caricature, because, while reflecting the political, economic and social transformations of the time, the clothing trends endorsed at the time by fashion magazines were based on the exaggeration and distortion that we identify among the weapons of humorists. The first part of the paper focuses on the graphical representation of fashion, in particular of the crinoline, and aims to discover the messages hidden in those illustrations. The second part analyzes the motif of the fashion and the clothing in the Bertall's satirical text, *Comédie de notre temps*, and tries to define the image of the woman at that time and her role in the French bourgeois society.

Keywords: caricature, satire, fashion, crinoline, woman, Bertall