

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LECTURE DE LA MODE ET DU VÊTEMENT DANS LE PORTRAIT  
PHOTOGRAPHIQUE QUÉBÉCOIS AU 19<sup>E</sup> SIÈCLE  
(1860-1914)

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR  
VÉRONIQUE BORBOËN

MARS 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS .....	v
LISTE DES FIGURES.....	viii
RÉSUMÉ.....	xxi
INTRODUCTION.....	1
<b>PREMIÈRE PARTIE : MODE ET PHOTOGRAPHIE, MISE EN CONTEXTE.....</b>	<b>9</b>
CHAPITRE I	
DE LA MODE AU VÊTEMENT : HISTOIRE D'UN MALENTENDU .....	10
1.1 Costume, mode et vêtement .....	10
1.2.1 Les images de la mode .....	13
1.2.2 La mode qui s'écrit.....	13
1.2.3 Le vêtement dans la peinture.....	15
1.2.4 Le vêtement dans les musées .....	16
1.2.5 Le vêtement porté dans la photographie .....	19
1.3 Les histoires du costume .....	19
1.3.1 Une étude futile? .....	20
1.3.2 Mode et peinture .....	23
1.3.3 Mode et photographie .....	24
1.4 Les penseurs du costume.....	26
1.5 Quelle histoire? .....	29
CHAPITRE II	
L'OBJET PHOTOGRAPHIQUE.....	33
2.1 Approche technique et sociale .....	33

2.1.1	Naissance du portrait photographique.....	33
2.1.2	La démocratisation de la photographie.....	34
2.2	Lire la photographie.....	36
2.2.1	Une présence têtue.....	36
2.2.2	La mise en scène et les retouches.....	38
2.2.3	Des images en noir et blanc.....	40
2.2.4	Le détail.....	41
2.2.5	Quels vêtements pour les studios?.....	43
2.3	L'intérêt du portrait photographique pour l'histoire du vêtement porté.....	44
CHAPITRE III		
	LA SCÈNE DE LA MODE (de l'Europe au Québec).....	46
3.1	Contexte historique, social et culturel du vêtement.....	46
3.1.1	Montée de la bourgeoisie.....	46
3.1.2	L'industrialisation.....	47
3.1.3	Naissance de la mode et de la Grande Couture.....	48
3.1.4	Les artistes et la mode.....	50
3.2	Circulation et démocratisation de la mode.....	51
3.2.1	L'industrie de la confection.....	52
3.2.2	Naissance des grands magasins.....	53
3.2.3	Circulation des images de la mode au Québec.....	58
3.2.4	Démocratisation de la mode.....	63
CHAPITRE IV		
	LE VÊTEMENT ET SES DISCOURS.....	68
4.1	Vêtement signe social et acte de différenciation.....	68
4.2	Vêtement invisible.....	70
4.3	Sous le vêtement, le corps.....	72
4.4	Le vestiaire masculin.....	75

4.5 « La femme enseigne de l'homme » .....	78
4.6 Un discours peut en cacher un autre .....	80
<b>DEUXIÈME PARTIE : LE VÊTEMENT MIS EN SCÈNE .....</b>	<b>82</b>
CHAPITRE V	
LA DÉMARCHE ET SES OUTILS D'ANALYSE .....	83
5.1 Le corpus photographique .....	83
5.2 Les outils de recherche .....	87
5.2.1 Base de données sur les images .....	87
5.2.2 Base de données sur l'évolution du vêtement au 19 <sup>e</sup> siècle .....	88
5.2.3 Base de données sur les termes du vêtement et des textiles .....	89
5.2.4 Base de données sur les photographes .....	90
5.3 La typologie .....	91
5.3.1 Nommer le costume .....	91
5.3.2 Les femmes, les hommes, les enfants, les groupes .....	92
5.3.3 Les indispensables accessoires .....	93
5.4 Les cycles vestimentaires et les ruptures .....	96
5.4.1 Les cycles de mode .....	96
5.4.2 Lecture des ruptures et des passages .....	99
5.5 Les problèmes de la datation .....	100
5.5.1 Questions de datation .....	100
5.5.2 Les clefs de datation .....	104
5.5.3 Quelques exemples .....	105
5.6 L'approche en rhizome .....	112
5.6.1 Le choix de l'interface numérique .....	113
5.6.2 Le choix des photographies .....	114
5.6.3 Le choix des rubriques .....	116
5.6.4 Liste des 25 photographies principales et de leurs thèmes .....	117

CHAPITRE VI	
DEMONSTRATION PAR L'IMAGE.....	119
6.1 L'interface numérique.....	119
CONCLUSION.....	120
APPENDICE A	
EXTRAITS DES BASES DE DONNÉES A.1.....	125
APPENDICE A	
EXTRAITS DES BASES DE DONNÉES A.2.....	132
APPENDICE B	
L'INTERFACE NUMÉRIQUE (version papier).....	161
GLOSSAIRE.....	479
RÉFÉRENCES.....	510

## AVANT-PROPOS

### De l'apprentissage du dessin à l'apprentissage du regard

La mise en route d'une thèse de recherche pluridisciplinaire s'inscrit dans le prolongement d'une carrière artistique comme scénographe costumier entamée il y a trente ans. Cette pratique a toujours été sous-tendue par un questionnement sur le processus de création en art visuel et sur les difficultés rencontrées par l'artiste-chercheur confronté à une documentation lacunaire dans le domaine.

La création de costumes requiert une formation et une expérience forcément pluridisciplinaires puisqu'elle fait appel à des savoirs approfondis en littérature, en histoire, en art ainsi qu'à la pratique de plusieurs corps de métiers. Ces métiers incluent, outre l'apprentissage du dessin et de la couleur, des techniques de la coupe et de la couture, du maquillage, de la coiffure et des accessoires, une parfaite connaissance des textiles. Le concepteur de costume est donc à la fois un artiste, un artisan et un penseur qui fait de la recherche fondamentale. La conception de costume pratiquée comme un art à part entière est un métier assez récent qui date de soixante ans tout au plus. Les histoires du costume, quant à elles, sont à peine plus anciennes et donc peu nombreuses. C'est ainsi que les créateurs de costume se trouvent, encore aujourd'hui, dans l'obligation de créer leur propre documentation pour nourrir leurs recherches. C'est donc d'abord un outil de travail pour nos propres recherches que nous avons voulu mettre au point.

L'apprentissage du dessin et de la couleur est à la base de la formation du créateur de costumes. On pourrait croire que le dessin sert au concepteur de costume à montrer sur papier un costume qui existe dans sa tête. En réalité, il n'y a pas de costume dans

la tête, c'est l'acte de dessiner, ou de peindre, qui crée une idée de costume. D'où l'importance d'apprendre à voir pour mieux dessiner et de dessiner sans cesse pour apprendre à voir. Le peintre Pierre Bonnard affirmait qu'il y a peu de gens qui savent voir, bien voir, voir pleinement. Comment est-ce possible? Probablement parce que la vue est de tous les sens le plus intellectuel, celui qui fait appel le plus à l'intelligence<sup>1</sup>. La vue est le sens le plus valorisé dans la culture occidentale<sup>2</sup>, mais aussi le sens privilégié de la modernité (Le Breton, 1990, p. 103). Cependant, on croit voir, mais c'est l'intelligence qui reconstruit un monde à sa convenance et de ce fait brouille le réel en faisant des raccourcis. À l'inverse, Alloa (2011, p. 35) revendique une « pensée avec les yeux » pour un accès au réel qui passe par bien d'autres détours que le langage direct. C'est ce regard aiguisé par des années de pratique et d'enseignement de cette pratique que nous comptons mettre au service d'une réflexion sur l'histoire du vêtement.

La conscience que nous avons du manque de documentation visuelle sur le vêtement porté nous a amenée à acquérir des portraits photographiques qui, avec les années, ont formé une collection de photographies uniques et inédites. La collection prenant de l'ampleur, nous devions trouver une façon d'archiver les photographies en commençant par les dater. Les outils de datation n'étant pas disponibles, nous avons dû exercer un véritable travail de détective afin de définir des clefs de datation utiles et fiables permettant de situer chaque image dans son contexte temporel. Il convenait aussi de croiser ces nouvelles connaissances avec les autres sources plus connues comme les illustrations de mode, la peinture, les vêtements des musées et les écrits de mode. Puis, au-delà de la pratique descriptive, il était nécessaire d'observer le rythme

---

<sup>1</sup> Il est intéressant de noter l'étymologie du mot *idée* qui vient du grec ancien par le latin et signifie à l'origine, image, forme visible, apparence, de *ideîn* (voir).

<sup>2</sup> « La construction du savoir emprunte à l'organisation du voir ses principes structurants de telle sorte que l'évolution des schémas perceptifs entraîne avec elle celle des rationalités. » Sauvageot (1996 p. 201-202).

des changements vestimentaires et de les interroger afin de comprendre le sens des transformations observées.

In fine, nous avons ressenti le besoin de partager cette connaissance et cette mémoire. Avec l'impression que ce sont les regards insistants des êtres qui ont posé dans les photographies qui nous ont incitée à entreprendre ce travail de longue haleine.

Nous tenons à remercier notre directrice de thèse, madame Josette Féral, professeur titulaire à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, pour son appui indéfectible et sa curiosité renouvelée à l'égard d'un domaine qui n'était pas le sien. Nous devons aussi beaucoup à une personne exceptionnelle qui a été à la source de toutes nos recherches en histoire du costume, il y a un peu plus de 25 ans, et qui nous a ouvert les yeux sur l'importance du détail dans l'image. Il s'agit de l'artiste, conceptrice de costume et professeure à la Saint Martins Central School de Londres pendant 40 ans, madame Ann Curtis, à qui nous dédions humblement cette thèse.

## LISTE DES FIGURES

**Liste des figures présentées dans le texte**

fig. 1	1 mars 1885, Robe de visite, Godey'y Ladies Book .....	3
fig. 2	c. 1887-1888, Couple debout, homme en complet clair .....	3
fig. 3	1890, Catalogue O'Neil & Co, deux hommes en complet.....	3
fig. 4	c. 1892, Malvina Leclerc dans un groupe de onze jeunes filles.....	112

**Liste des photographies de l'auteur utilisées dans l'interface numérique**

1856-1858 c., Jeune homme assis dans un cadre ovale
1856-1860 c., Fillette en robe claire
1857-1858 c., Antoine Marrotte assis avec sa femme Louise-Marie
1857-1858 c., Homme en redingote et haut de forme
1857-1858 c., Un couple avec bébé, l'homme
1857-1858 c., Un couple avec bébé, la femme
1858-1860 c., Jeune femme de Boston en robe de soie foncée
1858-1862 c., Couple Perrault
1858 c., Jeune homme debout en redingote et chapeau sur colonne
1859-1860 c., Couple de la famille Fortin, femme en sombre
1859-1860 c., Couple de la famille Fortin, femme en sombre, détail
1859-1860 c., Femme debout en crinoline et bonnet à rubans
1859 c., Caroline Faribault en crinoline
1859 c., Femme âgée assise en crinoline de soie et bonnet
1860-1862 c., Garçon et femme assise en châle
1860-1862 c., Jeune femme en crinoline à la montre
1860-1863 c., Couple avec femme assise en manteau
1860-1863 c., Fanny Huntington en buste
1860-1864 c., Couple et fillette de la famille Fortin
1860-1864 c., Deux jeunes femmes assises de la famille Fortin
1860-1864 c., Jeune fille St. Cyr en paletot sur crinoline
1860 c., Couple, femme debout en veste casaque
1860 c., Francis Moté assis en veston
1860 c., Homme assis en paletot
1860 c., Homme en veston de la famille Fortin, cadre ovale
1860 c., Jeune homme debout en redingote
1860 c., Louis Fortin assis
1860 c., Oncle Zéphirin Fortin assis en redingote

- 1860-1862 c., M. Chalifour et une femme assise en bonnet  
 1862-1864 c., Famille en paletot, chapeau et parasol  
 1862-1865 c., Homme debout s'appuyant sur un guéridon  
 1862-1865 c., Jeune couple debout  
 1862 c., Oncle Alfred et tante Louise Fortin  
 1863-1864 c., Jeune fille assise de profil en crinoline  
 1863-1865 c., Jeune femme debout à la ceinture pâle  
 1863-1865 c., Jeune fille en robe à rayures  
 1864-1865 c., Femme en crinoline pâle brochée  
 1867-1868 c., Léonie Kusnick, vue de profil  
 1868 c., Lilia de Salaberry  
 1868 c., Mère en crinoline et son fils en bottes  
 1871-1872 c., Femme appuyée sur un dossier capitonné  
 1872-1873 c., Annie Franchère en buste  
 1872-1873 c., Jeune fille de New York, dentelle noire  
 1872-1873 c., Jeune fille de Sens (France)  
 1872 c., Couple avec femme debout en robe claire à traîne  
 1872 c., Couple avec femme debout en robe claire à traîne, détail de la coiffure  
 1872 c., Jeune femme appuyée sur un dossier capitonné, boutons clairs  
 1872 c., Jeune fille de New York, médaillon  
 1872 c., Jeune fille de New York, nœud clair  
 1872 c., Jeune fille de Prague (Bohême)  
 1873, Jeune fille de Bâle (Suisse)  
 1877-1878 c., Couple, femme en robe princesse  
 1877-1879 c., Jeune fille en jabot de dentelle et ruban blanc  
 1878-1879 c., Jeune fille appuyée sur une fourrure  
 1878-1879 c., Mariage d'un couple chic  
 1878-1880 c., Couple avec jeune fille  
 1878-1880 c., Jeune femme au médaillon cloche  
 1878-1880 c., Mariage d'Octavie et de Lauréat Normand  
 1879-1880 c., Femme debout en robe à traîne  
 1879-1880 c., Femme debout en robe à traîne, détail de la montre  
 1879-1880 c., Jeune femme en robe princesse quadrillée  
 1880-1882 c., Femme appuyée sur un guéridon rembourré  
 1880-1882 c., Femme debout en capote et montre  
 1880-1882 c., Jeune femme en chapeau, de profil  
 1880-1882 c., Jeune femme les bras croisés  
 1880 c., Couple, femme en polonaise  
 1880 c., Jeune femme de Lowell  
 1880 c., Jeune femme en collerette de Wassen  
 1880 c., Jeune fille en collerette de dentelle  
 1881, Jeune femme au jabot  
 1881-1882 c., Deux femmes sur un fond de feuillage

- 1881-1882 c., Jeune femme debout en corsage à créneaux  
 1882-1883 c., Clarisse Nadon à 18 ans  
 1882-1883 c., Couple assis de la famille Breton  
 1882-1883 c., Couple debout de la famille Breton  
 1882-1883 c., Deux sœurs debout en chapeau  
 1882-1883 c., Femme debout en jupe drapée  
 1882-1883 c., Jeune fille debout en chapeau postillon  
 1882-1883 c., Oncle Élie Breton et sa fille  
 1882-1883 c., Oncle Élie Breton et sa fille, détail des bottines  
 1883, Couple, femme en polonaise drapée  
 1883-1884 c., Neuf personnes posant en extérieur avec un hamac  
 1883-1884 c., Neuf personnes posant en extérieur avec un hamac, détail 1  
 1883-1884 c., Neuf personnes posant en extérieur avec un hamac, détail 2  
 1883-1884 c., Neuf personnes posant en extérieur avec un hamac, détail 3  
 1883-1884 c., Neuf personnes posant en extérieur avec un hamac, détail 4  
 1883-1884 c., Neuf personnes posant en extérieur avec un hamac, détail 5  
 1883-1884 c., Neuf personnes posant en extérieur avec un hamac, fillette  
 1883-1884 c., Neuf personnes posant en extérieur avec un hamac, haut de forme 1  
 1883-1884 c., Neuf personnes posant en extérieur avec un hamac, haut de forme 2  
 1883-1884 c., Deux jeunes femmes debout avec chaise, famille Breton  
 1883-1884 c., Ferrotype femme de la famille Breton, de Princeville 1  
 1883-1884 c., Ferrotype femme de la famille Breton, de Princeville 2  
 1883-1884 c., Ferrotype femme de la famille Breton, de Princeville 3  
 1883-1884 c., Ferrotype femme de la famille Breton, de Princeville 4  
 1883-1884 c., Ferrotype femme de la famille Breton, de Princeville 5  
 1883-1884 c., Ferrotype femme de la famille Breton, de Princeville 6  
 1883-1884 c., Huit personnes posant lors d'un pique-nique  
 1883-1884 c., Jeune femme de profil en chapeau  
 1883-1884 c., Jeune femme posant de profil en chapeau à plumes blanches  
 1883-1884 c., Quatre jeunes filles en été avec chapeaux  
 1883-1885 c., Deux sœurs debout en chapeau avec ombrelles  
 1883-1885 c., Jeune femme de la famille Breton assise, rayures  
 1883, Couple avec femme debout  
 1883 c., Jeune femme debout de la famille Breton  
 1883 c., Jeune fille assise les bras croisés  
 1885 c., Deux femmes assises en manteau  
 1885 c., Deux femmes assises en manteau, détail des bottines  
 1885 c., Deux femmes assises en manteau, détail des chapeaux  
 1885 c., Deux femmes debout en chapeaux et un homme assis  
 1885 c., Femme de profil en tournure  
 1886 c., Femme posant en visite et chapeau  
 1886 c., Jeune femme en robe pâle et jaquette à basque  
 1890-1891 c., Famille Lacasse, cinq femmes et un homme

- 1890 c., Couple de la famille Lacasse  
 1890 c., Couple debout en manteau  
 1890 c., Deux femmes de la famille Fortin, détail des bottines  
 1890 c., Deux femmes en manteau et chapeau  
 1890-1891 c., Deux couples en extérieur devant une toile  
 1891-1892 c., Trois femmes et un homme en chapeaux  
 1892-1893 c., Annie assise tenant un livre  
 1892-1893 c., Couple de Joliette debout  
 1892-1893 c., Couple de Valleyfield debout  
 1892-1893 c., Deux couples dans l'herbe  
 1892 c., Deux jeunes femmes enlacées  
 1892, Famille assise sur une galerie  
 1892 c., Malvina Leclerc dans un groupe de 11 jeunes filles  
 1892 c., Malvina Leclerc dans un groupe de 11 jeunes filles, corsage 1  
 1892 c., Malvina Leclerc dans un groupe de 11 jeunes filles, corsage 2  
 1892 c., Malvina Leclerc dans un groupe de 11 jeunes filles, corsage 3  
 1892 c., Malvina Leclerc dans un groupe de 11 jeunes filles, corsage 4  
 1892 c., Malvina Leclerc dans un groupe de 11 jeunes filles, corsage 5  
 1892 c., Malvina Leclerc dans un groupe de 11 jeunes filles, corsage 6  
 1892 c., Malvina Leclerc dans un groupe de 11 jeunes filles, corsage 7  
 1892 c., Trois femmes de la famille Lacasse et leurs parents  
 1893 c., Jeune femme debout avec ceinture en orfèvrerie  
 1894, Jeune fille de Santiago de Cuba  
 1894-1895 c., Maria Aubertin  
 1895-1896 c., Couple de mariés, femme assise tenant un éventail  
 1895-1896 c., Jeune fille en buste, corsage imprimé  
 1895 c., Couple avec femme en grand col de dentelle  
 1895 c., Couple debout, mariée en ceinture blanche  
 1895 c., Couple, femme debout en robe claire  
 1895 c., Deux femmes debout, robe de tweed  
 1895 c., Deux femmes debout, robe de tweed, détail corsage  
 1895 c., Deux femmes en canotier tenant des éventails  
 1895 c., Famille de Joseph Desautels  
 1895 c., Jeune femme en buste avec lorgnons  
 1895 c., La famille de Joseph Desautels, détail des bottines  
 1895 c., Quatre femmes, deux debout et deux assises  
 1895 c., Quatre femmes, deux debout et deux assises, corsage 1  
 1895 c., Quatre femmes, deux debout et deux assises, corsage 2  
 1895 c., Quatre femmes, deux debout et deux assises, corsage 3  
 1895 c., Quatre femmes, deux debout et deux assises, corsage 4  
 1895 c., Quatre jeunes femmes autour d'un pilastre  
 1896, Hattie en buste de profil  
 1896 c., Jeune femme en buste avec lunettes

- 1896 c., Jeune femme en corsage clair à motifs  
 1896 c., Jeune femme en corsage clair à motifs, version soir  
 1896 c., Mariage d'Ézilda Bernier et Léon Houle  
 1896 c., Mariage d'Omer Lacasse  
 1896-1897 c., Jeune femme en corsage du soir à volants  
 1897 c., Couple de mariés de Bedford  
 1897, Couple de Frazerville  
 1897 c., Quatre sœurs et un frère de la famille Trinqué  
 1897 c., Trois enfants en collerettes  
 1897-1898 c., Atala Martin  
 1897-1898 c., Couple, femme tenant des marguerites  
 1897-1898 c., Grande famille fêtant un 50<sup>e</sup> anniversaire de mariage  
 1898, Mary Jessop en chapeau et manchon  
 1898 c., Couple de Pierreville  
 1898 c., Couple de Pierreville, détail  
 1898 c., Couple, femme debout en robe de velours  
 1898 c., Deux jeunes filles se tenant la main  
 1898 c., Emma Poulin et ses cousines  
 1898 c., Jeune femme assise tenant un éventail cocarde  
 1898 c., Mariage de Rosina et Adélarde Charette  
 1898 c., Rosa, Hermine et Albertine Benoit  
 1898 c., Trois filles de St. Lazare  
 1898-1899 c., Adelina Lacroix et son frère Jean-Baptiste  
 1898-1899 c., Femme en manteau bouclé et chapeau  
 1898-1899 c., Jeune fille de Saint-Lazare  
 1898-1900 c., Coralie Wilson en chapeau  
 1898-1900 c., Femme en chapeau garni de séquins et de plumes  
 1898-1900 c., Jeune fille à la tresse  
 1899, Jeune femme en corsage imprimé  
 1899 c., Jeune femme à lunettes avec un chapeau  
 1899-1900 c., Femme en buste, corsage à larges revers  
 1899-1900 c., Madame Omer Lacasse debout avec sa grand-mère et deux sœurs  
 1899-1900 c., Madame Omer Lacasse debout avec sa grand-mère et deux sœurs,  
 détail 1, 2, 3, 4  
 1900, Couple en voyage de noces avec pèlerine et manchon  
 1900 c., Jeune femme dentelle en V sur corsage foncé  
 1900 c., Maria Garneau jeune  
 1900 c., Maurice Bernier en manteau d'astrakan  
 1901-1902 c., Femme assise, corsage foncé à larges revers pâles  
 1901-1903 c., Mum and Carrie Brenton, détail  
 1901 c., Une mère et ses trois filles  
 1901 c., Une mère et ses trois filles, détail du corsage  
 1902, Eva Beauchamp au couvent d'Hochelaga

- 1902-1904 c., Famille assise sur un toit  
 1902 c., Emma Schülé avant son mariage  
 1902 c., Trois sœurs debout et trois hommes assis  
 1903, Délina, Alfred et Ernest avec leur mère, détail  
 1903-1904 c., Famille dans l'allée d'un jardin  
 1903 c., Alice et Dora Desautels  
 1903 c., Couple de jeunes mariés, femme debout tenant un éventail plié  
 1904-1905 c., Cinq femmes en manteau et chapeau  
 1904-1905 c., Cinq femmes en manteau et chapeau, détail chapeau 1  
 1904-1905 c., Cinq femmes en manteau et chapeau, détail chapeau 2  
 1904-1905 c., Cinq femmes en manteau et chapeau, détail chapeau 3  
 1904-1905 c., Cinq femmes en manteau et chapeau, détail chapeau 4  
 1904-1905 c., Cinq femmes en manteau et chapeau, détail chapeau 5  
 1904-1905 c., Cinq femmes en manteau et chapeau, détail manteau 1  
 1904-1905 c., Cinq femmes en manteau et chapeau, détail manteau 2  
 1904-1905 c., Cinq femmes en manteau et chapeau, détail manteau 3  
 1904-1905 c., Cinq femmes en manteau et chapeau, détail manteau 4  
 1904-1905 c., Maria Rémillard et son mari en costume de voyage  
 1904-1905 c., Une famille de sportifs de l'Assomption  
 1904-1906 c., Cinq femmes en manteau et chapeau  
 1904 c., Famille Bouvrette, les parents et deux fils  
 1904 c., Famille de 16 debout devant une façade en planches  
 1905-1906 c., Deux femmes et un homme de la famille Fortin  
 1905-1906 c., Femme en manteau, chapeau et manchon  
 1905-1906 c., Femme en manteau, chapeau et manchon  
 1905-1906 c., Jeune femme assise sur une galerie avec un bébé  
 1905-1906 c., Quatre femmes et un homme devant une maison de campagne  
 1905-1906 c., Un homme et trois femmes sur une galerie  
 1905-1906 c., Une femme et un homme en manteaux, famille McMurtry  
 1905-1907 c., Léopold avec sa mère à l'île d'Orléans  
 1905 c., Deux femmes à la plage  
 1905 c., Deux femmes en chemisiers et chapeaux à voilette  
 1905 c., Femme en buste, quatre poses  
 1905 c., Groupe de la famille McMurtry sur un bateau  
 1905 c., La famille Bouvrette devant une maison  
 1905 c., Trois femmes et un homme sur un bateau  
 1905 c., Trois femmes McMurtry et un marin sur un bateau  
 1906, Jeune homme une main dans la poche  
 1906-1907 c., Claire Myette et tante Cécile en piquenique  
 1906-1908 c., Groupe de huit adultes et un enfant sous un grand porche  
 1906-1908 c., Couple dans une bassine et femme debout  
 1907, La famille G. Renaud à l'entrée de la maison  
 1907, Rose-Albine en chapeau, étole et manchon

1908, Un homme et deux femmes, famille McMurtry  
 1909, Couple tendre dans un cadre ovale  
 1909, Femme assise de la famille McMurtry  
 1909, Trois femmes de la famille McMurtry avec garçon et chien  
 1909-1910 c., Tante Emilia en chapeau, étole et manchon  
 1910, Emma à Kamouraska en manteau et chapeau  
 1910, Femme en grand chapeau et manteau  
 1910, Jeanne Mollet en chapeau et pèlerine  
 1910, Josué Gloutnay en manteau et canne  
 1910-1912 c., Homme en Chesterfield et chapeau melon  
 1910-1912 c., Oncle Albert assis en complet veston  
 1910 c., Couple de mariés, femme en toque à plumet  
 1910 c., Deux enfants en chapeau devant un bateau  
 1911, Une mère et sa fille assises en chapeaux  
 1911, Wilfrid Noiseux en veston croisé  
 1911, Wilfrid Noiseux en veston croisé, détail du col en celluloïd  
 1911-1912 c., Couple de jeunes mariés souriants  
 1911-1912 c., Marie-Louise Beaulieu et sa sœur  
 1911-1912 c., Regina Gauthier debout  
 1911 c., Couple de jeunes mariés souriants  
 1911-1912 c., Deux couples en manteaux et chapeaux  
 1911-1912 c., Deux couples en manteaux et chapeaux, détail chapeau 1  
 1911-1912 c., Deux couples en manteaux et chapeaux, détail chapeau 2  
 1912, Horace White en complet veston  
 1912, Trois femmes en extérieur  
 1913 c., Jeune femme debout avec ceinture noire drapée  
 1913 c., Jeune femme et deux fillettes  
 1914, Groupe en manteau dans la neige  
 1914, Melle Ménard, Aurore et petit Jean  
 1914 c., Jeune femme assise tenant des roses

### Liste des illustrations utilisées dans l'interface numérique

mai 1856, Mode pour hommes, Fashion et Théorie n°1, New York Public Library digital Gallery  
 juillet 1857, Corsage de femme, Godey's Lady's Book  
 1858, La crinoline expansible, Godey's Lady's Book  
 octobre 1859, Illustration mode masculine, Gazette of Fashion, Paris, Londres  
 1860 c., Capote en paille vue de face et vue de profil, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York  
 1860, Manches «Gabrielle», détail tiré du Godey's Lady's Book  
 novembre 1860, Détail de la coiffure, Magasin des Demoiselles

- mai 1862, Détail d'une chemise Garibaldi, Godey's Lady's Book  
 mai 1863, Deux robes, illustration tirée du Godey's Lady's Book  
 octobre 1864, Paletots du Magasin des Demoiselles  
 1867, Jeunes femmes au piano, de Silvestro Lega (1826-1895)  
 1867, février, Deux robes, La Mode illustrée  
 1868, Madame Gaudibert, de Claude Manet, Musée d'Orsay  
 1870-1871 c., robe en soie de la Gallery of English Costume, dessin de Janet Arnold  
 1870-1873 c., Robe d'après-midi en taffetas bleu vert, Musée McCord, Montréal (M971.105.6.1)  
 1870 c., Crinolette en coton rayé, Victoria and Albert Museum, Londres  
 années 1870, Tournure en satin de coton, Kyoto Costume Institute  
 1870-1890 c., Chapeau haut-de-forme, Musée McCord, Montréal (M969.22.5)  
 avril 1870, Jupon et crinoline tournure, Peterson's Magazine  
 1871, Trois corsets ordinaires en reps et coutil de coton, La Mode Illustrée  
 1872, Postiche présenté dans La Mode Illustrée  
 1872, Portrait de Camille Monet par Auguste Renoir, Musée Marmottan  
 1872, Portrait de Camille Monet par Auguste Renoir, collection particulière  
 1872, The Fair Toxophilites, de William Powel Frith, Royal Albert Museum, Exeter  
 1872, Robe de mariage de Mme Frédérique Smith de New York, Costume Institute du Metropolitan Museum of Art de New York (35.78.1a,b)  
 30 mai 1872, Coiffures à la mode, L'Opinion publique, Montréal  
 novembre 1872, Coiffure proposée par le Peterson's Magazine  
 9 mars 1873, Postiches présentés dans La Mode Illustrée  
 16 mars 1873, Deux robes, La Mode Illustrée  
 14 décembre 1873, Deux robes, La Mode Illustrée  
 28 décembre 1873, Deux robes, La Mode Illustrée  
 1877-1878 c., Canotier, de Gustave Caillebotte, Musée Jacquemard-André, Paris  
 1877-1878 c., Mme Alphonsine Earl Hal, d'A. Rho, Musée national des beaux-arts du Québec  
 1878, Robe, Godey's Lady's Book  
 1878-1879 c., Robe d'été en satin imprimé, Musée Galliera, Paris  
 1878-1883 c., Robe en satin de soie et velours façonné, dos, Musée McCord, Montréal (M2003.76.1.1)  
 1878-1883 c., Robe en satin de soie et velours façonné, devant, Musée McCord, Montréal (M2003.76.1.1)  
 1878-1879 c., Portraits à la Bourse, d'Edgar Degas, Musée d'Orsay, Paris  
 1879, Deux robes habillées, La Mode Illustrée  
 1879, Robe de mariée à traîne, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York (140.73a)  
 1879-1880 c., Robe en soie rouge, profil, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York (37.46.35.a)  
 1879-1880 c., Robe en soie rouge, face, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York (37.46.35.a)

- 1880, Robe d'été portée par Mme Bartholomé, Musée d'Orsay, Paris  
 1880, Homme au balcon, de Gustave Caillebotte, collection particulière, Lausanne  
 1880, Homme en haut-de-forme assis à la fenêtre, de Gustave Caillebotte, Musée d'Alger  
 1880, Le Patineur, de J. P. Florence, Musée Carnavalet  
 1880-1900, Réticule ou petit sac châtelaine, Musée McCord, Montréal (M973.1.57)  
 1880, Femme au jabot blanc, d'Auguste Renoir, Musée d'Orsay, Paris  
 1880, Femme au jabot blanc, d'Auguste Renoir, Musée d'Orsay, Paris  
 1881, Robe en laine et soie bleue, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York (2009.300.162.1a)  
 1881 c., Mme Bartholomé, d'Albert Bartholomé, Musée d'Orsay, Paris  
 1881, Deux robes, La Mode Française  
 mars 1881, Lady's Bonnet, Peterson's Magazine  
 mars 1881, New Styles for Bonnets and Hats, Peterson's Magazine  
 1882, Robe en soie moirée, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York (39.6.1a)  
 1882, Dessin de femme tenant une tasse, Edgar de Montzaigle, Musée Carnavalet, Paris  
 1882, Robes d'hiver, La Mode Illustrée  
 janvier 1883, Toilette de promenade, Journal des Dames et des Demoiselles  
 1883, Indoor dress, Peterson's Magazine  
 1883-1885 c., Corset en coraline de Warner Bros, Musée McCord, Montréal  
 1883, Hoopskirts and Bustles, Strawbridge & Clothiers  
 1883, Mme Ernesta Hamel, d'Eugène Hamel, Musée national des beaux-arts du Québec  
 1883, Child's Straw Hat, Peterson's Magazine  
 1883 c., Paire de bottines à boutons du Costume Institute du Metropolitan Museum, New York (1980.589.1a)  
 février 1883, Toilette de ville, Journal des Dames et des Demoiselles  
 février 1883, Les Modes Parisiennes, Peterson's Magazine  
 avril 1883, Les Modes Parisiennes, Peterson's Magazine  
 mai 1883, New Styles for Spring Dresses, Peterson's Magazine  
 août 1883, Toilette de campagne, Journal des Dames et des Demoiselles  
 août 1883, Toilette de campagne, Journal des Dames et des Demoiselles  
 août 1883, Fillette, Journal des Dames et des Demoiselles  
 1884, Chapeau de La Mode Illustrée  
 1884, Détail des corsages d'hiver dans une illustration du Peterson's Magazine  
 1884, Deux femmes en chapeaux, détail, Revue de la Mode  
 15 novembre 1884, Manteaux pour jeunes filles, Le Monde Illustré, Montréal  
 13 décembre 1884, Femmes en manteaux longs, Le Monde Illustré, Montréal  
 1885 c., Robe de fillette en percale brodée de bleu, Musée Galliera, Paris  
 1885 c., Chapeau haut-de-forme, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York

- 1885 c., Paires de bottines à boutons et à lacets du Bata Shoe Museum de Toronto
- 25 janvier 1885, Toilette de promenade, La Famille
- 28 juin 1885, Toilette de promenade, La Famille
- 23 août 1885, Toilette de promenade, Illustration tirée de La Famille
- 10 octobre 1885, Visite en velours et plumes, Le Monde Illustré, Montréal
- 14 mars 1886, Deux femmes en treillis et mousseline, Illustration tirée de La Mode Illustrée
- 21 mars 1886, Formes de chapeaux de paille non garnies, Mode Illustrée
- 18 juillet 1886, Deux femmes examinant un chapeau, La Mode Illustrée
- 19 septembre 1886, Aigrettes à chapeau, La Mode Illustrée
- 17 novembre 1886, Deux robes en laine et en velours, La Mode Illustrée
- janvier 1888, Manteau long, vue de côté, Le Monde Illustré, Montréal
- 1889, Deux femmes en promenade d'été, Revue de la Mode
- 1889, Corsage et chapeau, Revue de la Mode
- 1889, Corsage, Revue de la Mode
- 1890 c., Deux femmes en manteau, Le Moniteur des dames et des demoiselles
- 1890-1893 c., Robe, Musée McCord de Montréal (M2004.118.2.1-2)
- janvier 1890, Deux robes de jour, Peterson's Magazine
- 1890, Corset « Pretty Housemaid », Musée Leicester County Council
- 1890-1900, Éventail cocarde en soie et manche de bois, Montréal, collection de l'auteur
- 1890, Bottines de mariage en satin blanc, Costume Institute du Metropolitan Museum de New York (46.6.17a)
- 1892, Corsage, détail d'une gravure de mode américaine
- 1892, Deux robes de jour, Magasin des Demoiselles
- 1893, Corset de la Worcester Co, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York (2009.300.3119a-c)
- 1893, Portrait de madame Popelin par Gustave Popelin (1859-1939), collection particulière
- 1893, Robe de mariée américaine, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York (2009.300.910a,b)
- 1894, Illustration (phototypie), La Mode Pratique, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York
- 1894-1895 c., Corsage de dîner, Musée McCord, Montréal (M19789)
- 1894, Quatre robes, La Mode française, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York
- 1894, Robe de velours anglais et robe de draps, La Mode Pratique, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York
- 1894, Méditation, de Jean Béraud, Musée des beaux-arts de Lille
- 1894, Robe de crépon rayé, ceinture de satin blanc, La Mode Pratique, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York
- 1894, Illustrations de corsages du Metropolitan Fashion, dessins de l'auteur

- 6 février 1894, Illustration d'un corsage en soie, dessin de l'auteur d'après Metropolitan Fashion
- avril 1894, Toilettes de printemps, Le Monde Illustré, Montréal
- juillet 1894, Ladies' Surplice Waist, Metropolitan Fashion, Toronto
- juillet 1894, Ladies Costume, dessin de l'auteur d'après le Metropolitan Fashion, Toronto
- juillet 1894, Ladies' Gathered Sleeve Caps, Metropolitan Fashion, Toronto
- septembre 1894, Toilette de lainage, Le Monde Illustré, Montréal
- septembre 1894, Ladies' Toilette, Metropolitan Fashion, Toronto
- décembre 1894, Ladies' Costume, Metropolitan Fashion, Toronto
- 1895, Ladies fancy plastrons, Metropolitan Fashion, Toronto
- 1895, Misses' basque, closed at the side, Metropolitan Fashion, Toronto
- janvier 1895, Ladies' Basque Waist, with Fancy Sailor-Collar, Metropolitan Fashion, Toronto
- 1895, Réclame pour le magasin Aux Dames élégantes
- janvier 1895, Misses Afternoon Toilette, Metropolitan Fashion, Toronto
- 1895, Misses Dress, Metropolitan Fashion, Toronto
- février 1895, Ladies' Costume, Metropolitan Fashion, Toronto
- février 1895, Misses Plain Waist, Metropolitan Fashion, Toronto
- février 1895, Corsage chemisier à rayures, Metropolitan Fashion, Toronto
- février 1895, Corsage chemisier à rayures, Metropolitan Fashion, Toronto
- mars 1895, Ladies' Promenade Toilette, Metropolitan Fashion, Toronto
- mars 1895, Ladies' Calling Toilette, Metropolitan Fashion, Toronto
- mars 1895, Robe de promenade, Metropolitan Fashion, Toronto
- avril 1895, Girls Dress, Metropolitan Fashion, Toronto
- avril 1895, Ladies' Round Basque, Metropolitan Fashion, Toronto
- avril 1895, Ladies Vest, with French Front, Metropolitan Fashion, Toronto
- mai 1895, Misses' Box-plaited Blouse, Norfolk Jacket, Metropolitan Fashion, Toronto
- 20 juillet 1895, Le départ à la plage, par E. J. Massicotte, Le Monde Illustré, vol. 2 n°585. p.158
- septembre 1895, Ladies Spanish Vest, Metropolitan Fashion, Toronto
- 1896, Catalogue de Simpson's montrant un corset de mariage à gauche
- 1897, Escarpins de mariage, Costume Institute du Metropolitan Museum de New York
- 1897, Mme Eugénie Goulet, par Ozias Leduc, Musée de beaux-arts de Montréal
- mars 1897, Corsage haute nouveauté avec manche nouvelle, Le monde Illustré, Montréal
- mars 1898, Young Ladies Hat, Delineator
- 1898, Dessin de mode qui nous montre la même utilisation de deux étoffes dans le corsage
- 1898, Deux robes du Harper's Bazar Magazine, New York
- automne-hiver 1899, catalogue Eaton

- 1901, Skirts, catalogue de T. Eaton Co (n.46)  
 1901, Silk waists, catalogue de T. Eaton Co (n.46)  
 1901, Ladies' Wrappers, T. Eaton Co (n.46)  
 1901, Ladies' Summer Dresses, T. Eaton C (n.46)  
 26 janvier 1902, Robe garnie de fourrure, La Mode Illustrée  
 27 avril 1902, Deux robes en mousseline, La Mode Illustrée  
 27 avril 1902, robe pour fillette, La Mode Illustrée  
 1903, Jackets and Hats, L'Autorité  
 mai 1903, Cinq chemisiers, The Delineator  
 1903 2 mai, chapeaux et toquet, L'Album Universel, Montréal  
 23 mai 1903, chapeau de ville en paille, L'Album Universel, Montréal  
 4 octobre 1903, Costumes tailleurs et manteau de fillette, La Mode Illustrée  
 12 décembre 1903, chapeau d'hiver en velours, L'Album Universel, Montréal  
 1904, Robe élégante pour fillette de 14 à 15 ans, La Mode Illustrée  
 17 janvier 1904, Toilette de promenade, La Mode Illustrée  
 février 1904, L'Album Universel, Montréal  
 20 février 1904, Jaquette longue, L'Album Universel, Montréal  
 27 février 1904, Les Patineuses canadiennes, L'Album Universel, Montréal  
 27 mars 1904, Costume de voyage, La Mode Illustrée  
 juin 1904, Mens Fashion, Sartorial Art Journal, New York  
 juillet 1904, Midsummer white dresses, Ladies' Home Journal  
 3 décembre 1904, Deux jolis costumes d'hiver, L'Album Universel, Montréal  
 10 décembre 1904, chapeau en poiluchon bleu roi, L'Album Universel, Montréal  
 10 décembre 1904, capeline en feutre champagne, L'Album Universel, Montréal  
 11 décembre 1904, Costume jaquette et paletot en drap, La Mode Illustrée  
 1905-1906, Catalogue Eaton automne-hiver, Winnipeg, Canada  
 mars 1905, Ladies' skirts, The Delineator  
 avril 1905, Détail des corsages, The Delineator  
 15 avril 1905, chapeau en paille deux tons de bleu, L'Album Universel, Montréal  
 juin 1905, Page titre du McCall's Magazine, New York  
 1 juillet 1905, couverture avec grand chapeau, L'Album Universel, Montréal  
 1906, Publicité d'un fourreur de New York  
 1906, Modèles de chapeau de la Maison Lewis, Paris  
 27 janvier 1906, Robe couturière, L'Album Universel, Montréal  
 27 février 1906, Costumes trotteurs de lainage, L'Album Universel, Montréal  
 13 mars 1906, Cotonnade blanche à rayures roses, L'Album Universel, Montréal  
 novembre 1906, Tourist coat, États-Unis  
 décembre 1907, Carte de Noël avec fillette au manchon  
 mars 1908, Street costume, Harper's Bazar Magazine, New York  
 mai 1908, Corsages, Harper's Bazar Magazine, New York  
 1909, Women's Fur Sets, Catalogue Chas. Stevens Bros, Chicago  
 1909-1910, Chapeaux, Eaton & Co, Fall and Winter Catalogue p. 45, Toronto  
 1909, Homme en complet rayé, American Fashions, New York

- 1910, Deux gravures de mode, De Gracieuse  
1910 c., Robe de jeune fille, Musée McCord, Montréal (M977.119.1)  
1910, Publicité pour le complet veston Biltmore de Kuppenheimer & Co, Chicago  
15 novembre 1910, What the New Hats From Paris are Like, Ladies' Home Journal, New York  
1911-1912 c., robe du London Museum dessinée par Janet Arnold  
1911, Deux robes rayées, The Delineator  
1911, Autoportrait, d'Ernest Fosbery (Québec), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
octobre 1911, Deux illustrations de mode tirées du McCall's Magazine, New York, 1  
octobre 1911, Deux illustrations de mode tirées du McCall's Magazine, New York, 2  
décembre 1911, Illustrations de manteaux d'hiver d'American Fashions, New York  
1912, Publicité manteaux d'hiver de Kuppenheimer & Co, Chicago  
1913 c., Jeune fille au chapeau, de Maurice Pendergast, Metropolitan Museum, New York  
mai 1913, Nouveaux modèles du McCall's Magazine, New York  
15 mai 1913, Chapeaux de Melle Greuze, La Coiffure et les Modes, Paris  
15 mai 1913, Quatre modèles de costumes tailleur, La Coiffure et les Modes, Paris  
octobre 1913, Couverture du McCall's Magazine, New York  
novembre 1913, La silhouette et la ceinture, Femina, Paris  
c.1914 c., Ensemble d'été pour garçon, Musée McCord, Montréal (M970.23.48.1-3)  
1914, Blouses « middy » du catalogue Charles Williams, New York

## RÉSUMÉ

La présente étude propose une histoire du costume au Québec, de 1860 à 1914, en s'attachant plus précisément au vêtement porté tel qu'il peut être appréhendé dans la photographie. Les portraits photographiques nous offrent une autre image et présentent un angle différent pour renouveler notre approche des faits vestimentaires.

La plupart des histoires du costume présentent en fait des histoires de la mode en prenant comme principales références les illustrations de mode accessibles dans les revues ou dans les catalogues. Le résultat nous donne une histoire de ce que les revues de mode proposent au grand public. La façon dont ce public s'approprié et interprète la mode est donc plus rarement abordée. L'archive photographique utilisée comme source première permet de dresser un portrait plus précis du vêtement tel qu'il a été porté.

Au moment où la photographie démocratise l'art du portrait, elle devient le témoin de la démocratisation d'une mode que les premiers grands magasins vont rendre progressivement accessible à toutes les catégories sociales. Pour la première fois dans l'histoire, une grande partie de la population peut se permettre d'imiter les modes bourgeoises telles qu'elles sont proposées dans les illustrations accessibles dans les journaux. Comme partout en Occident et grâce à la circulation rapide des images de la mode, la société québécoise du 19<sup>e</sup> siècle, pourtant si éloignée des grands centres européens, trouve les moyens de suivre cette mode vestimentaire édictée à Paris.

En prenant comme point de départ le portrait photographique au Québec au moment de cette démocratisation, soit à la fin des années 1850, il est possible de cerner un paysage vestimentaire moins spectaculaire, mais plus près de la réalité que les approches traditionnelles de l'étude du costume qui se basent sur les images forcément artificielles que sont les gravures de mode et les portraits peints. L'étude s'achève en 1914 avec l'avènement de la Première Guerre qui clôt le 19<sup>e</sup> siècle et correspond aussi à la fin d'un grand cycle vestimentaire, celui des robes longues pour les femmes.

La seconde partie, qui traite du vêtement mis en scène, est tout entière consacrée à la démonstration qui constitue la partie la plus originale et novatrice de l'étude. Le corpus, composé de photographies originales provenant de l'importante collection de l'auteur, a été constitué afin d'étudier un patrimoine qui mérite d'être regardé et sauvegardé d'une façon plus systématique jusqu'à ce que d'autres chercheurs en poursuivent l'étude. Le fait que ces portraits photographiques, tirés des albums de famille québécois, n'aient jamais été montrés ni commentés fait surgir une foule de

personnages oubliés de l'histoire et encore trop souvent écartés des commentaires spécialisés, en particulier en ce qui concerne l'étude du vêtement.

Le choix d'utiliser une interface numérique permet de poser l'image au centre de la description en amenant une disposition en rhizome opérant des allers-retours entre la photographie d'origine et les autres images de références. La possibilité d'insérer des bulles contenant du texte descriptif, de proposer des liens sur des sujets plus techniques ou des thèmes spécifiques, sans jamais perdre de vue l'image permet d'appréhender efficacement la complexité de la démonstration. Les différents liens proposés développent un sujet particulier soulevé par un détail de la photographie et peuvent traiter d'aspects techniques précis comme les textiles, les accessoires, la coupe des vêtements, des renseignements à propos du photographe, ou des questions de société comme les formes du deuil, les classes sociales, les micro-récits de famille, les cycles vestimentaires, l'économie domestique, les règles de l'apparence et du savoir-vivre. Le costume masculin et celui des enfants n'ont pas été négligés. Placée au centre de la démonstration, l'image photographique n'en autorise pas moins les croisements indispensables avec les autres références imagières.

Cette petite histoire de la culture matérielle et du vêtement porté au 19<sup>e</sup> siècle au Québec, un savoir en voie de constitution, propose un jalon, un cadre pour des recherches ultérieures et une histoire plus large qui reste encore à faire ainsi qu'un outil de travail et de réflexion, pour les chercheurs et les praticiens de plusieurs disciplines qui voudraient aborder l'étude du vêtement autrement. Une étude qui pourra intéresser non seulement les chercheurs en histoire culturelle, les ethnologues, les historiens du costume et de la mode, mais aussi les concepteurs de costumes pour la scène et le cinéma ainsi que les artisans travaillant dans le domaine. En tireraient profit également les conservateurs de musées possédant dans leurs collections des costumes, des textiles, des photographies et des tableaux présentant des difficultés de datation.

mots clefs : costume, vêtement porté, photographie, Québec, 19<sup>e</sup> siècle

## INTRODUCTION

« L'idée que l'homme se fait du beau s'imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre subtilement à la longue les traits de son visage. L'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être ». Baudelaire (1961a, p. 1153)

En 1859, un an après l'ouverture par Charles Frédéric Worth de la première maison de couture à Paris, Baudelaire avait pressenti que l'avènement de la mode, qui lie le beau à l'éphémère et au transitoire, annonçait une des formes de la modernité. Est-ce cette notion d'éphémère qui a longtemps cantonné la mode et les pratiques vestimentaires dans le domaine du futile et de l'anecdotique? Rappelons que le vêtement est à la fois un objet matériel de la sphère du privé et un révélateur du fait social. Si on s'accorde pour affirmer que s'habiller est d'abord un acte de différenciation, l'anthropologue du vêtement n'échappe pas à cette culture du matériel et aux mécanismes qui la régissent.

Ce champ de recherche, relativement nouveau, prend de l'importance grâce aux chercheurs de différentes disciplines qui partagent et croisent leurs connaissances pour tenter de cerner une histoire culturelle de la mode. Ce n'est pas un hasard si, depuis peu, la mode est entrée au musée où les vêtements prennent place à côté des tableaux dans des expositions qui découvrent à peine la puissance symbolique de l'apparence<sup>3</sup>. Dans ce courant, l'anthropologie historique et l'histoire des mentalités sont des approches qui cernent plus finement cette histoire de l'habillement, enfin

---

<sup>3</sup> La mode est entrée au Musée d'Orsay à Paris en septembre 2012 avec l'exposition *L'impressionnisme et la mode* (Groom, 2012). Cette exposition a été précédée par celle du Musée national des beaux-arts du Québec en février 2012 : *Mode et apparence dans la peinture québécoise : 1880-1945* (Borboen et Trépanier, 2012).

légitimée. Notre recherche, qui interroge l'intérêt du portrait photographique dans l'étude de la mode et du vêtement, s'inscrit tout à fait dans cette démarche interdisciplinaire.

Que savons-nous de la façon dont les gens s'habillaient au 19<sup>e</sup> siècle? Prenons un exemple, soit le milieu des années 1880, et jetons un regard sur une illustration de mode proposée dans un magazine populaire de l'époque, le *Godey's Lady's Book* (voir figure 1). Voyons cette silhouette élancée, le haut du corps galbé dans un corsage cuirasse épousant parfaitement les formes d'un long torse à la taille minuscule. Le bas du corsage se prolonge en pointe par-dessus la jupe qui tombe en une longue pointe asymétrique devant, dévoilant une sous-jupe plissée sur le côté. À l'arrière, la jupe est remontée en plusieurs plis dont le volume protubérant est soutenu par une structure métallique, la tournure. Le dessinateur a bien mis en valeur les courbes recherchées, soit la poitrine et les hanches, tout en gardant le devant aplati d'où la jupe retombe gracieusement en une courbe inversée.

Examinons maintenant un couple posant dans le studio du photographe montréalais Martial (figure 2). La femme porte le même modèle de costume que l'on retrouve entre 1885 et 1888. Elle a aussi pris la même pose afin de montrer les plis dans l'ouverture de la jupe dont la pointe se termine exactement au même endroit que celle de l'illustration. Les garnitures en velours ont été remplacées par des appliqués de passementerie. Le corsage cuirasse est aussi moulé très serré, cependant le torse de la jeune femme est tellement plus court qu'il n'y a pas de place entre le bas de la poitrine et la taille bien marquée par le port du corset en dessous. La volonté d'ajuster le corsage au maximum crée quelques plis indésirables sous le bras, lui-même boudiné plutôt qu'ajusté dans la manche. Le bas du corsage est de la bonne longueur, mais il se projette en avant à cause de la présence d'un ventre que le corset n'a pas réussi à aplatir. Le drapé ne peut que souligner cette protubérance en dépit du fait que la couturière a pensé à diminuer le nombre de plis de la pièce. La pose permet aussi



fig. 3



fig. 2



fig. 1

de voir l'imposant volume arrière, cette partie étant la plus importante du costume. Le bas de la sous-jupe, à quelques pouces au-dessus du sol devant comme il se doit, ne réussit pas à se maintenir tout le tour et touche malencontreusement le plancher à droite de l'image. La coiffure surélevée au-dessus et la hauteur de la tournure nous indiquent une date vers 1887-1888.

Si nous examinons le complet veston en tweed clair porté par l'homme de la photographie en le comparant avec celui du catalogue de O'Neil and Co (figure 3), nous constatons aussi bien des similitudes. L'homme dessiné à droite a bien la même corpulence et il porte le même modèle de complet boutonné à l'anglaise par le seul bouton du haut. Cependant, l'aspect étriqué, si caractéristique des habits d'homme au cours des années 1880, n'apparaît aucunement dans l'image du catalogue, tandis que la photographie ne nous épargne ni le gilet trop serré qui gondole, ni les faux plis des manches et des pantalons qui cassent sur les chaussures. Avec le col du veston boutonné tellement haut qu'il masque complètement la chemise, ces détails qui nous semblent peu élégants sont la norme et font partie de la silhouette recherchée. Tous les portraits des années 1880, quelle que soit la provenance sociale de celui qui pose, nous montrent des hommes sanglés dans des habits qui semblent trop petits pour eux.

Ces observations nous permettent de constater, point par point, l'artificialité de l'illustration qui présente au public un corps très éloigné de la véritable anatomie féminine. La jeune femme de la photographie porte une robe de visite à la dernière mode, taillée dans une laine de qualité, néanmoins, même plus mince, elle n'aurait jamais pu avoir un corps aussi allongé, car ce corps n'a jamais existé. Or le vêtement est fait pour être porté et dans un portrait photographique, malgré la mise en scène évidente, c'est exactement ce que nous voyons, un vêtement qui a été porté à un moment précis dans un lieu connu.

C'est ainsi que nous proposons une histoire du costume au Québec de 1860 à 1914, en examinant plus précisément le vêtement porté tel qu'il peut être appréhendé dans la photographie. Les portraits photographiques ne nous offrent-ils pas une autre image, un angle différent pour renouveler notre approche des faits vestimentaires? Les histoires du costume traitant du 19<sup>e</sup> siècle en Occident s'appuient principalement sur les illustrations de mode accessibles dans les revues ou dans les catalogues. Le résultat nous donne une histoire de ce que les revues de mode proposent au grand public. La façon dont ce public s'approprié et interprète la mode est donc relativement peu abordée.

Au moment même où la photographie sort de son cadre expérimental et démocratise l'art du portrait, soit vers 1859-1860, elle devient le témoin de la démocratisation d'une mode que les premiers grands magasins vont rendre progressivement accessible à toutes les catégories sociales. En prenant comme point de départ de cette étude le portrait photographique au Québec au moment de cette démocratisation, à la toute fin des années 1850, nous cherchons à cerner un paysage vestimentaire moins spectaculaire, mais plus près de la réalité que les approches traditionnelles de l'étude du costume basée sur les images forcément artificielles que sont les illustrations de mode et les portraits peints. Le 19<sup>e</sup> siècle se terminant en 1914 pour les historiens, notre étude s'arrêtera cette année-là. L'avènement de la Première Guerre mondiale figera aussi l'évolution du costume masculin pour de nombreuses années tout en simplifiant considérablement la mode féminine. Cette date, et ce n'est pas un hasard, marque également la fin d'un grand cycle vestimentaire, celui des robes longues pour les femmes.

Nous baserons notre démonstration sur un corpus de photographies du Québec tiré de notre collection. Elles n'ont jamais été montrées, ni commentées. L'archive photographique utilisée comme source première pour étudier l'histoire du costume permet de dresser un portrait plus précis du vêtement tel qu'il a été réellement porté.

La démocratisation de la mode, qui se vit en même temps que l'accessibilité au studio du photographe, se perçoit dans toute son étendue et sa réalité dans le portrait photographique. Sans écarter les autres sources qui intéressent l'histoire du costume comme les journaux et les catalogues de mode (avec les illustrations et les textes qui s'y rapportent) et les pièces de vêtements sauvegardées dans les musées, l'étude d'un corpus photographique peut éclairer considérablement les comportements vestimentaires. L'utilisation de la photographie pour l'étude du costume a connu quelques tentatives intéressantes principalement en Angleterre et aux États-Unis, et a produit quelques rares ouvrages dont l'intérêt réside plus dans la publication d'images datées que dans l'analyse en générale très succincte des vêtements. En outre, cette étude descriptive et analytique par la photographie n'a connu que quelques rares travaux en ce qui concerne le vêtement au Québec. L'histoire de la mode du 19<sup>e</sup> siècle au Québec en est donc à ses débuts. La relative rareté des documents iconographiques en général, et photographiques en particulier, accentue la pertinence de travailler à une histoire du costume au Québec. Cette rareté découle du fait qu'elle concerne une population restreinte qui trop souvent ne cherche pas à transmettre ses albums de famille et n'en mesure pas la valeur patrimoniale.

Dans la première partie, nous traiterons des sources utilisées par les historiens du costume, de l'illustration de mode dans les journaux et magazines aux vêtements dans les musées en passant par la peinture de genre, sans oublier les manuels de civilités. Nous examinerons les différentes approches suivies par les historiens du costume et les avenues de réflexion proposées par des chercheurs de plusieurs disciplines comme l'ethnologie, l'anthropologie sociale et culturelle et l'histoire culturelle. Cette histoire culturelle, définie comme une histoire sociale des représentations, est au coeur de notre démarche et de nos préoccupations. Puis, nous aborderons l'objet photographique dans son approche technique et sociale, sa démocratisation, ses rapports avec la représentation et le réel, les mises en scène des studios, avant de traiter de son intérêt pour l'histoire du vêtement porté. Le chapitre concernant le

contexte historique, social et culturel du vêtement examine les conséquences de l'industrialisation et de la naissance de la mode jusqu'à sa démocratisation en passant par le début de la confection et l'arrivée des premiers grands magasins. Ensuite, nous présenterons les différents discours véhiculés par le vêtement avec ses multiples dessous et par le corps à la fois caché et révélé dans la photographie.

La seconde partie, qui comprend les deux tiers de la thèse, est tout entière consacrée à la démonstration qui constitue la part la plus originale et novatrice de cette étude. La présentation de la collection de portraits photographiques permettra de saisir l'importance et l'intérêt du corpus établi en vue de la démonstration. Nous examinerons ensuite la création des différents outils de recherche, en particulier la constitution de plusieurs bases de données essentielles à l'analyse des photographies du corpus : le Fichier des images, Les photographes du Québec, L'évolution du costume et le Lexique du vêtement et du textile. Nous essayerons de comprendre les changements cycliques de la mode en insistant sur les ruptures et les périodes de transitions si rarement abordées.

Comme nous cherchons à voir par l'image dans quelle mesure, par quels moyens et avec quelles variantes, les habitants du Québec parvenaient à suivre une mode édictée en Europe, il nous apparaît aussi essentiel de pouvoir dater le plus précisément possible les photographies. C'est ce qui nous amènera à proposer des clefs de datation. Nous n'avons pas voulu échapper au sujet épineux de la datation, une question trop souvent escamotée à cause des difficultés qu'elle soulève et, disons-le, souvent par un manque de rigueur « scientifique ». Il est vrai qu'un portrait photographique est particulièrement difficile à dater, plus que les images de l'histoire de l'art parce que les repères sont partout, mais brouillés par « l'excès du visible ». Les variantes vestimentaires sont aussi nombreuses, cependant le croisement des sources et des connaissances sur la mode (et le vêtement porté) systématiquement colligées devrait permettre de suggérer des dates moins approximatives que celles qui

nous sont servies habituellement. Les difficultés sans fin rencontrées pour trouver ces clefs de datation ont été d'ailleurs en grande partie à l'origine de cette étude.

Nous justifierons la structure particulière prise par cette seconde partie présentée entièrement sous la forme d'une interface numérique, la seule manière d'appréhender la complexité de notre démonstration. En décidant de poser l'image au centre de la description, la disposition en rhizome s'est imposée naturellement. Elle permet d'opérer des allers-retours entre une photographie et les autres images de références ainsi que le développement de différents liens traitant de thèmes spécifiques ou d'aspects techniques, tous reliés à un détail observé dans une des 25 photographies principales. On s'étonnera peut-être de l'importance accordée à l'observation et aux descriptions de nature quasi *entomologiques*. C'est en fait grâce à cette acuité du regard, presque obsessionnel, que nous avons pu découvrir des pistes essentielles tant du point de vue de l'histoire du vêtement porté que de la problématique de la datation, problématique que nous considérons si utile pour le chercheur.

## PREMIÈRE PARTIE

### MODE ET PHOTOGRAPHIE: MISE EN CONTEXTE

## CHAPITRE I

### DE LA MODE AU VÊTEMENT : HISTOIRE D'UN MALENTENDU

« Nous ne sommes pas physiciens ni métaphysiciens; nous devons être égyptologues. » Deleuze (1964, p. 82)

#### 1.1 Costume, mode et vêtement

« S'habiller est donc un acte personnel mais, par ailleurs, quoi de plus social que l'habillement? » (Perrot, 1981b, p.13)

Le vêtement est un objet, une pièce particulière, généralement en tissu, destiné à couvrir le corps humain tandis que le costume est un habit (dans le sens d'ensemble de vêtements) qui a reçu une codification. Le costume inclut aussi l'ensemble des accessoires vestimentaires, comprenant les chapeaux, les chaussures, les bijoux, les gants, les sous-vêtements et aussi les ombrelles et les cannes. Yvonne Verdier (1979, p. 204) rappelle l'origine du mot costume qui dérive de « coutume » et des habits qui ont donné le terme « habitude » : « Impossible de se conduire dans le monde sans les habits : le chapeau et les chaussures sont indispensables à partir d'un certain âge, comme les manières qui leur sont attachées, assignant à chacun son rang, sa classe d'âge, sa place. » Jusqu'au début du 19<sup>e</sup> siècle, dans les dictionnaires, les deux termes, costume et coutume, auront la même signification c'est-à-dire « apparence extérieure réglée par la coutume ».

Nous avons choisi de parler de vêtements, un terme qui se prête mieux à une histoire culturelle du paraître. (Roche 1989, p. 11) Le vêtement est l'objet matériel, le plus petit dénominateur commun que nous percevons et que nous pouvons décrire et interroger dans un portrait photographique. La photographie, que nous avons prise comme point de départ, permet de poser un regard plus approfondi sur l'étude du vêtement porté, au contraire de la plupart des histoires du costume qui nous présentent en fait des histoires de la mode. L'ensemble des vêtements portés par l'individu devant le photographe nous amènera à parler de costume, puis à faire les références nécessaires à la mode telle qu'elle est proposée dans les journaux de mode. Car la mode n'est rien de plus qu'une proposition ou comme la définissait Balzac (2002, p. 27) dans son *Traité de la vie élégante* « l'opinion en matière de costume ». Cette proposition se renouvelle d'une façon cyclique, « car les modes changent étant nées elles-mêmes du besoin de changement ». (Proust, 1987, p. 75) Lang (2001) entremêle les termes lorsqu'il parle de mode et semble décrire le vêtement porté, « cette seconde peau entre soi et les autres ». En réalité, il utilise le terme mode dans le sens de costume, un ensemble de vêtement ayant reçu une codification et qui se prête donc à une lecture.

En ce qu'elle touche les vêtements, le maquillage et les coiffures, la mode régit la surface de contact entre soi et les autres. C'est dans cette surface, à la fois zone d'échange et support de l'apparence, que se noue et se joue le paradoxe de la mode frivole et pourtant sérieuse, superficielle et pourtant capitale. Cette seconde peau entre soi et les autres est à la fois une carapace qui protège l'individu de l'extérieur et une « sécrétion » qui lui permet d'exprimer son intérieur, de donner à lire des signes, véridiques, fictifs ou mensongers. (Lang, 2001, p. 16)

Étymologiquement, le mot « mode », tiré du latin et apparu dans la langue française au 15<sup>e</sup> siècle, vient de « manière » et de « façon ». C'est ce dernier terme qui sera repris par l'Angleterre qui le transformera en « fashion ». Il est aussi intéressant pour

notre étude de noter que le terme « démodé » date du 19<sup>e</sup> siècle. La mode s'inscrit dans le temps et dans l'espace. C'est la mode qui agence l'ensemble des variantes du costume y compris les postures du corps. Elle n'est pas séparable du contexte social qu'elle reflète et plus particulièrement du contexte économique qui l'exalte. Pour donner un exemple, rappelons que la mode des volants, qui se multiplie sur les robes à partir des années 1855, est inséparable de l'accessibilité de la machine à coudre qui permet d'assembler ces volants avec une efficacité et une vitesse inimaginable avant sa mise au point dans les années précédentes<sup>4</sup>.

## 1.2 Les sources des historiens

Les histoires du costume ont toujours trouvé plus commode de faire une histoire de la mode plutôt qu'une histoire du vêtement porté par le plus grand nombre. On peut le comprendre jusqu'à un certain point lorsqu'on considère la rareté des artefacts et des documents disponibles concernant les époques antérieures au 17<sup>e</sup> siècle. En revanche, les sources sont nettement plus nombreuses lorsqu'il s'agit du 19<sup>e</sup> siècle, la photographie devenant accessible au plus grand nombre. La multiplication des portraits photographiques s'ajoute aux magazines et aux catalogues des grands magasins dont les exemplaires circulent dans le monde entier. Il n'y a donc pas manque de documents, mais leur compilation est encore à faire ainsi que le croisement de toutes les sources éparpillées. Que ces études tardent à être faites n'explique pas, non plus, l'intérêt tardif pour une histoire du costume tournée vers le vêtement porté. En réalité, c'est d'abord le phénomène de la mode qui fascine et intéresse, la mode comme art, le costume comme esthétique et la gravure de mode comme moyen et fin de cet art.

---

<sup>4</sup> La première machine à coudre est mise au point par le Français Thimonnier qui en dépose le brevet en 1830. Basée sur le principe d'un fil contin, elle peut faire 200 points à la minute. L'Américain Singer la perfectionne en 1851 et surtout dépose le premier brevet d'une machine à coudre à usage domestique.

### 1.2.1 Les images de la mode

Certes, la gravure de mode est bien le point de départ de la mode qui fait rêver. C'est elle qui souligne de façon impérieuse, saison après saison, le modelage artificiel du corps, l'emplacement de la taille, l'inclinaison du buste, la fermeté de la redingote et l'angle de la cravate. Il va de soi que les gravures de mode s'ingénient à tromper pour mieux séduire à partir d'une stylisation, d'une intention esthétique qui brouille les formes, qui interdit le corps réel et ses débordements. Les premières gravures de mode au 17<sup>e</sup> siècle mettaient en scène des modèles réellement portés par des personnalités reconnaissables faisant partie d'une élite aristocratique, la seule en mesure de suivre une mode. Les dessinateurs du 19<sup>e</sup> siècle, quant à eux, sont au service exclusif des marchands et de leurs grands magasins dont la priorité consiste d'abord à vendre un *vêtement-rêvé* avant le vêtement réel. Une fois les consommateurs dans le magasin, si c'est bien évidemment le vêtement réel qui sera acheté, il faut se rappeler que ce vêtement sera aussi lourdement chargé d'une image de soi indissociable de l'image proposée par la gravure de mode. Dans l'introduction, nous avons vu le fossé qui existe entre un vêtement proposé dans une illustration de mode et le même modèle porté dans le studio du photographe. Cependant, ne nous méprenons pas, la connaissance de ces images de mode et l'exercice de va-et-vient entre les deux formes (illustration et photographie) nous apparaissent essentiels pour mener à bien notre travail de décodage et d'analyse.

### 1.2.2 La mode qui s'écrit

Les journaux de mode présentent, en plus des gravures en couleur et de leurs textes descriptifs, d'autres textes explicatifs donnant quantité d'informations sur la norme, la façon de s'y conformer, le détail qui tue et décline, bref tout un code vestimentaire à respecter. La valeur qui est privilégiée au 19<sup>e</sup> siècle est celle du conformisme illustrée par la notion de mesure. Jamais une société occidentale n'aura subi à ce point

la dictature de ce *vêtement-norme* qui pèse sur toutes les classes de la société, de la ville à la campagne. Un homme bien habillé est un homme qui se conforme au point d'en devenir presque invisible. Les dandies, ces hommes trop élégants, forment une catégorie à part dont on se méfie. Un article paru dans le « Magasin des demoiselles » du 23 novembre 1866 incite aussi les femmes à la modestie dans leur tenue : « L'extravagance de la toilette appelle l'extravagance de la tenue et des paroles, de même que l'abîme appelle l'abîme. La Mode, soyez-en convaincues, exerce sur les mœurs une grande influence. »<sup>5</sup> Le sujet est sérieux, n'en doutons pas.

Avec le siècle naît aussi une nouvelle politesse relativement égalitaire<sup>6</sup> et des règles de savoir-vivre qui se diffusent rapidement grâce aux publications. La bourgeoisie industrielle, qui se veut l'égale d'une certaine aristocratie, a les moyens de lui ressembler dans ses vêtements, mais croit que la véritable élégance se transmet et ne s'achète pas dans les grands magasins. De là provient sa soif des publications de savoir-vivre afin de lui permettre de gommer ce fossé insupportable. En réaction, la société élégante va s'appuyer sur des règles de plus en plus sophistiquées et pointilleuses pour se différencier. Les traités d'étiquette et de savoir-vivre, un genre littéraire à part entière, prolifèrent ainsi dans la seconde partie du 19<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Ces manuels qui insistent sur le paraître consacrent des chapitres entiers à l'habillement. Le plus célèbre d'entre eux est celui de la baronne Staffe *Usages du monde, règles du savoir-vivre dans la société moderne* qui sera publié à Paris en 1889 et connaîtra de multiples rééditions. Issue de la petite bourgeoisie, Blanche Staffe qui a usurpé son nom de baronne, a plus de vingt publications à son actif à propos de l'éducation de la bienséance, y compris un texte de 1892 intitulé *La véritable élégance* et elle a collaboré à de nombreux journaux de mode. Perrot (1981b) souligne l'importance de ces publications didactiques pour une partie de plus en plus appréciable d'une

<sup>5</sup> L'auteur, Mme de Simiane citée dans *L'Impressionnisme et la mode* de Groom (2012, p. 258).

<sup>6</sup> Voir à ce sujet l'*Histoire de la politesse de la révolution à nos jours* de Frédéric Rouvillois (2006).

<sup>7</sup> « De 1840 à 1875, le *Catalogue général de la librairie française* (Lorenz, 1924) en dénombre une soixantaine » cité par Perrot (1981b p. 168).

bourgeoisie en quête des signes d'appartenance légitimant ses réussites économiques. À son tour, le reste de la population cherchera à imiter au moins les apparences du « comme-il-faut ».

En parallèle avec les politiques hygiénistes qui obsèdent le 19<sup>e</sup> siècle, la propreté<sup>8</sup> prend de l'importance et fait partie des comportements abondamment commentés dans les manuels de savoir-vivre. La propreté corporelle et la propreté vestimentaire sont d'autant plus liées que l'époque accorde plus d'importance à la netteté du vêtement qu'à celle du corps. La première propreté est celle qui est vue et, à part celle des mains, il s'agit d'abord d'avoir du linge impeccable. Si la chemise (masculine ou féminine) est considérée comme un sous-vêtement, les cols et les manchettes qui les complètent sont amovibles pour pouvoir les rendre immaculés, indépendamment du traitement réservé à la chemise. L'industrialisation et les grands magasins permettent pour la première fois dans l'histoire l'accessibilité pour tous du linge blanc, c'est-à-dire des sous-vêtements. Leur blancheur devient la métaphore de l'esprit de l'individu qui les porte. C'est ainsi que dans *La science du monde*, la comtesse de Bassanville<sup>9</sup> (1859, p.18) peut écrire : « Une femme propre et soigneuse est presque toujours une femme honnête et vertueuse, et un homme qui est propre et soigneux montre une grande rectitude dans l'esprit et souvent aussi dans la conduite. » C'est que la notion de propreté au 19<sup>e</sup> siècle est d'abord associée à une valeur morale.

### 1.2.3 Le vêtement dans la peinture

Suivant les traces d'écrivains comme Baudelaire (1859), Zola (1883) ou Mallarmé (1874), la plupart des impressionnistes portaient un réel intérêt au vêtement porté et à

<sup>8</sup> Voir cette notion dans *Le propre et le sale* de Vigarello (1987).

<sup>9</sup> Il s'agit du nom de plume de Thérèse Anaïs Rigo (1806-1884) célèbre pour ses articles sur la mode et les usages et des livres comme le *Code du cérémonial : Guide des gens du monde dans toutes les circonstances de la vie* (1868), *Les salons d'autrefois* (1862). Elle fonda et dirigea plusieurs journaux de mode comme « Le Journal des Jeunes filles » et le « Moniteur des Dames et Demoiselles ».

la mode qu'ils considèrent comme le signe de la modernité de leur époque. Plusieurs étaient issus ou côtoyaient le monde de la confection comme Edgar Degas et Édouard Manet qui visitaient les ateliers des modistes. Auguste Renoir vient d'une famille de tailleurs et de couturières et comme Monet, il épousera une couturière. Cependant, si Manet peut déclarer « La dernière mode, voyez-vous, la dernière mode, pour une peinture, c'est tout à fait nécessaire, c'est le principal »<sup>10</sup>, les peintres se livrent à de subtils arrangements avec les robes qu'ils empruntent pour les faire porter avec plus ou moins de crédibilité par des modèles d'une classe inférieure. Ces mêmes robes sont parfois utilisées dans plusieurs tableaux à quelques années d'intervalle. Il convient donc d'être circonspect avec l'utilisation de la peinture impressionniste comme référence. Si on cherche des traces de l'habillement dans la peinture des impressionnistes, on y observera une description assez juste des vêtements et de leurs couleurs, mais souvent le corps et son vêtement se trouvent dissous par la lumière pour mieux exprimer une certaine idée du fugitif et de la femme en mouvement. En examinant les portraits de la société élégante par des peintres dits mineurs comme James Tissot, Auguste Toulmouche et Alfred Stevens, on s'approche d'un certain naturalisme dont un historien peut apprécier la précision, mais on n'échappe pas à l'idéalisation, au fantasme, donc à l'imaginaire. Nous retrouvons le *vêtement fantasmé* de la peinture.

#### 1.2.4 Le vêtement dans les musées

Les musées de costume présentent des expositions thématiques qui nous permettent de voir des pièces de vêtement authentiques. Ces musées publient aussi des catalogues d'expositions sur le costume. Ils sont rares et difficiles à trouver, car ils sont diffusés en quantité limitée et ne sont pas réédités. Les plus intéressants proviennent des musées anglais et américains, mais aussi des Musées réunis en

---

<sup>10</sup> Cité par Derragon (1991).

France et du Costume Institute de Kyoto (Fukai et al., 2002). Le musée McCord de Montréal a publié un unique et précieux catalogue d'exposition sur le costume, *Formes et modes, le costume à Montréal au XIXe siècle* (Beaudoin-Ross, 1992). Il existe aussi des catalogues d'inventaires provenant des différents musées consacrés à la conservation dont plusieurs peuvent être consultés par internet.

Cependant, la question se pose de savoir dans quelle mesure les vêtements conservés et exposés dans les différents musées peuvent enrichir nos connaissances. Ces vêtements ayant été confectionnés et portés, il s'agit donc de vêtements réels, des « *reliques vraies*<sup>11</sup> ». Mais, sont-ils aussi réels qu'ils paraissent? Il s'agit de vêtements qui ont échappé à la destruction pour de multiples raisons. Les familles des donateurs ont choisi de les préserver pour des raisons à la fois esthétiques, sentimentales ou historiques. Ce vêtement que nous pourrions nommer *vêtement-pelure* puisqu'il est comme une exuvie rejetée par le corps est souvent d'une grande qualité esthétique, mais c'est justement sa beauté qui lui a permis de survivre et d'entrer au musée. Si on y trouve tant de tissus travaillés, c'est parce que les robes d'étoffes unies ont le plus souvent servi à recouvrir les divans et les fauteuils de ceux qui en ont hérité sans en saisir la valeur. Les matières plus simples étaient retaillées pour les enfants, ou cédées aux domestiques qui les revendaient au fripier. N'oublions pas qu'au 19<sup>e</sup> siècle, le remploi des pièces de vêtement est important. Les étoffes qui sont encore d'assez bonne qualité sont chères et ne sauraient être gaspillées. Si on observe tant de petites tailles dans les pièces conservées, c'est avant tout parce que ces vêtements ne pouvaient plus être retaillés pour un corps encore plus mince ou plus petit. Ils ne pouvaient pas non plus être ajustés pour des enfants parce que ces derniers ne sont plus habillés comme des adultes en miniature. L'emplacement de la taille diffère si nettement chez les enfants qu'une robe de très petite taille peut difficilement être réutilisée. Si les robes du soir sont surreprésentées dans les garde-

---

<sup>11</sup> L'expression est de Pellegrin, (1993, p. 94)

robes des musées, c'est parce que leur usage les destinait à être peu portées. Ces robes aux étoffes luxueuses ont ainsi eu plus de chance de survivre contrairement au linge (les sous-vêtements) qui a rarement été préservé. L'argument esthétique a longtemps primé parce qu'il plaisait aux conservateurs et surtout au grand public. Les différents musées se trouvent aussi dans l'obligation de faire des choix et d'établir des critères pour leur collection. Par exemple, au Musée McCord de Montréal, dont le mandat est celui d'un musée d'histoire canadienne, les conservateurs privilégient les vêtements dont ils connaissent la provenance et ceux qui ont été fabriqués, achetés ou portés au Canada. Ainsi, un vêtement portant l'étiquette d'un magasin ou la griffe d'un couturier canadien ou qui aurait été porté par une personnalité connue a plus de chance de se retrouver dans la collection qu'un vêtement anonyme plus ordinaire retrouvé dans un grenier. Précisons que les vêtements modestes ont aussi été moins conservés qu'ailleurs à cause du recyclage plus intensif dont ils ont été l'objet et ils sont donc plus rares. De plus, même si les mentalités évoluent, le grand public n'a pas assez conscience de l'importance de ces vêtements et les familles jettent encore trop souvent des pièces historiques sous prétexte qu'elles ne sont pas en assez bon état. Les vêtements du quotidien sont donc peu nombreux dans nos musées québécois. L'historien du costume ne peut que le regretter.

Un autre problème se pose pour les conservateurs de musée, c'est celui des supports utilisés pour exposer et mettre en valeur les costumes. Les erreurs de présentation, moins fréquentes qu'auparavant heureusement, sont encore courantes. Par exemple, les sous-vêtements qui doivent modeler et comprimer le corps, comme les crinolines et les corsets, ne sont pas toujours de la bonne époque ou mal disposés, ce qui change dramatiquement la silhouette et la tombée du vêtement exposé. Les coiffures stylisées et les accessoires sont parfois d'une fantaisie douteuse, faute de recherches sérieuses. Malgré les progrès importants réalisés depuis une vingtaine d'années en ce qui concerne la qualité de ces supports, le remplacement des corps par des mannequins même relativement bien conçus ne donnera jamais à voir l'ajustement réel, encore

moins le mal fagoté, le boudiné, le froissé, et tous les autres accidents chargés de sens de la vêtue au quotidien. De plus la fragilité de nombreuses pièces ne permet pas de les ajuster et de les tendre au maximum de leur forme. Tout en demeurant un objet primordial pour l'étude du costume, le *vêtement-pelure* du musée, vidé de son corps, reste un témoin important, mais lacunaire.

#### 1.2.5 Le vêtement porté dans la photographie

Dans le portrait photographique, on se rapproche enfin du *vêtement porté* tel qu'il se retrouve dans les différentes catégories sociales. La photographie est aussi, bien évidemment, une représentation soigneusement mise en scène et qui appelle un déchiffrement interprétatif. Cependant, le support photo est probablement la représentation la moins arrangée, la plus près du vêtement porté. Susan Sontag (1979, p. 33) avait bien pressenti la valeur informative des photographies et leur capacité de définir et d'inventorier ce qui existe. C'est ainsi que le pouvoir de constatation de la photographie l'emporte de loin sur les autres représentations. Sontag (1979, p. 91) va plus loin encore en affirmant que « les photographies fabriquent de l'histoire immédiate, de la sociologie instantanée ». L'accessibilité du portrait photographique, dès la fin des années 1850, correspond aussi à une uniformisation vestimentaire qui participe au nivellement de l'apparence dans les classes sociales. Ce nivellement est si nouveau qu'il étonne et choque à la fois.

#### 1.3 Les histoires du costume

Comme l'énonçait déjà Roland Barthes en 1957, l'étude de l'histoire du costume est tardive. À la suite de Barthes, Philippe Perrot (1984a, p.350) dans son *Pour une histoire des histoires du costume* situe le début des histoires du costume au début de la période romantique. Encore aujourd'hui, les publications sur le sujet sont peu nombreuses, trop généralistes, fragmentaires et manquent encore singulièrement

d'illustrations. C'est la raison pour laquelle les concepteurs de costume n'utilisent pas les histoires du costume comme source documentaire. Il leur faut remonter directement aux sources iconographiques comme la peinture, la gravure de mode et la photographie par exemple. Les histoires du costume existantes ne peuvent être utiles que comme ouvrages généraux d'apprentissage au moment où les étudiants abordent les grandes lignes de l'évolution de la mode dans l'histoire.

### 1.3.1 Une étude futile?

On pourrait faire un parallèle avec l'architecture et les histoires de l'architecture qui sont innombrables et couvrent pratiquement tous les champs de connaissance de ce domaine. L'architecture peut être vue comme une enveloppe solide et protectrice construite pour les humains par les hommes. Le vêtement a aussi la même fonction d'enveloppe de protection et de signe social. Alors, pourquoi l'étude du costume est-elle si peu avancée et a-t-elle si longtemps été considérée comme secondaire? Peut-être parce que le vêtement est de l'ordre de l'éphémère, de la sphère privée, de l'économie domestique et donc traditionnellement du féminin. C'est ainsi que Michelle Perrot (1987, p.7) affirme qu'« Au seuil du privé, l'historien — tel un bourgeois victorien — a longtemps hésité, par pudeur, incompetence et respect du système de valeurs qui faisait de l'homme public le héros et le seul acteur de la seule histoire qui vaille d'être contée : la grande histoire des États, des économies et des sociétés. » Philippe Perrot (1981b, p.7) quant à lui déplore le peu d'études approfondies consacrées à l'habillement : « La recherche historique actuelle, qui se targue d'absorber en son champ les approches les plus diverses, les objets les plus variés, ne semble pas échapper à ce mythe du futile, elle qui contourne encore largement le domaine du vêtement, comme elle ignorait naguère celui du corps, jugé trivial. »

Deux pays, cependant, ont développé une expertise particulière dans le domaine, l'Angleterre et plus tardivement la France. Les États-Unis développeront à leur suite une recherche importante. L'Angleterre a été le premier pays à prendre l'histoire du costume au sérieux. Les Anglais ont toujours conservé et attaché de la valeur à leurs vêtements anciens. De fait, l'Angleterre a une longue tradition de collectionneurs et possède à la fois le plus grand nombre de musées du costume et les collections les plus riches. Assez tôt, soit au milieu du 20<sup>e</sup> siècle, des chercheurs et des historiens anglais ont considéré que l'étude du vêtement pouvait contribuer à enrichir les études historiques traditionnelles. À la suite de quelques pionniers, des historiens du costume et des conservateurs de musée (Davenport, 1948; Bradfield, 1968; Cunnington, 1970; Arnold, 1972;), ont publié leurs recherches dans des livres qui forment encore aujourd'hui les bases de l'histoire du costume. On doit noter que ces pionniers ayant étudié essentiellement le costume porté en Angleterre, les créateurs et les artisans du costume pour la scène et le cinéma ont toujours eu de la difficulté à saisir les différences subtiles, mais cruciales qui existaient par rapport aux modes du continent. Aux États-Unis et en Angleterre, il existe aussi des publications scientifiques d'importance paraissant, entre autres, dans *Dress, The Journal of Costume Society of America* et dans *Costume, The Journal of Costume Society* à Londres. Ces journaux bisannuels très spécialisés cherchent à promouvoir l'histoire du costume tout en ciblant le domaine de la conservation de costumes dans les musées.

En France, pourtant pays de la mode, l'étude du costume a longtemps été considérée comme futile et peu digne d'être historicisée, avec une exception notoire, celle du collectionneur et dessinateur Maurice Leloir (1853-1940). Fondateur de la Société d'histoire du costume en 1907, Leloir (1934) a commencé à publier une *Histoire du costume de l'Antiquité à 1914* en plusieurs volumes. Sa disparition en 1940 ne lui permettra de publier que cinq tomes et son *Histoire du costume* qui commence au 16<sup>e</sup> siècle s'arrêtera à la fin du 18<sup>e</sup> siècle. Son *Dictionnaire du Costume*, le premier

ouvrage du genre jamais écrit, ne sera publié qu'en 1951. Quoiqu'ancien et incomplet, il est illustré de dessins et reste aujourd'hui le dictionnaire le plus riche et le plus fiable sur le sujet. Il est encore utilisé par tous les chercheurs. Un deuxième auteur français, François Boucher (1965), a signé une *Histoire du costume en Occident* en précisant dans son introduction que son ouvrage ne peut être une histoire complète et exhaustive tant les études manquent pour étoffer ses travaux. Ces auteurs utilisent principalement comme sources iconographiques les vêtements collectionnés par les musées et les représentations de costume dans la peinture. Comme le souligne Perrot (1981b), leur démarche est trop souvent limitée à la chronique descriptive ou au jugement esthétique. Le vêtement masculin, quant à lui, est rarement abordé. Ces ouvrages sont considérés par Pellegrin (1989, p.82), avec raison, comme définitivement obsolètes.

L'Institut national d'histoire de l'art (INHA), sous la direction de Philippe Sénéchal, estimant que l'histoire du vêtement et de la mode est un domaine négligé en histoire de l'art, singulièrement en France, a pris l'initiative d'organiser une série de séminaires de 2011 à 2013 à Paris sous le titre de « La mode : objet d'études? » Le titre de cette série semble poser encore la question! Ces séminaires entendent lancer de nouvelles pistes de réflexion sur l'histoire du vêtement et de la mode, dans sa relation à l'étude historique de l'art. En faisant dialoguer historiens, historiens de l'art, sociologues, critiques, commissaires et conservateurs sur les méthodologies d'un savoir en voie de constitution, ces approches privilégient la transdisciplinarité et les études de cas. L'étude des pratiques matérielles et iconographiques du vêtement s'attachera aussi à la symbolique vestimentaire et aux codes sociaux. Certains champs d'études spécifiques seront réévalués grâce à l'apport des sciences sociales, notamment de la sociologie, de l'anthropologie et des études visuelles. Une réflexion plus contemporaine évaluera aussi l'apport de la mode dans les pratiques artistiques, notamment la photographie et les costumes de théâtre. Enfin, en 2013, l'INHA projette aussi de mettre en ligne un recensement exhaustif des ouvrages liés au

vêtement et au costume. En examinant la liste des auteurs et les thématiques abordées dans les séminaires, on se rend compte que les chercheurs français sont décidés à rattraper leur retard dans le domaine<sup>12</sup>. Quelques rares colloques en sciences sociales avaient déjà abordé le sujet en invitant des auteurs qui ont permis de poser les premiers jalons<sup>13</sup>.

### 1.3.2 Mode et peinture

Quelques ouvrages s'attachent à l'étude du costume en prenant la peinture comme point de départ. En ce qui concerne le 19<sup>e</sup> siècle, citons *Whistler, Women, & Fashion* (Mac Donald et al., 2003) et plus particulièrement celui de Marie Simon, *Mode et Peinture : Le Second Empire et l'impressionnisme* (1995). Comme les titres l'indiquent, il s'agit de livres qui s'intéressent à la mode (et pas nécessairement au vêtement) et qui prennent leurs sources iconographiques dans la grande peinture, celle, déjà abondamment diffusée et très commentée, qui intéresse en premier lieu les historiens de l'art. Une grande peinture qui par définition fait passer le discours sur la peinture avant celui du sujet, et ce au détriment des peintres mineurs, plus portés à la précision dans leurs descriptions vestimentaires. On a plus de chance de retrouver des références sur les peintres dits mineurs dans des catalogues d'expositions thématiques comme celui de Marshall et Warner (1999) consacré au peintre Tissot en 1999 : *James Tissot : Victorian Life / Modern Love*. On peut inclure dans la même catégorie le remarquable et récent catalogue d'exposition du musée d'Orsay, *L'impressionnisme et la mode* (Groom et Cogéval, 2012). Une exposition québécoise

---

<sup>12</sup> Liste non exhaustive des séminaires conférences abordant certains thèmes de la thèse. Philippe Sénéchal, 2011. « Du costume à la mode : une histoire du vêtement » ; Daniel Roche, 2012. « Mode et histoire : quelques réflexions sur la période moderne » ; Isabelle Paresys, 2012. « Étudier le vêtement : une histoire du paraître » ; Olivier Assouly, 2012. « Matérialité de la mode : quels objets pour quelle histoire ? » ; Odile Blanc, 2012. « L'orthopédie des apparences : quand le vêtement lutte contre le corps » ; Natasha Coquery, 2013. « Du commerce à l'image. Une histoire de la vitrine » ;

<sup>13</sup> (Charle, 1993) *Histoire sociale, histoire globale?* ; (Roche et Labrousse, 1973) « Ordres et classes » colloque d'histoire sociale à Saint-Cloud.

exposant des costumes en regard des tableaux et son catalogue abordant le sujet peinture et mode l'avait toutefois précédé en février 2012, *Mode et apparence dans l'art québécois, 1880-1945* (Borboën et Trépanier, 2012).

### 1.3.3 Mode et photographie

Les ouvrages mettant en valeur le portrait photographique ne sont pas légion, mais restent précieux. Les publications québécoises sur la photographie mettent de l'avant soit un thème particulier, soit la collection d'un donateur dans un musée ou celle de photographes de renom comme Notman (Triggs, 1986) ou Livernois (Lessard, 1987). C'est ainsi que dans *Québec et ses photographes 1850-1908*, Béland (2008) s'intéresse à la ville de Québec vue par les photographes de la collection Yves Beaugard au Musée national des beaux-arts du Québec. Et pourtant, plus de la moitié des œuvres présentées sont des portraits photographiques, ce qui s'explique aisément par le fait que la production des studios de l'époque était largement dominée par le portrait. Néanmoins, l'auteur s'intéresse surtout à la qualité artistique des photographies visant à mettre en valeur la ville de Québec.

Quant à ceux qui s'intéressent à la photographie comme illustration de l'histoire du costume, ils se comptent sur les doigts de la main, ainsi ceux de Gernsheim (1981) et de Ginsbourg (1982). Le plus souvent, ces ouvrages cherchent à mettre en valeur la collection d'un musée et s'attachent à montrer des portraits de personnages célèbres. Pensons à la collection, unique en son genre, publiée d'après les archives du National Portrait Gallery de Londres : *Fashion in Photographs* de Lambert et Levitt (1991). Les quatre volumes nous montrent principalement des personnages de l'aristocratie anglaise, du milieu politique et artistique et ceux de la haute bourgeoisie financière en Angleterre. Les textes en regard des photographies sont de nature plutôt anecdotique et contiennent peu de commentaires pertinents en ce qui concerne les vêtements.

Au Canada, la thèse de Skidmore (1999), *Women in Photography at the Notman Studio, 1856-1881*, traite de la construction de l'identité des femmes dans une perspective essentiellement féministe. La même année au Québec, la thèse de Vallières (1999), examine la robe montréalaise dans les photographies de l'atelier de William Notman sur une courte période (de 1870 à 1883), en essayant d'en dégager les tendances stylistiques à l'aide de grilles d'analyse. Cette étude a le mérite d'aborder la question du vêtement dans la photographie dans une perspective d'ethnologie historique et de toucher à la question de la démocratisation.

Un dernier ouvrage, seul de son espèce, nous dévoile enfin des photographies d'Américains ordinaires : *Dressed for the Photographer : Ordinary Americans & Fashion, 1840-1900* de Severa (1995). Conservatrice du State Historical Society of Wisconsin Museum pendant trente ans, l'auteure Joan Severa est une historienne du costume. Elle siège toujours au conseil de la Costume Society of America, ce qui l'amène à être engagée comme consultante pour de nombreux musées américains. Severa utilise exclusivement la photographie pour développer une analyse descriptive du vêtement ordinaire au 19<sup>e</sup> siècle. L'auteure ne se contente pas d'analyser judicieusement les différents éléments des vêtements portés, mais propose une datation assez précise en tenant compte d'infimes détails qui sont autant d'éléments clés.

Severa présente le fruit de ses recherches et de ses réflexions dans un livre imposant de près de six cents pages contenant une illustration toutes les deux pages. Ces illustrations sont des portraits photographiques d'individus ou de groupes familiaux provenant des milieux les plus modestes de la société américaine et de la classe moyenne en passant par l'agriculteur et l'artisan.

Le volume est divisé en six chapitres représentant chacun une décennie depuis l'invention de la photographie. La première partie des chapitres offre une courte et

classique histoire chronologique du vêtement en tenant compte du contexte sociohistorique et économique. La deuxième partie présente les photographies en ordre chronologique. Chacune est analysée et commentée pour faire ressortir ses spécificités. Sa forme aussi est intéressante dans la mesure où les photographies prennent autant d'importance que les commentaires. L'érudition de l'auteur, mais aussi ses connaissances pratiques du vêtement tel qu'il se retrouve dans les collections des musées, lui permettent de disséquer l'image à la loupe pour attirer notre attention sur quelques éléments clés qui permettent de soulever une partie du voile qui recouvre ces images du passé. Dans ce sens, ce livre représente ce qui se rapproche le plus de la rigueur historique que je vise dans ma thèse.

Cependant les photographies ne sont interrogées que très partiellement et l'auteure ne propose pas de pistes de réflexion ni de véritables clefs de datation. Le chercheur n'y trouve pas toujours son compte. Aussi, comme trop souvent dans ce genre d'ouvrage, les périodes intermédiaires, qui servent de transition entre deux styles, sont escamotées. C'est dommage, car ce sont ces époques hésitantes et floues qui nous donnent des indices sur le balbutiement de la mode avant qu'elle ne devienne la norme.

#### 1.4 Les penseurs du costume

Il existe aussi quelques rares livres qui *pensent* le costume et qui traitent de sociologie ou de psychosociologie de la mode et des apparences avec des titres parlants comme : *Le corps et ses apparences* de Pagès-Delon (1989), *Du corps au désir, le corps dans la relation sociale* de Picard (1983), *La culture des apparences : une histoire du vêtement*, de Roche (1989), *Les tyrannies de l'intimité* de Sennet (1979), le volume IV de *l'Histoire de la vie privée*, sous la direction d'Aries et de Duby (1987) et *Psychosociologie de la mode* de Descamps (1979). Quelques colloques d'histoire sociale ont permis de faire avancer la réflexion en donnant la parole à des chercheurs

en costume comme Pellegrin dans « Le vêtement comme fait social total » (1993). Tous conviennent que le sujet est neuf même si les ethnologues, les historiens et les psychosociologues ont ouvert des pistes (Pagès-Delon, 1989). Daniel Roche (1989) estime qu'il s'agit d'une histoire qui n'a pas encore trouvé le rythme de son adaptation aux questions que les professionnels ont pris l'habitude de se poser depuis une cinquantaine d'années. Pourtant, une problématique renouvelée de l'histoire du vêtement serait un moyen direct d'aller au cœur de l'histoire sociale. Picard (1983) montre bien que les interactions sont soumises à un code social normatif et à un ensemble de règles culturelles où le corps (et ses apparences) prend valeur de signifiant. Sennet (1979) démonte *le masque offert à autrui*, un phénomène qui prend un aspect particulier avec l'avènement de la bourgeoisie qui au 19<sup>e</sup> siècle ajoutera une dimension psychologique et morale à l'apparence.

Philippe Perrot quant à lui fait table rase d'une multitude de clichés sur la mode, encore véhiculés par nombre d'Histoires de la mode aujourd'hui. En se penchant sur le vêtement de la bourgeoisie du Second Empire, Perrot (1981b) a cherché à approfondir la dimension véritablement sociale de l'habillement pour en dégager une histoire des apparences. Dans son introduction, l'auteur ne manque pas d'ironiser sur la recherche historique contemporaine qui, tout en clamant sa volonté d'aborder les approches et les objets les plus variés, contourne le plus souvent le domaine du vêtement. Il justifie la nécessité de son étude par la pauvreté des écrits sur l'histoire du costume dont la démarche se limite le plus souvent à la chronique descriptive ou au jugement esthétique. Perrot a une démarche d'historien et tente de défaire les idées reçues de l'histoire du costume pour déblayer et éclairer l'acte social de l'habillement en insistant sur la fonction-signe du vêtement.

Perrot décrit le paysage vestimentaire du 19<sup>e</sup> siècle en décodant les impératifs de la bienséance, les écarts à la norme, les dessous invisibles, l'intimité du corps. Par exemple, il souligne le triomphe du noir dans le vêtement masculin qui condamne la

femme à servir de faire-valoir et d'enseigne en portant les étoffes, les dentelles et les bijoux que son mari aurait portés sous l'Ancien Régime. Il inventorie et décrit les circuits de fabrication et de ventes, l'essor de la confection, les sordides réseaux des fripiers, l'invention du neuf bon marché, des grands magasins à prix fixe et de la Grande Couture, la circulation des modes et du vocabulaire qui s'y rattache.

Ce n'est pas par hasard si Perrot a intitulé son premier chapitre : *Pour une histoire des apparences*. Il donne une direction à la recherche et reconnaît en même temps tout le travail qui reste à faire dans un domaine encore peu abordé. La pertinence de sa réflexion soutenue par une érudition pointue ne peut que stimuler le chercheur. S'il amorce une réflexion sérieuse, il n'évite pas toujours le piège qu'il dénonce, c'est-à-dire « l'ornière narrative ». S'il dévoile plusieurs aspects cachés ou négligés de l'histoire du costume et s'intéresse à l'histoire du quotidien, il ne donne pas à voir. Au lecteur d'imaginer, de trouver l'image.

À la suite de Roche et de Perrot, Nicole Pellegrin (1993, p. 81-82), historienne de la culture matérielle, propose la notion du vêtement comme fait social, c'est-à-dire un point de vue inédit, un objet d'où l'on peut voir l'ensemble de la réalité sociale :

Cette étude, malgré la publication récente de travaux comme ceux – entre autres- de Françoise Piponnier, Yvonne Deslandres, Philippe Perrot et Daniel Roche, est encore balbutiante; cependant comme tous les « nouveaux objets » d'investigation que se donnent aujourd'hui historiens et anthropologues, le vêtement ancien peut non seulement être un moyen d'approfondir notre connaissance des cultures des autres, mais aussi contribuer à réévaluer, donc à théoriser, les processus de communication non verbale, dont la manière de s'habiller est le plus visible comme le plus loquace des exemples. Un champ nouveau de recherches s'ouvre donc : à nous d'en entreprendre le défrichage et bientôt l'exploitation.

Ce « nous » inclurait à la fois des historiens, dont les historiens de l'art, mais aussi des ethnologues, sociologues, psychanalystes, iconologues, chimistes et autres. Pour Pellegrin (1993, p. 93-94), l'histoire du costume qui pose encore de nombreuses questions sans réponse est un domaine qui mériterait à la fois de nouveaux historiens et des historiens nouveaux.

En résumé, les anciens ouvrages servant de référence pour l'histoire de la mode sont en train d'être renouvelés par tout un courant de pensée issu de l'histoire sociale. Une réflexion englobant plusieurs disciplines est menée par ces « nouveaux historiens ». Cependant, cette réflexion n'est pratiquement jamais soutenue ou justifiée par l'image. Le manque de documentation iconographique spécifique à l'étude de la mode et du costume demeure donc un enjeu essentiel. Si les technologies donnent en principe accès à une iconographie plus importante qu'auparavant, presque tout reste à faire en ce qui concerne le rassemblement de ces images en corpus cohérents pour l'histoire du costume, ainsi que leur interprétation et leur datation. Ce qui est vrai pour les images de l'histoire de l'art l'est encore plus en ce qui concerne les portraits photographiques. Une fois ces images réunies, il reste encore à les interroger.

### 1.5 Quelle histoire?

« L'étude du quotidien relève moins d'une science que d'un art, elle appelle chez le chercheur une certaine qualité d'attention à un univers flottant de significations. » (Le Breton, 1990, p. 94)

Comme nous avons pu le voir, les histoires du costume occidental sont toujours trop généralistes, ne permettant pas de suivre et de comprendre le pourquoi de l'évolution des formes. Il existe, bien entendu, des articles scientifiques traitant d'une question précise à une époque donnée, cependant la somme de ces articles n'offre toujours pas

un panorama satisfaisant de cette histoire du costume qui reste encore à écrire. Le chercheur se heurte à la même difficulté lorsqu'il est question du costume du 19<sup>e</sup> siècle; l'histoire est éparpillée et lacunaire. Les histoires du costume qui présentent des documents photographiques les utilisent comme illustration et non comme démonstration. De plus, il n'existe pas encore véritablement d'histoire du costume au Québec. Cette histoire, en particulier celle du 19<sup>e</sup> siècle québécois, est encore à faire. En choisissant d'utiliser le portrait photographique comme source première, nous privilégions une démarche originale qui, tout en travaillant à partir d'un corpus québécois, propose un regard et une approche qui pourraient s'appliquer à n'importe quel corpus européen ou américain.

La question se pose de savoir comment il se fait que les théoriciens du costume ainsi que les historiens de l'histoire culturelle, tout en affirmant l'importance de cette étude de l'histoire du costume et en soulignant le manque de recherches approfondies sur le sujet, ne s'avancent jamais pour expliquer ou commenter l'histoire des vêtements, sinon en termes très généraux? Comment se fait-il que de leur côté, les auteurs d'histoires du costume utilisent si peu les travaux récents pour enrichir leur travail et semblent incapables de se renouveler? Ces derniers ne publient depuis une trentaine d'années que des résumés dans la catégorie des beaux livres illustrés sur des sujets toujours les mêmes (les sous-vêtements, les chaussures) sans jamais aller au fond des choses, des sujets qui plaisent au grand public, comme si les illustrations voulaient dire plaisir facile pour l'œil et ne pouvaient pas servir d'objet d'étude pour une argumentation sérieuse. C'est une question qui a pris du temps avant d'être formulée. Nous avons fini par nous apercevoir que ce sont tout simplement des domaines qui évoluent en parallèle, sans vases communicants. Il faut comprendre que les théoriciens et les historiens ne connaissent pas ou ne maîtrisent pas vraiment l'histoire du costume occidental; ils ne peuvent donc pas en parler. Il se trouve aussi que le contexte de notre pratique de scénographe ainsi que celle de professeur nous ont contrainte à nous pencher sur ce sujet et à entreprendre une certaine forme de

recherche fondamentale dans le domaine. Ce questionnement et cette recherche nous permettent aujourd'hui de faire communiquer des disciplines qui d'habitude ne font que se côtoyer.

Notre recherche est de nature historique tout en se rapprochant de l'anthropologie culturelle. Encore fallait-il poser la question : de quelle histoire s'agit-il? Bien avant d'entreprendre une thèse, nous nous intéressions déjà à des auteurs comme Braudel (1969), Le Goff (1978), Duby (1987) et Ariès (1987) qui ont créé avec, entre autres, Le Roy Ladurie (1973), Revel (1978) et l'éditeur Nora (1974), la Nouvelle Histoire<sup>14</sup>. Cette *nouvelle histoire* a ouvert la porte à l'histoire des mentalités, au cœur de notre travail et de nos préoccupations depuis de nombreuses années. Cependant, nous n'y trouvions pas la substance théorique nécessaire à notre recherche. En revanche, nous avons découvert une branche particulière de l'histoire qui s'est imposée progressivement depuis le milieu des années 1980 dans le monde anglo-saxon sous le nom de *Cultural Studies* et *Kulturgeschichte* en Allemagne et en France sous le nom d'*histoire culturelle*. Cette dénomination a été lancée par des historiens modernistes comme Roger Chartier et Daniel Roche. Signalons que Roche (1989) est un historien qui se penche sur différentes formes de la culture populaire et qui fait partie des pionniers de l'histoire des apparences appliquée au vêtement. Sa démarche historique est ouverte à des thématiques du quotidien souvent inhabituelles et s'intéresse aux apports des autres sciences sociales (Roche, 1998). Pascal Ory (2004) définit l'histoire culturelle comme « une histoire sociale des représentations ». Si elle s'intéresse aux représentations, l'histoire culturelle se veut aussi une histoire renouvelée des sociabilités et des objets de la culture comme le costume. La méthode table sur le travail de description dite analyse-inventaire, cependant d'autres chercheurs comme Dominique Kalifa (2008, p. 47-69) préconisent un regard ou un

<sup>14</sup> Après le courant des Annales qui domine l'école historique française depuis 1929, Fernand Braudel fonde l'École de hautes études en sciences sociales (RHRSS) en 1971, où l'histoire des mentalités tient une place importante. Cette Nouvelle Histoire transforme les méthodes et particulièrement les objets de l'histoire traditionnelle et fait aussi appel à l'anthropologie historique.

questionnement de nature anthropologique. Les deux approches nous semblent tout à fait compatibles dans la mesure où nous partons de l'observation d'un certain nombre de portraits photographiques pour pouvoir ensuite les utiliser comme objets de démonstration. Ces portraits sont ces témoins muets que nous devons nous attacher à faire parler comme l'exprimait l'historien Lucien Febvre (1959) : « Toute une part, et la plus passionnante sans doute de notre travail d'historien, ne consiste-t-elle pas dans un effort constant pour faire parler les choses muettes? <sup>15</sup> ». La réflexion sur les sources, abordée par Febvre dès 1959 dans son *Combat pour l'histoire*, finira par imposer l'idée dans les années 1980 de l'égalité des sources visuelles avec les sources écrites.

Pour décrire ce type de source certains parlent de « micro-histoire sociale » ou d'« une histoire en miettes » qui serait « une autre façon de faire du tout et non pas une façon d'aller regarder du petit » (Desrosières, 1993, p. 72).

---

<sup>15</sup> (cité dans Histoire, Wikipedia)

## CHAPITRE II

### L'OBJET PHOTOGRAPHIQUE

#### 2.1 Approche technique et sociale

En 1839, Daguerre, après avoir récupéré les découvertes de Niepce, avait déposé le brevet du procédé qui lui permet de fixer sur une plaque de métal un portrait unique dont le prix varie de 50 à 100 francs. L'État français offre au monde la formidable invention qu'est le daguerréotype. En 1841, un nouveau procédé donne naissance à la photographie qui rend possible la multiplication par séries d'une image. L'ambrotype, un négatif sur verre monté sur un fond noir qui le rend positif, donne aussi un exemplaire unique qui sera populaire de 1854 à 1870. La technique plus simple permet de le rendre moins coûteux. Elle est utilisée par de nombreux photographes itinérants. Le ferrotype, breveté en 1853, est un positif au collodion sur une mince plaque de tôle, vernie de noir et qui peut être découpée en plusieurs formats. Cette image unique est inversée comme dans un miroir. Il s'agit probablement de la technique la plus populaire grâce à son coût très bas et la préférée des photographes itinérants qui apprécient sa simplicité.

##### 2.1.1 Naissance du portrait photographique

Lorsqu'en 1854, Disdéri, un photographe de studio, dépose le brevet du portrait-carte de visite<sup>16</sup>, pratiquement toutes les couches de la société peuvent avoir accès à ce

---

<sup>16</sup> La carte de visite désigne une épreuve photographique de petit format tirée sur un papier albuminé et montée sur carton ayant à peu près les dimensions des anciennes cartes de visites, soit 6 par 9 cm.

moyen de représentation, et ce, à un prix relativement modique. Le lot de douze portraits ne coûte plus que 20 francs. Ces tirages collés sur carton de petite dimension seront complétés par ceux de la grande carte cabinet (environ 16 par 11 cm) qui gagnera en popularité de 1870 à 1910. La carte postale avec une photographie au recto et un imprimé à l'endos permettant d'écrire un texte et l'adresse du destinataire, apparaît en 1904. Le public profitera aussi de l'occasion pour faire développer des portraits personnels au format carte postale, ce sera la « carte-photo ».

Au Québec, quelques mois seulement après la découverte de Daguerre en France, le seigneur canadien Joli de Lotbinière expérimente la technique du daguerréotype, puis deux Américains installent leurs studios à Montréal et Québec, suivis d'une dame Fletcher qui ouvre un studio à Montréal en 1841. À la suite de l'installation de Léon-Antoine Lemire à Québec en 1850, puis de la famille Livernois dès 1854, d'innombrables photographes s'installent dans les villes et parcourent la campagne. Le photographe montréalais William Notman propose des cartes cabinets dès 1866. Le Québec n'affiche donc aucun retard en ce qui concerne l'introduction des premiers studios et de l'industrie de la photographie dans les années qui ont suivi.

### 2.1.2 La démocratisation de la photographie

Longtemps l'apanage de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie, le portrait peint prend de l'importance et se fait plus intimiste à la fin de l'Ancien Régime avec le triomphe de la miniature. Le portrait se déploie dans l'intimité sous la forme de pendentifs et de médaillons ornés de visages aimés. Cependant, même miniaturisé, le portrait demeure une production unique et l'ouvrage d'un artiste, donc un luxe que seule une minorité peut s'offrir. C'est la photographie qui va permettre la démocratisation du portrait et rendre obsolète l'art de la miniature.

---

Cette technique, qui permet de produire plusieurs exemplaires à la fois, simplifie le travail du photographe et réduit le coût du portrait.

Après l'invention du daguerréotype en 1839, un nouveau procédé donne naissance en 1841 à la photographie qui rend possible la multiplication par séries d'une image. Avec la multiplication des studios photographiques, le portrait photographique devient une véritable industrie encouragée par l'engouement du public. Le sentiment de l'identité individuelle s'accroît et se diffuse lentement au cours du 19<sup>e</sup> siècle.

Chacun peut être immortalisé en se faisant tirer le portrait. Faut-il s'étonner que, dès 1854, Kierkegaard en saisisse les conséquences : « Grâce au daguerréotype, n'importe qui peut faire exécuter son propre portrait – auparavant, les notables seuls pouvaient se le permettre ; et tout concourt, dans le même temps à ce que nous ayons tous exactement le même aspect – ainsi n'aurions-nous plus besoin que d'un seul et unique portrait. » ? (Sontag, 1979, p. 221) « Le même aspect » dont parle Kierkegaard désigne l'uniformisation de l'habillement, en particulier de l'habillement masculin, qui accompagne l'autre démocratisation, celle de la mode. Il est intéressant de noter la façon dont un journaliste avait annoncé l'invention de Daguerre en 1839 : « On vient de mettre au point un procédé chimique qui permet de fixer l'image d'un miroir. » La formule souligne l'affinité qui existe entre miroir, portrait et photographie.

Pour la première fois, la bourgeoisie et pratiquement toutes les couches de la société ont accès à un mode de représentation qu'ils peuvent garder et distribuer. Des artistes forains installent leurs baraques roulantes dans les villages et proposent des clichés à un franc. La démocratisation de la photographie est en route. Cette accessibilité peut être illustrée par la devise du photographe québécois Louis-Prudent Vallée qui l'inscrit au dos de ses productions : « Le soleil qui me sert, luit pour tout le monde.<sup>17</sup> » Le public peut enfin obtenir en quelques instants un portrait *plus vrai que nature*. La

---

<sup>17</sup> Voir les tirages du photographe dans le chapitre VI : Démonstration par l'image.

bourgeoisie, qui accède à la représentation depuis peu, se découvre un immense besoin de personnalisation. « Le public aime passionnément sa propre image. » (Baudelaire,1961b) Le sentiment de l'identité individuelle s'accroît et se diffuse lentement au cours du 19<sup>e</sup> siècle. Acquiescer et montrer sa propre image est une façon nouvelle de démontrer son existence et d'en assurer la trace. Trace d'autant plus importante que jamais le genre humain n'avait eu affaire à une semblable duplication de son image. Le portrait atteste la réussite personnelle et démontre la position sociale. L'homme du peuple peut imiter, sinon le train de vie, du moins les moyens de représentation de la bourgeoisie et il ne s'en prive pas. Cette période qui connaît aussi une accélération prodigieuse des innovations techniques, industrielles et commerciales (comme la naissance des grands magasins) voit donc l'émergence d'une nouvelle consommation par de nouveaux consommateurs. Il est intéressant de noter que la démocratisation de l'image de soi s'accompagne aussi d'une démocratisation de la mode.

## 2.2 Lire la photographie

### 2.2.1 Une présence têtue<sup>18</sup>

D'après André Gunthert (1996), la photographie est un territoire encore mal exploré et l'un des objets les plus neufs de l'investigation théorique. Cet historien de la photographie remarque que la période actuelle voit un significatif essor des études universitaires sur le sujet. Grâce à sa position au carrefour de multiples disciplines, « la nécessaire confrontation des questions techniques, sociales et esthétiques qu'elle impose est porteuse de problématiques fécondes. »

---

<sup>18</sup> L'expression vient de Pontremoli, (1996, p. 9).

Il existe un malentendu face à l'étude de la photographie. L'image photographique est rangée dans la classe des « produits imagiers ». C'est le vocabulaire des arts plastiques qui est encore employé pour la décrire : cadre, volume, composition, éclairage. « Par analogie, le cliché est tombé dans la famille des représentations graphiques. » (Pontremoli, 1996, p. 21) Dans son essai sur la photographie, Pontremoli (1996) insiste pour redonner à la photographie son innocence phénoménologique. Il prend le parti pris d'exclure de son étude le photographe et son art pour « restituer la photographie au phénomène, au visible, et le soustraire du même coup aux commodités du discours spécialisé, théorique, esthétique, critique ». (p. 6)

Walter Benjamin (1983, p. 30) reconnaît « que la plus exacte technique peut conférer à ses produits une valeur magique que ne saurait avoir pour nous aucune image peinte ». Cette magie est justement celle du visible : « Une banale, mais extrême déférence au visible, une impitoyable dévotion au réel du monde. » (Pontremoli, 1996, p. 9). Dans *La chambre claire*, Barthes (1980) avait bien saisi que la photographie était inclassable et appelait plutôt l'analyse phénoménale que celle du sémioticien. Cependant, il ne cache pas son trouble devant ce médium bizarre qui affirme avec une certitude immédiate : ce n'est pas là, mais cela a bien été. C'est ce qu'il nomme le « référent photographique », la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif. Contrairement au portrait peint, si ressemblant soit-il, qui peut « feindre la réalité sans l'avoir vue », la photographie est un « certificat de présence » ou comme le nomme Pontremoli, un « certificat ontologique ». Ni le texte, ni le tableau n'ont cette fulgurance. Ainsi, le trait spécifique de l'image photographique d'après Pontremoli (1996, p. 153 et p. 50) est qu'elle n'est pas une représentation et à peine une image. C'est la nature instrumentale de la photographie qui en fait la manifestation directe du visible. « C'est trop dire que la photo donne à voir. Elle est simplement ouverte, franche, centrée sur elle-même. [...] la scène s'atteste sans preuve. » (Pontremoli 1996, p. 151 et p. 153)

### 2.2.2 La mise en scène et les retouches

Si on peut déclarer avec Chevrier (1982, p. 22) que le travail d'interprétation du photographe peut être quasiment nul, si le portrait photographique n'est pas une représentation, il reste une image soigneusement mise en scène.

Le photographe, comme ses clients, garde tout de même la nostalgie de la peinture. Dès ses débuts, pour flatter la clientèle, le portrait photographique cherchera à imiter le décor et la composition du portrait peint dans le plus pur style néo-académique bourgeois. Il est intéressant de noter que ces décors ne cherchent jamais à donner l'illusion de la réalité. Les toiles peintes imitent les fonds de la peinture classique traditionnelle et permettent de situer les personnages dans un intérieur, une forêt, à la campagne ou au bord de l'eau. On y voit aussi des intérieurs luxueux ou exotiques (le palmier y figure souvent) peints en trompe l'œil avec une naïveté qui déconcerte. Peut-être s'agissait-il moins de feindre le lieu que de feindre la peinture. La tradition académique obligeait les portraiturés à plonger les yeux dans ceux du spectateur. L'absence de sourire et la dignité compassée des portraiturés, qui nous donnent souvent l'impression aujourd'hui qu'une époque entière frisait la dépression, était une attitude imitée directement des grands tableaux d'apparat. Le sourire, sauf rares exceptions, n'a jamais été de mise dans le portrait peint, car au cours des très longues séances de pose, il se serait changé en grimace. Rien de triste donc dans cette absence de sourire, de la même façon que nos photos modernes, artificiellement souriantes, donneront la fausse impression à nos descendants que nous vivions une époque euphorisante.

Le studio seul permet d'obtenir la qualité voulue. Il doit utiliser de grandes fenêtres latérales ou des ouvertures provenant du toit pour optimiser l'éclairage des sujets. Restent le sol et le fond de l'atelier pour proposer un décor qui rappelle plus ou moins

bien les fonds des tableaux peints. Avec une certaine naïveté, mais aussi un sens pratique de l'économie, le photographe utilise des châssis peints et montés sur roulettes qu'il peut installer et enlever rapidement. Du mobilier et des accessoires variés comme des balustrades et des rochers en liège aggloméré sont utilisés principalement pour soutenir les personnages qui doivent tenir la pose sans bouger. La colonne de plâtre, le tapis et le rideau drapé sont des fossiles plastiques qui perdureront jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle. Cela ne semblait gêner personne que la base de la colonne soit posée directement sur le tapis, que le jardin peint se termine sur un plancher en bois, ni le fait d'entrevoir les roulettes placées sous la cheminée en fausse pierre taillée.

Les photographes renommés qui servent une clientèle plus exigeante proposent des mises en scène sur le même modèle, juste un peu plus sophistiqué, mais les photographes plus ordinaires qui nous intéressent dans notre étude ne s'embarrassent pas trop des détails anachroniques. Ce sont autant d'indices qui s'ajoutent à la réflexion sur la provenance sociale des clients pour expliquer les vêtements qu'ils portent. Par exemple, il n'est pas rare de voir que le tapis bourgeois est posé sur un sol de terre ou sur un grossier plancher de pin usé. Les toiles de fond dont on voit parfois les bords enroulés sont abimées et les accessoires ébréchés. Ce décor tout en aplats, qui ne joue pas au réel et ne cherche donc pas à leurrer, fait bien ressortir les personnages qui posent et met en valeur leur habillement.

Nous savons que très tôt les photographes ont su faire des retouches à partir des négatifs ou directement sur les positifs uniques que sont les ambrotypes et les ferrotypes. La question se pose de savoir dans quelle mesure ces retouches peuvent fausser l'interprétation. Force est de constater que seuls les visages, la coiffure et les bijoux sont susceptibles d'être retouchés. Les visages des hommes comme des femmes sont parfois colorisés avec une touche de rouge sur les joues. Une cravate ou une ceinture de robe reçoivent parfois une touche de bleu. Les coiffures et les

moustaches peuvent être retouchées de quelques traits, mais uniquement lorsque la surexposition de la photographie a trop pâli ces détails. Dans les ferrotypes, les bijoux ne sont jamais ajoutés, mais maladroitement mis en valeur par quelques touches dorées. Le travail de retouche demeure quand même peu courant. Les vêtements quant à eux semblent systématiquement exclus. On a tous vu des photographies de célébrités dont la taille a été retouchée pour être amincie. Justement, ces retouches sont exceptionnelles et réservées à des personnages connus. On peut penser que le prix modique de la carte de visite n'inclut pas le travail manuel d'un artiste sur un objet produit en série. Cependant, il y a un autre facteur, d'ordre culturel, qui peut expliquer la raison pour laquelle les clients des studios ne cherchent pas à donner une image arrangée de ce qu'ils sont : il est extrêmement mal vu de s'habiller au-dessus de sa condition. La respectabilité, que les différentes classes de la société recherchent (cultivent) avec ardeur, est le principal moteur de l'apparence. Il faut soigner son apparence dans la mesure de ses moyens, mais surtout ne jamais en faire trop sous peine d'être remarqué. Seuls les artistes, les demi-mondaines et quelques excentriques se le permettent, bravant le regard du reste de la société qui ne manque pas de les juger sévèrement.

### 2.2.3 Des images en noir et blanc

La finition en noir et blanc ou en sépia qui caractérise la production photographique au 19<sup>e</sup> siècle peut apparaître comme un défaut. En effet, une partie de l'information, la couleur, est absente. En réalité, il est possible de deviner une partie des couleurs ou des familles de couleurs en examinant attentivement la nature des gris puisqu'on connaît la réactivité de la plupart des couleurs à la lumière une fois qu'elles sont transformées en degrés de gris. Cependant notre recherche, qui ne travaille pas dans cette direction, bénéficie grandement de l'absence de couleurs dans la mesure où les formes générales comme les détails gagnent en visibilité et en lisibilité. La couleur distraie l'œil puisqu'elle saute aux yeux bien avant la forme générale. Alors que seul

l'examen minutieux des variations de la silhouette permet de saisir et de comprendre l'évolution des formes et de découvrir les clefs de datation. Par exemple, l'emplacement de la taille et la forme qui lui est donnée (droite ou en pointe plus ou moins prononcée) varient presque d'une année à l'autre.

Nous pourrions faire un parallèle avec la méthode de travail de l'historien de l'art Daniel Arasse (2004) qui à la suite de Panofsky préfère utiliser la photographie en noir et blanc pour mieux voir les tableaux qu'il analyse. Ainsi pour Arasse, la photographie en noir et blanc se transforme en « un véritable outil à voir », devenant « un facteur de vérité, une fonction du regard » pour voir autre chose (Martin et Parise, 2012, p. 22 et 45-46). L'absence de couleur de la photographie du 19<sup>e</sup> siècle, loin d'être une restriction, permet aussi de mieux voir.

#### 2.2.4 Le détail

Cette « autre chose » qu'Arasse poursuivait et ne parvenait pas à cerner lorsqu'il regardait l'œuvre originale repose presque toujours sur un détail. Son approche originale par le détail lui permet de remettre en question de nombreuses idées reçues à propos d'œuvres connues de la Renaissance italienne en ouvrant un champ nouveau de l'histoire de la peinture. Comme Arasse (1996) l'explique dans *Le détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, son obsession du détail le ramène toujours à l'ensemble de l'œuvre. C'est bien dans cette direction que nous abordons l'analyse des portraits photographiques, en donnant toute son importance au détail.

« Niepce s'émerveillait déjà que tous les détails, même les plus anodins, soient reproduits sur une photographie sans hiérarchie de valeur. Même si la photo ne rend pas visible l'invisible, elle oblige à voir ce qui est habituellement non vu. » (Tisseron, 1999, p. 61). Sa nature mécanicienne, sa limitation technique, enregistre tout ce qui s'offre à la lumière dans son cadre. Une sorte de « force constative » comme

l'écrivait Barthes (1980, p.138). Elle oblige à voir le non vu, car il n'y a pas de vide. C'est ce « non vu », entre autres, que nous cherchons à débusquer pour l'interroger. Barthes (1980, p. 79-80) en avait bien saisi la valeur : « Le détail qui m'intéresse n'est pas, ou du moins n'est pas rigoureusement intentionnel, et probablement ne faut-il pas qu'il le soit; il se trouve dans le champ de la chose photographiée comme un supplément à la fois inévitable et gracieux. » Une représentation picturale ferait des choix, subordonnerait les détails secondaires à l'effet d'ensemble, éliminerait l'inutile. Tandis que le détail qui peut nous intéresser se trouve tout simplement dans le champ de la chose photographiée et le photographe ne pouvait pas ne pas photographier l'objet partiel en même temps que l'objet total. C'est ainsi que la reproduction photographique dans sa précision mécanicienne enregistre malgré elle les imperfections, les inadéquations et les *accidents* du costume de ses clients.

Il convient ici de rappeler que la qualité technique des photographies produites au 19<sup>e</sup> siècle dépasse de beaucoup celle des portraits qui se retrouveront dans les albums de famille des 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles. C'est ce qui permet au chercheur d'agrandir considérablement une photographie à l'ordinateur, ce dernier ayant remplacé l'utilisation de la loupe. Ces agrandissements permettent d'examiner des détails aussi ténus que les trous de piques laissés par le déplacement d'une pince de corsage remis au goût du jour ou de distinguer le genre de plis utilisé pour monter une jupe.

Les détails nous en disent autant sur ce que le client du photographe cherche à montrer que ce qu'il voudrait cacher de sa tenue vestimentaire. Les corps s'offrent dans toute leur splendeur et leur misère, particulièrement à une époque où l'ajustement est la règle. Les matières et les étoffes utilisées peuvent être reconnues et nommées, et leur fraîcheur comme leur usure peuvent aisément être déterminées. Ces étoffes laissent deviner la forme du corset porté dessous, les chairs qu'elles compriment, le cerceau de la crinoline qui dépasse malencontreusement. Le peintre, quant à lui, aurait vite fait d'éliminer le détail qui dérange ou distrait, la ligne qui

désavantage l'image qu'il veut donner de son modèle. Son art vise à faire des choix pour désencombrer son image. À l'inverse, la photographie souffre de l'excès du visible. L'excès a besoin d'être regardé, décrit, démêlé et débrouillé par le chercheur.

### 2.2.5 Quels vêtements pour les studios?

La question se pose de savoir comment s'opère le choix du vêtement à porter lorsqu'un individu ou une famille décide d'aller prendre la pose dans le studio du photographe. L'utilisation de la photographie comme source documentaire pour l'étude du costume est parfois mise en doute par des jugements rapides comme l'idée que les clients seraient artificiellement endimanchés, que leurs vêtements seraient empruntés. En ce qui concerne l'emprunt, si nous savons que le photographe pouvait mettre à la disposition de ses clients des accessoires comme des parasols, des livres, ou plus couramment des jouets pour les enfants, les vêtements ne font jamais partie de ces listes connues par les inventaires des studios. Les attestations d'emprunt de vêtements à un membre de la famille existent, mais elles sont rares et concernent exclusivement des pièces de vêtement masculin comme un pantalon ou une paire de chaussures. De plus, ces emprunts semblent avoir lieu principalement à l'occasion d'un mariage. Encore une fois, il est de première importance pour les clients du photographe de paraître habillés ni en dessus ni au-dessous de leur condition. Agir autrement serait très mal perçu par les autres membres de la communauté dont le principal critère est le conformisme de la classe bourgeoise, même si on n'en fait pas partie. Car, bien entendu, « c'est notre esprit que nous habillons, pas notre corps » (Laver, 1947<sup>19</sup>). Le portrait photographique destiné à être distribué et vu par la famille, mais aussi par les amis et le voisinage, est un objet de mémoire qui sert aussi à attester cette conformité. L'album de photographies trône d'ailleurs

---

<sup>19</sup> <sup>19</sup> Cité par Deslandres (1976, p. 17).

systématiquement sur le dessus de la cheminée du salon, une pièce qui ne sert qu'aux occasions spéciales pour recevoir les invités.

Il est logique de penser que les clients du photographe portent leurs *habits du dimanche*, la sortie en ville étant une occasion aussi importante que la messe dominicale. Cependant, avec l'apparition en 1888 des premiers appareils portatifs permettant au particulier de prendre des photos en extérieur, il est possible de comparer l'habillement dans les deux catégories de photographies. On y trouve assez peu de différences vestimentaires.

Il est plus étonnant de constater à quelle cadence on retrouve des robes toutes neuves dans les albums de famille. La qualité des étoffes, leur lustre et l'absence totale d'usure peuvent servir d'indice pour qualifier une robe de neuve. Cependant, un détail plus intéressant et jamais mentionné dans les ouvrages spécialisés permet de déterminer sans hésitation l'achat récent, c'est la présence bien mise en évidence des traces de pliures de la jupe des femmes. Les robes achetées dans les magasins comme celles faites par les couturières, étaient livrées pliées et repassées dans de grandes boîtes en carton. Ces pliures qui signalaient le costume neuf étaient souvent soigneusement préservées lors du port de la robe pour la première fois. Nous savons aussi que l'achat ou la réception d'une robe neuve s'accompagnait assez systématiquement d'une visite chez le photographe. Le même phénomène s'accomplit aussi avec les habits des hommes, mais l'utilisation de la laine rend le fait plus difficile à prouver.

### 2.3 L'intérêt du portrait photographique pour l'histoire du vêtement porté

Nous avons vu l'importance de la place prise par le portrait photographique dans la société, tout en cernant les conditions particulières et les contraintes inhérentes au mode de reproduction. Nous pouvons nous interroger à propos de l'intérêt que représente l'utilisation du portrait photographique afin d'amorcer une histoire

alternative et complémentaire de l'histoire du vêtement porté dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle. L'archive photographique témoigne et permet une lecture<sup>20</sup> du vêtement précise et unique qui ajoute considérablement aux histoires du costume. Le caractère ordinaire de cette archive l'a presque rendue invisible (McCauley, 2005). Son abondance, toute relative en ce qui concerne le Québec cependant, a fait qu'elle a longtemps été négligée ou abordée superficiellement. Sa nature de témoin livre un récit différent des autres images comme la gravure de mode ou le portrait peint par exemple.

L'intérêt du portrait photographique ne repose pas sur le « c'était ainsi puisque c'est écrit », mais sur le « ça-a-été-là » barthésien. « J'appelle 'réfèrent photographique', non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie » (Barthes, 1980, p. 119-120). Comme le note judicieusement Chevrier (1982, p. 86) « La photographie met le présent à la disposition du futur. » La possibilité d'étudier un corpus photographique relativement important comprenant plusieurs centaines d'images par décennie permet de confirmer par l'image cette histoire du costume qui s'écrit en même temps qu'elle se décrit.

---

<sup>20</sup> Nous employons le terme lecture pour désigner « le déchiffrement, la compréhension et l'interprétation d'objets ou de formes qui n'appartiennent pas à l'écrit » terme qui allait de soi au 17<sup>e</sup> siècle, et qui est encore admis dans le dictionnaire Le petit Robert (1984).

## CHAPITRE III

### LA SCÈNE DE LA MODE (de l'Europe au Québec)

#### 3.1 Contexte historique, social et culturel du vêtement

Le 19<sup>e</sup> siècle, qui accueille les inventions de la photographie et de la machine à coudre, voit naître la haute couture qui se développe en même temps que les grands magasins et l'industrialisation. L'essor de l'industrie est aussi celui de la bourgeoisie. Dans son introduction au quatrième volume de *l'Histoire de la vie privée*, Michelle Perrot avance l'idée que le 19<sup>e</sup> siècle esquisserait un âge d'or du privé que l'historien – tel un bourgeois victorien – a longtemps hésité à aborder. Jürgen Habermas avait été le premier à saisir que l'équilibre des sphères publiques et privées s'était réalisé à l'apogée du libéralisme bourgeois.<sup>21</sup>

##### 3.1.1 Montée de la bourgeoisie

Avec l'avènement de la société bourgeoise du 19<sup>e</sup> siècle, pour la première fois dans l'histoire occidentale, les hommes ne seront pas égaux vis-à-vis des femmes devant la mode. Première bénéficiaire de la révolution industrielle, la bourgeoisie impose son mode de vie et entend faire régner les valeurs, étayées par un conformisme pesant, qui sont les siennes : l'ordre, le travail et la famille. Contrairement à l'aristocratie de l'Ancien Régime, la bourgeoisie assoit sa richesse et son pouvoir sur le travail. Celui-ci étant l'affaire des hommes, leur garde-robe se simplifie, s'uniformise et

---

<sup>21</sup> Pour Norbert Elias (*La civilisation des mœurs*, 1991), la privatisation est consubstantielle à la civilisation.

s'assombrit. La discrétion est le but à atteindre. La maison, les femmes et les enfants deviennent alors la vitrine de la réussite sociale de l'homme. Le paraître de la bourgeoisie ou l'« embourgeoisement des apparences », très codifié, sert de modèle au reste de la société. On peut même dire de cette époque qu'elle atteint un sommet dans la violence de la conformité : « La mode, pourtant, parle de caprice, de spontanéité, de fantaisie, d'invention, de frivolité. Mais ce sont des mensonges : la mode est entièrement du côté de la violence : violence de la conformité, de l'adhérence aux modèles, violence du consensus social et des mépris qu'il dissimule. » (Perec, 1976, p. 263). Ce dernier trait, tout à fait particulier dans l'histoire du costume, rend notre démarche particulièrement intéressante dans la mesure où nous cherchons à confirmer par l'image les efforts entrepris par les diverses couches de la société pour suivre le plus fidèlement les modèles édictés par la mode.

### 3.1.2 L'industrialisation

Le 19<sup>e</sup> siècle connaît une accélération prodigieuse des innovations techniques, industrielles et commerciales. Les progrès de l'industrialisation sont obtenus, entre autres, par la mise au point de machines de plus en plus perfectionnées, mues par la vapeur vers 1850, puis par l'électricité à la fin du siècle. À partir du milieu du siècle, on voit apparaître les premières couleurs chimiques dans les teintures en même temps qu'une accélération de la mécanisation grâce à la mise au point de nouvelles machines de filature et de tissage permettant de réduire considérablement les coûts de production. Par exemple, le premier métier circulaire Cotton, breveté en 1863, permet de fabriquer douze paires de bas en même temps (Ormen-Corpet, 2000). Une nouvelle organisation plus efficace du travail appliquée au secteur florissant du textile et de la confection permet aussi d'abaisser les coûts.

Au Québec, à partir du milieu du 19<sup>e</sup> siècle, l'industrie textile est le plus important facteur de développement économique. Cette industrie bénéficie d'importantes innovations techniques qui permettent aux magasins d'offrir des tissus moins chers. À Montréal, l'industrie du vêtement et du textile connaît un développement rapide et occupe une place considérable dans l'économie de la ville. À la fin du 19<sup>e</sup> siècle, la métropole compte plus du quart des fabricants de vêtements et plus de la moitié des fourreurs et des chapeliers du Canada. Dans les années 1930, la Dominion Textile, fondée à Montréal en 1903, deviendra le plus important employeur du Québec et contrôlera les deux tiers de l'industrie manufacturière canadienne. Ce n'est pas un hasard si la plupart des enseignes de confection au Québec ont commencé leur ascension en vendant des étoffes avant de se transformer en grands magasins.

### 3.1.3 Naissance de la mode et de la Grande Couture

Les historiens du costume s'entendent généralement pour situer les débuts du phénomène de la mode dans la Bourgogne du 15<sup>e</sup> siècle. Il est vrai que cette période voit pour la première fois une véritable différenciation entre le vêtement masculin et le vêtement féminin. Une petite société organisée autour d'une cour dispose de loisirs et de surplus économiques qui vont l'encourager à changer de vêtements régulièrement et d'une façon cyclique passant de l'économie de survie à celle du superflu et du luxe. Cependant, la naissance de la haute couture à Paris au milieu du 19<sup>e</sup> siècle désigne le début de la mode moderne telle que nous la concevons aujourd'hui.

C'est Charles Frédéric Worth qui jette les bases de la haute couture lorsqu'il installe sa propre maison, rue de la Paix à Paris, en 1858. Son adoption par l'impératrice Eugénie qui en fait son principal couturier l'introduit rapidement dans la haute société et dès 1860 sa notoriété devient internationale. Worth doit son succès et sa réussite financière à son utilisation de techniques modernes et l'alliance avec l'industrie

textile qui se met au service de l'artiste en robes. Il propose à sa clientèle des modèles déjà réalisés qu'il signe comme un artiste. Ses vêtements sont portés par des modèles qui ressemblent à ses clientes et qu'il fait défiler dans ses salons superbement décorés : ce sont les premiers mannequins. Il renouvelle ses collections deux fois par année (printemps-été et automne-hiver), fondant ainsi les cycles saisonniers de la mode, ce qui accélère le besoin de changements. Excellent homme d'affaires, il propose les accessoires assortis à ses collections et il met en vente ses patrons portant la griffe « Worth ». Le « père de la haute couture » régnera sur la mode parisienne pendant la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle. Son intérêt pour les artistes et sa connaissance de la peinture ancienne marquera son style. Sa renommée était telle que d'innombrables clientes américaines, y compris canadiennes, se rendaient régulièrement à Paris pour renouveler leur garde-robe chez Worth. Elles étaient souvent attendues, dès leur descente du bateau, par des dessinateurs de mode à l'affût de la nouveauté. C'est aussi Worth qui modifie la crinoline pour mieux l'éliminer et instaurer la tournure qui permet une plus grande expression de ses talents d'artiste. Modeste à son habitude, il écrira par la suite : « La révolution de 1870, c'est peu de chose en comparaison de ma révolution, moi qui ai détrôné la crinoline. » L'accélération des cycles de la mode imposée par Worth et suivie par les autres maisons de couture aura forcément des conséquences sur l'industrie de la couture et de la confection qui se verra obligée de produire plus et plus rapidement pour répondre à la demande.

L'aristocratie ne sera plus la seule à diffuser les nouveautés. La bourgeoisie financière, les demi-mondaines entretenues et les personnalités des arts et du spectacle comme les peintres, les chanteurs et les actrices y contribueront d'une façon importante. Il est piquant de noter que la critique théâtrale accorde autant d'importance aux toilettes portées par les actrices qu'à la qualité de leur jeu. Les photographies de toutes ces célébrités seront distribuées et collectionnées dans le monde entier et paraîtront aussi dans les journaux.

### 3.1.4 Les artistes et la mode

Dans *Mode et peinture*, Marie Simon (1995) établit l'importance de la mode pour les hommes et les artistes du 19<sup>e</sup> siècle par sa relation étroite avec l'avènement de la modernité. « La mode, en tant qu'expression de l'idéal de l'homme moderne, apparaît au peintre comme un matériau nouveau pour atteindre la beauté moderne et pour créer, par là même, *l'art moderne*. » (Simon, 1995, p. 168) Si Baudelaire accordait tant d'importance à la mode, cette « pelure du héros moderne », il ne faisait que participer aux idées nouvelles lancées par les artistes. « En hissant la mode au niveau d'un symbole de la modernité, il l'investit d'une valeur que jamais elle n'avait eue auparavant et qu'elle ne conservera pas au siècle suivant. » (Simon, p. 9) En cherchant à capter le fugitif et à mettre en scène des silhouettes contemporaines et non de lointaines femmes de la mythologie, les peintres impressionnistes célèbrent en même temps la mode dans sa nature éphémère. Un auteur comme Mallarmé (1874), quant à lui, ne craint pas de diriger huit numéros de « La Dernière Mode » dont il écrit tous les textes sous différents pseudonymes féminins avec l'idée (l'intention?) d'approcher la mode comme un art. Iskin (2007) va jusqu'à considérer que le modèle de la Parisienne chic est au centre de l'évolution de la peinture académique à la peinture moderne conduite par les impressionnistes.

Nous avons vu l'intérêt porté par Worth, le « père de la haute couture » à la peinture qu'il découvrait en arpentant les musées régulièrement pour s'inspirer des maîtres anciens. Pour la première fois, un couturier se considère l'ami et l'égal des peintres de son époque et ose affirmer : « Je suis un grand artiste, j'ai la couleur de Delacroix et je compose. Une toilette vaut un tableau. » (Simon, p. 128) Le couturier, autoproclamé artiste, s'intéressait particulièrement aux maîtres du 17<sup>e</sup> et du 18<sup>e</sup> siècle. Son engouement va donner naissance à l'historicisme, une tendance importante au cours de son règne. Certaines nouveautés comme la tournure, la polonaise, les

tuniques en tablier, l'utilisation de la dentelle mécanique imitant les dentelles anciennes ainsi que de nombreux ornements et accessoires lancés par Worth sont issus de sa fascination pour ces époques révolues. Le vocabulaire du costume puise de la même façon dans les termes historiques puisque certains chapeaux sont « à la mousquetaire », « à la Watteau », « à la Vigée Lebrun », ou « à la Gainsborough », des vestes courtes des « pet-en-l'air », les broderies « à disposition », les volants « en chicorée », les collerettes « fraisées » ou « à la Médicis », des jupes s'ouvrent « en devantau », des éventails sont « à la Fontange », des manchettes se transforment en « engageantes », les dentelles en « guipures » et les cravates en « lavallières ». L'impératrice Eugénie qui vouait un culte personnel à la reine Marie-Antoinette n'aura de cesse d'imiter son héroïne jusque dans ses pratiques vestimentaires. On ne s'étonne pas qu'elle s'empresse de nommer Worth « Premier couturier de la cour ».

Consacré par l'impératrice, Worth est aussi recherché par les meilleurs portraitistes de son temps, comme Winterhalter, Carolus-Duran, Bonnat et Manet qui en choisissant de représenter leurs modèles dans ses robes ajoutent à sa renommée. Certains auteurs, comme Hippolyte Taine (1867), déplorent que « nombre de portraits, dans nos expositions annuelles, ne sont que le portrait d'une robe. » D'autres comme Degas et Manet, fascinés par les nouvelles formes tissent des relations de connaisseurs avec les ateliers de modistes. Monet et Renoir qui ont épousé des couturières se tiennent au courant des dernières tendances de la mode et s'avéreront de fins connaisseurs de la toilette féminine et de ses accessoires, comme leurs tableaux en font foi.

### 3.2 Circulation et démocratisation de la mode

Si l'industrialisation permet une production de masse de la confection, ce sont les journaux et les magazines qui en feront la promotion et les grands magasins qui vont en faire la distribution.

### 3.2.1 L'industrie de la confection

La confection, qui est à l'origine de notre prêt-à-porter, désigne l'ensemble des vêtements produits en série et donc plus abordables. Auparavant, les tissus achetés par le client dans une mercerie avec les accessoires nécessaires étaient confiés à la couturière ou à un tailleur plus ou moins renommé qui confectionnait des vêtements sur mesure. Seules l'aristocratie et une bourgeoisie aisée pouvaient s'offrir cette dépense, tandis que la plus grande partie de la population devait produire sa garde-robe à domicile ou se contenter des innombrables circuits de la friperie qui revendaient les vêtements de seconde main portés le plus souvent sous une blouse de travail. L'invention de la machine à coudre et les progrès de la mécanisation vont permettre l'épanouissement progressif de la confection. La rationalisation du travail qui commence à se faire à la chaîne et une amélioration des techniques de coupe proposant les premières tailles fixes permettent un premier abaissement des coûts. Les maisons de confection commencent à concurrencer les tailleurs pour hommes. Puis, en s'industrialisant, la confection se raffine et peut s'adresser à une clientèle féminine issue de la bourgeoisie modeste et alimenter les « magasins de nouveautés » qui donneront naissance aux premiers « grands magasins » au milieu du 19<sup>e</sup> siècle. Pour la première fois, les couches populaires auront accès aux sous-vêtements, comme les chemises et les bas, en assez grande quantité pour se permettre d'en changer. Ce sont les développements de la confection qui vont permettre à une grande partie de la population d'imiter les modes bourgeoises ainsi que le renouvellement plus rapide des gardes-robes. Nous assistons à une sorte de nivellement des apparences entre les classes sociales qui peut être vu comme une révolution, cependant la qualité des textiles, par exemple, n'est pas la même et l'œil averti ne s'y trompe pas.

### 3.2.2 Naissance des grands magasins

C'est dans ce contexte de production de masse que les premiers grands magasins apparaissent en France, au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, rompant radicalement avec l'ancien système de production des vêtements.

Le grand magasin, spacieux édifice implanté au centre-ville, occupe une surface importante et propose à la vente un vaste assortiment de marchandises exposées sur des rayons avec des prix fixes affichés. La marchandise est présentée d'une façon luxueuse et bien éclairée grâce à ses vitrines et à l'électricité<sup>22</sup>, qui prend rapidement la relève du gaz. L'entrée est libre. Cet accès libre, l'élimination de l'obligation de marchander et la possibilité de bien voir la marchandise donnent confiance au client, qui a moins l'impression de se faire rouler. Le décor souvent fastueux se veut chic et moderne. Certains magasins se dotent des premiers ascenseurs. Ainsi, dans son catalogue de 1896, le magasin Eaton vante son ascenseur, ses grandes allées spacieuses et son système moderne de protection contre le feu. Eaton offre même des salles de repos pour les ruraux de passage en ville ce qui est un bon indicateur de l'importance de la clientèle rurale dans le développement économique.

Dans son roman *Au bonheur des dames*, publié en 1883, Émile Zola qualifiait judicieusement ces nouveaux édifices de « cathédrales du commerce »<sup>23</sup>! Les clients sont bien reçus par une armada de vendeurs et de vendeuses. Ils peuvent toucher la marchandise et évaluer la qualité de ce qu'ils achètent. Pouvoir acheter rapidement et porter immédiatement un vêtement satisfait le client moderne, forcément pressé à une époque où tout s'accélère et où le temps commence à rimer avec argent.

---

<sup>22</sup> Le magasin Paquet à Québec « fabriquait » son électricité dès 1883, bien avant les débuts de la compagnie Québec & Levis Elctric Light. (Zéphirin Paquet, 1927, p. 220)

<sup>23</sup> « C'était une cathédrale du commerce solide et légère, faite pour un peuple de clientes. » (Zola, 1984, p. 260)

D'après Lessard (1995), la première grande maison en Amérique du Nord serait celle de la Montgomery Ward installée à Chicago en 1872. De nombreux ruraux cherchant du travail dans les manufactures viennent augmenter la population des villes qui s'accroît rapidement. Les nouveaux centres-villes se construisent alors autour des grands magasins. À Montréal, ces magasins migreront des rues Saint-Jacques et Notre-Dame à la rue Sainte-Catherine, suivis par les nombreux studios des photographes installés, sans surprise, principalement sur les rues Sainte-Catherine et Saint-Laurent. Dans la ville de Québec, les grands magasins amorcent leur développement avec des compagnies importantes comme la maison Henderson, Holt & Renfrew Furriers, spécialisée dans la confection de fourrures dès 1837. Le premier magasin de Zéphirin Paquet est établi rue Saint-Vallier en 1850. Après un incendie, des agrandissements et deux déménagements, Paquet s'installe rue Saint-Joseph, dans le quartier Saint-Roch, et devient le premier « magasin à rayons<sup>24</sup> » de la capitale en 1890. Doté d'un ascenseur et éclairé à l'électricité, on comprend que l'édifice de six étages fasse sensation. Un autre magasin fondé par un des fils Paquet en 1892, connu sous le nom de La Compagnie Paquet Limitée en 1907 se spécialise dans les vêtements et les accessoires de fourrure pour toute la famille. La Compagnie Paquet deviendra l'une des plus grandes entreprises commerciales canadiennes-françaises du Québec au cours du 20<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. Le Syndicat de Québec, fondé en 1886 par six anciens employés du magasin Paquet, deviendra le principal concurrent de cette entreprise.

Lorsque le magasin Simons s'établit dans la côte de la Fabrique à Québec en 1870, il est déjà spécialisé dans la vente de tissus depuis 30 ans. Ses tissus proviennent en grande partie d'importations européennes. L'entreprise de J.-B. Laliberté se consacre à la confection de fourrures dès sa fondation en 1867, dans le quartier Saint-Roch. Le

---

<sup>24</sup> Le terme « magasin à rayons » est considéré comme un calque de l'anglais. Cependant, nous l'utilisons dans le texte pour désigner le nouveau modèle de magasin qui propose des marchandises divisées par rayons, et qui deviendra le grand magasin tel que nous le connaissons aujourd'hui.

<sup>25</sup> Voir l'article de Sauriol (2002) au sujet de la compagnie Paquet.

commerce de la fourrure restera prépondérant dans ses activités jusqu'à aujourd'hui, malgré quelques incursions dans le prêt-à-porter masculin et féminin. Ouvert en 1902 rue Saint-Joseph, le magasin Pollack se spécialise, quant à lui, d'abord dans les vêtements pour hommes avant d'étendre son commerce à toute la famille en 1914. Les rues Saint-Jean et Saint-Joseph du quartier Saint-Roch voient aussi s'installer la plupart des studios de photographes de la capitale.

À Montréal, le petit magasin de nouveautés créé en 1868 par Joseph-Nazaire Dupuis s'agrandit et s'installe au coin des rues Sainte-Catherine et Saint-André en 1882 pour devenir Dupuis Frères, « le grand magasin de la famille canadienne ». L'entreprise fait alors une large place à la diffusion de la mode et de ses accessoires, principalement des importations provenant de France et d'Angleterre. Le magasin fondé à Toronto par Timothy Eaton en 1869 se transforme et adopte les stratégies du magasin à rayons dans les années 1880. Si son premier catalogue paraît en 1884, il ne sera publié en français qu'à partir de 1927, en même temps que l'inauguration du magasin de la rue Sainte-Catherine à Montréal.

Quant au petit commerce mis sur pied en 1853 par Henry et James Morgan à Montréal, il prospère rapidement pour devenir, vers 1874, le premier grand magasin à se doter de rayons au Canada. En 1872, Morgan avait déjà innové en étalant de la marchandise en vitrine à la grande surprise des passants. Les magasins ne tarderont pas à comprendre l'importance de l'exploitation de la vitrine comme véhicule publicitaire de leur marchandise. C'est en 1891 que le magasin de l'élite montréalaise s'établit rue Sainte-Catherine, ouvrant la voie aux autres commerçants qui vont s'installer sur ce qui va devenir la plus importante artère commerciale de la ville. La mode y occupera toujours une place de choix. L'ouverture de quelques succursales dans l'est du pays et la publication de deux volumineux catalogues par année aideront aussi à sa diffusion. Comme Morgan, le magasin Ogilvy, situé au coin des rues Sainte-Catherine et de la Montagne, s'adresse surtout à une clientèle aisée. Lors de sa

fondation en 1866, le modeste établissement vendait des tissus au détail, comme ce fut le cas pour la plupart des grands magasins à leur début. Enfin, la compagnie Simpson de Toronto s'implante à Montréal en 1905. Le magasin se fera connaître dans le reste du Québec grâce à son catalogue distribué partout au pays.

Le succès des grands magasins dépend aussi de leurs acheteurs professionnels qui sont envoyés au moins deux fois par année à Paris et à New York afin de se tenir au courant des tendances et des dernières nouveautés. C'est ainsi que la maison de Zéphirin Paquet (1927, p. 224) envoyait son voyageur de commerce en Europe deux fois l'an à partir de 1885, pour rapporter des marchandises nouvelles. Dans son catalogue de 1896, Eaton se targue d'être en avance sur les saisons pour demeurer à la fine pointe et assure ne jamais vendre des articles de l'année précédente<sup>26</sup>. Certains magasins organisent aussi des défilés dans leur « Salon » pour présenter les nouveaux modèles<sup>27</sup>. L'important pouvoir d'achat des premiers grands magasins provient de la mise sur pied des manufactures et des ateliers canadiens qui peuvent ainsi reproduire des modèles de vêtements à prix abordable. Cependant, la naissance d'une couture véritablement québécoise devra attendre les années 1950 avec la fondation de l'Association des couturiers canadiens en 1954<sup>28</sup>.

Pour les tailleurs ayant pignon sur rue, la concurrence avec les magasins est forte. Ils vont résister un certain temps encore et continuer à servir une clientèle attachée à un service personnalisé. Ces tailleurs ne se privent pas de proposer les nouveaux modèles à leurs clients en leur montrant des gravures de mode provenant de Paris, de

<sup>26</sup> Plusieurs des catalogues cités ici ont été régulièrement consultés (de 2012 à 2013) sur le site de Bibliothèque et Archives Canada [en ligne], <http://www.collectionscanada.gc.ca>.

<sup>27</sup> Les premiers défilés de mode, c'est-à-dire des vêtements présentés par des mannequins vivants, sont attribués au fondateur de la haute couture à Paris, Charles Worth (1829-1895) qui faisait défiler ses modèles dans sa maison de couture. Cependant, le défilé de mode tel que nous le connaissons est attribué à une couturière londonienne, Lucile (Lucy Duff-Gordon 1863-1935) en 1905.

<sup>28</sup> Voir à ce sujet l'introduction du dictionnaire thématique *Dicomode* de Baril (2004), qui fait le point sur les débuts de la création d'une mode québécoise ayant son caractère propre. De nombreuses précisions historiques à propos des grands magasins du Québec proviennent du même ouvrage.

New York et de Londres. En revanche, les magasins américains vont très rapidement perfectionner leurs méthodes de confection en série et seront les premiers à offrir à leur clientèle masculine une marchandise de qualité, en pariant sur la possibilité de séduire l'homme prêt à déboursier plus pour un habit élégant. Comme le précise une publicité du magasin Eaton en 1896 : « Inutile d'enrichir votre tailleur »! Si l'on entend souvent que les Canadiens adoptent les styles anglais et américain, rappelons que cette mode demeure la même que celle lancée à Paris et portée partout en Occident. Cependant, à partir du début du 20<sup>e</sup> siècle, il y a une certaine façon de porter les vêtements, plus décontractée et moins attachée aux conventions, qui est typiquement nord-américaine. Ce style sera par la suite largement véhiculé par les vedettes du cinéma hollywoodien.

Il ne faut pas négliger l'importance des couturières, ces travailleuses autonomes toujours à l'affût des modes urbaines. Dans la campagne québécoise, des couturières faisaient le tour des villages afin d'offrir leurs services aux familles qui en avaient les moyens. Elles s'installaient le plus souvent dans une maison pour plusieurs semaines et confectionnaient les vêtements de toute la famille et des domestiques pour le reste de l'année. Elles pouvaient aussi être rappelées pour un événement particulier comme un mariage. Lors de l'implantation des grands magasins, certaines de ces couturières se feront embaucher dans le rayon de la confection. En 1866, la maison de Zéphirin Paquet (1927, p. 204) faisait travailler des couturières à domicile pour confectionner certains habits d'hommes en vente dans le magasin. D'autres couturières continueront à sillonner la campagne avec des catalogues dans leur mallette. C'est ainsi que, se tenant toujours au courant des dernières tendances, elles pourront suggérer, images à l'appui, tel ou tel modèle à leurs clientes. Elles finiront par perdre leur pratique au profit des magasins lorsque ceux-ci seront en mesure de proposer de la qualité à moindre coût.

Les magasins profitent aussi de la distribution à large échelle des revues et des journaux pour attirer la clientèle grâce à une réclame habile. La publicité insiste toujours sur la « haute nouveauté » de leur marchandise, la « grande vogue à Paris » et les prix les plus bas à la faveur d'« achats considérables faits chez les meilleurs faiseurs de Paris et New York ». La réclame, comme celle publiée dans *Le Monde illustré* du 23 septembre 1899 pour le magasin Letendre & Arsenault, se termine souvent par une petite phrase aussi efficace que malicieuse : « Nous prions le beau sexe de venir voir soit comme acheteuses, soit comme curieuses. » Rappelons que l'avènement des grands magasins offre pour la première fois dans l'histoire la possibilité aux badauds de toutes les classes sociales d'entrer dans un magasin sans obligation d'acheter. C'est aussi l'accès libre qui donne aux femmes habiles et aux couturières la possibilité d'examiner à loisir les détails d'un vêtement afin de le reproduire à la maison ou de l'offrir à une clientèle plus modeste.

### 3.2.3 Circulation des images de la mode au Québec

#### Les journaux et la mode

Les grands magasins, nous l'avons vu précédemment, ont su utiliser la presse à leur avantage pour se faire connaître. La presse profite aussi des perfectionnements techniques qui lui permettent d'intégrer à son contenu des gravures de mode en couleurs. Les journaux et les magazines consacrent d'ailleurs plusieurs pages à la mode. Si les Montréalais ont eu accès au premier journal féminin contenant des informations sur la mode, le *Ladies' Museum* dès 1832, c'est au milieu du 19<sup>e</sup> siècle que nous voyons fleurir un grand nombre de journaux féminins illustrés permettant à la nouvelle bourgeoisie montréalaise de s'informer régulièrement au sujet des dernières tendances de la mode provenant d'Europe. Au Québec, en plus des publications européennes, ces magazines de mode proviennent principalement de Montréal, de New York et de Toronto. Comme le démontre clairement Jacqueline Beaudoin-Ross (1992), qui a consacré un chapitre sur les origines des gravures de

mode dans les journaux montréalais dans *Formes et modes*, un grand nombre de journaux féminins anglais, français et américains étaient aussi disponibles à Montréal, les plus populaires étant le *Peterson's Magazine*, *Godey's Lady's Book* et le *Harper's Bazar*, trois magazines américains que nous avons abondamment utilisés comme référence dans la partie démonstration de notre recherche. Ces journaux américains avaient des ententes avec les journaux de mode européens afin d'obtenir les illustrations les plus récentes et de pouvoir les publier en même temps. La comparaison des images de mode entre elles semble indiquer, selon Beaudoin-Ross (1992) que des journaux montréalais comme le *Canadian Illustrated News* (1869-1883) et *L'Opinion Publique* (1870-1883)<sup>29</sup> ont eu la possibilité de signer des ententes semblables et même d'avoir le privilège de publier des illustrations en primeur soit un ou deux mois avant leur parution dans le *Harper's Bazar* à New York. À partir de 1884, nous voyons la parution du *Monde Illustré* (1884-1902), un nouveau magazine francophone à Montréal, consacrant plusieurs pages à la mode sous forme de gravures et de chroniques. Les nombreuses illustrations publiées dans *Le Monde Illustré* que nous présentons dans notre chapitre VI (Démonstration par l'image) étaient reproduites à partir des images de mode européennes.

Outre les reproductions des gravures et leur description détaillée, on y trouve des textes sous la forme de chroniques de mode fournissant quantité d'informations sur l'étiquette de l'habillement. Ces chroniques sont d'autant plus lues et suivies que cette société du 19<sup>e</sup> siècle impose des codes de l'habillement complexes que chacun s'efforce de suivre sous peine d'être montré du doigt par sa communauté. Les classes les plus modestes n'y échappent pas, elles qui peuvent prétendre pour la première fois porter les mêmes formes de vêtements que les classes privilégiées. Elles cherchent donc à acquérir dans ces chroniques ce que la naissance et l'éducation n'ont pas pu leur donner, un accès au « bon goût » et aux règles des bonnes manières

---

<sup>29</sup> La thèse de Vallières (1999) se base précisément sur les illustrations et les publicités de ce journal pour traiter de la robe montréalaise dans un corpus tiré des photographies du studio Notman.

vestimentaires. Plus le vestiaire s'uniformise entre les classes sociales et plus les classes qui en ont les moyens trouvent une façon de se différencier du « vulgaire » en complexifiant l'étiquette du bon goût. C'est ainsi que l'étiquette associée au deuil s'alourdit et s'intensifie au cours du 19<sup>e</sup> siècle, alors qu'on s'attendrait plutôt à un allègement. Cette étiquette tacite comprend le port de certains types de vêtements au bon moment de la journée et de la saison, à la ville ou à la campagne, tout en donnant de l'importance à certains accessoires aussi coûteux qu'inutiles. Par exemple, si nous pouvons comprendre l'importance de l'ombrelle pour préserver le teint féminin, l'utilisation obligée de la canne pour les hommes ne répond à aucune utilité connue. La capacité de manier sans faux pas cet objet encombrant et peu maniable demande bien du temps libre.

La propagation des images passe aussi par les progrès techniques de la photographie, qui permettent d'en diminuer le coût et de faire circuler à des milliers d'exemplaires des portraits de personnalités du milieu politique et surtout du monde du spectacle. Ces portraits sont aussi publiés dans les différents journaux. Comme les actrices sont régulièrement à l'origine des nouvelles tendances de la mode, leur image diffusée à large échelle sert à propager et à faire accepter des modes récentes et inspire souvent les artisans locaux.

#### Les catalogues de vente

Cependant, ce sont les catalogues et leur distribution d'un bout à l'autre du pays qui vont profondément changer le paysage de la grande consommation. Les catalogues de vente par correspondance font leur apparition vers 1880 au Canada. Ils proviennent principalement des magasins de Montréal et de Toronto. Le premier catalogue Eaton est publié en 1884, mais ce n'est que trois ans plus tard que le service de commandes postales sera accessible dans toutes les villes du pays. Morgan ouvre son service de commandes vers 1891, Simpson en 1893, puis Paquet vers 1897. La popularité du catalogue et de la vente par correspondance a été rendue possible grâce au service de

la poste qui outre l'envoi du courrier et de la marchandise en milieu rural dès 1908, permet aussi l'émission de mandats postaux pour payer les articles.

Jusque vers 1890, les articles de mode offerts dans les catalogues sont surtout des pièces d'habillement demandant peu d'ajustement, tels les sous-vêtements, les robes d'intérieur, les manteaux et des accessoires comme les gants, par exemple. Puis les clientes s'habituent à envoyer leurs mesures pour commander des tailleurs « prêt-à-porter », des jupes, des blouses, et se laissent finalement tenter par des robes de plus en plus chics. Les tailles standardisées apparaissent rapidement dans les bons de commande. Les catalogues sont encore entièrement rédigés en anglais, cependant nous savons qu'ils étaient aussi destinés aux Canadiens-français puisque dans les instructions des commandes postales du magasin Eaton se trouve un encart « À nos clients français » indiquant qu'il était préférable de passer la commande en anglais ou, à défaut, de mentionner le nom de l'article et la page où il se trouve.

#### Les patrons de couture

Les femmes qui, pour des motifs d'économie, ne peuvent se permettre de dépenser pour l'achat de vêtements confectionnés n'en commandent pas moins des patrons et toutes les fournitures nécessaires afin de confectionner leurs propres « nouveautés ». C'est la raison pour laquelle les catalogues consacrent une partie importante de leurs pages aux tissus, aux articles de mercerie (comme les rubans et les boutons) et aux innombrables garnitures en passementerie et en dentelle. D'après De Young (2009) et Iskin (2007), des revues de mode bon marché, autrefois réservées aux couturières, proposent dès les années 1860 des patrons de couture avec des instructions qui permettent à des petites mains habiles de se confectionner le nécessaire<sup>30</sup>. La vente de ces patrons imprimés et découpés et proposés dans une presse accessible est un

---

<sup>30</sup> Cités par Groom et Cogéval (2012, p. 78).

vecteur important de distribution des modes nouvelles, en particulier pour la clientèle rurale.

Le marché nord-américain est tellement lucratif que certaines maisons européennes se font une spécialité de la vente par correspondance. C'est ainsi que Mme Demorest fera connaître ses modèles en les diffusant dans *Madame Demorest's Mirror of Fashions*. En 1876, elle y diffusera trois millions de patrons en papier. Certains catalogues de patrons européens, très prisés par les acheteurs en Amérique du Nord, proposent aussi de commander le patron d'une robe dite « mi-confectionnée » qui est envoyé dans une boîte contenant le métrage de tissu et une gravure montrant le résultat final. (Tétart-Vittu, 2012, p.114)

Dans le catalogue Eaton de 1901, on peut déjà commander les patrons de la compagnie Butterick. Des catalogues de patrons permettant de tailler des vêtements pour toute la famille avec un minimum de connaissances en couture circulent en même temps que ceux des grands magasins. C'est ainsi que nous avons pu illustrer les photographies de 1894-1895 grâce à un catalogue trouvé à Montréal du *Metropolitan Fashion* publié par le *Delineator* de Toronto et la compagnie Butterick Publishing. Abondamment illustré, le catalogue de patrons offre plusieurs variantes du même modèle avec des vues de face et de dos. Bien que ce genre de catalogue serve à promouvoir la vente de patrons de vêtements, on comprend aisément comment il a pu circuler d'un foyer à l'autre et être utilisé par des couturières curieuses des dernières nouveautés et assez habiles pour confectionner ou remettre au goût du jour certains vêtements sans acheter les patrons recommandés.

Par l'entremise de la presse, les « magasins à rayons » du Québec et leurs catalogues vont avoir un impact considérable sur la mode en faisant connaître les dernières tendances dans les régions les plus reculées de la province. Toutes les couches de la population auront ainsi accès à une mode autrefois réservée à une élite urbaine.

### 3.2.4 Démocratisation de la mode

Avec le développement de l'industrialisation, de l'urbanisation et de la consommation de masse, la mode, d'abord le fait d'une élite, se démocratise donc progressivement dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle. Cette démocratisation est rendue possible à la fois par la confection industrielle accessible dans les grands magasins et par une confection maison ou artisanale favorisée par la circulation des images de mode dans les journaux et dans les catalogues. C'est ce qui permet aux différentes couches sociales de suivre et d'imiter le modèle bourgeois, symbole de réussite autant en Europe qu'en Amérique du Nord.

Les classes moyennes des villes en particulier sont attentives à ne pas se laisser distancer par l'élite, surtout lorsqu'elles sont en représentation. Les occasions de paraître en public sont nombreuses et souvent reliées aux cérémonies qui balisent les saisons, la messe du dimanche devenant ainsi la messe des modes. Si les femmes ont l'obligation de se couvrir la tête en entrant à l'église, les conventions sociales exigent au minimum le port d'un nouveau chapeau selon un rythme bisannuel<sup>31</sup>. On en profite souvent alors pour se faire *tirer le portrait*.

Dans les campagnes, la circulation des personnes et des images crée une émulation qui incite même les plus modestes à essayer de suivre, avec plus ou moins de réussite et d'élégance, les modes urbaines. Seules les personnes très âgées montrent parfois une silhouette datant de la décennie précédente. Cependant, chez le photographe, ces personnes s'efforcent de suivre assez fidèlement, c'est-à-dire à deux ou trois ans près, les modes portées par les plus jeunes. Tous les moyens sont déployés dans ce sens. Dans les portraits de familles modestes, il n'est pas rare de voir la grand-mère porter un corsage neuf sur une jupe plus ancienne. Un corsage du début des années 1890

---

<sup>31</sup> À Pâques et à la Toussaint.

peut aussi servir de base et être rafraîchi par l'ajout d'épaulettes et de nouvelles manches comme nous le montrons dans la photographie de la grand-mère de madame Omer Lacasse vers 1899 (voir dans l'interface numérique 1899-1900). Seule la coupe en pointe du devant nous indique la provenance plus ancienne du corsage remis au goût du jour par une couturière.

Pour conserver une certaine suprématie sur le commun, la bourgeoisie érige tout un système de règles de bienséance, une attention aux légères variations dans l'utilisation des textiles de prix et des accessoires qui permettent à une élite, avec l'accélération des changements saisonniers de la mode, de garder une supériorité subtile, mais certaine. La haute couture, qui apparaît avec Charles Frédéric Worth peu avant 1860, permet aussi, par son luxe et son raffinement, de se distinguer de la confection. La renommée de Worth est internationale. Ainsi Paris, où il exerce son monopole, demeure la « référence suprême du chic et du bon ton » (Perrot, 1981b, p. 9), cette référence que toutes les capitales occidentales s'efforceront d'imiter et de propager.

En ce qui concerne la mode au Québec, la question se pose de savoir combien de temps pouvait s'écouler entre le moment où une mode était lancée à Paris et diffusée dans les journaux et celui où elle était adoptée par une certaine élite, puis par la population canadienne dans son ensemble. Une deuxième question, tout aussi intéressante, cherche à savoir si cette mode était reprise dans son intégralité ou vaguement copiée dans sa forme générale. Dans quelle mesure la Québécoise avait-elle la possibilité de suivre la mode et à quel rythme? Trop souvent, des auteurs ont décrété que l'Europe était trop éloignée, que l'information prenait beaucoup de temps à parvenir dans les villes et des années dans les campagnes et que les Canadiens avaient d'autres priorités. De la même façon, il est souvent sous-entendu que ces derniers n'avaient ni le goût ni le savoir-faire des couturières et des tailleurs européens.

Cependant, en ce qui a trait à la période étudiée, soit de 1860 à 1914, ces assertions ne tiennent pas, en particulier en ce qui concerne l'accessibilité à une information de qualité. En effet, dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, les ressources iconographiques portant spécifiquement sur la mode prolifèrent. Les nouvelles tendances édictées à Paris sont reprises systématiquement par des publications dans toutes les capitales européennes, mais aussi en Amérique. Deux semaines à peine après leur parution à Paris, les journaux et les magazines contenant illustrations et chroniques de mode arrivent à Montréal et à Québec. Dès 1860, des navires postaux canadiens assurent une navette régulière entre les deux continents. Nous savons qu'en 1866, la liaison avec l'Europe pouvait s'effectuer en moins de douze jours et en 1888 en neuf jours<sup>32</sup>. D'autres navires effectuent la livraison hebdomadaire du courrier le long des principales voies maritimes du Québec. Des wagons postaux sont aussi créés sur les lignes de chemin de fer. Le délai de livraison passe à deux jours sur la ligne entre Québec et Windsor, en Ontario.

On peut même soutenir, avec Jacqueline Beaudoin-Ross (1992), qu'au 19<sup>e</sup> siècle, Montréal est l'une des capitales de la mode en Amérique du Nord<sup>33</sup>. Les gravures de mode parisiennes arrivent souvent directement à Montréal et y sont donc accessibles avant de l'être à New York. L'étude de certaines photographies provenant du studio Notman et dont nous connaissons les dates exactes de prise de vue semble bien démontrer que le décalage temporel est minime. Toutefois, comme les dames de la haute société montréalaise forment l'essentiel de la clientèle du célèbre studio, on peut se demander si la démocratisation de la mode est alors un fait aussi avéré qu'en Europe. La réponse pourrait se trouver dans l'analyse de portraits provenant de

---

<sup>32</sup> Cette précision provient des recherches effectuées par Hamelin et Roby (1971) dans leur *Histoire économique du Québec*, citée par Vallières (1999).

<sup>33</sup> Une des rares études solidement documentées et touchant de près au sujet a été menée par Jacqueline Beaudoin-Ross (1992) dans le catalogue de l'exposition *Formes et modes. Le costume à Montréal au XIX<sup>e</sup> siècle* au Musée McCord d'histoire canadienne.

photographes francophones plus modestes. Ces photographes ordinaires ont essaimé leurs studios dans la moindre ville et même dans certains villages (comme Jean Ruel à Saint-Lazare) pour répondre à l'importante demande. Sans oublier les nombreux photographes ambulants qui sillonnent la province et proposent des portraits photographiques en format carte de visite et des ferrotypes à des prix encore plus modiques, ainsi se faire « tirer le portrait » est devenu très accessible. Des familles de la campagne profitent aussi d'un séjour en ville pour se faire photographier dans leurs vêtements du dimanche. Il suffit de feuilleter un album de famille dont la provenance est connue pour constater en relevant les noms des photographes que ces membres n'hésitaient pas à se faire photographier à la grande ville (Montréal ou Québec) de temps en temps. Il semble aussi courant (et logique) que l'achat ou la confection d'une nouvelle robe ou d'un nouveau costume soit systématiquement suivi d'une visite chez le photographe. Nous verrons que plusieurs portraits analysés de la collection présentent les caractéristiques d'un vêtement neuf. Il est intéressant de noter qu'au moment où l'accès à la mode s'intensifie, le portrait photographique, qui témoigne du phénomène, se démocratise aussi.

Le nivellement des pratiques vestimentaires est souligné par les voyageurs dont George Tuthill Borett (1865) qui venant d'Angleterre observe qu'au Canada : « Uniformes, livrées et autres caprices d'une aristocratie pompeuse sont abandonnés. Le gardien de chemin de fer est habillé tout comme vous, les porteurs, mieux encore, quant au capitaine, aux conducteurs et aux grooms, ils sont vêtus comme tout gentleman qui se respecte »<sup>34</sup>. Les fastes de l'aristocratie anglaise n'avaient évidemment pas leur place en Amérique du Nord. D'autres voyageurs ont manifesté leur étonnement en observant la qualité des vêtements à la dernière mode portés par les Canadiennes, comme cette jeune Anglaise voyageant en 1864 et qui regrette

---

<sup>34</sup> Cité par Creighton (2013, p. 106).

amèrement d'avoir choisi d'emporter des robes datées de l'année précédente<sup>35</sup>. (Creighton, 2013, p. 16)

Citons encore l'exemple du port de la crinoline qui, dans les années 1860, offre une bonne illustration de la démocratisation d'une mode qui, malgré sa forme encombrante et malcommode à l'extrême, sera portée dans toutes les couches de la société. En Allemagne, des voyageurs ébahis racontent avoir vu des bergères lutter contre le vent s'engouffrant dans leurs immenses crinolines. Si l'histoire se passe en Europe, la situation au Canada était assez semblable. À côté des nombreux portraits photographiques présentant des dames de la haute bourgeoisie québécoise dans leurs luxueuses robes crinolines, plusieurs de nos photographies des années 1860 montrent également des femmes modestes et mal fagotées posant avec des crinolines dont certaines sont visiblement arrangées avec les moyens du bord. Il n'est pas rare de voir les cerceaux métalliques de ces crinolines former des lignes disgracieuses sous des jupes trop minces. Il était bien plus important de se conformer au port de la crinoline que d'avoir l'air élégant. En effet, Fournel (1858, p. 386)<sup>36</sup> s'étonne de voir que lors des séances de pose, les clientes « se préoccupent encore moins d'être belles, que de l'être à la façon du jour, et il semblerait à les voir et à les entendre, qu'elles posent pour des gravures de mode ».

---

<sup>35</sup> « Had I suspected the quality of clothes which the Canadian lady travellers wear, I should certainly not have chosen my last years grey poplin to bring, and the brown alpaca should have stayed at home with our mother's old beaver. »

<sup>36</sup> Cité par Charpy (2007).

## CHAPITRE IV

### LE VÊTEMENT ET SES DISCOURS

#### 4.1 Vêtement signe social et acte de différenciation

À la suite de Perrot (1981b, p. 16), nous reprenons la thèse de l'ethnologue Leenhardt (1952) qui affirme que, contrairement à l'idée encore trop souvent soutenue dans les histoires du costume, ce ne sont ni le froid ni la nudité qui ont amené l'homme à se vêtir, mais le souci de s'investir de tout ce qui l'aidera à s'affirmer et à être soi dans le monde. L'origine du vêtement n'est donc pas sa fonction de protection. Toute une conceptualisation du discours social se trouve ainsi masquée par des alibis pratiques et esthétiques. Il est intéressant de noter que ce sont ces mêmes alibis qui servent de fil conducteur dans la plupart des histoires du costume. En examinant notre corpus de portraits photographiques, on ne peut que constater le nombre important de personnes qui choisissent de poser dans la tiédeur des studios avec toute la panoplie de leur garde-robe d'extérieur, manteau, chapeau, gants, manchon de fourrure, parapluie. Ce paradoxe, qui peut nous faire sourire, s'explique aisément par les discours contradictoires lancés par les textes des magazines de mode comme le souligne Perrot (p. 19) :

Encore bien assumés au 19<sup>e</sup> siècle, les signes de pur prestige, lourds de connotations aristocratiques, sont aujourd'hui brouillés par un discours de mode qui s'ingénie à persuader qu'un chapeau, qu'un foulard ou qu'une fourrure servent à protéger ou à embellir, sans plus avouer ouvertement qu'ils fonctionnent comme différence distinctive et comme signe statutaire, à l'instar des perruques ou des talons rouges d'autrefois.

En dénonçant le mythe du futile associé à la mode, Perrot (p. 16) affirme que se vêtir est d'abord un acte de différenciation doublé d'un acte de signification : « Fondamentalement, c'est par le vêtement d'abord que groupes et individus se produisent comme sens ».

C'est ce qui nous permet de comprendre l'insistance de toute une partie de la population à se procurer (ou se bricoler) des vêtements et des accessoires à la dernière mode et d'en changer régulièrement pour imiter l'apparence vestimentaire d'une bourgeoisie plus fortunée. Avant la démocratisation de la mode dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, ce paraître qui délimitait sans appel la hiérarchie des fortunes était inaccessible. Cependant, si la mode peut être suivie de plus près, la hiérarchie sociale et ses signes vestimentaires n'ont pas disparu. Ils sont seulement moins marqués, plus subtils et comme brouillés. L'uniformisation de l'habillement est un phénomène réel qui se vérifie et qui inquiète certains commentateurs. Pour se différencier du vulgaire, la bourgeoisie va se constituer une sorte de « morale vestimentaire » afin de garantir « la clarté de certains signes vitaux à l'ordre social ». (Perrot, 1981b, p.13) Les manuels de civilité, nous l'avons vu, s'efforceront d'énumérer et de rendre accessibles les codes de cette morale, mais leur application obéit à des lois tacites faciles à intégrer par ceux qui font partie du grand monde. C'est ainsi que dans son « Code du savoir-vivre » la comtesse Dash (1868, p.16) prévient<sup>37</sup> :

Par la seule inspection de l'extérieur d'une femme, une autre femme, si elle a de l'intelligence et de l'habitude, saura à quelle classe elle appartient, quelle a été son éducation, quelle société elle a vue. Elle

---

<sup>37</sup> Citée par De Young (2012, p. 258).

devinera même ses goûts, son caractère, si elle se donne la peine d'observer; souvent, la manière de placer son châle, de mettre son chapeau d'attacher ses gants, révèlent une existence.

Le choix d'étoffes et d'accessoires plus coûteux permet aussi à l'oeil exercé de faire la différence. Zola (1866) ne s'y trompe pas, qui affirme : « Voyez la robe. Elle est souple et solide. Elle traîne mollement, elle vit, elle dit tout haut qui est cette femme.<sup>38</sup> » Cette volonté de différenciation sera relayée tout le long des classes sociales, chacune s'efforçant d'afficher son rang, jusqu'au paysan le plus modeste qui se serait senti déshonoré de travailler sans porter un gilet sur sa chemise. Néanmoins, nous devons rappeler que la morale s'en mêlant, il était primordial d'afficher la mesure et la discrétion en restant à sa place. « Rester à sa place est la meilleure des dignités », martèle la Baronne Staffe (1891, p. 102) dans son *Usage du monde*.

#### 4.2 Vêtement invisible

Si le portrait photographique donne à voir d'une façon très détaillée les habits, les robes et les accessoires qui les accompagnent, que peut-il nous dire à propos du linge, c'est-à-dire des vêtements invisibles portés dessous?

Les sous-vêtements fournissent une base structurée pour les vêtements qui vont s'y déposer. Cette base redessine complètement la silhouette en la façonnant sans tenir compte de la diversité des morphologies. Cette base comprend, outre le corset et les nombreux jupons, les différentes structures à base métallique qui vont réinventer totalement le bas du corps en cachant les jambes.

---

<sup>38</sup> Cité par Groom (2012, p. 92).

Le corset, véritable carapace, peut étrangler la taille en la rapetissant de moitié, arrondir les hanches pour les rendre plus plantureuses, soulever, écarter, augmenter la poitrine. La construction très complexe du corset baleiné et muni d'un busc pour obtenir le maximum d'effet correcteur ne fait pas que comprimer les chairs en les repoussant vers le haut ou vers le bas. Il peut aussi être garni de capitons de rembourrage pour ajouter du volume afin de pallier les déficiences de la nature. Proust (1987, p. 607) nomme ces artifices « les rentrants et les sortants factices » d'Odette, le personnage dont les toilettes des années 1870 sont longuement décrites dans la *Recherche*. Parmi les « sortants factices », nous devons mentionner la tournure qui magnifie le derrière des femmes au point de les encourager à poser de profil dans les studios afin de montrer qu'elles ont bien « ce qu'il faut ». À partir de 1870, la tournure voit le jour pour permettre d'amonceler au-dessus des reins le surplus d'étoffe traînant par terre après l'abandon de la crinoline. Les publicités proposent des modèles variés plus ou moins souples ou articulés pour aider les femmes à s'asseoir. Cependant, nous savons que les femmes trop modestes pour s'offrir la dernière invention n'hésiteront pas à la remplacer par un coussin rempli de pages de journaux froissées. L'essentiel étant de se faire voir, à la messe en particulier, avec la forme appropriée. Il est aisé d'imaginer que le même stratagème a pu être employé lors d'une visite chez le photographe.

La forme des corsets est modifiée pratiquement chaque année et c'est donc souvent le corset qui détermine le changement de silhouette de la mode. Le corsage ou la robe qui va s'asseoir sur le corset sera bâti pour en épouser strictement les formes. Sous l'ancien régime vestimentaire, le corset, réservé à une élite, désigne la femme qui a le privilège de ne rien faire. Cependant, à l'époque qui nous intéresse, les filles de ferme et même les travailleuses en usine le portent sous leurs chemisiers. Ce corset sera bâti avec des matériaux plus solides, les baleines remplacées par des lames en acier, mais la forme tant recherchée sera respectée. En 1890, une publicité pour le corset « Pretty Housemaid » de la compagnie Symington s'affiche comme le corset le moins cher et

le plus solide jamais fabriqué à l'usage des domestiques. Autant on peut constater dans les photographies à quel point les femmes (et les hommes dans une moindre mesure) s'attachent à suivre année par année les changements voulus par la mode édictée à Paris, autant il n'est pas rare de voir que les femmes ne réussissent pas toujours, par manque de moyens, à changer assez souvent de corset pour soutenir les nouvelles formes. Considéré de par sa nature comme un vêtement invisible, il devient en fait très (trop) visible lorsqu'il ne possède pas la forme appropriée pour soutenir parfaitement le vêtement de dessus. Le médium de la photographie, avec son éclairage fait pour mettre en valeur la lumière et ses ombres, accentue de plus cette visibilité involontaire. Ainsi il est courant d'observer une forte barre transversale au centre du corsage qui indique le haut du corset. De la même façon, les crinolines du début des années 1860 ne soutiennent pas assez les robes de 1865 ou trop celles des années 1868. Ce décalage offre même des effets comiques lorsqu'on peut apercevoir une partie du cerceau de la dite crinoline qui se révèle sous la robe relevée. Il est facile de comprendre que ces décalages ne sont observables que dans les portraits produits par des studios ordinaires photographiant des clients relativement modestes, ces mêmes clients dont l'histoire du costume parle peu et qu'elle montre encore moins.

#### 4.3 Sous le vêtement, le corps

« Le corps, les attitudes et la présentation sont dotés de significations et insérés dans des codes; la condition économique, sociale, culturelle s'inscrit dans l'apparence corporelle, directement ou indirectement, par les contraintes qu'elle implique et les comportements qu'elle suscite. » (Pagès-Delon, 1989, p. 7)

L'anthropologie du corps double celle du costume dans la mesure où le corps soutient le vêtement et le vêtement couvre, submerge, efface le corps. Une anthropologie du corps qui « emprunte souvent le détour de l'ethnologie et de l'histoire pour apprécier

sous un angle insolite, et d'autant plus fertile, un certain nombre de pratiques, de discours, de représentations et d'imaginaires » (Le Breton, 1990, p. 5). Depuis la Renaissance et le développement de l'individualisme, la société occidentale est fondée sur un effacement du corps qui coïncide avec la promotion du visage (Le Breton, p. 10 et 21). Au 19<sup>e</sup> siècle, cet effacement passe par l'imposition de sous-vêtements particulièrement contraignants. Cette contrainte ne provient pas seulement des caprices de la mode, mais se trouve aussi édictée par les manuels de savoir-vivre qui prétextent des arguments de pudeur et d'hygiène pour rendre ces sous-vêtements obligatoires. Il s'agit de maîtriser le corps comme on dresse un animal rétif. Cette dimension morale associée à l'apparence est typique du siècle.

C'est aussi pour des raisons morales que l'eau est devenue suspecte. Il ne faut pas perdre trop de temps au nettoyage du corps puisqu'il se fait au détriment de l'esprit, entendez les bonnes mœurs et la morale religieuse. La propreté excessive et les bains réguliers sont d'ailleurs le fait des femmes entretenues. Jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle, une cuvette et son broc d'eau, un linge et du savon satisfont même les plus riches bourgeois (Perrot 1984b, p. 133). Ne nous fions pas trop aux injonctions des manuels de civilités qui affirment qu'« une femme propre est presque toujours une femme honnête et vertueuse <sup>39</sup>», parce que la notion de propreté au 19<sup>e</sup> siècle est bien particulière et toute d'apparence. Il s'agit d'abord de la propreté associée au linge blanc et à la possibilité d'en changer souvent. Ce linge qui sera rendu plus facilement disponible, grâce à la confection et aux grands magasins qui en feront la promotion (les magasins offrent régulièrement des ventes de blanc), sert d'alibi à la toilette dite sèche. Ce sont les sous-vêtements qui absorbent la saleté.

N'oublions pas cependant que la dissimulation du corps sert en même temps une fonction érotique. C'est bien ce qu'exprime Eugène Chaput en 1862 : « La femme en

---

<sup>39</sup> La comtesse de Bassanville (1859) citée par Perrot (1984, p. 18).

corset est un mensonge, une fiction, mais pour nous autres cette fiction est mieux que la réalité.<sup>40</sup> » De même, lorsque le peintre Édouard Manet affirme que le corset de satin serait le nu de son époque<sup>41</sup>, il souligne l'importance de ce remodelage du corps de la femme dans l'imaginaire masculin. Au cours du siècle, on assiste à de nombreuses variations de la mise en valeur des formes. Ces variations passent par des cycles vestimentaires qui mettent l'accent sur telle ou telle partie du corps pour mieux l'idéaliser. Les énormes crinolines servent à donner l'illusion d'une taille plus mince au-dessus de hanches larges, tout en occultant complètement la présence des jambes. Puis, lorsque les jupes se simplifieront, les corsages se couvriront d'ornements, ou mouleront les poitrines. L'arrière des jupes se gonflera et se dégonflera à l'aide des différentes tournures pour attirer le regard sur un postérieur hypertrophié. Les tournures disparues, il restera un dernier coussinet pour soutenir la jupe au bas du dos et dont le nom de *polisson* est sans équivoque. Alors les corsets iront jusqu'à transformer les deux seins féminins en une seule masse pour donner l'effet *monobosom* ou poitrine unique. Deslandres (1976, p. 170) souligne justement à quel point la recherche du confort physique compte peu tant « la satisfaction de l'esprit importe plus que la commodité ».

Le port du corset comme celui des talons ou d'un faux col change aussi considérablement la démarche, mais aussi la pose qui sera prise chez le photographe. Au début des années 1870 par exemple, les femmes posent assez systématiquement de profil en s'appuyant sur une table ou un dossier de chaise pour mettre en valeur le derrière proéminent de leur robe obtenu par le port de la tournure récemment mis à la mode. Cette pose, surnommée « the Grecian bend », assure au moins deux fonctions, celle de souligner l'emplacement de l'érotisme féminin, mais aussi celle qui veut montrer que la femme suit parfaitement les dernières exigences de la mode telle qu'elle est décrétée dans les magazines. Les postures varient donc en fonction de la

---

<sup>40</sup> Cité par Perrot (1984b, p. 172).

<sup>41</sup> Cité par Darragon (1991, p.272).

mode et servent à mettre en évidence à la fois les corps, les étoffes et les coupes des vêtements portés. C'est la raison pour laquelle dans les photographies de groupe, les femmes sont assez systématiquement debout alors que les hommes sont assis. Le costume masculin ne perd rien dans la position assise qui donne au contraire de la contenance aux hommes, tandis que les robes des femmes se déploient mieux lorsqu'elles sont debout. Savoir reconnaître ce genre de détail évite d'interpréter la position assise des hommes (souvent photographiés dans des fauteuils) comme une volonté de marquer leur supériorité.

En ce qui concerne le corps masculin, il ne s'agit pas de le cacher pour l'érotiser, mais pour le faire oublier. Perrot (1981b, p. 63) affirme même que le rôle du vêtement bourgeois serait d'occulter ou d'éluder le corps de son porteur afin de « lui permettre de s'en absenter et de l'abandonner en oubliant sa présence gênante ».

#### 4.4 Le vestiaire masculin

Depuis la fin du 18<sup>e</sup> siècle, la mode masculine, quoiqu'encore édictée à Paris, emprunte beaucoup à l'anglomanie. D'abord perçue comme une lubie de quelques dandys aristocrates, la volonté de porter une mode plus simple et plus confortable, imitée de la bourgeoisie anglaise, finira peu à peu par triompher au 19<sup>e</sup> siècle. Les anciens habits de soie rutilants seront abandonnés avec un certain soulagement pour le sobre costume de laine. L'Angleterre maîtrisait depuis des siècles la fabrication du drap de laine dont la qualité ne cessera de s'améliorer avec l'industrialisation. Et c'est tout naturellement que les tailleurs anglais développeront des techniques de coupe permettant un travail du drap de laine sophistiqué aboutissant à un costume discret, mais élégant, ajusté et confortable. Ce vêtement s'assombrit en même temps qu'il se simplifie. Au milieu du siècle, l'habit noir associé au puritanisme s'impose, et pour longtemps, puisqu'il est l'ancêtre du costume trois-pièces contemporain.

Le vestiaire masculin s'est donc simplifié et uniformisé pour abandonner les couleurs et la fantaisie à l'univers féminin, désormais très séparé. C'est ce que Flügel (1982, p. 103) nomme joliment « la grande renonciation masculine sur le plan vestimentaire ». Le maître mot est la discrétion. L'homme ne doit en aucun cas se faire remarquer autrement que par la sobriété et la propreté, tout apparente, de sa tenue vestimentaire. D'où l'importance prise par la blancheur du col et des manchettes de la chemise. Tout comme le noir, le blanc est une non-couleur. Les accessoires sont peu nombreux, mais primordiaux pour juger de l'élégance et de la richesse de celui qui les porte. C'est aussi un des rares domaines vestimentaires où l'homme peut exprimer un peu de personnalité. Comme l'exprime Forster (1982) en 1910 : « Tous les hommes sont égaux – à condition, évidemment, qu'ils possèdent un parapluie »<sup>42</sup>. Il n'est pas rare de trouver des photographies montrant l'homme tenant son chapeau melon neuf posé droit sur la main comme sur un plateau. L'image témoigne que l'homme possède ce qu'il faut pour être habillé correctement.

Le choix de porter la redingote, la jaquette, le frac ou le veston dépend de critères stricts comme la saison, l'heure de la journée, l'activité pratiquée, le lieu où l'on se rend. On ne s'habille pas de la même façon en ville que dans une station balnéaire. Depuis les années 1870, la redingote est le vêtement de ville, habillé, mais pas cérémonieux, on pourrait presque dire l'uniforme, porté par tous du haut en bas de l'échelle sociale. L'homme du monde et son domestique, le directeur de bureau et ses employés, le négociant et ses vendeurs, les contremaîtres et les ouvriers endimanchés. Cet uniforme va de pair avec un nivellement apparent des distinctions sociales. À la grande satisfaction de la classe moyenne et des employés de bureau qui n'aspirent qu'à se fondre, au moins en apparence, dans la bourgeoisie. Mais qu'on ne s'y trompe pas, la position sociale se distingue au premier coup d'œil. « Vous voyez ses gants, et vous concluez », écrira Eugène Chapus (1862, p.114). Le style et l'élégance se

---

<sup>42</sup> Cité par Ribeiro (2012, p. 61)

réfugient dans les accessoires, la subtilité de la coupe, de l'ajustement de l'habit et la qualité de l'étoffe. En empruntant la silhouette du riche bourgeois, l'homme de la rue ne cherche à leurrer personne, mais à avoir l'air d'un homme « comme il faut ». Cet emprunt devient accessible grâce au vaste choix de vêtements confectionnés offert dans les grands magasins, à prix abordables. La standardisation de la confection masculine a commencé plus tôt et s'est développée plus rapidement en Amérique du Nord que la confection féminine, autrement plus complexe. Si bien que la confection domine le marché du vêtement masculin dès les années 1870. À cette date, le client pressé ou peu exigeant pouvait acheter depuis longtemps un habit tout fait chez un tailleur marchand.

Ce qui frappe le plus dans le nouvel uniforme masculin, c'est l'utilisation de la couleur noire qui transforme une foule en nuée de corbeaux. Dès 1851, Gerard de Nerval (1984) parlait « d'un siècle en habit noir qui semble porter le deuil de ceux qui l'ont précédé ». Les tailleurs en difficulté et les chroniqueurs de mode ne cesseront de critiquer cette mode si néfaste pour leur pratique et tellement ordinaire qu'un paletot de confection suffit à contenter l'homme de la rue. C'est ainsi que Thirifocq (1867) décrit l'habit de l'homme de son temps dans le « Journal des modes d'hommes »<sup>43</sup> :

Considérez bien un monsieur très élégant, suivant le goût de notre époque, vêtu du paletot-sac, et examinez en détail les différentes parties de son costume en partant de la base : deux tuyaux droits contiennent ses jambes et se perdent dans un tuyau collecteur, de celui-ci s'échappent deux annexes, toujours en forme de tuyaux dans lesquels sont renfermés les bras, et pour le couronnement de l'édifice, un tuyau à gouttière auquel nous donnons le nom de chapeau.

Force est de constater que la description correspond aux silhouettes observées dans les portraits photographiques de cette époque qui nous montrent les hommes sanglés dans leur uniforme sombre et semblant jouer le second rôle à côté de leurs femmes

---

<sup>43</sup> Cité par Perrot (1981b, p. 56)

croulant sous des mètres d'étoffes et enrubannées comme des paquets cadeaux. Chaque année, un chroniqueur croit pouvoir prédire la fin du sinistre habit noir « emprunté à la perfide Albion qui l'applique à toute l'échelle sociale, depuis le Pair des trois royaumes jusqu'au Balayeur des rues! <sup>44</sup>» Il n'en sera rien. En 1882, quinze ans après Thirifocq, un autre chroniqueur, Delorme (1882, p. 34), renchérit : « Un habit c'est laid; deux habits c'est plus laid. Mais rien ne dépasse en laideur une réunion de plusieurs milliers d'habits noirs. Je me suis demandé parfois par suite de quelle aberration inexplicable notre génération osait se montrer sous ce funèbre costume [...]. <sup>45</sup>» Cependant, rien n'y fait, les railleries n'empêcheront pas la gente masculine d'adopter, et pour longtemps, l'uniforme si pratique de l'homme qui travaille et tient à affirmer dans son apparence les valeurs de sa légitimité sociale faite de correction et de mesure. C'est encore Perrot (1981b, p. 59) qui souligne à quel point le rôle du vêtement masculin est d'affirmer « les notions de décence, d'effort, de correction, de sérieux, de sobriété, de retenue, de self-control, à la base de toute sa *respectabilité* ».

Ces pratiques vestimentaires expliquent pourquoi l'histoire du costume masculin est si rarement l'objet d'études. Son évolution toute de sobriété est composée de détails subtils difficiles à percevoir. Elle emprunte aussi un rythme un peu plus lent et suit des cycles qui ne correspondent pas toujours à ceux des femmes. Et ce sont ces hommes en noir qui vont demander à leurs femmes d'être la vitrine colorée de leur compte en banque.

#### 4.5 « La femme enseigne de l'homme »

À partir du 19<sup>e</sup> siècle, le mari exprimera son statut social d'une façon détournée en rejetant sur ses femmes (sa femme légitime, ses filles et sa maîtresse s'il y a lieu) les

<sup>44</sup> Dans l'*Écho des tailleurs* de janvier 1864, cité par Perrot (1981b, p. 62)

<sup>45</sup> Cité par Groom (2012, p. 52).

signes de richesse qu'il arborait dans son costume sous l'Ancien régime. À la suite du sociologue Veblen (1899), Perrot (1981b, p. 63) explique « cette consommation vicariante [qui] réduit la femme à revêtir la livrée de celui qui l'entretient et à lui servir de faire-valoir. Signe de richesse et valeur décorative, elle remplace en somme les dentelles et les bijoux que la Révolution fit bannir des tenues masculines. » Tout l'effort du paraître se reporte donc visuellement et financièrement sur la capacité de la femme à suivre la mode, une femme « enseigne de l'homme <sup>46</sup> ». Hasse (2012, p. 191) attribue justement ce report à la vision patriarcale et bourgeoise de la femme de cette époque, son apparence tenant lieu de « baromètre du prestige socio-économique de son mari ou de son amant ». Cependant, nous remarquerons que ni Perrot ni Hasse ne semblent inclure dans leurs constats les femmes issues des couches plus modestes. Alors même que nous pouvons constater dans le corpus photographique, quelle que soit la position de la femme dans l'échelle sociale de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, qu'elle tient invariablement le rôle d'enseigne de l'homme. Dans les portraits, c'est elle qui se tient debout pour mettre en valeur sa robe remise au goût du jour, qui arbore son chapeau neuf, son ombrelle ou son éventail. Dans les années 1860, si elle est assise, sa crinoline cache le pantalon de l'homme qui se tient en retrait derrière elle. Le journaliste et romancier Louis Ulbach (1878, p. 83-84) en fait la remarque avec sa verve habituelle :

Toute la lumière de la coquetterie est pour la femme, nous sommes le fond de l'écrin sur lequel se détache l'éternel diamant. [...] L'homme civilisé d'un point de vue de l'habillement, n'est plus que l'accompagnateur de la femme; il la laisse chanter seule la symphonie du blanc, du rose, du vert, avec toutes les modulations de demi-teintes que l'industrie a introduites, comme des dièses et des bémols.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> L'expression est le titre d'un chapitre de Perrot (1981b, p. 63).

<sup>47</sup> Cité par Thiébaud (2012, p. 194).

L'écrivain et dandy Nestor Roqueplan (1868, p. 43) s'insurge à son tour : « À quoi ressemble un homme à côté de sa femme – lui noir, simple, éteint, sentant le cigare, – elle rose, recherchée, éclatante [...] – n'a-t-il pas l'air de son cuisinier en habit des dimanches? <sup>48</sup> »

#### 4.6 Un discours peut en cacher un autre

La fonction pratique du vêtement n'étant pas séparable de sa fonction esthétique, elle-même indissociable de sa fonction sexuelle (de pudeur et de séduction) ou sociale (de prestige et de distinction), ce discours peut en majorer certaines, pour mieux en dissimuler d'autres, moins avouables, moins opportunes ou moins persuasives (Perrot 1981b, p. 19).

En même temps que les cycles vestimentaires s'accélèrent, la photographie devient de plus en plus accessible, ce qui favorise des visites plus fréquentes chez le photographe comme s'il importait de conserver une preuve visible attestant des efforts consentis pour suivre les changements de la mode. Le portrait photographique servirait à fixer une certaine conception de soi de la même façon que « l'habillement est une conception de soi que l'on porte sur soi » pour reprendre la formule d'Henri Michaux<sup>49</sup>. Il s'agit de se montrer dans les vêtements que l'on possède, mais aussi de démontrer la connaissance que l'on a réussi à acquérir à propos de ce qu'il est convenable de porter, de la coiffure et des accessoires qui se marient harmonieusement avec l'ensemble, de la pose respectable à prendre, le tout pour signaler sa place dans la hiérarchie sociale. Dans sa *Chambre claire*, Barthes (1980, p. 29) a bien saisi les forces contradictoires qui s'entrecroisent dans le « champ clos » du portrait photographique : « Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. » Ainsi, si le déchiffrement de ces images nous donne quantité

<sup>48</sup> Cité par Perrot (1981b, p. 63)

<sup>49</sup> Cité par Deslandres, (1976, p. 268).

d'informations sur le code vestimentaire tel que proposé par la bienséance, il permet aussi de constater les écarts volontaires et involontaires, les bricolages, les accidents du vêtement, les fautes de goût, et toutes les entorses à la norme et aux convenances. Le portrait photographique, loin des images de la mode et grâce à son « excès de visible », fixe et enregistre les traces de cette « banalité essentielle<sup>50</sup> » et de cette surabondance de détails qui nous intéressent.

---

<sup>50</sup> Les deux expressions sont de Pontremoli (1996, p. 1 et 37)

## DEUXIÈME PARTIE

### MODE ET PHOTOGRAPHIE: LE VÊTEMENT MIS EN SCÈNE

## CHAPITRE V

### LA DÉMARCHE ET SES OUTILS D'ANALYSE

« Dans les champs de l'observation, le hasard ne favorise que les esprits préparés. »  
Louis Pasteur (1922, p. 131)<sup>51</sup>

#### 5.1 Le corpus photographique

Afin de pallier le manque d'images de référence pour l'étude du costume, nous avons commencé dans les années 1980 à collectionner des photographies anciennes comme documentation. C'est ainsi que s'est constituée une collection de photographies originales comprenant plus de 3000 portraits provenant de plusieurs pays européens ainsi que d'Amérique du nord. Un peu plus de la moitié, soit près de 1700, proviennent du Québec et comprennent quelques Canadiens-français vivants aux États-Unis. Environ 250 portraits photographiques du Québec ont été sélectionnés afin de servir de démonstration pour mon étude<sup>52</sup>. Néanmoins, les autres photographies ont été abondamment consultées afin de comparer la récurrence de certaines habitudes vestimentaires et confirmer des propositions de datations. Même si les portraits photographiques européens ne sont pas abordés directement dans notre travail, ces derniers ont aussi été utilisés comme outils de comparaison et de datation.

---

<sup>51</sup> Discours prononcé à Douai, le 7 décembre 1854, à l'occasion de l'installation de la Faculté des lettres.

<sup>52</sup> Précisons que les photographies présentées dans notre étude ont été numérisées sans avoir été retouchées.

Plusieurs photographies sont aussi accompagnées de renseignements précieux formant une sorte de micro récit qui a été ajouté aux fiches de la base de données. Ces renseignements sur les personnages, parfois donnés par la famille ou le plus souvent consignés par écrit au verso des photographies, sont les noms, les dates de naissance et de mort des individus photographiés, les métiers exercés, des récits de vie, des extraits généalogiques. Plusieurs photographies cartes postales, un format populaire à partir de 1904, ont aussi des textes rédigés au verso. De nombreux portraits retenus proviennent d'albums de différentes familles dont nous connaissons l'origine, par exemple les albums de la famille Fortin de Québec. Ces albums comprennent souvent des annotations manuscrites sous les photographies précisant le nom ou la parenté avec la famille, par exemple « les cousines d'Emma Poulin », des indications qui ont été soigneusement reproduites dans les fiches lorsque l'album a été démantelé pour des raisons de conservation. Si certaines annotations peuvent sembler de peu d'intérêt dans le style « mon père » ou la présence d'un simple prénom « Délina », « Jerry » ou « Herménégilde », elles nous donnent cependant d'intéressantes indications à propos du groupe linguistique et permet de faire des recoupements avec d'autres photographies de même provenance.

L'intérêt de cette collection tient en partie à son parti pris de banalité. Les photographes ne sont pas des photographes d'art, mais des propriétaires de studio commerciaux, des photographes ambulants et plus rarement des photographes amateurs. Sauf rares exceptions, les images produites par les studios de photographes célèbres, comme ceux des Livernois à Québec et des Notman à Montréal ont été écartées ou utilisées pour servir de points de comparaison. Ces grands studios s'adressaient à une élite et à une clientèle aisée qui demandaient une mise en scène à la fois plus artistique et plus artificieuse<sup>53</sup>. Le studio de William Norman à Montréal par exemple, offrait en 1860 à ses clients une plaquette « Things you ought to

---

<sup>53</sup> Voir l'analyse de la clientèle du studio Notman entre 1870 et 1883 proposée par Vallières (1999) qui confirme l'appartenance à une classe économiquement privilégiée.

know<sup>54</sup>» (Notman, s.d.) destinée à conseiller ses clients sur le choix des vêtements et de leurs couleurs. Ces photographes se laissaient souvent séduire par la tentation esthétique. À l'instar de Nadar, ils estimaient que ceux qui n'étaient pas animés par « le sentiment de l'art » corrompaient le goût du public. Leurs intentions « artistiques » ont deux conséquences pour le chercheur; d'une part une plus grande intervention du photographe nous détourne un peu plus de ce qui nous intéresse ici, d'autre part le résultat nous semble terriblement répétitif, voire ennuyeux. En visionnant les photographies de la collection Notman du musée McCord, on se rend compte à quel point les clients ont réussi à s'effacer pour se rapprocher des conventions des gravures de mode. La clientèle des studios Notman appartenait à une élite politique, financière et culturelle montréalaise, le plus souvent anglophone. Elle a aussi déjà été l'objet d'analyses de la part de chercheurs qui en avaient pressenti l'intérêt en ce qui concerne l'histoire du costume (Vallières, 1999; Skidmore, 1999; Beaudoin-Ross, 1992;). Ces analyses, certaines succinctes et partielles, ne ciblent pas nécessairement le même objectif, cependant elles ont le mérite de porter un premier regard sur la place du costume dans le portrait photographique à Montréal.

On pourrait dire de notre collection qu'elle se veut l'antithèse de celle des studios Notman. Les portraiturés ne sont pas des célébrités, mais des inconnus qui proviennent de toutes les catégories sociales et le plus souvent des gens ordinaires. Les photographies de la collection ont été amassées dans le but de servir de documents pour la recherche dans le domaine du costume. Nous avons donc systématiquement privilégié, en raison de leur rareté, les images en pied, les photos de groupe, les portraits de famille, les portraits d'hommes et les documents datés ou identifiés. Les grandes villes, les petites agglomérations de province et la campagne sont assez bien représentées. Nous retrouvons aussi différents formats, de l'ambrotype du début jusqu'au portrait cabinet en passant par la populaire carte de visite qui

---

<sup>54</sup> Traduction de l'auteur : « Ce que vous devez savoir. »

pouvait être distribuée à la douzaine aux membres de la famille et aux amis grâce à son prix modique. Les deux derniers formats portent souvent une inscription avec le nom du photographe et l'adresse de son studio, autre indication utile. En revanche, le ferrotype est rarement identifié par le photographe. Nous l'avons tout de même favorisé en considérant deux facteurs importants dans notre étude: en premier lieu sa qualité de document unique puisque la technique du ferrotype ne permet pas la reproduction, deuxièmement, sa technique de fabrication relativement simple et peu coûteuse faisait du ferrotype le moyen de reproduction photographique privilégié par les petits studios modestes et plus particulièrement par les photographes ambulants parcourant la campagne dans leurs chars couverts tirés par des chevaux. Ils profitaient souvent des jours de marché ou des fêtes foraines pour installer leur tente sur la place du village. Ces images sont faciles à identifier grâce à la présence d'un sol en terre ou herbeux et de toiles de fond souvent usées, suspendues de guingois et dont les bords s'enroulent sur les côtés.

Lorsque c'était possible, nous avons choisi d'acquérir des albums complets de famille en prenant soin, lors de la classification de la base de données, d'indiquer la provenance de chaque photographie. Ainsi, la collection possède les albums des familles Fortin, Lacasse, Lefebvre, Marcoux, Blouin, Poulin, Magnan, MacMurtry, Mollet, Rémillard et Breton, entre autres.

Ces albums, dont certains couvrent une assez longue période de temps, entre 1860 et 1920, permettent de suivre l'évolution de l'habillement de plusieurs membres d'une famille y compris celle des enfants pendant 40, 50 ou 60 ans. Les lieux et les noms de personnes sont aussi souvent mentionnés. L'existence de ces albums sauvés de la destruction<sup>55</sup> enrichit donc singulièrement la collection.

---

<sup>55</sup> Les albums de famille du 19<sup>e</sup> siècle sont devenus introuvables car la plupart sont défaits par les brocanteurs qui trouvent plus de profit à vendre les photographies à l'unité.

Chacun de ces portraits photographiques a été réalisé pour des raisons affectives et utilitaires à la fois. Destinée à être un souvenir, l'image est devenue très rapidement œuvre de mémoire. Après avoir été reléguée dans un album de famille, elle a survécu à la destruction et à la perte de mémoire de ses descendants. Témoin d'un passé trop lointain, longtemps, elle n'a plus été regardée parce que personne ne s'y reconnaissait. Les habits compliqués, les poses figées, les visages sérieux et les techniques photographiques considérées comme désuètes rendaient le portrait photographique peu attrayant. Les historiens s'en méfiaient et le classaient un peu rapidement dans la catégorie des objets peu fiables. Probablement parce que, comme l'explique Alloa (2011, p.19), « l'image est aussi indisciplinée qu'elle est indisciplinaire et qu'elle constitue précisément ce qui reste *encore à penser* ». La photographie est encore une image qui résiste.

On pourrait dire que certaines photos qui ont survécu exigent maintenant d'être regardées<sup>56</sup>.

## 5.2 Les outils de recherche

Pour tenir compte de l'important volume d'informations nécessaires à une compréhension d'un domaine de recherche encore peu commenté, il était essentiel de constituer plusieurs bases de données, d'abord sous la forme de fiches manuscrites, puis sous une forme numérique au fur et à mesure de l'arrivée de nouvelles technologies<sup>57</sup>.

### 5.2.1 Base de données sur les images

---

<sup>56</sup> Voir les réflexions dans ce sens de Didi-Huberman (1992) dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*.

<sup>57</sup> Voir dans l'Appendice B les exemples extraits des différentes bases de données.

La première démarche entreprise pour pouvoir utiliser le corpus photographique collecté touche à l'archivistique, cette discipline relative aux principes et aux techniques régissant la création, l'acquisition, le classement, la description, l'indexation, la diffusion et la préservation des archives (Couture et Rousseau, 1982, p. 281).

Après avoir été numérisées, les 3000 photographies originales ont été classées par ordre chronologique dans des pochettes transparentes de qualité archive, ce qui en permet une consultation aisée du verso comme du recto afin de vérifier certaines informations.

Chaque numérisation de photographie se retrouve dans une base de données (File Maker Pro 2011) qui se présente sous la forme de fiches dont le modèle a été personnalisé et adapté aux besoins de notre étude. Chaque fiche contient l'image, le titre, le nom et l'adresse du photographe, la technique, la proposition de date, le lieu et la date de l'acquisition et s'il y a lieu, le texte manuscrit au dos, ainsi qu'un court texte descriptif. Si la photographie provient d'un album de famille, ce dernier est identifié, ce qui permet de reconstituer des ensembles. Cette base de données se retrouve au sein d'une base plus importante d'environ 10 000 images et fiches sur l'histoire du costume. La moitié des fiches concerne la seconde partie du 19<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1914. Nous y retrouvons, outre les photographies et les cartes postales, des peintures, des dessins, des gravures de mode, des illustrations de mode et des patrons extraits de journaux, magazines, publicités, catalogues de grands magasins, ainsi que des images de vêtements provenant de différents musées. Des extraits de textes du 19<sup>e</sup> siècle (auteurs de fiction ou rédacteurs de mode) font aussi partie des descriptions des images.

### 5.2.2 Base de données sur l'évolution du vêtement au 19e siècle

Comme nous l'avons déjà mentionné, cette histoire technique du costume n'existe que sous des formes lacunaires et éparpillées, et le plus souvent en anglais. Nous avons donc collecté d'une façon systématique les informations disponibles en les classant par années, parfois regroupées en cycles, dans trois bases concernant le costume des femmes, des hommes et des enfants. Nous avons appliqué une typologie spécifique à chacun des groupes. Ces informations provenant de plusieurs sources ont souvent dû être croisées pour en vérifier ou en infirmer la justesse. Il existe encore de nombreuses informations, soit trop générales, soit fausses qui sont reprises telles quelles d'un ouvrage à l'autre. Ces ouvrages trouvent souvent commode de décrire les tendances en les classant par décennies ou au cinq ans, ce qui ne correspond évidemment pas à la réalité. Certains auteurs d'histoires du costume se contentant de reprendre l'information sans la vérifier, nous avons dû mener nos propres recherches dans les écrits du 19<sup>e</sup> siècle. L'examen systématique des illustrations dans les journaux de mode est aussi la seule façon de confirmer le début d'une nouvelle tendance. Par exemple, le retour de la manche bouffante est proposé dès l'automne 1904 et non pas en 1905. Nos propres commentaires, issus de l'observation, ont été ajoutés chaque fois qu'ils nous semblaient pertinents. Ces données se présentent principalement sous la forme d'une description la plus précise possible de l'évolution année par année des formes, des matières et des accessoires des vêtements.

Il importe ici de souligner que l'étude du costume n'est pas une science exacte, ce qui ne doit pas nous empêcher de l'aborder de la façon la plus rigoureuse possible. D'autres chercheurs suivront qui viendront compléter, nuancer, enrichir ce travail.

### 5.2.3 Base de données sur les termes du vêtement et des textiles

La description rigoureuse des vêtements telle que formulée ci-dessus contraint à l'utilisation d'un vocabulaire spécialisé dont de nombreux termes ne sont pas répertoriés dans les trop rares dictionnaires ou lexiques du costume. Pour nous assurer d'une certaine cohérence, mais aussi le maximum de précision dans les descriptions, nous avons donc dû créer une autre base de données concernant le vocabulaire du vêtement du 19<sup>e</sup> siècle. Ce lexique (433 termes), qui par nature n'est pas complet, a plusieurs fonctions : d'abord un outil d'appréhension et de compréhension, un outil de rédaction et une forme de glossaire pour le lecteur. L'ajout de la traduction de chaque terme en anglais nous a semblé pertinent dans la mesure où la majorité des ouvrages traitant de l'histoire du costume se trouve rédigée dans cette langue. Par la suite, ce lexique pourrait servir d'ébauche à un travail plus systématique pour l'élaboration d'un futur dictionnaire du costume du 19<sup>e</sup> siècle.

#### 5.2.4 Base de données sur les photographes

À défaut d'une date connue, les documents photographiques répertoriés dans les collections muséales ou privées sont généralement datés en utilisant les dates de l'activité des photographes. Lorsqu'une photographie mentionne l'adresse en plus du nom du photographe, la fourchette de datation peut se rétrécir quelque peu grâce à l'inscription du commerce dans les bottins. Tout en considérant que la datation d'un portrait photographique peut se faire plus précisément en utilisant les indices vestimentaires, nous ne devons pas négliger la première source, ne serait-ce que pour croiser et confirmer une hypothèse de datation.

Les sources disponibles sur les époques d'activité des photographes dans le Québec du 19<sup>e</sup> siècle sont encore trop peu nombreuses, éparpillées et incomplètes. En revanche, l'histoire des photographes importants (Notman, Livernois, Vallée) et de leurs studios est bien documentée. Un seul répertoire est disponible à notre connaissance, il s'agit du *Répertoire des photographes de Québec, 1840-1975* publié par l'historien Yves Beauregard (1989) qui, bien qu'incomplet et ne touchant que les

photographes de la ville de Québec, s'est avéré très utile. C'est ainsi que nous avons senti le besoin d'établir une base de données avec la liste de tous les photographes répertoriés de notre collection afin de l'utiliser comme un outil de datation complémentaire. Sur les 1700 portraits photographiques de la collection, nous avons pu dresser une liste de pas moins de 275 noms de photographes ou de studios, de leurs lieux de pratique et souvent de leurs différentes adresses.

### 5.3 La typologie

« Décrire c'est déjà comprendre. » Gervereau (2004, p. 62)

#### 5.3.1 Nommer le costume

Nommer est une étape essentielle pour mieux voir, reconnaître, classer et expliquer. La description s'inscrit dans une démarche qui pose l'image au centre de la réflexion, au propre comme au figuré. La description est ici utilisée comme porte d'entrée dans une réflexion que nous savons autrement plus complexe. Nous avons souvent fait l'exercice inverse qui consiste à observer attentivement une photographie afin de l'analyser et d'en tirer le maximum d'information. Le résultat est le plus souvent décevant. Il semblerait que devant la multitude d'informations offertes d'une façon désordonnée et éparpillée, ce qui est particulièrement le cas de l'image photographique qui enregistre tout, l'œil désorienté bute sur ce qu'il croit voir et se replie sur ce qu'il reconnaît. Ainsi, les connaissances en histoire de l'observateur peuvent intervenir comme un filtre qui empêche une lecture plus directe de l'image. Au contraire, en ayant recours à la description systématique de tous les éléments visibles, ce qui comprend, entre autres, le décor, la mise en scène, les formes, les textiles et les accessoires, le chercheur s'ouvre des portes insoupçonnées. La nuance est subtile, mais capitale pour notre recherche.

Nous pourrions donner l'exemple de la recherche effectuée à partir de la photographie intitulée « Madame Omer Lacasse debout avec sa grand-mère et ses soeurs » datée vers 1899 et présentée dans l'interface numérique. Cette image faisant partie de l'album de la famille Lacasse de Québec où nous l'avions acquise nous semblait particulièrement familière puisque nous l'utilisons comme exemple depuis une vingtaine d'années lors de conférences et de cours pour expliquer comment le col d'un modèle de corsage identique porté par les trois sœurs avait été adapté sur le corsage plus ancien de la grand-mère pour le remettre au goût du jour. Cependant, il a fallu amorcer la description méthodique avant de réaliser que la famille posait dans des vêtements confectionnés pour le demi-deuil. L'absence de bijoux et surtout l'analyse des textiles mettant en évidence l'utilisation systématique d'ornements en crêpe et du satin ne laissent aucun doute : le crêpe est l'étoffe obligée du deuil, tandis que le satin noir est autorisé en demi-deuil. Nous avons redécouvert une photographie que nous croyions connaître, mais que nous avons mal regardée.

Notre expérience de praticienne nous a maintes fois démontré l'importance de cette énumération descriptive qui pourrait aussi être remplacée ou enrichie par l'utilisation du dessin. En dessinant tous les détails d'une image photographique, à main levée ou à l'aide d'un papier calque, il est possible de voir assez rapidement ce qu'un examen, même attentif, ne permet pas de saisir. De même que pour Proust, l'« *énumération [est] la forme même de la synthèse* <sup>58</sup> », il nous semble primordial d'utiliser l'énumération pour amorcer la synthèse.

### 5.3.2 Les femmes, les hommes, les enfants, les groupes

Nous avons choisi de traiter de l'histoire du costume dans son ensemble sans exclure celle des hommes et des enfants. Il s'agissait pour nous de réagir à une tendance qui

---

<sup>58</sup> Dans une lettre à Jacques Rivière, (*Correspondance*, tome XIX), cité par Davide Vago, 2011, consulté sur internet le 29 mars 2013. <http://lintermede.com/dossier-couleurs-marcel-proust-recherche>

veut que la plupart des histoires du costume privilégient le costume féminin et particulièrement celles qui concernent le 19<sup>e</sup> siècle. Ce siècle a effectivement vu les hommes condamnés au noir abandonner aux femmes les préoccupations reliées à la mode. Les femmes vont donc s'approprier la couleur et les grands métrages d'étoffes pour représenter le plus dignement possible la place de leur mari dans la société. L'étude du costume féminin apparaît donc forcément plus riche et plus séduisante. Cependant, si la mode masculine se fait plus discrète qu'elle ne l'a jamais été dans l'histoire, elle n'en demeure pas moins intéressante et sa complexité difficile à cerner ne devrait pas empêcher les chercheurs de se pencher sur le sujet. De la même façon, la mode enfantine, tout en s'attachant de près à la mode des grands, suit de plus en plus une évolution propre que nous trouvons pertinent d'examiner en parallèle avec celle des adultes. C'est aussi avec cette volonté de traiter du vêtement dans son ensemble que cette collection s'est constituée en comprenant autant de photographies d'hommes que de femmes et en privilégiant les portraits de familles.

C'est que les photographies de groupes comme celles montrant des familles constituent des documents particulièrement riches en renseignements, ne serait-ce que sur le plan de la datation dans la mesure où elles permettent de constater les nombreuses variations présentes dans un même lieu au même moment. La présence d'écarts vestimentaires à l'intérieur d'un même groupe familial ou de tout autre groupe est aussi intéressante tellement elle soulève de questions. Et ces questions permettent d'aborder l'histoire du vêtement porté sous un angle qui s'éloigne des affirmations forcément simplificatrices d'une histoire du vêtement prenant les illustrations de mode comme point de référence.

### 5.3.3 Les indispensables accessoires

Il convient ici de rappeler que le costume désigne plus que les pièces de vêtements portées par un individu (corsage, jupe, redingote, pantalon, manteau, etc.) et qu'il

comprend en plus des sous-vêtements et de la coiffure, les accessoires dits de costume comme les chapeaux, les chaussures, les bijoux, les éventails, les cannes, les ombrelles, enfin tous les objets qui complètent obligatoirement une toilette en tenant compte de l'heure de la journée et des circonstances. C'est l'aspect indispensable de ces accessoires, dont le port est méticuleusement codifié au 19<sup>e</sup> siècle, qui contraint à traiter le costume dans sa totalité.

Pour prendre l'exemple du chapeau, il faut savoir qu'au 19<sup>e</sup> siècle, le terme « marchande de mode » (ou modiste), utilisé dans toutes les capitales occidentales, désignait celle qui créait les chapeaux. On voit par là l'importance accordée au chapeau, dont le port sera de rigueur jusqu'au début des années 1960. Le chapeau est de toutes les sorties et manifestations sociales. D'une femme vue « en cheveux » dans la rue, c'est-à-dire sans couvre-chef, on pensait que sa vertu ne valait pas cher ou qu'elle avait perdu la tête. Même les femmes les plus modestes se couvraient la tête, quitte à fabriquer elles-mêmes leur bibi. Les grands magasins vendaient aussi des bases prêtes à recevoir une garniture maison et les journaux de mode proposaient régulièrement des astuces pour recycler et rafraîchir des chapeaux de l'année précédente. C'est ainsi que les femmes à la bourse modeste et qui devaient parfois faire « durer » une robe plusieurs saisons, pouvaient toujours se permettre d'arborer deux fois par année un chapeau rafraîchi au goût du jour. C'est à la messe de Pâques et à celle de la Toussaint (rappelons que la messe est une obligation) que les femmes devaient montrer un chapeau neuf ou assez retapé pour donner l'illusion de la nouveauté. En tenant compte de cette précision, il est aisé de comprendre pourquoi le chapeau constitue souvent la clef de datation la plus précise dans une photographie.

Les chapeaux d'homme sont tout aussi indispensables puisqu'un homme ne sort jamais tête nue, de l'employé de bureau au laboureur dans son champ. Il suffit d'examiner les gravures des illustrateurs canadiens-français publiés dans *Le Monde Illustré* comme Edmond Joseph Massicotte (1875-1929) et Henri Julien (1852-1908)

pour s'en assurer, en particulier leurs représentations de paysans et de travailleurs pauvres aux souliers percés et habits rapiécés, mais ne manquant jamais de porter le chapeau en feutre ou la casquette.

Les autres accessoires suivent aussi la mode comme les éventails et les ombrelles qui seront fièrement présentés dans le studio du photographe lors de leur acquisition. Au même titre que les vêtements, les accessoires servent de signes statutaires. Ainsi, dans le ferrotype nommé « 1892-1893, Deux couples dans l'herbe », la femme qui pose pour le photographe ambulant exhibe à l'avant-plan sa volumineuse ombrelle à la mode alors que son teint bronzé de travailleuse en plein air montre bien qu'elle ne pouvait pas l'utiliser dans son quotidien.

Les bijoux suivent aussi les variations de la mode même si certains bijoux précieux sont transmis de génération en génération. En particulier, les boucles d'oreilles tiennent systématiquement compte de la hauteur du col des femmes. Ainsi les portraits en buste des femmes entre 1869 et 1873 illustrent la mode des longues et lourdes boucles pendantes. Elles seront remplacées par la forme en petite boule vers 1878 pour dégager les nouveaux cols officiers. Quand les manches raccourcissent, les bracelets apparaissent, en général portés par paires. De la même façon, les colliers refont leur apparition lorsqu'ils peuvent se voir dans l'échancrure du col, comme au début des années 1890. Dans les portraits, les sœurs qui s'habillent souvent à l'identique arborent aussi les mêmes bijoux.

La montre gousset avec sa chaîne est l'accessoire le plus exhibé dans les portraits. La présence de celle des hommes, toujours dissimulée dans la poche gousset du gilet, est signalée par la chaîne barrant le ventre avant de s'attacher à la boutonnière du gilet. En ce qui concerne les femmes, la façon de porter la montre change avec les années, suspendue au bout d'une longue chaîne fine portée en sautoir, le boîtier de la montre sera longtemps dissimulé dans une poche à l'intérieur de la ceinture de la robe à

crinoline, puis suspendue à une courte et lourde chaîne ouvragée sur le jabot et finalement agrafée sur la poitrine comme une broche ou dissimulée dans l'ouverture du corsage, mais s'assurant de toujours signaler sa présence.

Les réticules qui ne porteront leur nom de sac à main qu'en 1910<sup>59</sup>, apparaissent d'une façon intermittente depuis le début du 19<sup>e</sup> siècle. Suspendus à une châtelaine en métal et plutôt rares dans les années 1880, la mode les rend indispensables entre 1900 et 1902. Puis, les petits sacs tenus à la main commencent leur popularité et seront visibles dans les photographies en association avec les manteaux, les gants et les chapeaux.

Si les hommes ne posent que rarement avec leur canne, dont ils ne se séparent pourtant jamais à l'extérieur, ils n'omettent pas de mettre en valeur le petit nombre d'accessoires bijoux auxquels ils ont droit, de l'épingle à cravate à la montre en passant par la chevalière et plus rarement les breloques portées en châtelaine.

Ces différentes catégories d'objets, qui servent de véritables ponctuations aux vêtements, font donc partie des détails à rechercher afin de dater, mais aussi de situer avec plus de justesse la place de chacun dans la société.

## 5.4 Les cycles vestimentaires et les ruptures

### 5.4.1 Les cycles de mode

La seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle voit une accélération des cycles de la mode vestimentaire qui provient, entre autres, de la capacité de diffusion rapide de l'information par les images et de la disponibilité de vêtements et de fournitures

---

<sup>59</sup> Le terme « sac à main » existe depuis le milieu du 19<sup>e</sup> siècle, mais désigne alors un sac de voyage volumineux en cuir avec une monture en bois ou en métal. (Wilcox, 2001, p. 11)

devenus moins coûteux avec l'émergence des grands magasins. En examinant l'évolution des formes proposées et portées au cours de cette période, nous comprenons que cette évolution vise à mettre en valeur et même à érotiser différentes parties du corps, de la taille, aux hanches, au bas des reins, de la poitrine aux manches, puis de nouveau la taille avant de se fixer sur les jambes dont on semble découvrir l'existence au 20<sup>e</sup> siècle. Dans cette « mutabilité des postures et des régions corporelles du désir » (Perrot, 1981b, p. 21), les sous-vêtements structurés jouent un rôle important accentuant le caractère cyclique des formes proposées par la mode. Ils façonnent artificiellement les silhouettes féminines afin qu'elles se conforment aux exigences des formes, véritables « stratégies de séduction ».

Il est intéressant de noter que les poses observées dans les photographies suivent ces cycles en cherchant à mettre en valeur telle ou telle partie de l'anatomie tout en dissimulant une autre, par exemple au début des années 1870 lorsque les femmes adoptent la pose « à la grecque », de profil et penchées en se tenant sur un meuble pour faire ressortir la volumineuse croupe.

Dès la fin des années 1850, la robe crinoline est portée presque partout en Occident. Le volume en forme de cloche est soutenu d'abord par des jupons puis par des crinolines cages plus légères. L'ampleur de la jupe cherche à rendre la taille la plus petite possible. Lorsque le maximum d'ampleur est obtenu, la crinoline se heurte à l'architecture des bâtiments (elle ne passe plus dans les portes) et s'aplatit progressivement devant en poussant le volume vers l'arrière ce qui déplace le regard vers la croupe. Dès 1870, l'agrandissement de la crinoline n'étant plus possible, il fallait trouver une façon de garder le même métrage de tissu en l'étalant différemment. Ce qui sera fait avec l'arrivée de la tournure<sup>60</sup> qui permet d'empiler toute l'étoffe au bas des reins, mettant l'accent sur le volume de la croupe et la taille.

---

<sup>60</sup> La tournure est une armature qui se place au bas du dos pour soutenir le volume arrière. C'est le couturier Worth (qui détestait la crinoline) qui s'en attribue la paternité.

Pour équilibrer l'ensemble, la coiffure se met à monter à l'aide de postiches. La tournure va sévir pendant 20 ans en passant de la position la plus haute au-dessus de la taille et descendre progressivement en ficelant la silhouette. Après avoir failli disparaître, la tournure reprend du volume à partir de 1882 pour atteindre le maximum de profondeur en 1886, mais avec une forme moins souple, plus haute et plus carrée associée à un corsage moulant totalement le buste et les hanches. Vers 1889, la tournure va s'effacer avant de disparaître, puis avec la simplification de la jupe, le corsage prend toute l'importance. Commence alors un nouveau cycle centré sur la manche qui va commencer par prendre de la hauteur puis prendre la forme en gigot en s'élargissant progressivement jusqu'à atteindre de formidables proportions en 1896, puis se dégonfler en quelques années pour reprendre le cycle de la manche ajustée vers 1900. La manche reprendra du bouffant sous une forme légèrement modifiée de 1904 à 1908. C'est à ce moment que la taille commence à monter et la jupe à perdre de son volume ainsi que sa traîne. La silhouette se simplifie considérablement jusqu'à l'abandon du corset. 1914 date la fin d'un grand cycle vestimentaire en ce qui concerne le vêtement féminin, celui de la robe longue. La nécessité de changement apportée par la Première Guerre mondiale amorcera l'écourtement des jupes en dévoilant les jambes des femmes pour la première fois depuis des millénaires. Ces jambes si longtemps niées deviendront au 20<sup>e</sup> siècle le point de mire privilégié de la mode.

La mode masculine, n'étant que très peu modelée par les sous-vêtements structurés, ne suit pas les cycles de façon aussi spectaculaire que la mode féminine. Les cycles et les stratégies de séduction n'en existent pas moins, d'une amplitude plus longue, ils façonnent la silhouette en l'allongeant, l'amincissant, raccourcissant l'habit, remontant ou descendant la taille, en élargissant les épaules, en échancrant l'ouverture du col ou en le remontant jusqu'à cacher totalement la chemise. Ces cycles ne valent que par opposition avec une période précédente qu'il faut nier en adoptant une nouvelle forme.

Si les changements de silhouettes ont été choisis pour illustrer les variations cycliques de la mode, il va sans dire que tous les aspects du vêtement et de ses accessoires, y compris la coiffure, interviennent pour renforcer ces oscillations périodiques, comme nous le verrons dans la démonstration diachronique de l'interface numérique.

#### 5.4.2 Lecture des ruptures et des passages

Les histoires de la mode et du vêtement porté ont su prendre en compte, et ce depuis longtemps, les changements cycliques de la mode. Dès le 19<sup>e</sup> siècle, les historiens du costume ont choisi par commodité de classer les différents cycles en leur donnant les noms empruntés à l'histoire politique ou aux grands mouvements artistiques. C'est ainsi que nous retrouvons des modes dites de l'époque Watteau, de l'époque romantique ou bourgeoise, du Second Empire, de l'époque victorienne ou même de la Belle Époque. Sachant que la chronologie des changements de style vestimentaire ne correspond pas nécessairement aux grandes dates historiques, la méthode n'est pas très rigoureuse, cependant elle permet d'établir des repères. En revanche, ce qui est rarement abordé ce sont les époques de transitions, le passage d'un cycle à l'autre, passage parfois graduel s'étendant sur deux ou trois ans, mais parfois véritable rupture comme la disparition de la crinoline qui se fait en moins d'un an. La raison vient de la complexité de ces périodes de transition qui contiennent les germes des années suivantes tout en conservant une partie de la mode précédente. Il s'agit aussi souvent de périodes expérimentales, s'essayant à certaines formes nouvelles qui ne seront pas retenues ou alors bien plus tard. Ainsi la mode du début des années 1890 qui, après une décennie de corsage à taille en pointe, préconise le plus souvent la taille droite soulignée par une ceinture. Les portraits photographiques quant à eux nous montrent combien les femmes restèrent attachées à la taille en pointe au moins jusqu'en 1893.

Nous avons ainsi privilégié systématiquement le traitement de ces époques intermédiaires difficiles à interpréter et encore plus à dater comme dans les années 1859-1862, 1867-1869, 1878-1882, 1889-1891, 1894, 1901-1902, 1904, 1908-1909, 1913-1914. Encore une fois, c'est l'énumération méthodique des éléments de costume qui nous a permis de mener des enquêtes serrées afin de suggérer les datations les plus précises possible.

## 5.5 Les problèmes de la datation

### 5.5.1 Questions de datation

La question de la datation est une question sérieuse en histoire comme en archéologie. Nous avons constaté combien l'histoire du costume est sous-utilisée non seulement en histoire de l'art qui utilise la datation stylistique, mais aussi particulièrement en photographie. Les disciplines collaborent encore trop peu, toutefois il existe une certaine prise de conscience de la problématique. Dans les musées possédant des collections de photographies, la datation se base le plus souvent sur les spécificités des supports et les dates d'activité des photographes. Ainsi une image d'un photographe sera datée entre 1870 et 1902 lorsque le seul outil utilisé est celui de l'emplacement de son atelier lors d'une période donnée. S'il est entendu qu'il s'agit probablement de la seule façon de dater un paysage, il en va tout autrement d'un portrait, même d'un simple buste. En prenant l'exemple d'un ouvrage sérieux et bien documenté publié par le Musée national des beaux-arts du Québec, *Québec et ses photographes, 1850-1908* (Béland, 2008), nous observons que la datation des nombreux portraits provenant de la collection Yves Beaugard se base souvent sur la date d'activité du photographe qui parfois est erronée. Ainsi à la page 170 de l'ouvrage, un portrait des enfants de la famille Darveau pris par le photographe Louis-Michel Picard est faussement daté entre 1864 et 1867 alors que les robes des trois petites filles avec leur tunique en tablier ne permettent pas de donner une date avant

1870. L'absence du nom du photographe rend la datation aussi vague comme dans les quatre portraits sur ferrotype de la page 11 qui sont datés entre 1860 et 1890. Dès qu'il y a présence d'individus habillés, un écart de trente ans est facile à réduire. Dans cet exemple précis, la simple forme du bout des chaussures permet d'éliminer les années 1860 et 1870 par exemple. Un ferrotype d'Alfred Plante montré à la page 241 est quant à lui daté entre 1893 et 1905 en tenant compte de l'adresse de son atelier alors que la robe et la coiffure de la jeune femme permettent aisément de réduire l'écart entre 1900 et 1902.

La méconnaissance de l'histoire du costume et du vêtement porté donne aussi lieu à des affirmations fausses comme l'idée que les individus portaient souvent le même vêtement pendant de nombreuses années et qu'on ne peut donc pas s'y fier pour dater un portrait photographique. Nous verrons au chapitre VI comme il n'en est rien au 19e siècle. En admettant qu'une femme soit obligée de garder la même jupe pendant quelques années, on peut affirmer qu'elle trouvera toujours le moyen d'avoir un nouveau corsage, de remettre une manche au goût du jour, de changer les ornements d'un chapeau et surtout de se coiffer à la page en tenant compte des illustrations des derniers journaux. Rappelons que cette volonté de rester à la mode ne vient pas nécessairement de la coquetterie, mais plus souvent de la crainte d'être déclassée à l'intérieur de sa société, aussi réduite et modeste soit-elle.

C'est aussi ce qui explique l'habitude qui semble assez fréquente de passer chez le photographe dès l'achat et la confection d'un habit ou d'une robe neuve. Si la qualité impeccable de l'étoffe suffit à identifier un habit neuf, la présence de traces de pliage sur le devant d'une jupe peut témoigner de l'achat récent. Lorsqu'une jeune fille atteint l'âge de relever ses cheveux et de porter sa première jupe longue, on s'empressera de l'envoyer se faire photographier afin de garder un souvenir de ce passage. En appelant le regard du reste de la famille et de la société, l'image photographique témoigne que la coutume a été respectée et que le nécessaire a été fait pour que le costume reflète

précisément la place de l'individu dans son milieu, sans exagérer son importance ni la sous-estimer.

Il y a des périodes plus difficiles à dater que d'autres parce qu'elles se ressemblent énormément. Par exemple, les années 1891-1892 qui voient le début de la manche gigot sont difficiles à différencier des années 1897-1898 montrant le déclin de cette manche. Il faut savoir chercher quelques petits détails très précis, comme la forme du corsage encore très ajusté au début alors qu'il est un peu bouffant à la fin de la décennie. Le petit bouffant dans le haut de la manche est en hauteur en 1891, alors qu'il est en largeur vers 1897-1898. Aussi la jupe de 1897 moule les hanches avant de s'évaser au bas, tandis que celle de 1892 est plus raide. La présence d'une ceinture plissée et d'un nœud à l'arrière du col est rare avant 1894. Le chignon et son peigne ne sont visibles au-dessus de la tête qu'à partir de 1897. De la même façon, les manches bouffantes de 1905 sont faciles à confondre avec certaines manches entre 1894 et 1897, mais aussi avec celles de 1910. Les portraits en buste, quant à eux, n'offrent que la coiffure, le col et l'emmanchure pour se faire dater, ce qui peut paraître insuffisant, mais en général ces détails bien observés suffisent à préciser une date.

Les portraits d'hommes lorsqu'ils ne sont pas accompagnés d'une femme ne sont pas aisés à dater correctement. Leur fourchette de datation est de toutes les façons plus large que celle des femmes qui est d'un an environ. Les hommes changent moins régulièrement de costume, mais comme tout le monde, ils ont tendance à se présenter dans le studio du photographe lors de l'achat d'un habit neuf et nous pouvons aussi être assurés que lorsqu'ils posent dans leur photographie de mariage, les hommes se faisaient faire ou achetaient leur habit de noce. Dans les milieux particulièrement modestes, cet habit pouvait être non seulement le premier, mais aussi le seul possédé pendant de nombreuses années. Sa nature « habillée » le faisait ressortir lors des mariages et des enterrements. Les photographies montrent assez souvent des hommes

arborant des habits neufs portés avec des chaussures au cuir élimé et aux bouts relevés par l'usure avec l'espoir que ce détail ne serait pas remarqué. Cependant, l'objectif du photographe enregistrant le moindre détail également, l'oeil averti ne peut pas le manquer. Néanmoins, nous avons vu que plus le siècle avance et plus les hommes avaient la possibilité de s'approvisionner à très bas coût dans les grands magasins, particulièrement en Amérique du Nord. La forme et la largeur des revers de la redingote et du veston constituent une excellente clef de datation puisque ces variations quoique subtiles sont discernables au moins tous les cinq ans. L'échancrure plus ou moins importante du gilet ou de l'habit sur la chemise serait un bon indice à condition de différencier le gilet de jour du gilet habillé. La présence ou non du pli marqué au fer sur le devant du pantalon qui n'apparaît pas avant 1890, ainsi que le retroussis du bas visible à partir de 1896, mais rarement admis avant 1900 sont des clefs de datation assez précises, tandis que les variations de la coiffure, le style des moustaches, les modèles de cols font partie des indices réels, mais plus délicats à utiliser. L'évolution de la silhouette forcément subtile à observer à cause de la lenteur et de la finesse des variations doit aussi servir de critère de datation.

Par exemple, il est possible de reconnaître la nature particulièrement étriquée des habits portés dans les années 1880, au point qu'ils nous donnent l'impression que les hommes sont sanglés dans des vêtements trop petits pour eux. Tandis qu'au contraire les hommes de la fin des années 1850 et du début 1860 semblent porter des vêtements trop amples, aux manches si volumineuses et aux pantalons si larges que les corps semblent flotter dans des vêtements empruntés. En ce qui concerne les difficultés reliées à la datation, les illustrations de mode masculine nous semblent d'une utilité très relative tellement elles sont stylisées et éloignées des formes masculines. Confrontés à ces difficultés, les conservateurs de musée peinent aussi à dater précisément une pièce de vêtement masculin lorsqu'elle se retrouve coupée de son contexte et se voient obligés de proposer des fourchettes de datation très larges comme la redingote conservée au Musée McCord (M973.49.7) datée entre 1880 et

1890. Sans la possibilité d'en voir l'ajustement sur un corps, il est effectivement difficile d'être plus précis. Tout en tenant compte des difficultés évoquées, le portrait photographique apparaît comme le support le plus précis afin d'écrire une histoire plus exacte et plus complète du costume masculin au 19<sup>e</sup> siècle. Une histoire qui, en dehors de quelques rares auteurs comme Chenoune (1993), est encore trop négligée.

La volonté de dater précisément un portrait photographique n'est donc pas un détail. Il s'agit au contraire d'une donnée cruciale dans notre étude, ne serait-ce parce que les difficultés liées à la datation ont été à la base de notre questionnement et de notre recherche dès les débuts de la constitution de la collection. Cette démarche a servi non seulement de moteur, mais a aussi permis de trouver certaines réponses dans la mesure où il a fallu mener de véritables enquêtes dans lesquelles chaque pièce de vêtement, chaque pli, chaque parcelle photographique devenait un indice. Et seule l'accumulation de ces nombreux indices peut mener à une compréhension plus complète de cette histoire du vêtement, en commençant par celui qui a réellement été porté, un jour, devant un photographe.

### 5.5.2 Les clefs de datation

Nous avons vu en abordant les cycles vestimentaires que ce sont principalement les changements de la silhouette qui permettent d'examiner l'évolution de la mode. Précisons que ces changements se lisent plus clairement dans les illustrations de mode que dans les portraits photographiques. En effet, ce sont de vrais corps qui habitent les vêtements portés, loin des corps stylisés et rêvés des illustrateurs. Tout en étant façonnés par des sous-vêtements structurés capables d'affiner une taille, de remonter la poitrine ou d'élargir les hanches, ces corps n'ont rien d'uniforme et font ce qu'ils peuvent. Le choix des textiles, le travail de la coupe, le résultat plus ou moins raffiné et convaincant d'un costume et de ses accessoires font aussi partie des éléments qui altèrent les lignes recherchées et peuvent brouiller et compliquer la

lecture d'un portrait à dater. C'est en utilisant notre base de données sur l'évolution du vêtement au 19<sup>e</sup> siècle<sup>61</sup>, en affinant notre capacité d'observation qui s'est formée après des décennies passées à interroger des images, puis des photographies, que nous avons cherché à inventorier ce que nous nommons des clefs de datation. Certaines sont connues et relativement simples à repérer comme l'emplacement de la taille, d'autres plus complexes, ont été plus laborieuses à cerner pour chaque période (comme la coiffure, la coupe en général et celle des emmanchures en particulier, la forme et la hauteur du buste, le rétrécissement du pantalon, la position du pouf, etc.). C'est d'ailleurs le propre d'une collection de portraits de jouer sur les variations et de contredire régulièrement une histoire du costume qui se voudrait simple et linéaire.

Ces clefs ont été utilisées abondamment dans l'analyse des images de l'interface numérique. Ces clefs ne prennent généralement leur sens que lorsqu'elles sont multipliées, croisées et soutenues par d'autres clefs plus ou moins secondaires comme les textiles, les bijoux, les accessoires, les chaussures. Nous essayerons d'en citer quelques-unes afin de saisir leur intérêt, en nous limitant à deux décennies, puis nous prendrons l'exemple d'un processus d'analyse en vue de la datation d'un portrait de groupe.

### 5.5.3 Quelques exemples

#### 5.5.3.1 Quelques clefs de datation dans le costume féminin de 1858 à 1870.

##### **1858-1859**

- La taille à sa place naturelle est soulignée par une ceinture en même étoffe que la robe.
- La jupe est portée avec une crinoline en forme de dôme.

---

<sup>61</sup> Voir le paragraphe 5.2.2, p. 88.

- La jupe est montée à fronces puis à plis couteaux à la fin de la décennie.
- La manche pagode s'évase en entonnoir AU-DESSUS du coude.
- L'ampleur de la manche bouffante est à son maximum entre 1858 et 1863.
- La manche arbore une petite épaulette en 1858.
- La coiffure de 1858 à 1860 se compose de bandeaux formant rouleaux donnant un visage ovale.
- Les cols habillés sont larges et portés à plat autour d'une encolure légèrement en V.

### **1862-1864**

- La taille remonte graduellement.
- La poitrine est basse et large.
- Le corsage est très ajusté par deux pinces de chaque côté de l'ouverture boutonnée devant.
- L'encolure est haute avec de petits cols étroits.
- L'emmanchure très basse peut être accentuée par des épaulettes.
- L'ampleur de la manche bouffante ainsi que de la manche pagode se situe SOUS le coude.
- La ceinture s'orne de grosses boucles ornées.
- Le chignon porté bas dans une résille laisse les oreilles découvertes.
- La jupe de forme cloche commence à s'aplatir légèrement devant en rejetant une partie de l'ampleur vers l'arrière.

### **1865-1867**

- La taille semble plus haute grâce à la ceinture large.
- L'ouverture du corsage est plus ornée avec des boutons plus gros.
- À partir de 1866, le corsage présente souvent un empiècement simulant un décolleté carré ou ovale.
- La manche est moins bouffante et coupée en forme, à l'aide de deux coutures soulignant l'arrondi du coude.

- Des garnitures contrastées soulignent l'empiècement, les manches.
- La coiffure a des bandeaux tirés sévèrement vers l'arrière et le chignon remonte.
- La jupe est moins ronde avec moins de volume sous la taille, à pente et traîne derrière donnant une silhouette triangulaire. Même les jupes bon marché suivent cette forme.

### **1868-1869**

- La manche est devenue plus étroite et ajustée. Ses épaulettes disparaissent vers 1869.
- Les premiers chemisiers pâles portés avec une jupe foncée apparaissent.
- Le volume de la jupe est complètement poussé vers l'arrière.
- La crinoline n'est plus qu'un jupon cerclé vers le bas ou disparaît complètement.
- La coiffure prend une forme carrée avec les cheveux empilés sur le dessus de la tête.

### **1870**

- Une grosse tournure remplace la crinoline.
- La jupe est plus étroite sur les hanches.
- Le corsage se prolonge par des basques carrées ou se transforme en tunique drapée en tablier.
- Les premières tresses postiches s'empilent sur la tête.
- Mode du ruban noir soutenant un médaillon dans l'encolure en V.
- La pose « à la grecque » fait ses débuts pour mettre en valeur l'arrière et sa tournure.

#### 5.5.3.2 Quelques clefs de datation dans le costume féminin de 1889 à 1899

### **1889**

- La taille en pointe se situe juste sous l'emplacement naturel.
- Le corsage prend plus d'importance que la jupe.

- La manche montre les premiers signes d'une élévation de la tête de manche.
- La jupe montée à gros plis se simplifie tout en gardant parfois une jupe de dessus.
- La jupe met encore les hanches en valeur.
- La tournure a pratiquement disparu.

### **1890-1892**

- Le corsage est toujours ajusté, prenant la forme du corsage-veste ou du corsage à plastron.
- La manche augmente lentement de volume avec l'emmanchure toujours surélevée en pointe.
- Les cheveux sont tirés vers le chignon à l'arrière et dégagent le front et les oreilles.
- Avec cette coiffure, la tête prend la forme caractéristique en oeuf.
- Le minuscule chapeau en pointe côtoie le chapeau en forme de plateau allongé à l'avant et relevé à l'arrière.
- La jupe reste simple, mais est plus étroite.
- Le devant de la jupe est de plus en plus plat et lisse.

### **1893-1894**

- La taille est naturelle, soulignée par une ceinture.
- La manche, encore montée à fronces, prend encore de l'ampleur.
- Les épaules sont étroites.
- Le corsage-veste a des revers de plus en plus larges suivant l'ampleur des manches.
- La jupe très étroite dans le haut s'élargit au bas au rythme des manches.

### **1895-1896**

- Les épaules du corsage sont plus larges et plus droites.
- Le corsage présente une grande variété de volants et d'épaulettes décoratives.
- La manche gigot est à son ampleur maximale et retombe parfois sur le coude.
- La jupe s'évase en cloche pour équilibrer les manches bouffantes.

- L'ourlet est renforcé pour soutenir l'évasement de la jupe.
- Le col haut, droit et baleiné est souvent bordé d'une ruche.
- Les chapeaux se font plus imposants avec des ornements à la verticale.

### **1897-1898**

- La manche subit une réduction drastique avec un petit bouffant résiduel dans le haut seulement.
- Le corsage a un plastron bouffant devant ou une berthe en pointe devant et sur les épaules.
- Ornements de petits nœuds de rubans sur les épaules, au col et à la ceinture.
- La coiffure a perdu sa raie, elle est plus vaporeuse avec quelques boucles sur le front.
- La jupe plus moulante commence à perdre de sa simplicité, souvent avec l'ajout d'une pièce en circulaire au bas.
- Les textiles sont plus légers et vaporeux, l'ornementation plus abondante.
- La silhouette plus sinueuse annonce les lignes fluides de l'art nouveau.
- En 1899, les manches sont devenues collantes avec une emmanchure formant une petite pointe.



Fig. 4, c. 1892, Malvina Leclerc avec dix jeunes filles

### 5.5.3.3 Exemple d'un portrait de groupe analysé en vue d'une datation.

Titre : c. 1892, Malvina Leclerc dans un groupe de onze jeunes filles (voir fig. 4)

De cette photographie montréalaise montrant onze jeunes filles nous ne savons rien d'autre que le nom de l'une d'entre elles inscrit au verso, Malvina Leclerc, mais aucune indication au recto pour nous la situer. Les jeunes filles paraissant du même âge, il pourrait s'agir d'une classe de jeunes filles. Son grand format (23 cm par 18.5 cm) est caractéristique de ce genre de portrait de groupe. Nous sommes dans une de ces périodes intermédiaires, entre les manches ajustées de la fin des années 1880 et les manches bouffantes dites manches gigot qui vont caractériser les années 1890. Ajouté à la variété des corsages (aucun n'est semblable), c'est ce qui rend cette image particulièrement intéressante à analyser.

Entre 1890 et 1892, les jupes sont plus simples, plates devant avec l'ampleur reportée dans le dos. Certaines gardent les plis drapés verticaux tombant de chaque côté d'une sous-jupe, d'autres les ont déjà abandonnés annonçant la tendance. Les ornements sous forme de ruban au bas sont une nouveauté.

Quatre corsages vestes sont ouverts en « V » sur un plastron taillé dans un tissu formant contraste comme du velours ou de la guipure. Les revers décoratifs sont variés : en guipure blanche, en volants et smocks, gansés de blanc, en bandes de velours asymétriques. La jeune fille assise complètement à gauche a un corsage ouvert sur un plastron en guipure, un modèle qui est proposé par le *Peterson's* dès 1890. Nous voyons aussi bien la taille en pointe. Le corsage veste de la jeune fille assise à droite est d'une coupe complexe qui joue sur l'asymétrie avec à gauche un long revers jusqu'à la taille et à droite trois remplis et des ornements en passementerie. Le corsage de celle assise à sa gauche est plus classique avec des revers en velours de chaque côté d'un plastron bouffant en satin. Une autre jeune

fille, qui pourrait être sa sœur, a le même corsage et les mêmes boucles d'oreilles. Deux autres ont fait le choix du drapé asymétrique. Le corsage de la jeune fille debout au centre présente le modèle le plus simple et celui qui semble le plus daté, vers 1889-1890. Seule la petite élévation en pointe de l'emmanchure annonce le début des années 1890. Les épaules sont encore larges.

Les autres jeunes filles montrent toutes le fort rétrécissement des épaules entre le col et l'emmanchure caractéristique de 1891-1892. C'est aussi à cette date que les manches sont montées à fronces afin de permettre un peu d'ampleur surélevée dans le haut. Une paire de manches est en velours foncé avec la pointe caractéristique de 1890-1891. Les autres manches collantes bouffent dans le haut avec plus ou moins de volume. La jeune fille debout à droite arbore la manche la plus moderne : volumineuse et tombante sur le coude, son emmanchure est très haute. Si certaines illustrations de mode la proposent déjà en 1890, cette manche est plutôt caractéristique de 1892, ce qui nous donne une bonne clef de datation. Une collerette en dentelle blonde est déposée sur un col rabattu. Les variations des modèles de cols, assez bas pour découvrir un bijou, remplacés par une double ruche, ou montants et droits, disparaîtront en même temps que la taille en pointe, soit après 1892. Les coiffures aux chignons sévèrement tirés vers l'arrière et aux boucles juchées sur le dessus de la tête confirment la datation de 1891-1892.

## 5.6 L'approche en rhizome

Le rhizome, un concept développé par Deleuze et Guattari (1976), désigne une manière de lier différents éléments ensemble, mais aussi un résultat composé des fils qui s'entrelacent pour tisser l'étoffe du réel. L'image du rhizome, ce réseau qui prolifère par le milieu, permet d'aborder sans hiérarchie, sans centre et sans limites prédéterminées, la multiplicité des liens qui peuvent surgir entre les photographies.

### 5.6.1 Le choix de l'interface numérique

Si comme l'explique Arlette Farge (1989, p. 147) l'archive suppose l'archiviste, une main qui collectionne, qui classe et qui date, il s'agit de ne pas se laisser piéger et absorber par l'archive au point de ne même plus savoir comment l'interroger. À la lumière de ces expériences, nous avons choisi de vraiment poser les images au coeur de notre description et de notre interprétation en proposant une interface numérique pour la partie démonstration de notre étude. La disposition en rhizome permet une analyse opérant des allers-retours entre la photographie d'origine et les autres images de références. La possibilité d'insérer des bulles contenant du texte descriptif, de proposer des liens sur des sujets plus techniques ou des thèmes spécifiques, sans jamais perdre de vue l'image, permet d'appréhender efficacement la complexité de la démonstration. Si, pour des raisons de compréhension, nous avons choisi de respecter la chronologie historique en ce qui concerne la disposition dans la page d'accueil des portraits photographiques choisis, l'interface numérique offre la possibilité en tout temps de choisir une image tout en prévoyant des sauts ou des retours dans le temps à l'intérieur de ce choix. Les différents liens proposés développent un sujet particulier soulevé par un détail de la photographie et peuvent traiter d'aspects techniques précis comme les textiles, les accessoires, la coupe des vêtements, des renseignements à propos du photographe, ou des questions de société comme les formes du deuil, les classes sociales, les micro-récits de famille, les cycles vestimentaires, l'économie domestique, les règles de la bienséance et du savoir-vivre.

Nous nous sommes rendu compte qu'il n'était pas nécessaire d'exploiter le corpus de quelque 1700 portraits photographiques dans son entièreté pour mener à bien notre démonstration. En veillant à ce que chaque période soit bien représentée, les hommes comme les femmes, les enfants et les groupes, 25 photographies principales sont proposées dans l'accueil. Chacune mène à plusieurs autres photographies secondaires (250 en tout) ainsi qu'à des images de référence comme des illustrations de mode ou

des artefacts et des vêtements authentiques provenant de musées comme le musée McCord de Montréal ou le Costume Institute du Metropolitan Museum of Art de New York. La grande majorité des illustrations provient de journaux et de magazines québécois ou de catalogues de mode disponibles au Québec<sup>62</sup>. Afin d'éviter toute confusion, nous avons pris le parti de n'utiliser que des photographies provenant de notre collection. Elles sont systématiquement identifiées, rappelons-le, en tenant compte de la technique, du nom du photographe, du lieu de leur achat avec l'ajout de renseignements supplémentaires sur la famille lorsque nous en avons. En ce qui concerne les photographies principales, nous avons aussi trouvé important d'ajouter une description du décor du studio, de la disposition des personnages et de certaines pièces de mobilier. Que ce soit devant la toile du photographe ambulant ou dans un studio de renom, le photographe propose chaque fois une mise en scène qu'il faut pouvoir décoder. Dans les années 1850 à 1870, il utilise des trépieds spéciaux pour soutenir le dos et parfois même la tête du client. Dans les studios modestes, la base de ces trépieds est souvent visible entre les jambes de l'homme qui pose. Le photographe sait quand les femmes doivent rester debout pour mettre en valeur leur robe ou il choisit de leur donner un meuble pour s'appuyer et faire voir leur tournure. Parfois, un fil tire le bas de la jupe pour mettre en valeur la traîne.

Un glossaire de 432 termes peut être consulté à la suite de l'interface numérique ou utilisé en cliquant sur les termes spécialisés signalés par un astérisque dans le texte. Un lien permet d'accéder directement au glossaire, puis de revenir à la lecture.

L'observation, les descriptions, les cycles, les ruptures, voilà ce qui est mis en scène et en image dans cette interface numérique.

### 5.6.2 Le choix des photographies

---

<sup>62</sup> Les illustrations des journaux publiés au Québec proviennent de la collection numérique de la BANQ (Bibliothèque et Archives nationales du Québec).

La question se posait de savoir quelles photographies privilégier pour la démonstration. Les photographies ont été choisies en considérant non seulement la datation, mais aussi leur diversité, certaines proposant des portraits de couple ou de groupes, de studio ou en extérieur, de professionnels ou d'amateurs et en variant les saisons et les lieux, en ville, au bord de la mer ou à la campagne. En tenant compte de la stricte étiquette de l'habillement au 19<sup>e</sup> siècle, qui associe une forme de vêtement pour chaque moment de la journée et pour chaque occasion, certains portraits montrent des tenues dites habillées, c'est-à-dire chics, d'autres des robes d'intérieur, des habits du matin et des robes de jour, ou des tenues de sortie avec manteaux et chapeaux. Seules les robes décolletées du soir destinées au bal ou à l'opéra ont été écartées dans la mesure où elles sont rares et trop peu représentatives de la société dans son ensemble. Aussi, les formes de ces robes suivent une logique particulière que nous ne voulions pas aborder considérant qu'il s'agit d'une étude en soi. C'est pour cette même raison que nous n'avons pas vraiment traité des vêtements des travailleurs. Bien que nous en possédions un certain nombre très intéressantes, elles ne nous semblaient pas assez nombreuses pour être représentatives d'un sujet qui demande une approche toute particulière à partir d'un corpus élargi tiré d'archives plus importantes.

À partir de chaque photographie principale, les thèmes et les liens ont émergé assez naturellement en faisant appel à de nombreuses autres photographies. La présence de ces photographies secondaires permet d'illustrer, d'apporter une nuance supplémentaire, de montrer un angle complémentaire, mais aussi de confirmer certaines affirmations tout en soulignant la diversité géographique et sociale. C'est ainsi qu'à partir de la photographie de la famille Bouvrette posant sur la galerie d'une maison (c. 1905-1906), nous avons créé un lien sur le thème des « poses de galeries » examinant à l'aide de cinq photographies l'habillement de familles provenant de milieux très différents. La présence systématique de la maison en toile de fond donne

une bonne idée de la provenance sociale de chaque famille, de la jeune campagnarde endimanchée sur fond de mur en bardeaux de bois, au groupe posant sur la véranda d'une luxueuse maison de campagne en passant par la famille Renaud posant devant une modeste maison en rangée à Montréal. Un autre lien intitulé « la campagne » nous présente seize personnes représentant trois générations d'une même famille posant devant une modeste maison en planches droites, puis trois femmes et deux domestiques de ferme devant une maison de campagne cossue, un groupe pris sur le vif lors d'un piquenique dans l'herbe, une famille de l'Assomption portant chapeaux et raquettes de tennis dans un champ et deux femmes avec un petit garçon en robe devant une charrette de foin à l'île d'Orléans.

À partir de la photographie principale intitulée « 1904-1905, Cinq femmes en manteau et chapeau », nous avons créé un lien traitant des étoles et des manchons avec des photographies prises dans des lieux et des conditions très différents, comme celle de Rose-Albine posant sur une chaise dans un studio chic de Montréal, puis un couple de St. Lazare en voyage de noce en 1900 posant en manteau debout sur le sol en planches du petit studio de Jean Ruel, pour finir avec une photographie prise en hiver à l'extérieur avec trois membres la famille McMurtry issue de la haute bourgeoisie montréalaise.

Nous avons aussi privilégié une grande variété de techniques et de supports photographiques, de la carte de visite à la carte cabinet en passant par les positifs uniques que sont les ferrotypes et quelques rares et précieux ambrotypes. La diversité de provenance, lorsqu'elle est confirmée par le nom du photographe et de la ville, constituait un critère important. Il devient possible alors de confirmer que la manche gigot de 1893 était portée de la même façon à Joliette, à Valleyfield, à Montréal et à Québec.

### 5.6.3 Le choix des rubriques

Des rubriques descriptives inscrites dans des bulles encadrent la photographie principale. Les rubriques des femmes tiennent compte des différentes parties des vêtements comme le corsage, la manche, l'encolure, la jupe, les sous-vêtements, les chaussures, tandis que celles des hommes décrivent le pantalon, le gilet, l'habit, la barbe, le col et la cravate. D'autres rubriques évoquent les coiffures, les accessoires, les textiles, la coupe, la silhouette et le style. Afin d'éviter toute redondance, les différentes rubriques ne sont pas systématiquement répétées pour chaque image, mais appelées chaque fois qu'un changement caractérise une date ou qu'une variante mérite d'être soulignée. Des liens soulignés en jaune permettent de développer un thème particulier ou une analyse plus approfondie à l'aide d'images et de photographies supplémentaires.

#### 5.6.4 Liste des 25 photographies principales et de leurs thèmes

De 1858 à 1860	Caroline Faribault, le deuil et la crinoline
De 1859 à 1862	La famille Fortin, les hommes Fortin, les robes d'intérieur
De 1862 à 1866	La crinoline, le paletot féminin
De 1867 à 1868	Lilia de Salaberry, disparition de la crinoline
De 1872 à 1873	Le pouf, les sous-vêtements, coiffure et postiches
De 1878 à 1879	Mariage de Lauréat Normand, les mariés chics, les drapés
De 1880 à 1882	La polonaise et ses variations, les encolures de lingerie
De 1882 à 1883	Le retour de la tournure, les drapés longs et les drapés courts
De 1883 à 1884	Famille et son hamac, un pique-nique, les chapeaux, les fillettes
De 1885 à 1887	Un homme en chapeau melon, corsages et chapeaux
De 1885 à 1890	Deux femmes en manteau, les chapeaux et les bottines
De 1890 à 1891	La famille Lacasse, les corsages à plastrons, les couples
De 1892 à 1893	Malvina Leclerc et les jeunes filles en manches gigot
De 1894 à 1895	Maria Aubertin, une famille, de l'importance des corsages

De 1894 à 1895	Variations autour de quatre corsages
De 1895 à 1896	Mariage de Léon Houle, les robes de mariées en couleur
De 1895 à 1896	Les corsages chemisiers, les corsages à revers et les blouses
De 1899 à 1900	Les femmes Lacasse, l'horizontalité, le demi-deuil
De 1901 à 1903	Les trois sœurs et leurs robes identiques, le réticule
De 1903 à 1905	À la plage, en bateau, au jardin, sur le toit, chapeaux et voilettes
De 1904 à 1908	Le plein air en hiver, manteaux, chapeaux, étoles et manchons
De 1904 à 1908	Le plein air en été, poses de galerie, poses de ville, la campagne
De 1909 à 1912	Tailleurs et manteaux de voyage
De 1913 à 1914	En voiture

## CHAPITRE VI

### DEMONSTRATION PAR L'IMAGE

#### 6.1 L'interface numérique

Ce chapitre se présente en entier sous sa forme numérique (et en couleur) accessible grâce au lien suivant :

<https://dl.dropboxusercontent.com/u/140174178/Docvero/Accueil.html>

Nous présentons dans l'Annexe B (p. 161), à titre informatif, une version imprimée en noir et blanc de l'interface numérique permettant d'avoir une vision linéaire sur papier de la démonstration.

## CONCLUSION

« Le visible, ici, ordonne un voir. »

(Pontremoli, 1996, p. 82)

En abordant l'histoire du costume sous un angle différent, en utilisant une approche qui met le vêtement porté dans le portrait photographique au centre de notre étude, nous avons cherché à mettre au point un outil de travail, de recherche et de réflexion, pour les chercheurs et les praticiens de plusieurs disciplines qui voudraient aborder l'étude du vêtement autrement. Une étude qui pourra intéresser non seulement les chercheurs en histoire culturelle, les ethnologues, les historiens du costume et de la mode, mais aussi les concepteurs de costumes pour la scène et le cinéma ainsi que les artisans du costume comme les tailleurs, les accessoiristes, les perruquiers, les coiffeurs, les modistes. En tireraient profit également les conservateurs de musées possédant dans leurs collections des costumes, des textiles, des photographies et des tableaux présentant des difficultés de datation. En ce qui concerne l'importance de cet outil pour les musées, il nous semble intéressant de signaler que nous collaborons depuis déjà une dizaine d'années avec plusieurs conservateurs de musée au Québec et à l'étranger afin de proposer des datations lors de nouvelles acquisitions de portraits peints et pour confirmer ou modifier certaines datations d'œuvres qui posent problème.

Nous avons vu l'intérêt tardif pour cette histoire si longtemps contournée à cause de son association avec le mythe du futile et son appartenance à l'économie domestique, traditionnellement associée à la sphère du féminin. Nous avons vu aussi comment ces histoires du costume sont en réalité des histoires de la mode telle qu'elle était proposée dans les magazines et les journaux de mode.

À partir du moment où nous avons proposé de traiter du vêtement porté et non pas du vêtement-fantasmé exposé dans les illustrations de mode et dans la peinture, ni des vêtements-pelures conservés dans les musées, nous avons résolu de nous pencher sur le portrait photographique. Placée au centre de notre démonstration, l'image photographique autorise, par ailleurs, tous les croisements indispensables avec les autres références imagières ou textuelles. Après avoir traité de la nature instrumentale du référent photographique et établi sa qualité de « certificat ontologique » (ce n'est pas là, mais cela a bien été), nous avons aussi évoqué le nécessaire travail de mise en scène, les conditions permettant l'accès au studio du photographe ainsi que la démocratisation de ce mode de représentation. Rappelons que jamais auparavant le genre humain n'avait eu droit à une semblable duplication de son image et que cette démocratisation de l'image de soi s'accompagne aussi d'une démocratisation de la mode. L'archive photographique autorise une lecture unique et précise du vêtement tel qu'il a été porté, tout en enrichissant considérablement les histoires du costume.

Au cours de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, la naissance de la confection avec ses vêtements produits en série à un moindre coût, suivie des premiers grands magasins, puis de leurs catalogues acheminés jusque dans les régions les plus reculées, permet la circulation des images de la mode. Nous avons tenté de démontrer dans quelle mesure et par quels moyens la société québécoise du 19<sup>e</sup> siècle, si éloignée des grands centres européens, s'efforçait de suivre cette mode vestimentaire édictée à Paris. Tous ne pourront pas commander les articles tout faits, mais la plupart auront la possibilité de se procurer au moins les étoffes, les patrons et les articles de couture nécessaires à l'habillement de toute une maisonnée. Pour la première fois dans l'histoire, une grande partie de la population peut se permettre d'imiter les modes bourgeoises telles qu'elles sont proposées dans les séduisantes illustrations accessibles dans les journaux. Cette démocratisation, favorisée par l'industrialisation de la confection et la circulation des images de mode, n'échappe pas à la violence d'un conformisme

caractéristique de la société du 19<sup>e</sup> siècle. Un conformisme qui impose des codes de l'habillement que chacun doit s'efforcer de suivre sous peine d'être montré du doigt par sa communauté.

Nous avons basé notre démonstration sur un corpus de photographies originales du Québec issu de notre collection qui en comprend plusieurs milliers. Nous avons choisi environ 250 portraits inédits qui n'ont donc jamais été montrés, ni commentés. Ces photographies, dont l'intérêt tient en partie à leur banalité (ce ne sont pas des photos d'art), ont été retenues en raison de leur diversité, qu'elle soit sociale, géographique ou technique. Tous les supports sont représentés, de l'ambrotype au portrait cabinet en passant par la carte de visite et le ferrotipe des photographes ambulants. Les individus qui posent proviennent de toutes les catégories sociales y compris des classes populaires, ce qui nous a permis d'examiner les différences et les écarts tout en soulignant la récente uniformisation vestimentaire menant au nivellement de l'apparence des classes sociales.

En choisissant de présenter notre réflexion sous la forme d'une interface numérique permettant une approche en rhizome, nous nous sommes assurée de toujours garder l'image au cœur de la démonstration. C'est aussi ce qui nous a permis de développer de nombreux liens tissés à même la complexité du sujet sans jamais perdre de vue les portraits proposés. L'approche repose en partie sur l'énumération systématique des choses vues qui conduit naturellement à privilégier le détail. De par sa nature mécanicienne, la photographie enregistre tous les détails qui surgissent dans la lumière de son cadre. Interroger le détail, ce n'est pas travailler dans le petit, mais dans le trop plein, une autre manière de saisir le tout (l'ensemble). Ce parti pris nous a donc animée, ou plus exactement, a tracé notre chemin. C'est le travail concret dans l'interface numérique qui a décidé de la forme de la thèse, prouvant, encore une fois, que l'image regardée devait précéder et éclairer l'analyse, enfin que les photographies devaient s'éclairer l'une l'autre. Ce qui a été vu l'a été en partie grâce aux

connaissances de l'histoire du vêtement, néanmoins, tout ce qui est démontré reste visible dans le détail de la photographie. C'est la raison pour laquelle, en dépit de son support aplati, le portrait photographique offre une profondeur fulgurante.

Notre collection comprend aussi près de 1500 portraits photographiques d'une qualité exceptionnelle venant de pays européens, en particulier de la France. Des études comparatives s'imposeront ultérieurement. Cependant, si pour les besoins de notre démonstration, nous avons volontairement choisi un corpus photographique provenant exclusivement du Québec, c'est parce que nous voulions mettre en lumière des images plus rares, plus difficiles à collectionner, en raison notamment de la démographie québécoise au 19<sup>e</sup> siècle qui ne peut pas rivaliser avec celle de l'Europe<sup>63</sup>. Ainsi, en choisissant de présenter ces photographies inédites, nous voulions mettre de l'avant ces personnages oubliés de l'histoire et encore trop souvent écartés des commentaires spécialisés, en particulier en ce qui concerne l'étude du vêtement. Les albums de famille du 19<sup>e</sup> siècle québécois font partie d'un patrimoine qui mérite d'être regardé et qui devrait être sauvegardé d'une façon plus systématique jusqu'à ce que d'autres chercheurs en poursuivent l'étude.

Par ailleurs, l'approche utilisée pour aborder notre corpus demeure tout à fait valable pour traiter de n'importe quel corpus de portraits photographiques en Occident. De Paris, la capitale de la mode, les modes, grâce à une industrie organisée à grande échelle, sont propagées dans toutes les grandes capitales, puis dans les villes avant de pénétrer progressivement, mais sûrement dans les campagnes. Du reste, nous avons déjà amorcé cette étude en utilisant des photographies provenant, entre autres, de France, de Suisse, de Belgique et de Russie. Nous avons aussi constaté que même à l'extérieur de l'Europe, l'analyse des portraits des élites des grandes capitales, qu'il

---

<sup>63</sup> Rappelons que la population du Québec se situe entre un million d'habitants en 1865 et 1 600 000 au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, en ajoutant l'important flux migratoire qui s'opère vers les États-Unis. À cette date, la France à elle seule compte 40 millions d'habitants.

s'agisse de Beyrouth ou de Tokyo, permet de retrouver les mêmes liens avec la mode parisienne.

Cette petite histoire de la culture matérielle et du vêtement porté au 19<sup>e</sup> siècle au Québec, un savoir en voie de constitution, propose un jalon, un cadre pour des recherches ultérieures et une histoire plus large qui reste encore à faire. Si comme aimait le répéter l'historien Daniel Arasse (2005) : « On n'y voit rien. », il est certain qu'on y verra de mieux en mieux.

## APPENDICE A

## EXTRAITS DES BASES DE DONNÉES

## A.1 Répertoire des photographes québécois de la collection

Photographes du Québec	Dates	Actif	Ville	Adresse
ABOTT J. J.	1856-	1870	Ottawa	117 Sparks St.
ARCHAMBAULT		1899-1900 ?	Montréal	1662 Notre-Dame St.
ARCHAMBAULT		1901	Montréal	2192 Notre-Dame
ARCHAMBAULT		1900 1905c.	St. Hyacinthe	
ARCHAMBAULT		1897 c.	Montréal	2193 Notre-Dame St.
ARCHAMBAULT		1900 1905c.	Valleyfield	
ARCHAMBAULT H. (Henri)		1885 ?	Montréal	2204 Notre-Dame
ARCHAMBAULT H.E.		1890-1896 ?	Montréal	2204 rue Notre-Dame
ARCHAMBAULT Photo J. E. & cie		1868-1885 c.	Montréal	300 1/2 Notre-Dame
ARLESS		1902-10 c.	Montréal	
ARLESS & Co		1890 c.	Montréal	261 rue St.James
ARLESS G. C.		1878c. -1904	Montréal	rue St.James
ARMALY Michel O		1899-1901	Montréal	365 rue St. Paul
ARMALY Michel O		1901-1902	Montréal	325 rue St. Paul
ARMALY Michel O.		1902-1904	Montréal	115 rue St. Joseph
ARMSTRONG & Co		1885 c.	Montréal	corn.N-DameW-St.Martin St.
ARMSTRONG James J.		1883 ?	Montréal	corn.N-DameW-St.Martin St.
ART STUDIO		1912	Montréal	580 Notre-Dame W.
ARTHUR'S		1898 ?	St.Catharines	Ontario
AUDET H.		1921 c.	Montmagny	
AUGER Ludovic		1912-1913 c.	Montréal	1635 rue Ste. Catherine
BEAUDRY Frères		1915- ?	Québec	
BEAUDRY JOS		1891-99-01	Québec	205 rue St.Jean
BEAUDRY JOS		1888-1889	Québec	108 rue St.George
BEAUDRY JOS		1890 ?	Québec	197 rue St.Jean
BEAUDRY JOS		1880-1881	Montréal	
BEAUDRY Joseph		1902-1903	Québec	263-265 rue St.Jean
BEAUDRY Joseph		1903-1920	Québec	263 rue St.Jean
BEAUMONT C. de		1865-1879	Montréal	Cor. Craig & Bleury
BEAUMONT C. de M.		1877-1879	Québec	239 rue St.Joseph, St.Roch
BEAUMONT C. de Mme Anastasie		1880-1884	Québec	239 rue St.Joseph, St.Roch
BEAUREGARD N.		1896-1906 c.	St. Hyacinthe	
BÉLANGER Jos.		1890-1920	St. Jérôme	
BÉLANGER L. (Louis)		1882-1891	Ottawa	460 rue Sussex
BELLE. S. (Stanislas)		1884-1893	St.Jean / Richelieu	
BELLE. S. (Stanislas)		1894-1904	Fraserville, Rivière du Loup	1894 rue Lafontaine
BENNETT Rice		1895-	Montréal	141 Peter St.
BENOIT		1895 c.	Grandby	
BEST John		1881 ———	Osbawa	Ontario
BILODEAU L.		1902-	Kingsville	
BOGART N.		1915 c.	Toronto	748 Young St.
BOUFFARD JOS		1890 ?	Montmagny	
BOURASSA		1890 ? 1901	Montréal	229 St.Laurence
BOURASSA S. (Samuel)		1892-1893	Montréal	1158 Rue Ontario
BROCK & Co		1900 c.	Trenton	
CAMPEAU Jos.		1899 c.	Montréal	1035 St. Laurent
CANADIAN PHOTO & View		1900-	Drummondville	
CARRIER A.		1900	Somerset, PQ	
CARRIÈRE & Cie		1898 c. -1904	Montréal	159 St.Laurent
CARRIÈRE & Co		1910 1912	Montréal	239 & 823 St.Laurent
CARRIÈRE & Co		1910-1915 c.	Montréal	281 Blvd St.Laurent
CARRIÈRE A.		1919	Montréal	2551 St. Hubert St.
CARTIER L.		1890- ?	St. Guillaume d'Upton	
CASTONGUAY T. et frère		1860	St. Roch, Québec	30 Rue du Pont
CASTONGUAY Thomas		1861-1863	Québec, basse-ville	43 Cul-de-sac
CHARBONNEAU A.		1911	Lachine	

Photographes du Québec	Dates	Actif	Ville	Adresse
CHARRON W.		1892 ?	Ottawa	460 Sussex St.
CHOUNARD J. B.		1906-	Rivière-du Loup	
CLIMO		1870 ?	St John, NB.	
COMTOIS U. (Urbain)	+1905	1899-1905	Pierreville	
COTÉ		1915 c.	Montréal	330 Mont-Royal Est
COTÉ A. (Alphonse)		1906	Grand-Mère	
COTÉ A. (Alphonse)		1905 c.	Montréal	803 Ste. Catherine coin Plessis
COTÉ H.		1895 ?	Roberval	
COTÉ J. A. Photo		1892 ?- 1903 ?	Chicoutimi	
COTÉ Ludger		?	Montréal	220 rue Wolfe
COTÉ Ludger		1880 c.	Montréal	184 rue Wolfe
COTÉ Ludger		1890 ?1901	Montréal	1495 Ste-Catherine
COTÉ Ludger		1890 ?1900	La Tuque	
COTÉ Ludger		1902 ? 1905 c.	Montréal	1595 Ste-Catherine (?)
COTÉ M.M.		1900-1902	Louiseville	
COUTURE J.A.		1885-1896 ?	Montréal	159 St.Laurent
COUTURE L.		1910- ?	Sherbrooke	
DAGENAIS		1880-1886	Montréal	159 St.Lawrence St
DAGENAIS J.A.L.F.		1896, 1901 ?	Montréal	182. St.Lawrence
DAGENAIS Joseph. A		1891- 1893	Montréal	186 St.Lawrence St
DAVID C.		1905 ?	Montréal	Notre-Dame et Convent
DELISLE Achille		1905 c.	Ancienne Lorette (Québec)	
DENNISON J. (James)		1901-1907	Montréal	360 Ste. Catherine
DENNISON J. (James)		1897-1899	Montréal	2264 Ste. Catherine
DESAUTELS C.		1905 c.	Montréal	4382 Notre-Dame
DESAUTELS Chs (Charles)		1895-1904	Montréal	1662 Notre-Dame, succ.Arch
DESJARDINS		1875-	Sorel	50 rue du Roi
DESJARDINS O.		1865 ?	Montréal	coin St.Laurent et Craig
DESJARDINS O. (Olivier)		1871-1877	Montréal	corn. St.Lambert & Craig
DESJARDINS O. J.			Montréal	1509 Ste. Catherine St.
DESMARAIS & Cie		1898 c.	Montréal	
DESMARAIS & PAUZE		1872 c.	Montréal	
DESMARAIS L.		1863 c.	Montréal	11 Carré Chaboillez
DESMARAIS L.E.		1868- 1878 ?	Montréal	14, rue St.Laurent
DESMARAIS L.E. & Cie		1875-1895	Montréal	14, 17, rue St.Laurent
DESMARAIS O.		1875	Montréal	corn. St. Lambert Hill & Craig
DIXON		1887 ?	Toronto	205 Yonge St.
DOMPIERRE A.		1887-1915	Québec	239 rue St.Joseph
DOMPIERRE A. ferrotipe (Albert)	1861-1932	1885-1887	Québec	St.Roch, 50 rue Richardson
DONES		1865 ?	Montréal	5 rue St.Vincent
DONES		1885 ?	Québec	42, Fabrique St.
DORION		1900- ?	Ottawa	569 rue Sussex
DRON J. P. H.			Lévis, Québec	
DUFRESNE Mr. & Mde P.		1890-1896 ?	St.Henri	3607 Rue Notre-Dame, St.H
DUMAS Albert		1913-1924	Montréal	249 rue Ste. Catherine
DUMAS J. A.		1890-1900	Montréal	coin Vitré & St.Laurent
DUMAS J. A.		1896-1901	Montréal	112 Vitré St.
DUMAS J. A.		1909	Montréal	Saint-Denis coin Sherbrooke
DUNLOP		1894 c.	Sault Ste-Marie	
DYNES J.	1825-1897	1868-1869	Québec	17 St.John St.
DYNES J.		1877-1881	Québec	87 rue St. Jean
ED. C.		1868 ?	Montréal	897 rue Ste.Catherine
EDWARDS		1887 ?	Waterloo, Ont	
EDWARDS & HARRISON		1900 ?	Pembroke, Ont	
ELLISSON & Co	1818-1880	1857-1876	Québec	39 St.John St.
ERNST Ed.		1903-1908	Québec	81 rue Morin
ERNST Edm.		1913 c.	Québec	coin Morin et Victoria

Photographes du Québec	Dates	Actif	Ville	Adresse
Fabrique		1862 ?	Québec	Fabrique Street
FALARDEAU A.S. (Adolphe-)	1861-1934	1891-1892	St.Sauveur, Qc	783-785 St.Valier/Sauvageau
FALARDEAU A.S. (Adolphe-)	1861-1934	1892-1933	St.Sauveur, Qc	783 St.Valier/Sauvageau
FIELD (J. Hampden)		1875-1877	Montréal	n°1, Bleury Str.
FILTEAU F.X.		1885 ?	Hull	
FORD Edwin C.		1890 c.	Montréal	196 St.Lawrence St.
FORTIER H.		1890 ?	Montréal	41 rue St.Vincent
FORTIER N.		1865 ?	Montréal	5 rue St.Vincent
FORTIN J. A.		1890 1900-	Bedford, Qc	
FORTIN J. A. et Manceau P. D.		1900-	Drummondville	
FOURNIER (Théo ?)		1906	Montréal	1356 Ste.Catherine
FOURNIER Arcadius		1890 ? 1901	Montréal	17 St.Laurent
FRENCH		1912	Crysler, Ont	
GAGNÉ ED.		1883-1885	Montréal	897 rue Ste.Catherine
GAGNÉ ED. Mad.		1890-1891 c.	Montréal	211 rue St. Laurent
GAGNÉ ED. Mad.		1891-1895-	Montréal	212 rue St. Laurent
GAGNON		1887 ? 1890	Montréal	1057 Ste-Catherine
GASTONGUAY T.		1872-1876	Québec	30 1/2 St.Joseph
GASTONGUAY T.		1866-1870	Québec	43 St.Joseph
GASTONGUAY T. (Castonguay)		1870-1872	Québec	39 3/4 St.Joseph
GASTONGUAY T. (Théodore)		1870 ?	Québec	40 rue St.Joseph
GAUDRAULT		1900 ?	Sorel	
GENDRON Elie			Beauharnois	
GILCHRIST J. E. (James)		1903-	Thetford Mines	
GINGRAS Ph. (Philippe)		1894-1912	Québec	St. Joseph
GINGRAS Ph. (Philippe)		1912-1935	Québec	364 St. Joseph
GINGRAS Ph. (Philippe)		1890- ?	Québec	242 rue St. Joseph, St. Roch
GOUGE L. Pierre	1855-	1882-1915	Québec	
GREEN J.W.		1885 ?	Amprior	Ontario
GRENIER Jos.		1893-1920	Montréal	1356 Notre-Dame O
GRENIER Jos.		1900-1912 c.	Verdun	1355 Verdun, Wellington
GUSTAFSON C. O.		1910-	Sherbrooke	111 Wellington St.
HAINAULT J. A.		1905 c.		
HEBERT B. J.		1926...?	St.Hyacinthe	
HEROUX A.		1905 ? 1928	Trois-Rivières	
HUARD Peter		1898-1902	Sutton	
INGLIS James		1866-1883	Montréal	
JARRIS Samuel A.		1882 ?	Ottawa	141 Sparks St.
JOHNSTON G.		1900-	Sherbrooke	
JOHNSTON Geo.		1895-1900	Sherbrooke	
JONES L.		1868-1876	Québec	10 Fabrique St.
JONES L.		1865-1868	Québec	18 & 22 Fabrique St.
JORON Wilfred		1895 ?	Montréal	129 St. Lawrence
KILBURN		1905 c.	Coaticook	
KIRTON		1870 ?	Woodstock	Ontario
LACERTE J. H.		1885-	L'Assomption	
LAFLAMME Eugène		1860 ?	Montréal	1572 rue Notre-Dame
LAFLAMME X.		1905 c.	Montmagny	
LALONDE		1896 ?	Québec	
LALONDE & Sons		1895-1901-	Montréal	2092 St.Catherine
LALONDE N.C. (Noël C.)		1895 ?	Montréal	2092 St.Catherine St.
LALONDE N.C. (Noël C.)		1877-1890?	Montréal	30 St. Lawrence
LALONDE N.C. (Noël C.)		1885-1890?	Montréal	69 rue St.Laurent
LALONDE N.C. (Noël C.)		1866-1876	Montréal	18 rue St.Laurent
LAMARRE EUG.		1885 ? 1899	Montréal	Ste.Cunégonde
LAPRÈS & LAVERGNE		1895-1899	Montréal	360 St.Denis
LAPRÈS & LAVERGNE		1905	Montréal	360 St.Denis

Photographes du Québec	Dates	Actif	Ville	Adresse
LAPRÈS & LAVERGNE		1905-1910	Montréal	
LAPRÈS Joseph Napoléon		1913	Montréal	St.Denis et Sherbrook
LAPRÈS Joseph Napoléon		1892 c.	Montréal	208 rue St.Denis
LARIN H.		1880-1882	Montréal	18 rue St.Laurent
LARIN Henri		1885	Montréal	18 rue St.Laurent
LARIN Henri		1896-	Montréal	220 Notre-Dame St.
LAROQUE Photo		1866-1873	Montréal	
LAURIN H. (Larin?)		1890 ?	Montréal	2201 Notre Dame
LEBUISS & GRENIER		1890-1900	St.Cunégonde	3167A Notre-Dame St.
LEMAY J. E.		1905 c.	Chicoutimi	
LEONARD D.		1915-1920-	Montréal	33 Mont-Royal Est
LEONARD D.		1915 c.	Montréal	749 Ave. Mont-Royal
LINDSLAY (?)		1899 c.	Québec	
LIVVERNOIS & BIENVENU	veuve	1866-1868	Québec	St.Joseph
LIVVERNOIS & BIENVENU	veuve	1868-1874	Québec	St. Jean
LIVVERNOIS Ernest		1885 ?	Québec	
LIVVERNOIS et Castonguay		1860-1861		
LIVVERNOIS J.E.	1851-1933	1874-1877	Québec	3 1/2 St. Jean
LIVVERNOIS J.E.	1851-1933	1877-1889	Québec	9 St. Jean
LIVVERNOIS J.E.	1851-1933	1889-1890	Québec	Garneau
LIVVERNOIS J.E.	1851-1933	1890-1909	Québec	St. Jean Couillard
LIVVERNOIS J.E. Ltée		1909-1955	Québec	
LIVVERNOIS Jules Isidore Benoît dit		1854-1865	Québec	
LOISELLE L.A.		1880 ?	Montréal	
MALLETTE & GORDON		1887 ?	Montréal	corn.Notre-Dame/St.Martin
MALLETTE N. P. & Co		1903	Montréal	2150-2152 Notre-Dame St.
MARSAN F. E.		1940-1950-	Montréal	
MARTIAL J.		1885 ?	Montréal	coin St.Laurent-Gauchetière
MARTIAL Photo		1885 ?	Montréal	
MARTIN		1885 ?	Montréal	141 St.Peter Street
MARTIN James		1866-1869	Québec	
MARTIN James			Montréal	663 rue Craig
MARTIN James		c.1893	Valleyfield	
MARTIN photographer (George)		1854-	Montréal	St. Peter / Craig
MARTIN photographer (George)		1865-1868	Montréal	109 St. Peter
McFADDEN W.		1885-1889	Peterborough	Ontario
Model Studio		1900 c.	Montréal	2192 Notre-Dame O.
MOLES R.G.		1887 ?	Brockville, Ont	87 King St
MONTMINY et Cie		1899 c. 1922-	Québec	2, rue St. Jean
MONTMINY M.A. (Marc Alfred)		1891-1942	Québec	185 St.Joseph, St.Roch
MONTMINY M.A. (Marc Alfred)		1878-1892	Québec	39 St.John St.
MONTREAL STUDIO		1903	Montréal	159 St. Lawrence
MORIN & MESSIER		1885-1890 ?	St. Hyacinthe	42 rue St.François
NANTEL D. J.		1890- ?	Sherbrooke	
NATIONAL STUDIO		1910-1912 c.	Montréal	402 E. St. Catherine
NOTMAN W. & Sons		1895-1911	Montréal	14 Philip Square
NOTMAN W. M. & Sons		1882-1893	Montréal	
PAGE Z. (Zénon)		1910-1912c.	St. Raymond de Portneuf	
PAPILLON P. A.		1900-	Nicolet	
PHOTOGRAPHIE Parisienne		1913 c.	Montréal	194 rue Ste. Catherine
PICARD L.M. (Louis Michel)		1864-1880	Québec	rue des Fossés, St.Roch
PICARD L.M. & Cie		1874-1875	Québec	
PILON Wilfrid		1900-	Montréal	2 rue Iberville coin Notre-Dame
PILON Wilfrid artiste photographe		1900-	St. Denis, Rivière Richelieu	
PING PONG Co		1895 ?	Québec	111 St.Joseph st.
PINSONNEAULT		1920-1930-	Trois-Rivières	
PINSONNEAULT J.L. (Laurent)	1862-1956	1884-1906 c.	St.Jean	rue Richelieu

Photographes du Québec	Dates	Actif	Ville	Adresse
PITTAWAY & JARVIS		1882-1890	Ottawa	117 Sparks Street.
PLANTE A. (Alfred)	(actif 1872-1908)	1877-1882	Québec	rue Bélaire
PLANTE A. (Alfred)		1888-1891	Québec	132 St.Joseph, St.Roch
PLANTE A. (Alfred)		1891-1893	Québec	122 St.Joseph, St.Roch
PLANTE A. (Alfred)		1893-1905	Québec	128 St.Joseph, St.Roch
PLANTE A. (Alfred)		1905-1908	Québec	130 St.Joseph, St.Roch
PLANTE Eud.		1900-1905 c.	St. Raymond	
PLANTHIER Chs.		1910-1913 c.	Hochelaga	1823 Ste. Catherine (?)
PLANTHIER Cs.			Hochelaga	1323 Ste. Catherine (?)
POIRIER J.R.		1895-1901?	Montréal	3065 N-Dame
POOLE E.		1884 ?	St.Catharines	Ontario
PRESBY		1892-	Sherbrooke	111 Wellington St.
QUERY Frères		1895-1901	Montréal	10 Côte St Lambert
QUERY Frères		1889-1894	Montréal	
QUERY Frères		1902-1909	Montréal	1854 Ste. Catherine
RICHARD Henri		1880-1900?	Montréal	68 Pl.J.-Cartier coin N-Dame
RICHARD J. D.		1905- ?	Nicolet	
RICHARD STANISLAS		1880-1881	Montréal	69 St.Lawrence
ROBSON F.		1900-1905 c.	Sturgeon Falls, Ont	
ROUSSEAU & JORON succ. de	& Co	1887-1895 ?	Montréal	
ROUSSEAU & JORON succ. de	& Co	1895-1901	Montréal	69 St.Lawrence
ROY A.R. (actif 1884-1916)	1851-1928		Québec	195 St.Joseph
ROY A.R. (Anselme Romuald)	1851-1928	1889-1890	Québec	185 St.Joseph
ROY A.R. (Anselme Romuald)	1851-1928	1890-1894	Québec	183 St.Joseph
ROY A.R. (Anselme Romuald)	1851-1928	1894-1907	Québec	187 St.Joseph
ROY A.R. (Anselme Romuald)	1851-1928	1906	Québec et Lévis	201 St.Joseph
ROY A.R. (Anselme Romuald)	1851-1928	1906-	Lévis	36 Côte du Passage
ROY H. (Honoré)	1849-1926	1865-	Québec	Rue du Pont, St Roch
ROY H. (Honoré)	1849-1926	1885-1890	Québec	74, rue St.Joseph, St.Roch
ROY H. (Honoré) (actif 1865-1895)	1849-1926	1881-1884	Québec	99 rue St.Joseph, St.Roch
ROY J.A.		c.1904	Grand-Mère	
ROY L.N.		1885-1898	Joliette	rue Cascades
RUEL Jean		1898-1900-	St. Lazare	1850 St. Lazare (?)
SAUVAGEAU J.J.E.		1860 ?	St Hyacinthe	Market St.
SAWER W. (William)		1870-1871	Montréal	113 St. Peter corner Craig
SHANNON		1885 ?	Stratford	
SOZANSKY Jos.		? 1922 ?	Montréal	1431 Ontario E.
SPROULE & O'CONNOR		1898	Ottawa	134 Bank St.
ST. GEORGES F.		1905 c.	Montréal	
ST.HILAIRE, Mme Louis		1888-1895	Québec	220 rue St.Jean
SUCH & Co		1891	Montréal	69 rue St. Laurent
SUMMERHAYES & WALFORD		1891-1894	Montréal	Bleury
TAGGART C.B.		1890 ?	Ottawa	198 Wellington
The Montreal Photographic Studio		1890 ?	Montréal	1630 Notre Dame St
THERIEN (Napoléon)	ferrotype	1870-1900	Québec	rue Hermine
THERIEN A. ferrotypiste		1880 c.	St. Sauveur, Québec	rue Victoria
TREMBLAY R. Delle.		1903	Montréal	500 Parc Lafontaine
VAILLANCOURT		1898 ?	Montréal	1511 Ste. Catherine
VALLEE		1877-1880	Québec	18 rue St.Jean
VALLÉE L.			Rimouski	
VALLÉE L.P. (Louis Prudent)	1837-1905	1867-1876	Québec	10 rue St.Jean. / 10 St. John
VALLÉE L.P. (Louis Prudent)	1837-1905	1881-1889	Québec	39 rue St.Jean
VALLÉE L.P. (Louis Prudent)	1837-1905	1889-1890	Québec	156 rue St.Jean
VALLÉE L.P. (Louis Prudent)	1837-1905	1890-1900	Québec	39 rue St.Jean
VALLÉE L.P. (Louis Prudent)	1837-1905	1901-1906	Québec	16 rue St.Jean
VANDINY		1899 C.	Québec	147 rue St. Joseph
VANDRY Edmond	1869-1945	1900 c.	Québec	115 rue st. Joseph

Photographes du Québec	Dates	Actif	Ville	Adresse
VANDRY Edmond	1869-1945	1902-1904	Québec	145 rue st. Joseph
VANDRY Edmond	1869-1945	1905-1917	Québec	147 rue st. Joseph
VANDRY Edmond	1869-1945	1917-1932	Québec	130 rue st. Joseph
WALLIS J.D.	1856- ?	1870 ?	Ottawa	61 Sparks St.
WALLIS J.D.		1866 ?	Kingston, Ontario	Marquet Square
WILKINSON Bros.		1900-	Cookshire Que.	
WILLIS G.E.		1885 ?	Carleton Place	

## APPENDICE A

## EXTRAITS DES BASES DE DONNÉES

A.2 Extraits de la base de données des images sous forme de tableau et sous forme de fiches : 80 fiches de l'année 1898 (sur 10 000 fiches)

1898

Photographie BASSANO, London

National Portrait Gallery



**Elaine Guest (1871-1961)**

Velvet bodice and soft wool skirt, new fashionable emphasis on texture. Also heavy jewels, chatelaine clipped to her belt.

1898

Photo\* Québec

Collection V.Borboën achetée à Eastman



**Mary Jessop tenant un manchon et chapeau**

Endos: 1898 Mary Jessop. Corsage et jupe de velours, peluche ou fourrure?  
Le manteau en fourrure (ou en peluche?) de Mary a des manches en taffetas encore assez bouffantes, cependant le chapeau et la coiffure confirment la date. Le chapeau de style « marquis » est posé comme une galette ondulée sur le dessus de la tête. Les plumes et les rubans dressés à la verticale sont très caractéristiques. Le manchon et les manchettes sont assortis au manteau.

1898

BRYMNER William (1855-1925 Angl.) Québec

MBA du Canada, Ottawa



**Le livre d'images**

1898

Photographie, Russie



**Lika Mizinova**

Réputée pour la beauté, Lika (1870-1937) fut une amie très proche de Tchekhov dont elle était amoureuse. Tchekhov entretenait avec elle une relation ambiguë dont elle lui fera reproche dans une lettre. La vie de Lika a inspiré Tchekhov dans l'écriture de *La Mouette*. Rencontrée en 1889 grâce à sa sœur Macha car elles étaient toutes deux institutrices et venaient de la même école. Correspondance pendant dix ans.

1898

Photographie LARIN H., Qc

Centre d'archives de Montréal



**Femme accoudée coiffée d'un chapeau**

1898

NILUS Piotr A. (1869-1943)

**Le valet de pied (The Footman)**

Peintre russe, sa famille d'origine suisse. En France à partir de 1920.



1898

ARNOLD Janet dessin costume

**Robe d'après-midi**



1898

NOTMAN photo

Musée McCord

**Mrs Moody**



1898

DÉDINA Jean

Musée Carnavalet

**Couple assis dans un jardin**



1898

costume

MET -59.40.6a



**Robe ocre rose, berthe en dentelle**

1898 Jan. 1st

Photo\* SPROULE & O'CONNOR, 134 Bank St,

Collection V. Borboën achetée  
à Montréal, nov. 2013

**Miss Bradim et une classe de sept filles**

«For Bertha with Miss Bradim's love, Jan 1st -1898»



1898 janvier

Le Monde Illustré, Montréal, vol.14 no 715, p.602

BANQ M-176 PER



**Modes d'hiver**

1898 juin

Le Monde Illustré , Montréal

BANQ M-176 PER



**Au monument national: modèle chapeau troué**

1898 mai

Le Monde Illustré Montréal, vol.15 no 732, p.26

BANQ M-176 PER



**Jupe à tablier avec patron**

1898 sept. 3

Le Monde illustré, vol. 15 no 748. p. 283, Montréal

BANQ n: 2064



**Femme en robe de serge ornée de tresses assorties**

Texte p.283, ornée de tresses assorties, revers et parements en peau de soie ivoire rayée de veours comète noir.

1898 c.

Photo\* C.MESSAZ, Lausanne-Pontaise

Collection V.Borboën



**\*Félicie Cruchon (1874-1969)**

Vers 24 ans. Fille de Suzanne et François Cruchon de Lonay. Épousera Jules Borboën. Mère de Gustave, grand-mère de Michel, arrière de Véronique Borboën. Tous nés à Lonay. C.MESSAZ, Lausanne-Pontaise de 1895 à 1928.

1898 c.

Costume

Fashion Institute Metropolitan



**Robe du soir de Worth en satin blanc**

Motifs ferronnerie "Art Nouveau" en velours noir sur fond satin. Motif tissé à disposition. Silhouette en "S". A appartenu à Elizabeth Drexel, Lady Decies. Sa nièce a offert récemment toute une collection de robes de Charles F. Worth ayant appartenu à sa tante.

1898 c.

Photographie

**Première de La Mouette à Moscou**

Au Théâtre d'Art de Moscou. Succès triomphal. Première rencontre avec Olga. debout à gauche: Vichnevski, Luzhsky, Némirovitch-Danchenko, Tchekhov regardant le photographe, Olga Knipper, Stanislavski, Roksanova, Nicolaeva, Andreyev. assis à gauche: Rayevskaya, Artyew, Lilina, Tichomirov, Meierhold. "Qui aurait cru que cet ancien cancre et crève-la-faim de Vichnevski jouerait au Théâtre d'Art de Moscou dans une pièce écrite par un autre cancre et crève-la-faim?" Il était un camarade de classe à Taganrog.



1898 c.

## Photographie



### **Stanislavski et Roxana dans La Mouette**

"La scène est un art, elle reflète la quintessence de la vie, il ne faut donc rien y introduire de superflu." Tchekhov explique à Potapenko que la vie est un méli-mélo dans lequel le profond existe à côté du banal, le grand à côté de l'insignifiant, le tragique à côté du ridicule et que c'était ainsi qu'il fallait la représenter sur la scène. (La Mouette en 1896?) "Il ne faut pas avoir peur d'être bouffon au théâtre, c'est d'être moralisateur qui est abominable."

1898 c.

Photo\* QUERY FRÈRES, 10 côte St.Lambert Mtl

Coll. V.Borboën achetée à Québec, fév.2012



### **Atala Martin**

Jeune femme drapé de corsage d'un côté. Chaîne de montre longue et raffinée sur robe de laine fine sombre. Endos: «Atala Martin Jean-Aimé».

1898 c.

Photo\*, C.MESSAZ, Lausanne-Pontaise

Coll. V.Borboën



### **\*Marie Chapuis (née Cruchon) et bébé Paul**

Soeur de Félicie Cruchon, épouse de François Chapuis.

1898 c.

Photo\* VAILLANCOURT, 1511 Ste.Catherine, Mtl

Coll. V.Borboën achetée à  
Montréal sept.2010

**Couple, femme debout tenant deux fleurs**

Homme assis dans un fauteuil en rotin. Veston laine assorti au gilet à encolure basse, cravate blanche, souliers à lacets, bouts pointus; Vérifier la date avec la robe de la femme: ceinture droite, jupe bien moulée sur les hanches rondes, à deux pouces du sol. Corsage: empiècement carré bouillonné, avec deux séries de volants formant épaulettes et gansés de clair pour former un contraste. La manche avec le petit bouffant rond dans le haut et le reste de la manche ajustée et plissée tout le long. La coiffure avec chignon haut visible.



1898 c.

Photo\* T.R. LEWIS, Amesbury, Mass.

Coll. V.Borboën achetée à  
Québec le 3-2003

**Emma Poulin et ses onze cousines**

"Cousines Poulin et Boudeau, tous cousines. Emma Poulin et Damme Bizier." 12 jeune filles prennent la pose lors d'un rassemblement familial. nous ne savons pas laquelle est Emma. Il y a trois couples de sœurs habillées de la même robe. Le modèle le plus récent est porté par les deux sœurs assises à l'avant. La robe de lainage clair et souple montre un corsage assez bouffant, simulant une ouverture sur un empiècement carré et sur un des côtés. La chemisette claire de dessous est formée de larges plis qui ressortent par les ouvertures. Tous les bords sont garnis de minces rubans de velours foncé, les mêmes qui sont utilisés pour former les motifs géométriques de la jupe. Ce sont aussi elles qui ont la coiffure la plus moderne, en particulier celle au centre : la raie à disparu et les cheveux remontés également vers le chignon derrière montrent un début de volume. Les deux soeurs complètement à droite ont une robe claire avec un corsage s'ouvrant sur un plastron plissé plus pâle et un empiècement en velours formant contraste. Le col baleiné en même velours est brodé de fleurs. Le haut de la manche est très bouffant sous l'épaulette dressée. La robe la plus simple, de confection maison, est portée par la fille juste en dessous : en lainage clair, s'ouvrant par derrière, sans épaulettes, ni empiècement, les ornements de passementerie foncée ne parviennent pas à cacher sa très grande simplicité.



1898 c.

Photographie J.ALF. DAGENAIS, Montréal

Coll. Danièle d'Arcy,  
Montréal

**Couple avec petit garçon et jeune fille**

J.ALF. DAGENAIS, Elite Studio, 182, St.Lawrence St, Montréal. Famille Kinlongh (parents de grand-père Kinlongh, sa soeur Mary). Mère assise avec corsage très orné et collerette sur fond de soie crêpon rayée deux tons. Ourlet gansé pour protéger le bas de la jupe. Jeune fille (Mary) en robe plus courte à cause de son âge, montrant les bottines. Bouffant et noeuds d'épaule typique de la fin des années 90. Petit garçon en vareuse marinière, culottes aux genoux sur bas de laine, chaîne de montre. Homme en redingote croisée courte, sur gilet de soie à carreaux foncés. Col rabattu et régata à motifs.



1898 c.

Photo\* France

Collection V. Borboën

### La famille Chambon à Buis-les-Baronnies



Les Chambon étaient des drapiers installés au-dessus de la maison de la Presse (au n° 17) sous les arcades du XV<sup>e</sup> siècle à Buis-les-Baronnies où la photo a été achetée en 2002 avec une lettre de Charles Court (?) à sa femme Félicie Chambon datée du 13 décembre 1891. Charles vivait séparé de sa femme adorée à cause de son travail à Marseille. Félicie (née le 1<sup>er</sup> avril 1867) aurait vécu encore plusieurs années chez ses parents chez qui elle travaillait. Ils auraient été réunis définitivement après avoir entretenu une correspondance de près de six ans. Ils auront au moins un enfant par la suite. Félicie serait une des 3 femmes assises.

1898 c.

Photo\* CARRIÈRE & Cie, 159 St.Laurent, Mtl

Coll. V.Borboën achetée à Montréal sept.2010

### Coralie Wilson en chapeau, mini carte de visite



Endos: "Coralie Henriette Catherine Wilson, née à Montréal, fille de Joseph Alexandre Wilson, marchand et de Coralie Wilson. "

Dans ces minuscules portraits surnommés « bijou » (ou gem en anglais), les deux femmes portent une étoile de fourrure avec un chapeau garni en velours. Celui de Coralie Wilson arbore un oiseau entier tête en bas avec des fleurs, tandis que celui de la femme aux lunettes est richement recouvert de pailletes ou séquins et de plumes d'autruche.

1898 c.

Photo\* LANGLOIS Studio, Winooski, Vermont

Coll. V.Borboën achetée à Montréal sept.2010

### Famille, parents assis et deux filles debout



Importantes manufactures de filage et de tissage au 19<sup>e</sup> siècle. Langlois est un photographe canadien-français. Mère en robe à gros carreaux. Corsage, manches sur le biais, larges épaulettes et ruches de chaque côté. Filles: corsage boléro s'ouvrant sur chemisier. Père en complet, gilet échancré à revers, cravate à carreaux. Chaussures (bottines?) lacées.

1898 c.

Photo\* L.COTÉ, 1495 rue St.Catherine, Montréal

Collection V.Borboën



### Couple, femme en robe de velours

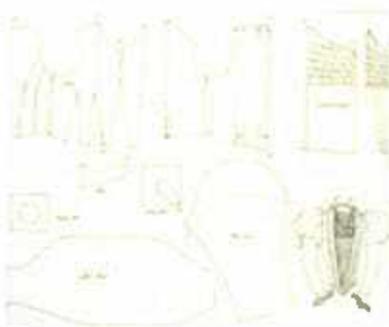
La redingote croisée du marié est visiblement neuve. On admire le fini satiné du drap et les plis sous la taille. Le pantalon semble avoir été raccourci au bas par des mains inexpérimentées.

Le très jeune fille porte une robe de couleur en velours de soie, une étoffe conseillée pour les mariages en hiver. Le corsage à petites basques est drapé de manière asymétrique et ouvert sur un plastron en dentelle. Les manches à petit ballon au-dessus se terminent par un double rang de passementerie blanche et des volants plissés. Elle porte sa montre en sautoir, épinglée au niveau de la taille.

1898 c.

Norah WAUGH patron

### Corsage et patron: ouvert sur plastron bouffant



1898 c.

Photo\* refaite : Tru Foto Studios Lt, 1253 McGill, Mtl

Collection V.Borboën



### Mariage d'Adélarde Charette avec Rosina

Née Nadon (1875-1955) Adélarde (1967-1961).

Rosina porte une robe de taffetas de couleur égayée de doubles manchettes et de deux cols transparents bordés d'une petite dentelle. Le corsage à plastron semble orné de boutons décoratifs et d'un galon de croquet blanc qui se retrouve aussi aux poignets. Les manches à double bouffant dans le haut font beaucoup d'effet grâce à la qualité du taffetas\*. La couture latérale de la jupe est d'un effet moins heureux : la partie taillée en biais ne s'assemble pas facilement avec la partie droit fil du devant formant des boursoufflures disgracieuses. Cette façon de monter une jupe (biais sur droit fil) permet de donner la forme en « A » recherchée en minimisant la quantité d'étoffe dans le haut.

Adélarde est en redingote de cérémonie, croisée et gansée, les revers bien échancrés. Dans les années 1890, ces redingotes aux genoux nous semblent souvent trop courtes. Normalement, les pantalons habillés sont plus courts afin de ne pas casser sur la chaussure comme nous le voyons ici.

1898 c.

Photo\* L.COTÉ, 1495 Ste. Catherine, Mtl

Collection V.Borboën achetée  
à Montréal 2011



**Rosa, Hermine et Albertine Benoit**

Filles de Napoléon Benoit. Noms écrits au crayon sur la photo.

Les trois jeunes filles arborent des ensemble très bien coupés et parfaitement ajustés. Le choix des matières est aussi très élégant. Rosa et Hermine portent le même modèle taillé dans des couleurs différentes. Leurs deux corsages s'ouvrent en festons sur un plastron en guipure du meilleur effet. Les manches, surmontées d'épaulettes à festons, sont à peine bouffantes dans le haut. Le corsage d'Albertine est en crêpon rayé s'ouvrant sur un plastron en satin bouillonné dans le haut. Ses manches sont surmontées d'un petit bouffant rond comme une balle très caractéristique de 1898.

1898 c.

Photo\* RENOUF Studio, Biddeford

Collection V.Borboën achetée  
à Montréal 2011



**Couple debout, chapeau de femme sur la table**

Robe de soie damassée foncée. Homme en veston croisé. Album Blouin, famille de Québec avec de nombreux parents aux États.

1898 c.

Photo\* HALL, Summit, N.J.

Collection V.Borboën achetée  
à Montréal 2011



**Jed's wife, femme en corsage de velours, croix**

avec chaîne au cou. Dentelle blanche. Album Blouin, famille de Québec avec de nombreux parents aux États.

1898 c.

Photo\* E. J. LANGLOIS, Winooski, Vermont

Collection V.Borboën achetée  
à Montréal 2011

**Jeune homme accoudé au paravent, chapeau**

Hombourg pâle et manteau Chesterfield. Toile peinte avec cheminée et colonnade. Album Blouin, famille de Québec avec de nombreux parents aux États.



1898 c.

Photo\* ferrotype Québec

Collection V.Borboën achetée  
à Montréal 4-2012

**Deux jeunes femme debout se tenant la main**

Une en corsage à plastron foncé et une en corsage clair à galons foncés horizontaux comme la ceinture. Jupes foncées. Famille Marcoux de Montréal.



1898 c.

Photo\* ferrotype Québec

Collection V.Borboën achetée  
à Montréal 4-2012

**Deux sœurs en chapeau, tissus motif chevron**

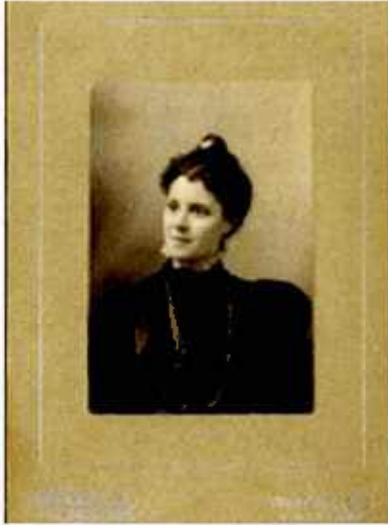
Famille Marcoux de Montréal.



1898 c.

Photo\* QUERY FRÈRES, 10 côte St.Lambert Mtl

Coll. V.Borboën achetée à  
Québec, fév.2012



**Atala Martin**

Jeune femme drapé de corsage d'un côté. Chaîne de montre longue et raffinée sur robe de laine fine sombre. Endos: Atala Martin Jean-Aimé.

1898 c.

Photo\* ferrotipe St.Joseph de l'Anse au Griffon, Gaspé

Collection V.Borboën reçue  
de Nicole Brisson, 3-2013



**Léontine Ouellet (1873-1917) debout chaise en rotin**

Léontine fille de Caroline Francoeur et de David Ouellet, a épousé François-Xavier Lacasse le 5 décembre 1901 à St.Joseph de l'Anse au Griffon, Gaspé Est. 8 enfants (?): Joseph Grenié en 1902, Isadora en 1903, Xavier Lacasse en 1904, Élise en 1908, Géraldine en 1909, Marguerite c. 1910, et Esther en 1913 qui serait la grand-mère de Nicole Brisson. Et Florence Lacasse vers 1914.

David Ouellet: père André et mère Apolline Lévesque,  
Caroline Francoeur: père Bénéon et mère Rose Rinfret.  
David et Caroline ont eu 4 enfants: Élise, Jean-Baptiste, Léontine, MarieAnne.

1898 c.

Photo\* LIVERNOIS, Québec

Collection V.Borboën achetée  
à Montréal avril 2013



**Fillette robe claire se tenant à un paravent de fer**

ouvragé. Robe à l'américaine (= tombant amplement à partir d'un empiècement placé haut). Issue des robes de réforme des décennies précédentes. Longueur quelques pouces sous le genou avant l'âge de huit ans. Ampleur et épaulettes dans le haut de la manche seulement. Bottines et bas noirs. Frange droite des années 1890.

1898 c.

Photo\* F.MEEUS VERBEKE, Louvain

Collection Cilette Vermeiren,  
Louvain

**\*Maria Van Elstraete, tenant un pinceau**

Fille du peintre Van Elstraete. Future femme de Joseph Lecrenier et mère de Dodol (Adolphe) Lecrenier.



1898 c.

Photo\* F.MEEUS VERBEKE, Louvain

Collection Cilette Vermeiren,  
Louvain

**\*Reine Van Elstraete, 9 ans (?)**

Elle porte la même robe de dentelle qu'en 1894, rallongée, avec la même ceinture en taffetas écossais.



1898 c.

Photo\* Mohilew /Dniepr, Russie

Coll. V.Borboën achetée à  
Montréal sept.2010

**Trois femmes russes**

à gauche: jupe très pâle en drap fin, corsage chemisier de soie imprimée, drapés et plissés, col haut avec le ruban caractéristique derrière, ceinture en même étoffe, rosette sur le côté. Manche gigot avec volume en haut seulement. Au centre: robe de lainage foncée, s'ouvrant sur plastron bouffant blanc comme la ceinture. À droite: jupe de lainage pâle, chemisier foncé, ceinture à boucle, col et régata blanche. Famille juive russe de Mohilew. En 1897, la ville de Mohilew est composée à 45 % de juifs. Entre 1881 et 1914, on estime que 2 millions de juifs quittent la Russie, la plupart émigrant aux États-Unis.



1898 c.

Photo\* Mohilew /Dniepr, Russie

Coll. V.Borboën achetée à  
Montréal sept.2010



**Femme russe debout avec homme barbu assis**

Famille juive russe de Mohilew. L'homme porte une redingote croisée de drap fin à larges revers. La femme aux cheveux strictement tirés vers l'arrière, porte une veste à basque en lainage ouverte sur un chemisier blanc à plastron bouffant. Les revers et les poignets de la veste sont garnis d'une passementerie travaillée.

1898 c.

Photo\* Mohilew /Dniepr, Russie

Coll. V.Borboën achetée à  
Montréal sept.2010



**Famille russe avec trois enfants**

Le même couple se retrouve dans une autre photo. Les deux petites filles ont les mêmes robes imprimées. Famille juive russe de Mohilew. En 1897, la ville de Mohilew est composée à 45 % de juifs. Entre 1881 et 1914, on estime que 2 millions de juifs quittent la Russie, la plupart émigrant aux États-Unis.

1898 c.

Photographie DESMARAIS Cie, Montréal

Coll. Danièle d'Arcy,  
Montréal



**Vieux couple debout avec canne et parapluie**

DESMARAIS Cie, 19 St.Lawrence St., Montréal Homme en redingote croisée courte sur gilet pâle. Gants et chapeau haut-de-forme pâle. Longue barbe blanche. Femme trapue en robe coupé princesse, boutonnée (ganses) devant, haut de manche bouffant. Ruban noué sur le côté du cou. Appliqués de guipure. Chapeau orné de fleurs et de feuillage en hauteur.

1898 c.

Photo\* Vert & Co, 67 High Street, Dudley, Angleterre

Collection V.Borboën



**Jeune femme en chapeau**

1898 c. ?

Photo\* A.R.ROY, 187 rue St.Joseph, Québec

Collection V.Borboën



**Jeune fille tresse dans le dos, Fortin**

Album 3 famille Fortin. Empiècement vandyck et épauettes.  
La jeune fille montre la coiffure courante de son âge : les cheveux séparés par une raie au centre sont réunis dans une tresse à l'arrière en attendant qu'elle atteigne l'âge de les relever vers 17 ans. Son corsage en lainage au fin motif quadrillé a un empiècement en soie plissée formant un motif à la Vandyck (comme les dents des cols du 17e siècle).

1898 c. ?

Photo\* KUNTZ AUG. Nyon

Collection V.Borboën



**Petite fille au grand chapeau de paille orné**

AUG. KUNTZ , rue St.Jean, maison fondée en 1865. Robe américaine blanche avec rubans sur les épaules.

1898-1890

## Photographie



### **Constantin Stanislavski (1863-1938)**

Acteur déçu, il fonde en 1897 avec Nemirovitch-Dantchenko, un prof d'art dramatique, le Théâtre d'Art de Moscou. Volonté de renouveler l'art de jouer, combattre la théâtralité, le pathos, la déclamation, le grand jeu, les conventions de mise en scène, les caprices de vedettes. Mettre en premier plan le travail d'ensemble, la rigueur, la vérité du jeu et la qualité des textes. Une révolution.

1898-1899 c.

Photo\* ARCHAMBAULT, 1662, Notre-Dame St.

Collection V. Borboën achetée à Montréal, 7 janvier 2014



### **Jeune femme en manteau mouton frisé clair, chapeau**

et manchon.

La jeune femme porte un grand manteau d'astrakan particulièrement luxueux. Les manches très larges et le grand col relevé sont tout à fait caractéristique de la fin du siècle. Cette extravagance disparaît assez rapidement dès 1900. Le chapeau garni de plumes d'autruches : la plume noire est couchée sur la calotte tandis que la blanche est dressée et recourbée sur le dessus, un détail typique de 1898.

1898-1899 c.

Photo\* Québec

Coll. V. Borboën achetée à Québec, fév. 2012



### **Jeune fille ombrelle, chapeau, réticule à la taille**

Assise en chemisier pâle sur jupe courte.

1898-1899 c.

Photo\* Québec

Collection V.Borboën achetée  
à Montréal 2011



### Jeune femme en manteau astrakhan, chapeau

La jeune femme porte un grand manteau d'astrakan particulièrement luxueux. Les manches très larges et le grand col relevé sont tout à fait caractéristique de la fin du siècle. Cette extravagance disparaît assez rapidement dès 1900. Le chapeau garni de plumes d'autruches : la plume noire est couchée sur la calotte tandis que la blanche est dressée et recourbée sur le dessus, un détail typique de 1898.

1898-1899 c.

Photo\* CAMPEAU, JOS. Montréal

Collection V.Borboën



### Adelina Lacroix et son frère Jean-Baptiste

Inscription: première grand-mère Kinlongh. CAMPEAU, JOS aurait travaillé de 1902-13. Jean-Baptiste porte un veston gansé assorti avec ses culottes courtes à l'anglaise, probablement un uniforme de collègue. Une régale avec un col droit à l'écart et une chaîne de montre dans la boutonnière du gilet échancré. Des bas de laine tricotés avec des bottines lacées.

Avec sa jupe de lainage foncé, Adelina porte une chemisier de soie rayé sur fond clair. Le jeu des rayures forme un motif au devant. Les emmanchures surélevées et légèrement bouffantes des manches ajustées et la coiffure qui n'est pas encore bouffante nous aident à la dater assez précisément.

1898-1899 c.

Photo\* MIERS, Boissevain, Manitoba

Coll. V.Borboën achetée à  
Montréal 2011

### Quatre femmes et leur mère



Anciennement nommé Cherry Creek, prend le nom de Boissevain (financier du Canadian Pacific Railroad) en 1889. Village officiel en 1899. 25 km de la frontière américaine. Jas.E. Miers y devient photographe en 1893, prenant la suite de J.Nicholson (1888-1893).

1898-1900 c.

Photo\* CARRIÈRE & Cie, 159 rue St.Laurent, Mtl

Coll. V.Borboën achetée à  
Québec, fév.2012

**Mini-portrait, chapeau séquins et plumes, étole fourrure**

Lunettes. La femme aux lunettes est richement recouvert de paillettes ou séquins et de plumes d'autruche. Dans ces minuscules portraits surnommés « bijou » (ou gem en anglais), les deux femmes portent une étole de fourrure avec un chapeau garni en velours.



1898-1900 c.

Photo\* Eugène LAMARRE, Ste.Cunégonde, Qué

Coll. V.Borboën achat à Mtl  
22-2-2005

**Couple de mariés (?), femme en boa blanc**

et chapeau incliné orné de fleurs et plumes. Col très haut et rigide. Jupe mal coupée. 3183 N-Dame, Ste. Cunégonde, Québec.



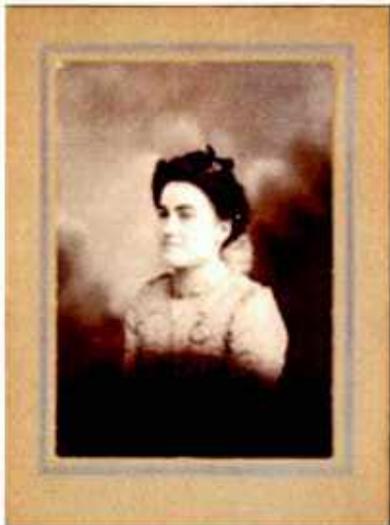
1898-1900 c.

Photo\* EUD. PLANTE, St.Raymond, Québec

Coll. V.Borboën achat à  
Eastman 2003

**Femme en buste, corsage dentelle claire**

Montre avec fine chaîne autour du cou et fixée sur la poitrine. Col haut, large et rigide avec noeud vaporeux derrière. Noeud velours dans coiffure. Famille de Maria Rémillard?



1898-1900 c.

Photo\* FONTAINE, 475 Merrimack, Lowell, Mass

Collection V.Borboën achetée  
à Montréal 2011

**Jeune fille en manteau, chapeau et mitaines**

de laine. Étole de fourrure sur le col large. Manteau jaquette court croisé à gros boutons. Album  
Blouin, famille de Québec avec de nombreux parents aux États.



1898-1900 c.

Photo\* Qc

Collection V.Borboën achetée  
à Montréal avril 2013

**Couple de mariés, femme en blanc, triple volants froncés**

en V inversé au bas de la jupe. Corsage à plastron ajusté avec ceinture taille. Épaulettes ou rubans sur  
les épaules. Bouquet de corsage.

Datation à revoir: coiffure un peu bouffante et col très haut très 1900 et même plus. Petite manchette  
pagode.

Homme en jaquette.



1898-1900 c.

Photo\* CARRIÈRE & Cie, 159 rue St.Laurent, Mtl

Collection V. Borboën reçue  
de Québec, février 2014

**Jeune homme, moustache et col droit**

Adresse au verso plus «GEM 15 c a doz.»  
Don de Martin Rhands.



1899

BÉRAUD Jean (1849-1935)

Collection particulière



**Portrait de Sir Campbell-Clarke**

Correspondant du "Daily Telegraph" en France.

1899

Photographie



**Oncle Vania, Artem rôle de Téléguine**

Alexandre Artiom ou Artem comédien du Théâtre d'art que Tchekhov chérissait. Jouera Chamraev dans La Mouette, Tchéboutykin Les Trois soeurs et Firs dans La Cerisaie. Importance de la musique dans l'écriture de Tchekhov.

1899

Photographie



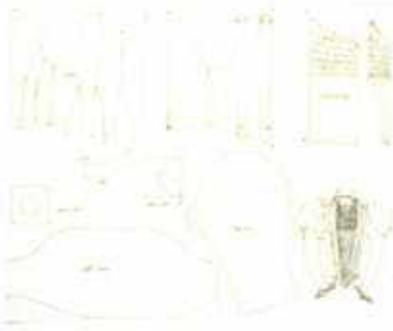
**Oncle Vania, Stanislavski et Olga Knipper**

Lors de la création en 1899. Stanislavski en Astrov à gauche.

1899

Norah WAUGH patron

**Patron de robe**



1899

RENOIR Pierre Auguste (1841-1919)

Clark Art Institute,  
Williamstown



**Autoportrait**

Le texte du catalogue dit qu'il est habillé de vêtements bourgeois.

Mais plusieurs détails n'ont pas été vus. Il ne porte pas le col haut et rigide des années 90, mais un col rabattu confortable. Il ne porte pas la cravate traditionnelle, mais la lavallière des artistes. Le gilet de rigueur semble être remplacé ici par un tricot (bonne idée quand on pense à ses attaques de rhumatismes). Les hommes plus jeunes ne portent plus la barbe. Beau chapeau mou dans les tonalités de gris.

1899

Mode, Victorian Fashion



1

Florilège de magazines de mode anglais, américains et français.

1899 nov.

Publicité WELDON

**Journal de mode: 7 femmes**

Weldon's Ladies Journal Weldon's Latest Novelties for November.



1899 octobre

Photo\* LAFLAMME, 1572 rue N-Dame, Montréal

Collection V.Borboën achat  
22-2 2005



**Buste femme corsage imprimé, fleur**

Endos: octobre 1899. La date est bien confirmée par le plissé du col.

1899 c.

Photo\* LALONDE & Sons, 2092 St.Catherine,

Collection V.Borboën achetée  
à Montréal 4-2012



**Jeune femme en deuil, crêpe et dentelle noirs**

LALONDE & Sons, 2092 St.Catherine St., corner Bleury.

1899 c.

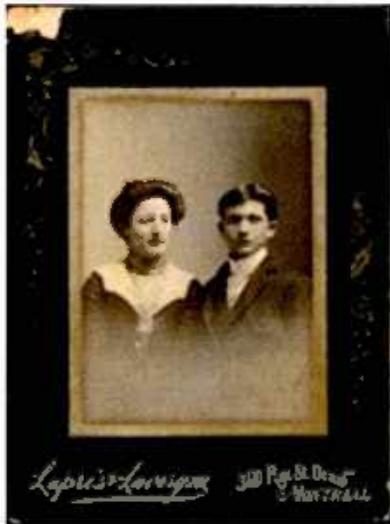


## Photographie

### Isaac Lévitane le peintre paysagiste

Il n'en a plus pour longtemps à vivre. Il traîne une tuberculose lui aussi, mais c'est le coeur qui va le lâcher en 1900.

1899 c.



Photo\* LAPRÈS & LAVERGNE, 360 St.Denis, Mtl

Coll. V.Borboën achetée à Montréal 22-2-2005

### Couple en buste, corsage col en guipure

sur guimpe de soie à plis rouleautés formant raies verticales. Deux coeurs en broche. Très jeune homme, cravate de soie rayée claire. Col droit très haut. J.N. LAPRÈS travailla avec J. LAVERGNE au 360 St.Denis à Montréal de 1895 à 1899.

1899 c.



Photo\* Québec

Collection V.Borboën achetée à Montréal 2011

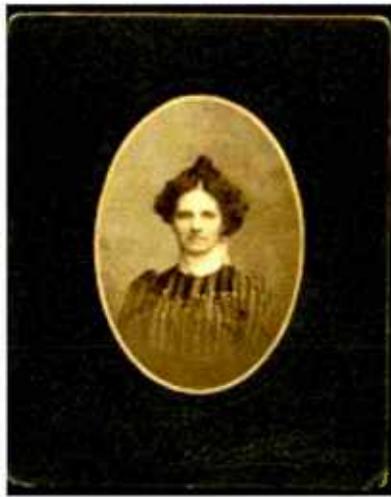
### Anna Vaillancourt, costume trotteur & chapeau

Costume de laine sur chemisier clair. Brandbourgs sur la veste longue.

1899 c.

Photo\* DENNISON, 2264 St.Catherine St., MTL

Collection V.Borboën achetée  
à Montréal 2011



**Aunt Minnie Todd, corsage rayures**

DENNISON déménage au 360 St.Cath. vers 1901.

1899 c.

Photo\* ferrotype Qc

Collection V.Borboën achetée  
à Montréal 4-2012



**Deux femmes en chapeau, manteau astrakhan**

Famille Marcoux de Montréal. Chapeaux clairs. Jupe soutachée avec veste tailleur.

1899 c.

Photo\* LALONDE & Sons, Montréal

Collection V.Borboën achetée  
à Montréal 4-2012



**Jenne femme noeud blanc au cou**

LALONDE & Sons, 2092 St.Catherine St., corner Bleury. Broche ovale.

1899 c.

Photo\* MONTMINY & Cie, Québec

Coll. V.Borboën achetée à Québec, fév.2012



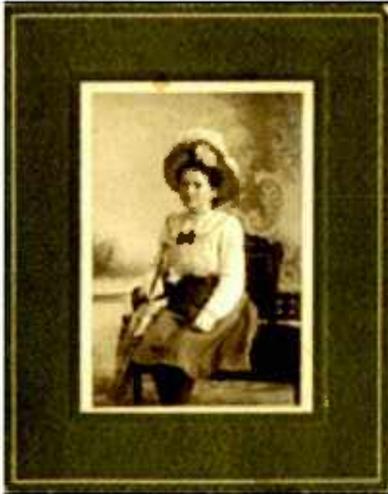
**Jeune femme en buste, corsage tissu cloqué**

croisé avec ruban de satin.

1899 c.

Photo\* Qc

Coll. V.Borboën achetée à Québec, fév.2012



**Jeune fille ombrelle, chapeau, réticule à la taille**

Assise en chemisier pâle sur jupe courte.

1899 c.

Photo\* NEAPOLE, Pembroke, Ontario

Collection V.Borboën achetée à Eastman 2003



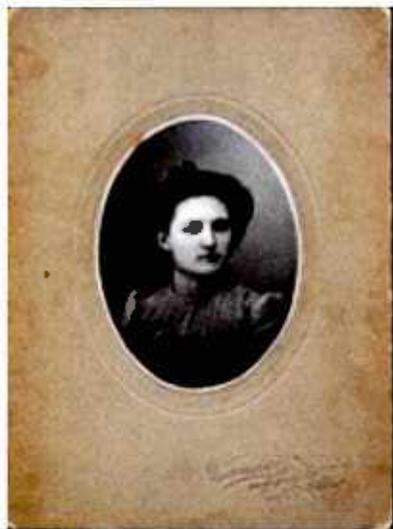
**Jeune fille en robe courte, épauettes**

Épauettes sur manche très ajustée: 1898. Col très haut avec ruban et jupe assez ample donc pas période précédente.

1899 c.

Photo\* VANDINY, 147 rue St.Joseph, Québec

Coll. V.Borboën achetée à Québec



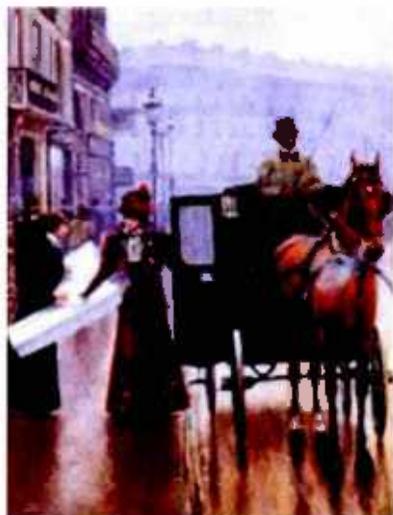
**Femme corsage à pois, cadre ovale**

Manches 1899?

1899 c.

BÉRAUD Jean (1849-1935)

Coll. privée



**Élégante sortant de chez Doucet**

21 rue de la Paix. Maison fondée en 1824.

Date	Artiste	Titre	Image	Description	Musée
1898-1900 c.	Photo* CARRIERE & Cie, 159 rue St-Laurent, Mtl	Mini-portrait, chapeau séquins et plumes, étoile fourrure		Lunettes. La femme aux	Coll. V.Borboën achetée à
1898-1899 c.	Photo* Québec	Jeune fille ombrelle, chapeau, réticule à la taille		Assise en chemisier pâle sur	Coll. V.Borboën achetée à
1898 c.	Photo* QUÉRY FRÈRES, 10 côte St-Lambert Mtl	Atala Martin		Jeune femme drapée de	Coll. V.Borboën achetée à
1898	Photographie BASSANO, London	Elaine Guest (1871-1951)		veivet bodice and soft wool	National Portrait Gallery
1898	Photo* Québec	Mary Jessop tenant un manchon et chapeau		Endos: 1898 Mary Jessop	Collection V.Borboën achetée
1898	BRYMNER William (1855-1925 Angl.) Québec	Le livre d'images			MBA du Canada, Ottawa
1898	Photographie, Russie	Lika Mizinova		Réputée pour la beauté, Lika	
1898 c.	Photo* C.MESSAZ, Lausanne-Pontaise	*Félicie Cruchon (1874-1869)		Vers 24 ans. Filles de	Collection V.Borboën
1898 c.	Costume	Robe du soir de Worth en satin blanc		Motifs ferronnerie *Art	Fashion Institute Metropolitan
1898 c.	Photographie	Première de La Mouette à Moscou		Au Théâtre d'Art de	
1898 c.	Photographie	Stanislavski et Roxana dans La Mouette		La scène est un art, elle	Coll. V.Borboën
1898 c.	Photo* C.MESSAZ, Lausanne-Pontaise	*Marie Chapuis (née Cruchon) et bébé Paul		Homme assis dans un	Coll. V.Borboën achetée à
1898 c.	Photo* VAILLANCOURT, 151 Ste.Catherine, Mtl	Couple, femme debout tenant deux fleurs		Cousines Poulin et Boucœur	Coll. V.Borboën achetée à
1898 c.	Photo* T.R. LEWIS, Amesbury, Mass.	Emma Poulin et ses onze cousines		JALF DAGEVAIS, Elite	Coll. Daniliev d'Arcy, Montréal
1898 c.	Photographie JALF DAGEVAIS, Montréal	Couple avec petit garçon et jeune fille		Les Chambon étaient des	Collection V.Borboën
1898 c.	Photo* France	La famille Chambon à Buis-les-Baronnies		Encos: *Coralie Henriette	Coll. V.Borboën achetée à
1898 c.	Photo* CARRIERE & Cie, 159 St-Laurent, Mtl	Coralie Wilson en chapeau, mini carte de visite		Importantes manufactures de	Coll. V.Borboën achetée à
1898 c.	Photo* LANGLOIS Studio, Winooski, Vermont	Famille, parents assis et deux filles debout		La redingote croisée du marié	Collection V.Borboën
1898 c.	Photo* L.COTE, 1495 rue St.Catherine, Montréal	Couple, femme en robe de velours			
1898 c.	Norah WAUGH patron	Corsage et patron: ouvert sur plastron bouffant			
1898 c.	Photo* refaite : Tru Foto Studios Lt, 1253 McGill, Mtl	Marriage d'Adelard Charrette avec Rosina		Née Nadon (1875-1955)	Collection V.Borboën
1898 c.	Photo* L.COTE, 1495 Ste. Catherine, Mtl	Rosa, Hermine et Albertine Benoit		Filles de Napoléon Benoit.	Collection V.Borboën achetée
1898-1899 c.	Photo* Québec	Jeune femme en manteau astrakhan, chapeau		La jeune femme, porte un grand	Collection V.Borboën achetée
1898 c.	Photo* RENOUF Studio, Biddford	Couple debout, chapeau de femme sur la table		Robe de soie damassée	Collection V.Borboën achetée
1898 c.	Photo* HALL, Summit, N.J.	Jed's wife, femme en corsage de velours, crox		avec chaîne au cou. Dentelle	Collection V.Borboën achetée
1898 c.	Photo* E. J. LANGLOIS, Winooski, Vermont	Jeune femme accoudé au paravent, chapeau		Hombourg pâle et mariteau	Collection V.Borboën achetée
1898 c.	Photo* ferrotipe Québec	Deux jeunes femme debout se tenant la main		Une en corsage à plastron	Collection V.Borboën achetée
1898 c.	Photo* ferrotipe Québec	Deux sœurs en chapeau, tissus motif chevron		Famille Marcoux de Montréal.	Collection V.Borboën achetée
1898 c.	Photo* ferrotipe Québec	Atala Martin		Jeune femme drapée de	Coll. V.Borboën achetée à
1898 c.	Photo* QUÉRY FRÈRES, 10 côte St-Lambert Mtl	*Maria Van Elstraete, tenant un piroseau		Fille du peintre Van Elstraete.	Collection Cilette Vermeiren,
1898 c.	Photo* F.MEEUS VERBEKE, Louvain	*Reine Van Elstraete, 9 ans (?)		Elle porte la même robe de	Collection Cilette Vermeiren,
1898 c.	Photo* F.MEEUS VERBEKE, Louvain	Trois femmes russes		à gauche: jupe très pâle en	Coll. V.Borboën achetée à
1898 c.	Photo* Mohilew /Dniepr, Russie	Femme russe debout avec homme barbu assis		Le même couple se retrouve	Coll. V.Borboën achetée à
1898 c.	Photo* Mohilew /Dniepr, Russie	Famille russe avec trois enfants		Album 3 famille Fortin	Collection V.Borboën
1898 c. ?	Photo* A.R. ROY, 187 rue St-Joseph, Québec	Jeune fille tresse dans le dos, Fortin		DESMAIRIS C.ie, 19 St.	Coll. Daniliev d'Arcy, Montréal
1898 c.	Photographie DESMAIRIS Cie, Montréal	Vieux couple debout avec canne et parapluie		Collection V.Borboën	
1898 c.	Photo* Vert & Co, 67 High Street, Dudley, Angleterre	Jeune femme en chapeau		AUG. KUNTZ, rue St-Jean,	Collection V.Borboën
1898 c. ?	Photo* KUNTZ AUG, Nyon	Petite fille au grand chapeau de paille orné		Acteur déçu, il fonde en 1897	Collection V.Borboën
1898-1899	Photographie	Constantin Stanislavski (1863-1938)		Inscription: première grand-	
1898-1899 c.	Photo* CAMPEAU, JOS, Montréal	Adelina Lacroix et son frère Jean-Baptiste		Anciennement nommé	Collection V.Borboën
1898-1899 c.	Photo* MIERS, Boissevain, Manitoba	Quatre femmes et leur mère		et chapeau incliné orné à Mli	Coll. V.Borboën achetée à
1898-1900 c.	Photo* Eugène LAMARRE, Ste-Cunégonde, Qué	Couple de mariés (?), femme en boa blanc		Montre avec fine chaîne	Coll. V.Borboën achat à
1898-1900 c.	Photo* EUD. PLANTE, St-Raymond, Québec	Femme en buste, corsage dentelle claire		de laine. Étole de fourrure sur	Collection V.Borboën achetée
1898-1900 c.	Photo* FONTAINE, 475 Merrimack, Lowell, Mass	Jeune fille en manteau, chapeau et mitaines		Correspondant du 'Daily	Collection particulière
1898	BERAUD Jean (1849-1935)	Portrait de Sir Campbell-Clarke		Alexandre Arliom ou Artem	
1899	Photographie	Oncle Vanlia, Artem rôle de Téléguine		Lors de la création en 1899.	
1899	Norah WAUGH patron	Patron de robe			
1899 c.	Photo* LALONDE & Sons, 2092 St.Catherine, Montréal	Jeune femme en deuil, crêpe et dentelle noire		LALONDE & Sons, 2092 St.	Collection V.Borboën achetée
1899 roy.	Publicité WELDON	Journal de mode: 7 femmes		Weldon's Ladies	
1899 c.	Photographie	Isaac Lévitian le peintre paysagiste		Il n'en a plus pour longtemps	Coll. V.Borboën achetée à
1899 c.	Photo* LAPRES & LAVERGNE, 360 St.Denis, Mtl	Couple en buste, corsage col en guipure		Costume de laine sur	Collection V.Borboën achetée
1899 c.	Photo* Québec	Anna Vaillancourt, costume trottéur & chapeau		DENNISON démenage au	Collection V.Borboën achetée
1899 c.	Photo* DENNISON, 2264 St.Catherine St., MTL	Auri Minnie Todd, corsage rayures		Famille Marcoux de Montréal.	Collection V.Borboën achetée
1899 c.	Photo* ferrotipe Qc	Deux femmes en chapeau, manteau astrakhan		LALONDE & Sons, 2092 St.	Collection V.Borboën achetée
1899 c.	Photo* LALONDE & Sons, Montréal	Jeune femme en buste, corsage issu blanc au cou		croisé avec ruban de satin.	Coll. V.Borboën achetée à
1899 c.	Photo* MONTMINY & Cie, Québec	Jeune femme en buste, corsage issu côtelé		Assise en chemisier pâle sur	Coll. V.Borboën achetée à
1899 c.	Photo* Qc	Jeune fille ombrelle, chapeau, réticule à la taille			

Date	Artiste	Titre	image	Description	Musée
1898-1900 c.	Photo* CARRIERE & Cie, 159 rue St-Laurent, MtL	Mini-portrait, chapeau séquins et plumes, étoile fourrure		Lunettes, La femme aux	Coll. V Borboën achetée à
1898-1899 c.	Photo* QUÉBEC	Jeune fille ombrellée, chapeau, réticule à la taille		Assise en chemisier pâle sur	Coll. V Borboën achetée à
1898 c.	Photo* QUÉRY FRERES, 10 côte St-Lambert MtL	Alma Martin		Jeune femme drapée de	Coll. V Borboën achetée à
1898	Photographie BASSANO, London	Elaine Guest (1871-1951)		vélvet bodice and soft wool	National Portrait Gallery
1898	Photo* QUÉBEC	Mary Jessop tenant un manchon et chapeau		Endos: 1898 Mary Jessop	Collection V Borboën achetée
1898	BRYMNER William (1855-1925 Angl.) Québec	Le livre d'images			MBA du Canada, Ottawa
1898	Photographie, Russie	Lika Mizinova		Reputée pour la beauté, Lika	
1898 c.	Photo* C.MESSAZ, Lausanne-Pontaise	*Félicie Cruchon (1874-1969)		Vers 24 ans, fille de	Collection V Borboën
1898 c.	Costume	Robe du soir de Worth en satin blanc		Motifs terronnerie *Art	Fashion Institute Metropolitain
1898 c.	Photographie	Première de La Mousette à Moscou		Au Théâtre d'Art de	
1898 c.	Photographie	Stanislavski et Rozana dans La Mousette		La scène est un art, elle	Coll. V Borboën
1898 c.	Photo* C.MESSAZ, Lausanne-Pontaise	*Marie Chapuis (née Cruchon) et bébé Paul		Sœur de Félicie Cruchon,	
1898 c.	Photo* VAILLANCOURT, 151 Ste Catherine, MtL	Couple, femme debout tenant deux fleurs		Homme assis dans un	Coll. V Borboën achetée à
1898 c.	Photo* T.R. LEWIS, Amesbury, Mass.	Emma Poulin et ses onze cousines		*Cousines Poulin et Boudeau,	Coll. V Borboën achetée à
1898 c.	Photographie J.ALF. DAGÉNAIS, Montréal	Couple avec petit garçon et jeune fille		J.ALF. DAGÉNAIS, Elite	Coll. Danstet d'Arcy, Montréal
1898 c.	Photo* CARRIERE & Cie, 159 St-Laurent, MtL	La famille Chambron à Buis-les-Baronnies		Les Chambron étaient des	Collection V Borboën
1898 c.	Photo* LANGLOIS Studio, Winoski, Vermont	Coralie Wilson en chapeau, mini carte de visite		Endos: *Coralie Henriette	Coll. V Borboën achetée à
1898 c.	Photo* LANGLOIS Studio, Winoski, Vermont	Famille, parents assis et deux filles debout		Importantes manufactures de	Coll. V Borboën achetée à
1898 c.	Photo* L.COTE, 1495 rue St-Catherine, Montréal	Couple, femme en robe de velours		La redingote, étoile et du mané	Collection V Borboën
1898 c.	Norah WAUGH patron	Corsage et patron: ouvert sur plastron bouffant			
1898 c.	Photo* refait: Tru Foto Studios Lt., 1253 McGill, MtL	Marriage d'Adelard Charrette avec Rosalina			Collection V Borboën
1898 c.	Photo* L.COTE, 1495 Ste. Catherine, MtL	Rosa, Hermine et Alberine Benoit		Née Naldon (1875-1955)	Collection V Borboën
1898-1899 c.	Photo* QUÉBEC	Jeune femme en manteau astrakhan, chapeau		Filles de Napoléon Benoit,	Collection V Borboën achetée
1898 c.	Photo* RENOUF Studio, Bédouard	Couple debout, chapeau de femme sur la table		La jeune femme porte un grand	Collection V Borboën achetée
1898 c.	Photo* HALL, Summit, N.J.	Jed's wife, femme en corsage de velours, croix		Robe de soie damassée	Collection V Borboën achetée
1898 c.	Photo* E. J. LANGLOIS, Winoski, Vermont	Jeune hommie accoudé au paravent, chapeau		avec chaîne au cou, Dentelle	Collection V Borboën achetée
1898 c.	Photo* ferrottype Québec	Deux jeunes femmes debout se tenant la main		Hombourg pâle et marivau	Collection V Borboën achetée
1898 c.	Photo* ferrottype Québec	Deux sœurs en chapeau, tissus motif crayon		Une en corsage à plastron	Collection V Borboën achetée
1898 c.	Photo* QUÉRY FRERES, 10 côte St-Lambert MtL	Aïsia Marlin		Famille Marcoux de Montréal,	Coll. V Borboën achetée à
1898 c.	Photo* F.MEEUS VERBEKE, Louvain	*Maria Van Eistraete, tenant un pinceau		Jeune femme drapée de	Collection Cilette Vermeiren,
1898 c.	Photo* F.MEEUS VERBEKE, Louvain	*Reine Van Eistraete, 9 ans (?)		Elle porte la même robe de	Collection Cilette Vermeiren,
1898 c.	Photo* Mohilew /Dniepr, Russie	Trois femmes russes		à gauche, jupe très pâle en	Coll. V Borboën achetée à
1898 c.	Photo* Mohilew /Dniepr, Russie	Femme russe debout avec homme barbu assis		Famille juive russe de	Coll. V Borboën achetée à
1898 c.	Photo* Mohilew /Dniepr, Russie	Famille russe avec trois enfants		Le même couple se retrouve	Coll. V Borboën achetée à
1898 c. ?	Photo* A.R.ROY, 187 rue St-Joseph, Québec	Jeune fille tresse dans le dos, Fortin		Album 3 familles Fortin,	Collection V Borboën
1898 c.	Photographie DESMARAIS Cie, Montréal	Vieux couple debout avec canne et parapluie		DESMARAIS Cie, 19 St	Coll. Danstet d'Arcy, Montréal
1898 c. ?	Photo* VERT & Co, 67 High Street, Dudley, Angleterre	Jeune femme en chapeau		AUG KUNTZ, rue St-Jean,	Collection V Borboën
1898 c. ?	Photo* KUNTZ AUG, Nyon	Petite fille au grand chapeau de paille orné		Acteur déçu, il fonda en 1897	Collection V Borboën
1898-1899	Photographie	Constantin Stanislavski (1863-1938)		Inscription: première grand-	Collection V Borboën
1898-1899 c.	Photo* CAMPEAU, JOS, Montréal	Adelina Lacroix et son frère Jean-Baptiste		Anciennement nommé	Collection V Borboën
1898-1899 c.	Photo* MIERS, Boissevain, Manitoba	Quatre femmes et leur mère		et chapeau incliné orné de	Coll. V Borboën achetée à
1898-1900 c.	Photo* Eugène LAMARRE, Ste-Cunégonde, Qué	Couple de mariés (?), femme en boa blanc		Montre avec fine chaîne	Coll. V Borboën achat à MtL
1896-1900 c.	Photo* EUD. PLANTE, St-Raymond, Québec	Femme en buste, corsage dentelle claire		de laine, étoile de fourrure sur	Collection V Borboën achetée
1898-1900 c.	Photo* FONTAINE, 475 Merrimack, Lowell, Mass	Jeune fille en manteau, chapeau et mitaines		Comespondant du 'Daily	Collection V Borboën achetée
1899	BERAUD Jean (1849-1935)	Portrait de Sir Campbell-Clarke		Alexandre Ardem ou Ardem	Collection particulière
1899	Photographie	Oncle Vania, Ardem rôle de Téléguine		Lors de la création en 1899,	
1899	Photographie	Patron de robe			
1899 c.	Norah WAUGH patron	Jeune femme en deux, crêpe et dentelle noire		LALONDE & Sons, 2092 St.	Collection V Borboën achetée
1899 c.	Photo* LALONDE & Sons, 2092 St-Catherine, Montréal	Journal de mode: 7 femmes		Weldon's Ladies	
1899 nov.	Publicité WELDON	Isaac Lévytan le peintre paysagiste		Il n'en a plus pour longtemps	Coll. V Borboën achetée à
1899 c.	Photographie	Couple en buste, corsage col en guipure		sur gimpes de soie à plis	Collection V Borboën achetée
1899 c.	Photo* LAPRES & LAVERGNE, 360 St-Denis, MtL	Anna Vaillancourt, costume trottéur & chapeau		Costume de laine sur	Collection V Borboën achetée
1899 c.	Photo* Québec	Aunt Minnie Todd, corsage rayures		DENNISON démanège au	Collection V Borboën achetée
1899 c.	Photo* DENNISON, 2264 St-Catherine St., MtL	Deux femmes en chapeau, manteau astrakhan		Famille Marcoux de Montréal,	Collection V Borboën achetée
1899 c.	Photo* ferrottype Qc	Jeune femme noeud blanc au cou		LALONDE & Sons, 2092 St.	Collection V Borboën achetée
1899 c.	Photo* MONTMINY & Cie, Québec	Jeune femme en buste, corsage issu cloqué		croisé avec ruban de satin,	Coll. V Borboën achetée à
1898 c.	Photo* Qc	Jeune fille ombrellée, chapeau, réticule à la taille		Assise en chemisier pâle sur	Coll. V Borboën achetée à

**APPENDICE B****L'INTERFACE NUMÉRIQUE (version papier)**

Galerie de photographies du Québec • 1858 à 1914

Cette galerie de portraits commentés couvre 55 ans d'histoire du vêtement porté, à partir du moment où les studios deviennent accessibles au grand public jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale qui verra s'opérer le début d'une importante révolution vestimentaire. Des liens soulignés en jaune mènent à 250 autres photographies et au même nombre d'images de références. Il est toujours possible de revenir à la photographie de base en cliquant sur «retour à la photo» puis à la galerie avec «retour à la galerie». Pour une meilleure compréhension des textes, on trouvera à la suite de cette galerie un glossaire des termes du costume et du textile du 19e siècle. Il est à noter que tous les mots suivis d'un astérisique y réfèrent.

1858 1860



1859 1862



1862 1866



1867 1868



1872 1874



1878 1879



1880 1882



1887 1891



1887 1894



1885 1887



1895 1896



1890 1892



1892 1894



1894 1895



1894 1895



1895 1896



1895 1896



1897 1898



1899 1900



1901 1902



1903 1905



1902 1908



1904 1908



1906 1912



1911 1914





de 1859

c. 1859 • Caroline Faribault en crinoline

une fillette      deuil      un couple



- cheveux : coiffés en bandeau, insés de chaque côté du visage
- le reste de la coiffure est caché par une coiffe de veure en crinole très ébais, s'avancant jusque sur les joues

**coiffure**

- très bouffante, rembourrée en deux bouffants - à la Raphaël - dans le haut
- se retire avant jusqu'au poignet en vêtements min
- emmarchure basse

**manche**

**la manche fermée**

**corsage**

- taille tombée vers l'indiane
- quatre plaques de bois ou corset légèrement enfoncé à l'arrière d'un fer à cheval à pour se stabiliser. Le corsage ne descend pas trop bas
- fermeture de haut avec 7 petits boutons ronds en os

**textile**

- robe en tulle noir de quatre pieds en crinoline ou en tulle noir - telle que recommandée par le magazine *Magasin de l'Ép*

**les hommes**

- large, le premier est en T
- recouverte d'un plâtre de 2 pouces au top la forme
- le col est fermé au devant par une broche noire pour le voir et un fer de Berlin

**encolure**

**silhouette**

- en général, on le fait en crinoline pour le bas

**corset**

- tissu court des années 1850
- se ferme à la poitrine d'être la crinoline en tulle noir du haut et du bas

**crinoline**

**jupe**

- simple et ample, moyenne réglant bien les plus chers qui font tout le tour de la taille
- coupe de crinoline au corsage sans bande de crinoline devant et derrière d'avant 1850
- le volume de la crinoline se trouve en fait vers l'arrière à cause de la présence de la tulle
- en fait, la crinoline est d'une forme qui est égale devant et derrière et se trouve vers 1850

**Renseignements connus sur la photographie :**

titre : c. 1859, Caroline Faribault en crinoline

lieu de l'achat : Montréal

nom du photographe : inconnu

technique : carte de visite, épreuve à l'albumine argentique

écriture manuscrite au verso : « *Caroline Gauffreau épouse en première noce de Joseph Norbert Faribault et en deuxième noce d'Amable Lette. Décédée en 1892 âgée de 92* »

renseignements supplémentaires : Née en 1800, Caroline Faribault aurait 59 ans.

datation proposée : c. 1859-1860

**Décor et mise en scène :**

Dans un studio au fond neutre avec une grande chaise à bras capitonnée comme seul accessoire et qui sert de soutien. Pose légèrement de trois quarts pour montrer la pente de la robe.



retour à la photo

## Crinoline

La crinoline cage de la fin de la décennie est encore très ronde et recouverte de jupons pour adoucir les angles. Le dernier cerclage de la crinoline de Mme Faribault est visible sous la jupe à un pied du sol vers l'arrière, ce qui fait retomber le bas de la jupe à la verticale. Le dernier cerclage à cet endroit était une nécessité pour ne pas se prendre les pieds dans la crinoline en marchant, cependant il aurait fallu porter un jupon approprié (avec suffisamment de volants) pour ne pas casser la pente douce de la jupe.

Apparue vers 1856, la crinoline en acier était portée par toutes les femmes à l'extérieur de la maison, même par les femmes au travail dans les manufactures, ce qui nous paraît toujours étonnant. Rappelons que le port de la cage a été vu comme une libération par la plupart des femmes qui auparavant devaient endurer de cinq à sept jupons alourdis par de multiples volants pour obtenir l'ampleur voulue. La chaleur et surtout le poids étaient particulièrement pénibles.

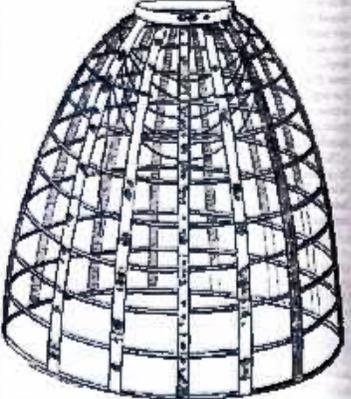
Page du *Godey's Lady's Book* montrant la possibilité d'acheter par correspondance la crinoline expansible de 1858. La forme ronde est bien visible et son ampleur reste assez modeste si on la compare avec les gravures de mode en couleur dans le même magazine. L'expansion était possible, mais pas obligatoire. La plupart des photographies nous montrent ce niveau d'ampleur.

454 GODEY'S LADY'S BOOK AND MAGAZINE.

DOUGLAS & SHERWOOD'S NEW EXPANSION SKIRT.  
WITH THE PATENT ADJUSTABLE SUFFLE.

Buyers remark why these skirts are superior to all others:

- 1st. The steel springs are of unequalled temper and flexibility; they can be wound around the finger like a piece of tape, and will immediately resume their place upon being dropped.
- 2d. The covering for the springs is made of the finest blue yarn.
- 3d. The expansive property is a reality, the springs being joined by silvered slides, which prevent the same from coming, or slipping out, as they do when the common India-rubber slings are used.
- 4th. The expansion is all in front, so that the wearer can contract or expand the skirt, without disturbing, or pinching.
- 5th. The style of finish surpasses anything ever produced, either in this country or Europe. The creoles, dikes, hooks, and fastenings (all silvered), add greatly to their beauty as well as usefulness.
- 6th. Their lightness recommends them, weighing, as they do, but twelve ounces each.
- 7th. The "Fancy American Bevel" (of which D. & S. are the sole owners), without which would be perfect, gives them a decided



advantage over the common "Extension" skirts. The correct lines go to the back of the person. The size of the bust may be increased to any extent desired by drawing the lower tights.

Orders etc. by mail for U.S.A.



Cette dame porte une robe **ronde**\* en lainage de qualité, froncée à la taille sur une crinoline encore en forme de dôme. On perçoit bien le dernier cerclage à un pied du sol. Le col en dentelle porté à plat et fermé par une broche ainsi que les poignets blancs sont aussi caractéristiques. Le bonnet chic, orné de fleurs et de deux longues brides en soie claire pendant sur le corsage, est remarquable. Cette façon de laisser pendre les brides du bonnet, au lieu de les nouer sous le menton, est une mode des années 1850. Abondamment décrit dans les revues de mode, il est plus rarement porté dans le studio du photographe.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1859-1860, Femme debout en crinoline et bonnet à rubans

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**nom du photographe :** Livernois (Jules-Isaïe Benoît dit)

**technique :** carte de visite, épreuve à l'albumine argentique

**renseignements :** Le décor de toile peinte avec un portique renaissance se retrouve dans de nombreuses photographies du studio Livernois.

**datation proposée :** c. 1858-1860

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

---

## Deuil

---

Les vêtements de Madame Caroline Faribault nous indiquent que la photographie a été prise alors qu'elle portait le deuil. Peut-être s'agit-il du deuil de son beau-père, Joseph Édouard Faribault, décédé le 1er août 1859. Les deux premiers mois, elle aurait porté du crêpe sur sa robe ou au col. Elle n'aurait pas porté de col blanc et probablement pas les boutons en jais. Si le jais est bien la matière indiquée pour les bijoux de deuil, sa nature lustrée l'interdit souvent pendant les six premières semaines. Trois mois après un décès, elle aurait porté une robe en soie noire au lieu de la robe de lainage. Précisons que la robe de soie n'est pas nécessairement signe de luxe dans ces années et que chaque femme en possédait au moins une. De plus, sa condition de femme de notaire issue d'une importante famille de la région nous assure qu'elle en possédait plusieurs. Après trois mois, madame Faribault aurait aussi remplacé l'épaisse coiffe de crêpe par un bonnet en soie noir bordé de deux rangs de dentelle noire.

Elle a probablement tenu à se faire photographier juste avant l'abandon de cette tenue de premier deuil pour témoigner de sa fidélité aux strictes règles de la société. D'ailleurs, aucune visite n'était permise pendant les trois premiers mois.

Le *Harpers Bazaar* du 17 avril 1886 (Mourning and Funeral Usages) énonce certaines règles d'étiquette pour le deuil. Après avoir précisé que l'Amérique ne suit pas l'impressionnante pompe funéraire de la Grande-Bretagne, l'article explique que dès qu'une femme est prête à retourner dans le monde, c'est à elle d'envoyer des cartes de visite pour le faire savoir. Rappelons que les photographies nommées cartes de visite, à cause de leur format, pouvaient aussi les remplacer.



Nous avons ici un bon exemple du portrait photographique d'une femme dont l'âge et la date correspondent à celui de Madame Faribault. L'inconnue porte une robe en soie façonnée d'une qualité rarement vue en photographie. Tout à fait le genre de robe en soie qui pourrait être portée pour un demi-deuil. Même si rien ne nous indique un statut, son bonnet en soie, dentelle et rubans foncés, serait tout à fait convenable pour une veuve. La crinoline de dessous est bien visible. L'ampleur de la jupe est à son maximum. Les manches de bonne ampleur ont les mêmes bouffants sous l'emmanchure qui est cachée par des épaulettes. Au-dessus des fronces, finement serrées et cousues à la taille, le corsage a plus de volume formé par des plis qui s'ouvrent librement en éventail jusqu'à la couture d'épaule.

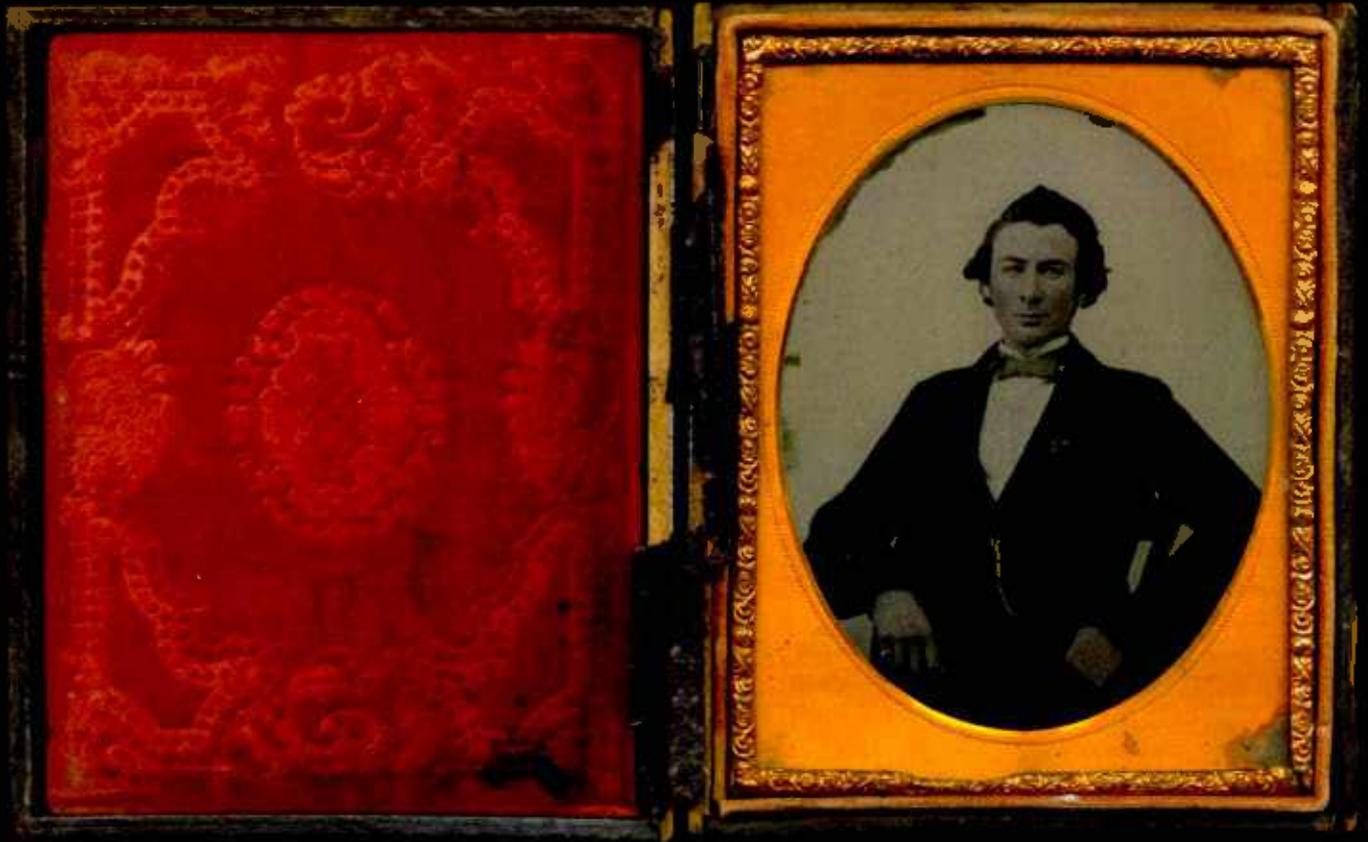
### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1859, Femme âgée assise en crinoline de soie et bonnet  
**lieu de l'achat** : Montréal  
**nom du photographe** : inconnu  
**technique** : carte de visite, épreuve à l'albumine argentique  
**datation proposée** : c. 1859-1860



[retour à la photo](#)

## Les hommes



### Renseignements connus sur les photographies :

- titre :** c. 1856-1858, Jeune homme assis dans un cadre ovale
- lieu de l'achat :** Montréal
- nom du photographe :** inconnu
- technique :** ambrotype, sixième de plaque, rehauts de couleur
- datation proposée :** c. 1858

Le jeune homme a posé pour cet ambrotype à peu près à la même époque que le couple. Son habit ouvert nous donne la chance de voir son gilet assez clairement : en soie foncée, de coupe droite et ajustée, bien échancré avec un col châle montrant une bonne partie de la chemise, ses petits boutons recouverts sont visibles grâce à la chaîne de montre dorée qui s'accroche au centre. Dès 1860, l'encolure du gilet remonte pour cacher la chemise presque jusqu'à la fin du siècle, sauf dans le gilet du soir. Cependant, la présence du petit nœud de couleur élimine l'habit du soir.

Le petit nœud élégant sous son col à pointes relevées est un ruban en soie de couleur claire dont les lisières sont brochées. La couleur bleue est très courante. Sa coiffure est plus volumineuse sur le dessus et les côtés, dans un style caractéristique des années 1850.

Les illustrations de mode pour homme de l'époque sont très stylisées et donc difficiles à associer aux vêtements portés dans les photographies. Néanmoins, quelques détails peuvent nous intéresser comme la forme et les couleurs des nœuds et les plis de la chemise. L'homme à gauche montre le modèle de gilet entre 1855 et 1859, échancré bas, à col châle et en soie brochée de couleur. Peu de temps après, les gilets perdront définitivement leur fantaisie colorée sauf pour quelques rares dandies.

mai 1856, *Mode pour hommes*, Fashion et Théorie



L'homme élégant pose en redingote croisée en tenant son haut-de-forme en soie à la main, un accessoire indispensable avec la redingote, mais rarement porté en studio. Les manches sont assez longues pour dissimuler une bonne partie de la main. L'habit de cette époque donne souvent l'impression qu'il est trop grand pour son propriétaire. Le col châle de son gilet en soie laisse bien voir le plastron de la chemise. Sous le col à pointes relevées, le grand nœud asymétrique est de style battoire, c'est-à-dire avec les pointes carrées. La coiffure à boucles au niveau des oreilles et la barbe seulement sous le menton sont aussi de bonnes clefs de datation.

#### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1857-1858, Homme en redingote et haut de forme

**lieu de l'achat :** Québec

**nom du photographe :** Martin, Craig & Bleury, Montréal

**technique :** carte de visite

**datation proposée :** c. 1857-1858



Au 19<sup>e</sup> siècle, il était courant de faire refaire des photographies plus anciennes afin d'obtenir plusieurs copies d'un exemplaire unique, en particulier s'agissant d'un daguerréotype ou d'un ambrotype. Ces copies pouvaient ainsi être distribuées aux enfants de la famille. Ce fait est souvent négligé par les chercheurs qui se basent uniquement sur l'analyse de l'objet photographique pour dater l'image.



**Renseignements connus sur les photographies :**

**titre :** c. 1857-1858, Antoine Marrotte assis avec sa femme Louise-Marie

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** inconnu

**technique :** copie signée d'un ambrotype

**datation proposée :** c. 1857-1858

Contrairement à l'épreuve dont le format indique une date après 1880, les vêtements portés par le couple Marrotte sont vraiment de la fin des années 1850. Une écriture manuscrite au verso énumère la généalogie du couple et de ses descendants, ce qui nous permet de savoir que Louise-Marie, née Barron, est décédée en 1860 à l'âge de 52 ans. Antoine Marrotte étant décédé en 1879, il est probable que la copie a été faite après son décès.

À part quelques plis en éventails du corsage, la robe de Louise-Marie offre peu de détails visibles, sauf le superbe col en dentelle blanche. Sa dimension et son dessin à gros festons le placent entre 1855 et 1858. Son bonnet a pratiquement disparu et se confond avec le fond, mais la dentelle du bonnet encadrant son visage confirme sa présence. En revanche, les **barbes\*** de son bonnet sont impressionnantes. Les larges barbes nouées sous le menton sont taillées dans un **linon\*** presque transparent souligné de deux galons opaques. Ce dernier détail semble avoir été retouché pour le rendre plus visible.

Son mari porte une redingote dont on voit un long pan à gauche. Le col a les larges revers de la fin des années 1850. Sa chaîne de montre est visible sur le gilet échancré. Le col de la chemise est rabattu et porté avec un nœud en soie rayée noué plus mollement. Sa coiffure est très caractéristique : cheveux bouclés et coiffés en aile au niveau des oreilles.

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

---

## La manche fermée

---

Le *Godeys Ladies Book* de l'automne 1859 (vol. 59, p. 288) précise qu'en dépit de tous les efforts des couturiers pour l'éviter, la manche ajustée à l'ancienne mode règnera en maître après l'été. Déjà, les robes foncées sont habituellement coupées avec la manche bouffante ajustée au poignet. Il s'agit uniquement de robes de ville, puisque les robes plus habillées demandent la **manche pagode\***. Une observation systématique des photographies, de 1858 jusqu'à la fin des années 1860, confirme effectivement la rareté des manches pagode et la présence récurrente des manches bouffantes ajustées au poignet, à l'encontre des suggestions des illustrations de mode. La difficulté d'entretien, inhérente à l'obligation de porter des **engageantes\*** en dentelle ou de fausses manches de lingerie blanche au bas des manches pagode, semble avoir poussé les femmes, pour une fois, à choisir la simplicité en ce qui concerne les robes de jour. Il est facile d'imaginer combien ces manches de lingerie traînantes devaient ramasser la saleté au moindre geste. Si la toilette du corps était minimale et se réduisait le plus souvent à la netteté des mains et du visage, en revanche le col et les manchettes, c'est-à-dire le linge visible, se devaient d'être absolument impeccables dans la mesure où leur blancheur garantissait l'image de la propreté morale de la personne. Les manuels d'étiquette destinés au grand public insistent particulièrement sur cet aspect. Le lavage, l'amidonnage, le séchage et le repassage de ces manchettes demandaient un temps considérable.

Dans ce portrait d'une jeune femme de Boston en robe de réception, on voit bien les manchettes de fine lingerie blanche dépassant des manches pagode, elles-mêmes bordées de dentelle blanche. Il est aisé de comprendre à quelle vitesse ces manchettes devaient se salir.



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1858, Jeune femme de Boston en robe de soie foncée

**lieu de l'achat** : Wells, Maine

**nom du photographe** : Miller & Rowell, Boston

**technique** : carte de visite, épreuve à l'albumine argentique

**datation proposée** : c. 1858-1860



[retour à la photo](#)

## Un couple



### Renseignements connus sur les photographies :

**titre :** c. 1857-1858, Un couple avec bébé

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** inconnu

**technique :** ambrotype, sixième de plaque, rehauts de couleur

**renseignements supplémentaires :** Les deux portraits, insérés dans un double écrin en cuir, se présentent chacun sous un verre monté dans un passepartout métallique chantourné et doré. L'ambrotype, comme le daguerrétype est un exemplaire unique et inversé.

**datation proposée :** c. 1858

La jeune femme aux yeux clairs pose dans une robe en taffetas de soie dont on ne voit que le corsage, mais avec assez de détails pour être datée. Le devant est composé de plis en éventail partant de la taille, le dernier pli formant une épaulette. La manche se termine en double **pagode\*** sous un troisième petit volant au niveau du coude nommé **jockey\***. L'évasement de la manche pagode appelle la présence d'une sous-manche, l'**engageante\***, dont la finition en dentelle est soigneusement mise en valeur par la pose. Ce style de manche indique une robe **habillée\***.

On discerne chaque détail du large col en dentelle « **à disposition\*\*** » qui suit le contour de l'encolure ronde se terminant légèrement en pointe. Rehaussée à la main par le photographe avec du bleu et de l'or, une broche ovale épinglée à l'horizontale ferme le col. Les mêmes rehauts sont appliqués aux deux bagues et sur les boucles d'oreille en pendants dont la mode ne réapparaît qu'en 1856.

La coiffure mise à la mode par l'impératrice Eugénie cache presque entièrement les oreilles en donnant un visage ovale caractéristique de la fin des années 1850. Les cheveux sont relevés en bandeaux formant des rouleaux ramenés vers l'arrière en un chignon bas. Un ruban est visible en dessous à droite.

Le bébé porte la robe d'apparat dite longue avec un bonnet très orné.

juillet 1857, Corsage de femme, Godey's Lady's Book

Illustration montrant les doubles manches pagode, la ligne en éventail et la forme du col en dentelle.



L'ambrotype du jeune homme permet aussi une datation, quoique moins précise, entre 1854-1858. Il s'agit d'un écart courant au 19e siècle dans la mesure où la mode masculine évolue plus lentement que celle des femmes d'une part et d'autre part, il semble de bon ton que les hommes la suivent d'une façon plus conservatrice.

Si les détails de l'habit noir disparaissent dans l'ombre, la forme en ombre chinoise de son bras donne une idée très précise de la manche ajustée et couvrant une partie de la main. Son habit s'ouvre sur un gilet en soie brochée dont on devine tout juste le fond clair. Profondément échanturé, le gilet laisse voir la chemise à devant plissé retenu par un bijou au centre.

Les pointes de son col sont relevées. Il porte un nœud conservateur en soie de couleur : d'une largeur de deux pouces, plat, il est noué d'une façon asymétrique laissant les bouts dépasser son épaule. Sa coiffure montre la raie de côté, les cheveux de dessus brossés vers l'arrière et la longueur couvrant le haut des oreilles.

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Une fillette



### Renseignements connus sur les photographies :

**titre** : c. 1856-1858, Fillette en robe claire

**lieu de l'achat** : Montréal

**nom du photographe** : inconnu

**technique** : ambrotype, sixième de plaque, rehauts de dorure

**datation proposée** : c. 1856-1860

La fillette s'appuie sur une console afin de rester immobile. Pendant les années 1850, étonnamment, les petites filles posent presque toujours dans une robe dite **habillée\*** ou d'apparat. C'est la raison pour laquelle nous voyons un décolleté et les avant-bras dénudés comme si elle s'apprêtait à partir pour le bal. Néanmoins, ce modèle ne se retrouve pas dans les illustrations de mode où les fillettes portent des robes de jour.

La datation d'un portrait d'enfant est toujours délicate, leurs vêtements comprenant souvent des détails de coupe provenant de modèles antérieurs. Il nous faut donc rechercher les détails plus récents avant d'établir une fourchette de datation. Par exemple, ici, les plis du corsage s'élargissant en éventail à partir d'un **francis\*** au-dessus de la taille proviennent d'un modèle des années 1840, repris dans les années 1850 puis plus rarement jusqu'en 1860. L'**empiècement\*** d'à peine deux pouces de large servant de décolleté reçoit les plis. Une coulisse insérée dans le haut permet de l'ajuster aux épaules afin de l'empêcher de glisser. Aussi, sa coiffure de jeune fille avec les tresses relevées de chaque côté de la tête pour donner du volume ressemble à une forme plus courante de la première moitié des années 1850. Nous ne pouvons donc pas nous fier à ces détails pour dater notre photographie.

En revanche, le double bouffant sous l'emmanchure tombante n'apparaît pas avant 1856. Nous avons donc une piste. De plus, la taille est moins longue qu'au début des années 1850. Le bas du corsage, dont la finition dépasse de quelques millimètres sous la ceinture, indique un emplacement normal de la taille. Néanmoins, soulignée par un large ruban de velours foncé, elle apparaît un petit plus haute, ce qui nous rapproche tout doucement de 1859-1860. Le même ruban en velours sert de finition pour le volant au bas des manches courtes.

Sa jupe est visiblement soutenue par plusieurs jupons raidis formant crinoline. La longueur pour son âge autour de 10-12 ans serait en dessous des genoux. L'étoffe claire semée de petits motifs brochés est particulièrement attrayante. L'importance et le choix des bijoux, soulignés par la dorure peinte après le développement, seraient aussi d'intéressantes clefs de datation : le gros médaillon suspendu au cou, le large bracelet ainsi que les boucles d'oreille allongées revenues à la mode vers 1856.

[retour à la photo](#)

c. 1860-1863

Couple avec femme assise en manteau



details

c.1860-1863

Couple avec femme assise en manteau



paletots féminins

la famille Fortin

une crinoline chic

- cheveux un peu longs sur le devant
- brassés vers l'arrière
- couverts au niveau des oreilles du miroir
- rate du côté gauche
- taille louchée couvrant le menton

coiffure

- un seul regard par à bords visibles

cravate

chemise et col

- rayure sur fond de couleur
- allongée devant avec trois boutons super en métal
- cul blanc bas et rabattu pour accommoder la taille

homme

gilet

- taille haute (depuis 1830-1860)
- coups de poils et boutons
- exhaustif des yeux et chat
- à petits boutons métalliques

habit

- paletot sur l'arrière du veston
- couche de deux vaires doublée à la taille
- la coupe est assez ample
- lignes verticales
- revers hauts et courts
- manches larges
- une grande poche appliquée sur le côté à droite

textiles

- utilisation de trois draps de laine différents

accessoires

- un petit sac en satin servant de poche à la taille

chapeau

- capote très étroite sous la base
- la dernière ligne de la capote s'ouvre sur les côtés
- la passe est enroulée et s'ouvre sur le dessus
- larges rubans en satin noués sous le menton

coiffure

- un bonnet en cachemire les oreilles
- laine-entrelac

corsage

femme

- presque entièrement caché par le jabot
- la taille semble un peu renouée (depuis 1860)

manteau

- jabot court s'ouvrant légèrement sur la crinoline
- la jupe est très évasée (crinoline recouverte au dessous)
- ornementés en bas de broderie
- arrasés sur la base soulignée par 3 boutons de broderie
- en drap de laine fine

jupe

- ample et fronce à la taille
- doublée à partir de la ceinture sur le côté
- en soie tigrée et cachemire satin et loulard

- la crinoline est ronde et large
- à quatre ensembles (avant)
- en tulle de soie

soutien de jupe

textile

- l'usage de la soie tend à devenir populaire vers 1850

Renseignements connus sur la photographie :

titre : c. 1860-1863, Couple avec femme assise en manteau

lieu de l'achat : Montréal

nom du photographe : inconnu

technique : ferrotype avec rehauts de couleur dans un cadre d'ivoire

renseignements supplémentaires : album de la famille Magnan

datation proposée : c. 1862-1864

#### Décor et mise en scène

Le décor est caractéristique des ferrotypes des années 1860 : toile de fond neutre avec une colonne peinte à l'extrémité du bord droit, sol recouvert d'un linoléum à motif de tapis, une vraie plinthe en bois sert de lien entre les deux. La femme est assise en bonnet et paletot, mettant en valeur sa crinoline. L'homme debout prend appui sur le dossier de la chaise non visible. Le bas de la silhouette est masqué par la crinoline étalée de sa femme.



[retour à la photo](#)

## Une crinoline chic



Une jeune femme montre la combinaison inusitée d'une crinoline pâle portée avec un corsage chemisier de couleur dans le style de la chemise Garibaldi. La crinoline cage soutenant la jupe a une forme plus près du cône que de la cloche, mais son ampleur demeure ronde tout le tour. Il pourrait s'agir de ces jupes d'été ayant des **tirottes\*** pour les relever lors de la promenade. Sa jupe est taillée dans une soie façonnée à petits motifs floraux sur un fond clair. L'ourlet de la jupe est agrémenté d'une **balayeuse\*** plissée à plusieurs pouces au-dessus du sol, un autre détail caractéristique de sa fonction de jupe de marche.

Au-dessus de la ceinture rayée à grosse boucle, le chemisier en soie de couleur a les garnitures classiques de la chemise Garibaldi, ici un double ruché plissé sur le devant, et un ruban de velours noir au col. Le même galon est appliqué le long de la couture extérieure de la manche à partir du coude. Un long cordonnet de soie noir, faisant le tour du cou et descendant sous la taille, sert de chaîne à la montre épinglée à la taille. Le chignon est porté bas dans le cou dans une **résille\*** crochetée.

### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1865, Femme en crinoline pâle brochée

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**technique :** carte de visite

**nom du photographe :** H. Roy, Rue du Pont, St. Roch, Québec

**datation proposée :** c. 1864-1865





**Renseignements connus sur la photographie :**

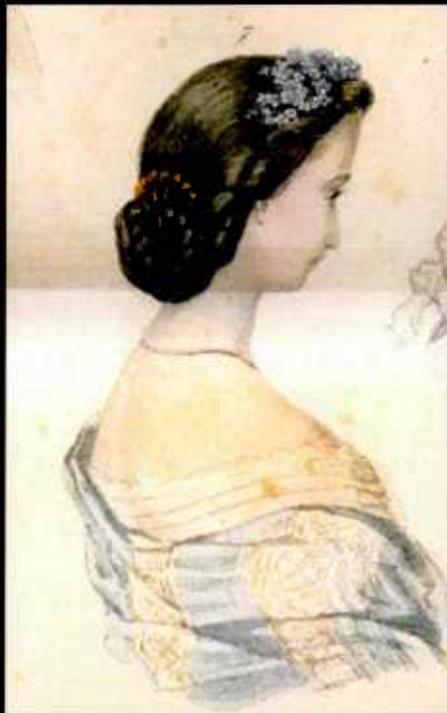
**titre :** c. 1860-1863, Fanny Huntington en buste

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** carte de visite peinte, insérée dans un cadre d'ambrotype

**datation proposée :** c. 1860-1863

La jeune Fanny pose dans un corsage habillé du soir. La fleur piquée au-dessus de l'oreille ne pourrait pas se porter le jour. Sous le décolleté bordé d'une double **ruche**\* en soie, la jeune femme porte une fine chemisette rayée avec des manches bouffantes. Un mince ruban noir est inséré dans le col à jour et le long de l'ouverture. La forme ovale de la coiffure est obtenue par des tresses formant une couronne finissant en chignon à l'arrière.



Vue de profil de la coiffure en tresses et de son chignon.

1862, détail tiré du Magasin des Demoiselles



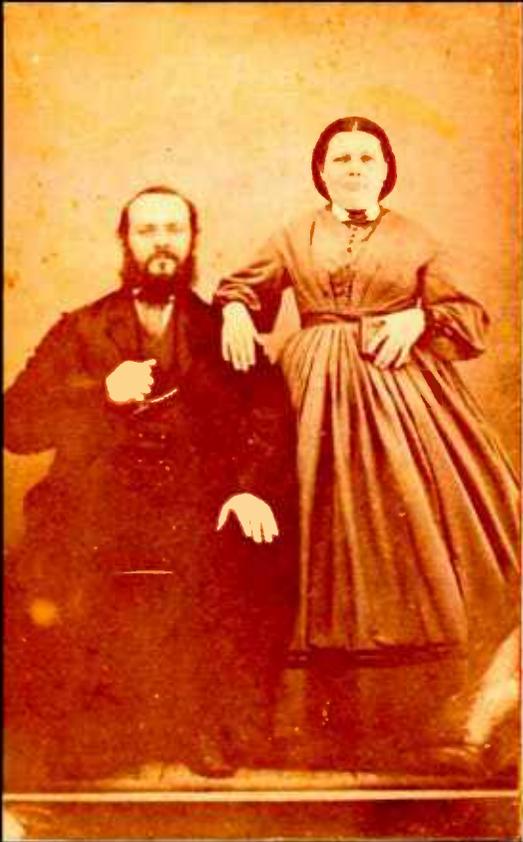
L'illustration montre le modèle de robe porté par Fanny Huntington.

1860, détail tiré du Godey's Lady's Book



[retour à la photo](#)

## La famille Fortin



Le couple pose avec beaucoup d'assurance sur le plancher en bois du studio primitif que l'on retrouve à plusieurs reprises dans les albums de la famille Fortin. La piètre qualité de l'éclairage ne permet pas de voir tous les détails de l'habit de l'oncle Alfred sinon sa chaîne de montre barrant un gilet croisé à petits boutons. Sa barbe complète avec les favoris et les mèches de cheveux se redressant au-dessus des oreilles correspondent bien à la coiffure du début des années 1860.

En revanche, le ton assez clair de la robe de tante Louise nous permet de voir tous les détails nécessaires. Elle est portée sur une crinoline encore ronde tout le tour et à peine aplatie sur le devant. L'ampleur est donnée par des plis plats qui se rejoignent au centre devant. Ce ne sont plus les fronces des années 1850 et pas encore les plis laissant le devant plat et rejetant le volume vers l'arrière. Deux galons en velours foncé garnissent le bas de la jupe à 10-12 pouces au-dessus de l'ourlet

L'ampleur du corsage n'est pas contrôlée par des pincés, mais par des fronces ramassées à la taille et formant un éventail s'ouvrant vers les épaules. L'ouverture du devant est fermée par de petits boutons fantaisie en deux couleurs. Il y en a un manquant au centre. Une ceinture en étoffe plus foncée sert de finition. Les manches bouffantes sont ornées des mêmes galons foncés au poignet et le long de la couture extérieure.

La forme en ovale parfait de la coiffure de tante Louise est donnée par le port d'une résille crochetée qui renferme le chignon bas sur la nuque. Le peigne soutenant la résille est visible au-dessus de la tête. Une grosse broche ferme le col blanc rabattu.

### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1862, Oncle Alfred et tante Louise Fortin

**lieu de l'achat** : ville de Québec

**technique** : carte de visite

**renseignements** : album famille Fortin

**datation proposée** : c. 1860-1862



Une Montréalaise en visite en Angleterre nous donne un aperçu précieux de la coiffure en résille vue de **profil**.

### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1863-1864, Jeune fille assise de profil en crinoline

**lieu de l'achat** : Montréal

**nom du photographe** : Prescott & Gage, Hartford, CT.



technique : carte de visite  
datation proposée : c. 1863-1864

Une jeune femme donne une image claire de la crinoline encore ronde du début de 1860. Les cerceaux de sa crinoline cage sont perceptibles sous la soie foncée qui semble être du taffetas. Le corsage est parfaitement ajusté grâce à des pinces sur le corset lacé serré dessous. L'emmanchure très basse est ornée d'un volant de blonde\*. La même dentelle noire se retrouve dans le haut de la jupe à quelques pouces sous la ceinture en soie pâle. La manche bouffante se termine dans un poignet pâle.

La ceinture en étoffe est trop mince pour soutenir la grande boucle orfévrée au centre qui s'incline sur le côté. Une fine chaîne de montre portée en sautoir retombe sous la taille avant de rejoindre la poche dissimulée sous la ceinture. Les cheveux coiffés en bandeaux vers l'arrière sont maintenus dans une résille tombant bas dans le cou.

L'ensemble est particulièrement chic et élégant en dépit du décor rudimentaire du studio.



**Renseignements connus sur la photographie :**

titre : c. 1860, Jeune femme en crinoline à la montre

lieu de l'achat : ville de Québec

technique : carte de visite

renseignements : album famille Fortin

datation proposée : c. 1860-1862





Les deux jeunes femmes donnent une bonne idée de ce qui arrive à la crinoline cage lorsqu'il s'agit de s'asseoir. Ayant posé son bras sur le devant en utilisant le poids du livre pour la retenir, la jeune femme à droite ne peut empêcher sa crinoline de pousser la jupe vers l'avant et le côté, ce qui soulève l'ourlet inégalement. Celle de gauche a résolu une partie du problème en rallongeant son ourlet pour la pose. La marque de l'ourlet original est bien visible. Encore bien rondes et de forme cloche, ces crinolines nous situent bien au début des années 1860. Dès 1864, les cerceaux sous la taille seront plus étroits et les plis du centre devant seront repoussés vers les côtés, ce qui allongera la silhouette. Les ceintures étroites en étoffe souple, les très petits cols fermés par une broche, les petits boutons du corsage et les coiffures confirment aussi la date proposée.

Les deux femmes portent une version simple et sans pinces du corsage dont l'ampleur provient des fronces à la taille. Le corsage foncé de la femme à gauche est moins commun puisqu'il s'agit d'une blouse séparée. On peut supposer qu'il s'agit d'une chemise **Garibaldi\*** de couleur rouge, de celles régulièrement annoncées dans les illustrations de mode.

#### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1860, Deux jeunes femmes assises de la famille Fortin  
**lieu de l'achat** : ville de Québec  
**technique** : carte de visite  
**renseignements** : album famille Fortin  
**datation proposée** : c. 1860-1864

*mai 1862, Détail d'une chemise Garibaldi, Godey's Lady's Book*

Les expéditions militaires de l'italien Garibaldi, au cours desquelles ses soldats en chemises rouges s'illustrèrent, donneront naissance à la mode de la chemise rouge à manches bouffantes. Ce chemisier semble réservé aux jeunes filles.



Une jeune femme de la famille Fortin porte une version classique de la chemise Garibaldi rouge dont on reconnaît les ornements caractéristiques, la patte boutonnée au centre devant et les petits boutons foncés le long de la couture extérieure de la manche. En observant de plus près, on voit que le bouffant de la manche est accentué par des fronces ajoutées à la pièce arrière de la manche, ce qui est une élégante façon d'obtenir la forme arrondie.

Le corsage chemisier est porté avec une jupe en laine montée à plis sur une crinoline légèrement aplatie au devant tout en gardant encore sa forme cloche. Le cerceau donnant le maximum de volume se trouve juste en-dessous du genou. Une surpiqure au bas de l'ourlet de la jupe indique la présence d'un faux ourlet servant à protéger l'étoffe tout en la raidissant. Une garniture pâle, formée d'une bande de ruche cousue aux extrémités, orne le bas de la jupe et en dissimule vraisemblablement la couture. Une large ceinture pâle baleinée fait remonter la taille ce qui nous permet d'avance une date se rapprochant de 1864.

#### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1862-1865, Jeune femme debout à la ceinture pâle



lieu de l'achat : ville de Québec  
adresse du photographe : Fabrique St., Québec  
technique : carte de visite  
renseignements : album famille Fortin  
datation proposée : c. 1863-1865

Le jeune homme pose dans le même studio que la photographie précédente avec les mêmes accessoires. Son habit boutonné à l'anglaise\* est plus ajusté qu'au début de 1860 tout en gardant des manches amples se resserrant au poignet. Les revers sont aussi plus étroits. Les pantalons s'élargissent au niveau des genoux, puis se resserrent au bas. Le drap du gilet est assorti à l'habit. Sa coiffure est d'un style conservateur : cheveux mi longs brossés vers l'arrière gardant un peu de volume sur le dessus, longs favoris se poursuivant sous le menton.

#### Renseignements connus sur la photographie :

titre : c.1865, Homme debout s'appuyant sur un guéridon  
lieu de l'achat : ville de Québec  
technique : carte de visite  
renseignements : album famille Fortin  
datation proposée : c. 1862-1865



Un autre couple de la famille Fortin pose avec une fausse balustrade sur un plancher en bois peint pour imiter un sol à carreaux. L'homme arbore une redingote croisée\* en drap fin ouverte sur un gilet assorti. Son pantalon de tweed à petits damiers est un peu plus étroit qu'au début de la décennie.

Sa jeune femme porte une robe en fin lainage clair sur une crinoline nettement plus étroite dans le haut. L'emplacement du dernier cerceau est visible au niveau de la garniture à 15 pouces de l'ourlet environ. La pose légèrement de profil permet de voir le volume des plis repoussés vers l'arrière tandis que le centre devant est dénué de plis.

Le corsage fermé par de petits boutons, à la taille restée basse et la ceinture en étoffe non baleinée semblent dater de quelques années. Cependant, la manche encore bouffante, mais plus étroite, est très contemporaine de la forme de la crinoline. Il pourrait très bien s'agir d'une robe plus ancienne remise au goût du jour tout en ayant gardé le corsage d'origine. Les galons forcés ajoutés en garniture sur le corsage montrent d'ailleurs une certaine maladresse dans leur pose, ce qui confirmerait notre hypothèse. Les mêmes



galons foncés (un plus étroit que l'autre) se retrouvent dans la jupe et aux manches.

La coiffure au chignon un peu plus en hauteur placé dans une résille surmontée d'un ruban plat sur le dessus de la tête est à la mode entre 1865 et 1868.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1865-1867, Jeune couple debout  
**lieu de l'achat :** ville de Québec  
**technique :** carte de visite  
**renseignements :** album famille Fortin  
**datation proposée :** c. 1865-1867

Une très jeune fille de la famille Fortin pose dans une robe à traîne savamment taillée dans une étoffe façonnée à rayures transversales. Ce genre d'étoffe est très rarement montré en photographie au Québec. Ces robes à l'étoffe précieuse se retrouvent en revanche plus souvent dans les musées, car elles ont été conservées par les descendants, précisément pour la beauté de leur matière.

La modestie de la crinoline de petite ampleur pourrait nous faire penser à une date à la fin des années 1860. Cependant, les plis de la jupe faisant tout le tour de la taille, la taille basse, les épaulettes, le très petit col de linge retenu par une broche et la coiffure basse contredisent cette hypothèse. Il s'agit probablement d'une crinoline à l'envergure réduite destinée aux jeunes filles. Les manuels éducatifs insistent pour que les mères ne mettent pas trop tôt leurs filles dans de grandes crinolines afin de ne pas flatter leur vanité.

La présence des larges poignets de drap à petits boutons blancs pourrait suggérer qu'il s'agit d'une collégienne. Ce détail se retrouve souvent dans les uniformes.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1865, Jeune fille en robe à rayures  
**lieu de l'achat :** ville de Québec  
**technique :** carte de visite  
**renseignements :** album famille Fortin  
**datation proposée :** c. 1863-1865

[retour à la photo](#)



retour à la photo

## Paletots féminins



octobre 1864, Paletots du Magasin des Demoiselles

Avec l'arrivée des volumineuses jupes à crinoline vers 1858, les femmes ressentirent le besoin d'avoir une nouvelle forme de manteau, ce sera le **paletot**<sup>®</sup>. Tout en continuant à offrir les châles, les mantelets (sans manches), les mantilles et autres **Talma**<sup>®</sup> de l'époque précédente, les catalogues de mode proposeront ces manteaux, courts ou mi-longs, semi-ajustés ou flottants, sous divers noms comme nous le voyons dans cette gravure : casaque, veste, paletot. Le paletot possède des manches et sa longueur ne dépasse pas le genou. Pour la sortie, il est porté avec la **capote**<sup>®</sup> nouée sous le menton.



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1860, Jeune fille St. Cyr en paletot sur crinoline

**lieu de l'achat :** Montréal

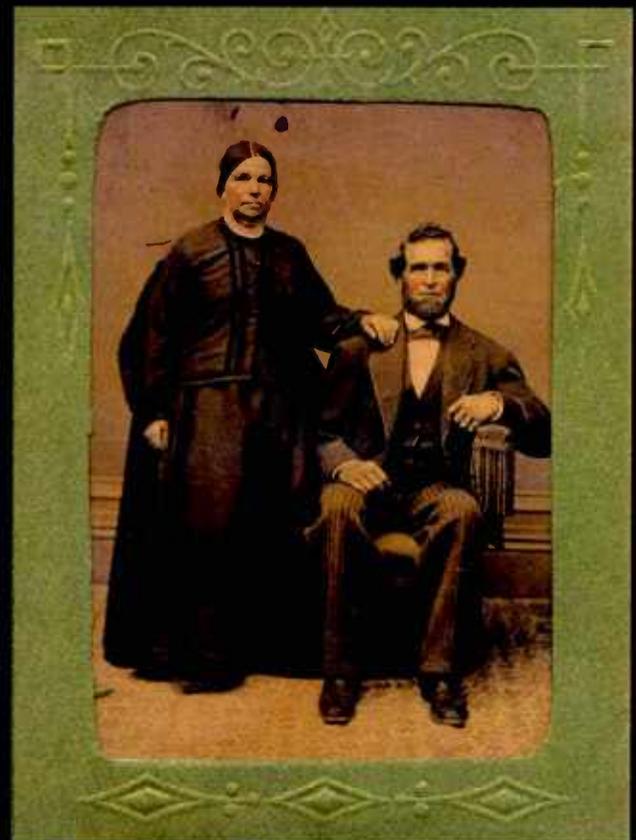
**renseignements :** album famille Magnan

**écriture manuscrite au verso :** « F. St.Cyr »



datation proposée : c. 1860-1864

Une très jeune fille porte un paletot en velours noir semi-ajusté sur une crinoline pâle semée de petits motifs floraux. Les manches très bouffantes se terminent dans un long poignet fermé de quatre boutons de métal. La crinoline écourtée de plusieurs pouces et son volume modeste confirment son jeune âge. Un long ruban de soie au motif écossais est noué au centre du petit col blanc.



**Renseignements connus sur la photographie :**

titre : c. 1860, Couple, femme debout en veste casaque

lieu de l'achat : Foster, Cantons de l'Est

technique : ferrotipe avec rehauts de couleur, barbe et cheveux retouché

datation proposée : c. 1860-1863

Le couple inaugure des habits flambants neufs lors de leur sortie chez le photographe. L'homme assis arbore un gilet échancré à col châle assorti à sa redingote coupée dans un drap finement gansé de soie. Son nœud de soie est noué à la main. Son pantalon large est coupé dans un lainage chiné gris à rayures foncées du plus bel effet.

La femme ne semble pas porter de crinoline ou alors une très modeste. Elle a remplacé le corsage par une veste casaque ou paletot court garni de rubans de velours posés au centre devant, au-dessus de l'ourlet et aux poignets. L'effet est élégant, faisant un peu oublier l'absence de taille. La coiffure est très conservatrice avec les bandeaux tirés sévèrement à l'arrière couvrant les oreilles à moitié. Un petit dépassant\* blanc sert de col.

mai 1863, illustration tirée du Godey's Lady's Book

Le Godeys montre une des rares images de veste ou paletot court servant de corsage. Ce vêtement est souvent recommandé pour les femmes qui ne pouvaient pas se permettre de porter un corsage ajusté sur un corset lacé trop serré, les femmes enceintes, les malades et les convalescentes. Comme nous venons de le voir, certaines femmes corpulentes le trouvaient tout



simplement pratique et confortable.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1860, Couple et fillette de la famille Fortin

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**technique :** carte de visite

**renseignements :** album famille Fortin

**datation proposée :** c. 1860-1864

Une photographie peu courante à cette date montre une famille entière posant dans le studio d'un photographe célèbre à Paris. Elle nous permet d'examiner deux modèles de paletot d'été et la capote si caractéristique de 1862-1863 avec la forme en cuillère à son maximum.



Il est rare à cette date de trouver une pose à trois dans une carte de visite. Le père semble porter un paletot en **whipcord\***, une laine serrée dont on perçoit la diagonale en relief du tissage. Avec son pantalon en damier sur fond clair, il arbore un gilet croisé taillé dans une soie façonnée à la mode de la fin des années 1850. Quoique surprenant pour l'œil contemporain, le port d'un habit aux matières et motifs si peu assortis est encore la norme dans la tenue habillée. Le complet veston ne sera pas introduit avant 1864, encore restera-t-il réservé à la campagne et au sport jusqu'à la fin du 19e siècle. L'habitude d'assortir le gilet à la redingote s'introduira lentement au cours des années 1860 sans toutefois devenir la règle. Les bouts carrés de ses bottines sont bien visibles.

La mère est assise dans une ample crinoline étalée en soie unie ou un mélange de soie et laine. Elle a remplacé le corsage par une veste paletot ample et courte, aux larges manches bouffantes montées à plis sur des emmanchures très basses. Le devant de la veste est fermé par de petits boutons et orné de chaque côté d'un ruban plissé plus visible juste au-dessus des mains. Une petite ruche sert de col.

La fillette a une robe en tissu écossais se fermant à l'arrière comme toutes les robes d'enfants. L'ampleur modeste de la jupe est formée par des plis à la taille. Un **pli religieuse\*** au-dessus de l'ourlet permettra de rallonger la jupe plus tard. Un petit col dressé, en calicot, sert de finition à l'encolure au ras du cou. Sous la jupe écourtée, on devine le petit pantalon de laine. Porté jusqu'à l'âge de 10 ans, en principe il n'est plus visible à partir de 1860. Il ne semble pas y avoir de bas en dessous.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1862-1864, Famille en paletot, chapeau et parasol

**lieu de l'achat :** Paris

**technique :** carte de visite

**nom du photographe :** Paul Émile Pesme, 20 Chaussée d'Autin, Paris

**datation proposée :** c. 1862-1864



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1860-1862, Garçon et femme assise en châle

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** ferrotypé

**datation proposée :** c. 1860-1862

À défaut de paletot, une femme peut choisir de se couvrir d'un châle. C'est ce que nous voyons dans ce ferrotypé. Cependant, en l'examinant de plus près on s'aperçoit qu'il s'agit probablement d'une couverture drapée comme un châle. Elle semble tissée en double-face avec l'endroit en fin lainage foncé et l'envers façon tweed à grands carreaux se terminant par une longue frange. L'absence de col et de système de fermeture confirmerait cette hypothèse. Le châle couverture est une bonne stratégie pour ne pas dévoiler une robe usée ou trop simple. Le volant de la jupe bon marché en cotonnade imprimée serait un indice dans ce sens.

Sa **capote\*** nouée sous le menton à l'aide de rubans en **taffetas\*** de soie moiré enserre le visage de chaque côté tout en s'élevant sur le dessus en forme de cuillère. Le terme « spoon bonnet » utilisé en anglais décrit bien ce modèle.

L'impossibilité de voir le corsage rend la datation délicate, néanmoins, le style de la capote et de la jupe ainsi que l'ampleur de la manche du veston de l'enfant nous aident à cerner une date entre 1860 et 1862.

Les brides du chapeau utilisent le même style de ruban, en taffetas moiré, que celles de la photographie précédente. Dans cette capote d'été, l'espace laissé libre entre la coiffure et la passe est comblé par de la dentelle, des fleurs et du feuillage tandis que dans celle plus austère de la femme au châle nous retrouvons plutôt des rubans plissés et roulés.



*c. 1860, Capote en paille, Fashion Institute du Metropolitan Museum, New York*

[retour à la photo](#)



details

c. 1859-1860 • Couple de la famille Fortin, femme en sombre



Renseignements connus sur la photographie :  
titre : c. 1859-1860, Couple de la famille Fortin, femme en sombre  
lieu de l'achat : ville de Québec  
nom du photographe : inconnu  
technique : carte de visite, épreuve à l'albumine argentique  
datation proposée : c. 1859-1860

#### Décor et mise en scène

Seul le mur du fond neutre est visible, le sol et les pieds des personnages étant masqués par une sorte de rampe en bois. Un morceau de poutre apparaît malencontreusement dans le haut du coin droit. Les studios se trouvant habituellement au dernier étage, afin de bénéficier de la lumière naturelle provenant de verrières ou de lucarnes installées dans le toit, il s'agit probablement de l'entrée de lumière que nous voyons ici. La position des personnages, avec l'homme assis sur une chaise et sa femme s'appuyant sur son épaule, est un classique qui limite l'effet de bougé et met en valeur la crinoline. Plusieurs photographies provenant du même album de la famille Fortin semblent avoir été prises dans le même studio.



[retour à la photo](#)

## Hommes de la famille Fortin

Il existe plusieurs portraits d'hommes provenant de l'album de la famille Fortin de Québec. Quelques-uns sont nommés, la plupart ont été photographiés dans le même studio, à peu près à la même date. Les accessoires et les chaises du photographe se reconnaissent aisément. Ces cinq portraits offrent un rare panorama des vêtements portés par les hommes.



Ce portrait en buste ressemble tellement à l'homme du couple de la famille Fortin qu'il s'agit peut-être du même ou de son frère. Le col et la cravate sont identiques. La coiffure diffère peu, mais la barbe se poursuit sous le menton. L'intérêt de cette image, c'est de voir le port d'un veston en tweed chiné clair. Le veston est de coupe droite, boutonné « à l'anglaise\* » par le bouton du haut seulement. Le veston est un habit décontracté qui ne se porte que le matin ou à la campagne. Le tweed est aussi le textile associé aux vêtements de sport ou de la campagne. Il faudra attendre la fin du siècle pour voir les jeunes gens adopter le complet-veston comme tenue de ville.

### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1860, Homme en veston de la famille Fortin, cadre ovale

**lieu de l'achat** : ville de Québec

**nom du photographe** : inconnu

**technique** : carte de visite, épreuve à l'albumine argentique

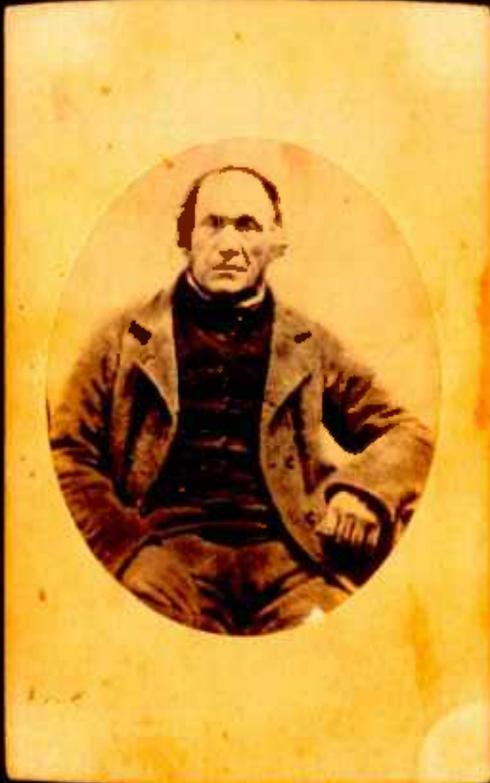
**datation proposée** : c. 1859-1860

Francis Moté pose assis en veston de tweed finement côtelé et de coupe **croisée\*** à trois boutons. Son gilet de drap fin de couleur noir est échancré avec un **col châle\***. Il est assez ajusté pour former des plis en position assise. La cravate est remplacée par une lavallière en soie imprimée, nouée à la main et dont les extrémités sont insérées dans le gilet. Le pantalon est en lainage **chiné\*** plus clair. Le pied du support de tête est visible derrière la chaise.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1860, Francis Moté assis en veston  
**lieu de l'achat :** ville de Québec  
**nom du photographe :** inconnu  
**technique :** carte de visite, épreuve à l'albumine argentique  
**renseignements :** provient de l'album de la famille Fortin  
**écriture manuscrite au dos :** «Francis Moté»  
**datation proposée :** c. 1859-1862

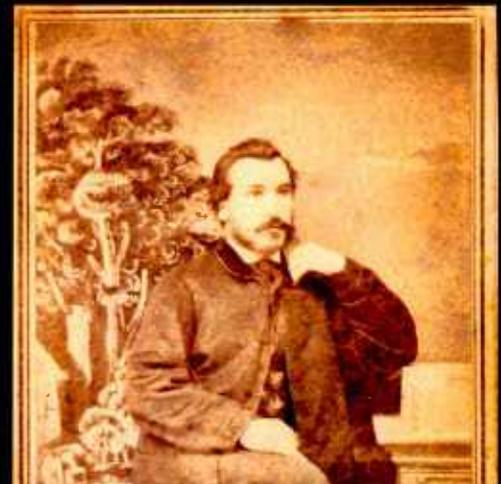


Louis Fortin pose dans ce qui ressemble à un manteau de laine, mais qui pourrait être un veston ou un paletot. Dans cette période intermédiaire, les différents habits de dessus voient leurs formes varier considérablement. Le veston est une création récente qui date du début des années 1850, ce qui fait qu'il se décline dans toutes sortes d'ampleurs et de coupes. Il est parfois difficile de le reconnaître quand on ne voit pas le bas de l'habit, comme ici. Dix ans plus tard, les ambigüités auront disparu. Dessous, Louis Fortin arbore un gilet en satin noir boutonné jusqu'au col. Une cravate noire est nouée sur le col à pointes relevées à l'écart jusqu'au menton. Ce dernier détail, ajouté à la barbe en collier sous le menton, nous situe plus à la fin des années 1850.

**Renseignements connus sur la photographie :**

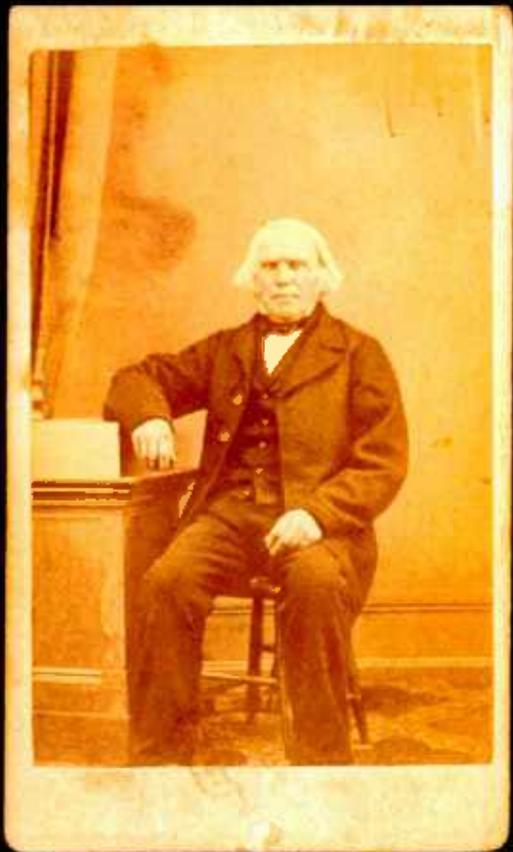
**titre :** c. 1860, Louis Fortin assis  
**lieu de l'achat :** ville de Québec  
**nom du photographe :** J. J. E. Sauvageau, rue Cascades, St. Hyacinthe  
**technique :** carte de visite, épreuve à l'albumine argentique  
**renseignements :** provient de l'album de la famille Fortin  
**écriture manuscrite au dos :** « Louis Fortin »  
**datation proposée :** c. 1859-1862

Le jeune homme de la famille Fortin arbore un bel exemple de **paletot\*** plus élégant que le paletot sac tant décrié par les tailleurs. Sa forme « sac », sans couture à la taille et sans poche, le différencie cependant facilement du veston. Il est boutonné à l'anglaise sous un col de velours. Il porte un superbe gilet de soie façonnée à petits motifs clairs sur fond foncé. Avec les cravates, les gilets en étoffe de soie brochée ou brodée à la main sont la seule fantaisie colorée encore permise pour les hommes à l'extérieur de la maison. Ils seront bientôt remplacés par le gilet de laine foncé.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1860, Homme assis en paletot  
**lieu de l'achat :** ville de Québec  
**nom du photographe :** inconnu  
**technique :** carte de visite, épreuve à l'albumine argentique  
**renseignements :** provient de l'album de la famille Fortin  
**datation proposée :** c. 1859-1862

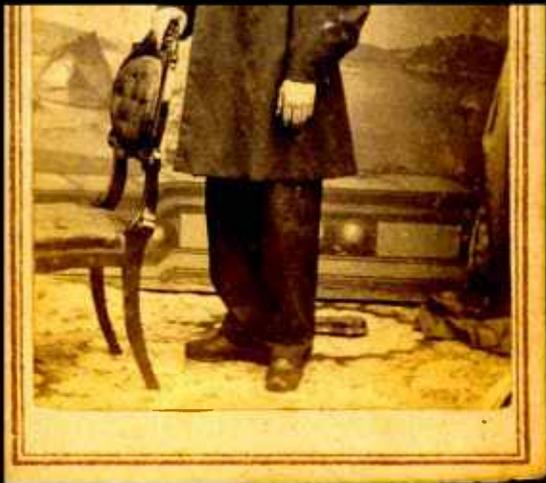


L'oncle Zéphirin Fortin ne se permet aucune fantaisie et porte une bonne **redingote\*** ample à gros boutons assortie au gilet échancré à col châle. La chemise arbore le col à l'écart et l'épais nœud noir noué à l'horizontale. Le côté conservateur de son habit va avec son âge, accentué par la longueur de ses cheveux blancs couvrant les oreilles.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1860, Oncle Zéphirin Fortin assis en redingote  
**lieu de l'achat :** ville de Québec  
**nom du photographe :** inconnu  
**technique :** carte de visite, épreuve à l'albumine argentique  
**renseignements :** provient de l'album de la famille Fortin  
**écriture manuscrite au dos :** « *Oncle Zéphirin Fortin* »  
**datation proposée :** c. 1858-1860





**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c.1860, Jeune homme debout en redingote  
**lieu de l'achat :** Montréal  
**nom du photographe :** T. Castonguay & frère, 30 rue du Pont, St. Roch, Québec  
**technique :** carte de visite  
**datation proposée :** c.1859-1861



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c.1858, Jeune homme debout en redingote et chapeau sur colonne  
**lieu de l'achat :** ville de Québec  
**nom du photographe :** inconnu  
**technique :** carte de visite  
**datation proposée :** c.1859-1861

Dans la photographie du studio de Castonguay, la vue de trois-quarts de la redingote croisée et fermée d'un seul bouton « à la Richmond », permet de voir l'ampleur étonnante prise par les vêtements à la fin des années 1850 et au tout début des années 1860. La manche en particulier, taillée en forme, atteint une ampleur inégalée entre l'emmanchure et le poignet où elle se rétrécit brusquement. Les basques de la redingote sont aussi assez flottantes. Les pantalons sont coupés larges avant de rétrécir et assez longs pour casser sur les chaussures.

Le jeune homme à droite arbore une redingote assez semblable, à peine moins ample, mais un peu plus élégante et seyante à l'image de ses fines chaussures à bouts carrés et au talon plus élevé. L'ouverture de son habit permet de voir le gilet taillé droit, sans col et encore un peu échancré. Le rétrécissement de l'ampleur du pantalon est très visible vers le bas. La présence du chapeau tube demi-hauteur posé sur la colonne tronquée est aussi un signe statutaire important.

La comparaison des deux photographies montre les différences subtiles entre les vêtements portés par des hommes provenant de milieux sociaux différents alors qu'en apparence, ils semblent porter le même uniforme institué par la bourgeoisie.



octobre 1859, illustration mode masculine, Gazette of Fashion, Paris, Londres

À droite, nous retrouvons la redingote croisée à huit boutons et l'ampleur très marquée de la manche.



[retour à la photo](#)

## Robe d'intérieur

La jeune femme de notre photographie principale porte une crinoline sous une robe d'intérieur coupée dans un lainage de qualité. L'ampleur confortable du corsage est donnée par de larges plis partant d'un empiècement rectangulaire avant de se terminer en fronces cousues sur trois pouces au bas du corsage. Portée avec de larges manches bouffantes, cette robe de style très courant, mais peu montré dans les illustrations, est destinée à être portée le matin. Malgré les apparences, le corset de dessous continue à être porté bien ajusté, mais on peut imaginer qu'il peut être lacé moins serré. La qualité de l'étoffe nous laisse penser que la robe est peut-être neuve. L'achat ou la confection d'une bonne robe neuve est souvent un incitatif pour passer chez le photographe.



Nous savons que le studio de Louis-Michel Picard se situait rue des Fossés dans la basse ville, un quartier d'ouvrier et de logements modestes et qu'il en a fait sa marque de commerce en ajoutant au verso de ses cartes de visite : « Le photographe du peuple ».

Les Chalifour, qui posent dans leurs vêtements du dimanche, n'en présentent pas moins l'apparence digne de ceux qui suivent la mode par convention. L'homme présente l'ample redingote croisée et son long gilet assorti portés avec le pantalon large cassant sur des chaussures fatiguées. Avec ses favoris, sa coiffure, montrant la longueur des cheveux touchant le col à l'arrière, rappelle plus la fin des années 1850.

La facture simple de la robe de la femme assise en crinoline est en partie masquée par le port d'un châle constitué d'une pièce carrée pliée inégalement en deux. Si le port d'un châle donne un ton modeste à l'ensemble, l'étoffe fine et moelleuse, un mélange de laine et de soie, n'en est pas moins d'excellente qualité. Orné d'une frange de soie, le châle est volontairement exposé avec la pliure indiquant son état neuf. Il s'agit d'une bonne stratégie pour rehausser une robe du matin ordinaire. Ce qui n'empêche pas d'apercevoir la couture du corsage cousu directement à la jupe et l'absence de ceinture. Le bonnet garni de dentelle noire et noué sous le menton est aussi un accessoire porté le matin. À moins qu'il ne signifie son état de deuil.

#### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c.1860-1862, M. Chalifour et une femme assise en bonnet  
**lieu de l'achat** : ville de Québec  
**nom du photographe** : L. M. Picard, rue des Fossés, St. Roch, Québec  
**technique** : carte de visite  
**datation proposée** : c. 1860-1862



#### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1860, Couple Perrault  
**lieu de l'achat** : Montréal  
**nom du photographe** : inconnu  
**technique** : ferrotipe avec rehauts de couleur  
**renseignements** : provient de l'album de la famille Breton de Princeville  
**écriture manuscrite dans l'album** : « M. Perrault »  
**datation proposée** : c. 1858-1862

Dans ce ferrotipe, une femme d'un certain âge porte une version d'été d'une robe d'intérieur, robe du matin ou robe de travail. Portée sans corset ni crinoline, mais avec jupon, la robe est coupée en deux pièces. Une ceinture large d'une autre étoffe sépare la partie corsage de la jupe. Le corsage est fermé devant par des boutons blancs. Les manches, montées basses, sont modérément bouffantes et se terminent par un mince poignet d'un centimètre dont on aperçoit le bouton blanc. Des manchettes blanches amovibles ont été ajoutées en dessous pour finir proprement la manche. Par-dessus le col plat, l'encolure est ornée d'un ruban de soie frangé à motif écossais porté croisé à plat.

Des chaussures de travail avec le bout carré des années 1850 sont visibles sous l'ourlet de la robe se terminant bien au-dessus du sol.

L'aspect le plus remarquable de cette robe vient de l'étoffe utilisée, abondamment citée dans les écrits, mais rarement vue dans une photographie. Le tissu est une cotonnade de qualité dont les rayures sont tissées et non pas imprimées, probablement du **crépon\***, plus souvent désigné par le terme anglais de « seersucker » dans les catalogues nord-américains.

L'homme assis est habillé avec une grande recherche. Le mélange de textures et de motifs, comme les rayures et les carreaux dans son habit, ne sont pas le signe d'un goût douteux. Au contraire, il s'agit d'un effet recherché très courant.

Son ample redingote en drap fin est coupée avec les épaules tombantes et les très larges revers de la fin des années 1850. Sous sa redingote, l'homme porte un gilet échancre à **col châle\***, laissant voir le devant plissé de la chemise de couleur claire. C'est le blanc nettement plus pâle du col rabattu qui nous indique qu'il s'agit d'une chemise de couleur dont le port est tout à fait acceptable avec un habit de jour. L'imperfection des plis suggère une fabrication maison. Alors que la plus grande partie des vêtements d'hommes est maintenant achetée dans les magasins, les femmes ont continué encore un certain temps à coudre elles-mêmes les chemises des hommes de la famille. Le nœud fait main est coupé dans une soie quadrillée de filets clairs sur fond foncé.

L'épais lainage à **rayures tennis\*** du gilet est le même que celui du pantalon. Ce dernier laisse voir les bottines à bouts carrés qui sont loin d'être neuves. Une grosse chaîne de montre pend de la deuxième boutonnière du gilet jusqu'à la petite poche où se trouve la montre. Barbe et cheveux sont assez longs pour couvrir une partie des oreilles.

[retour à la photo](#)

1888

Isola de Salaberry

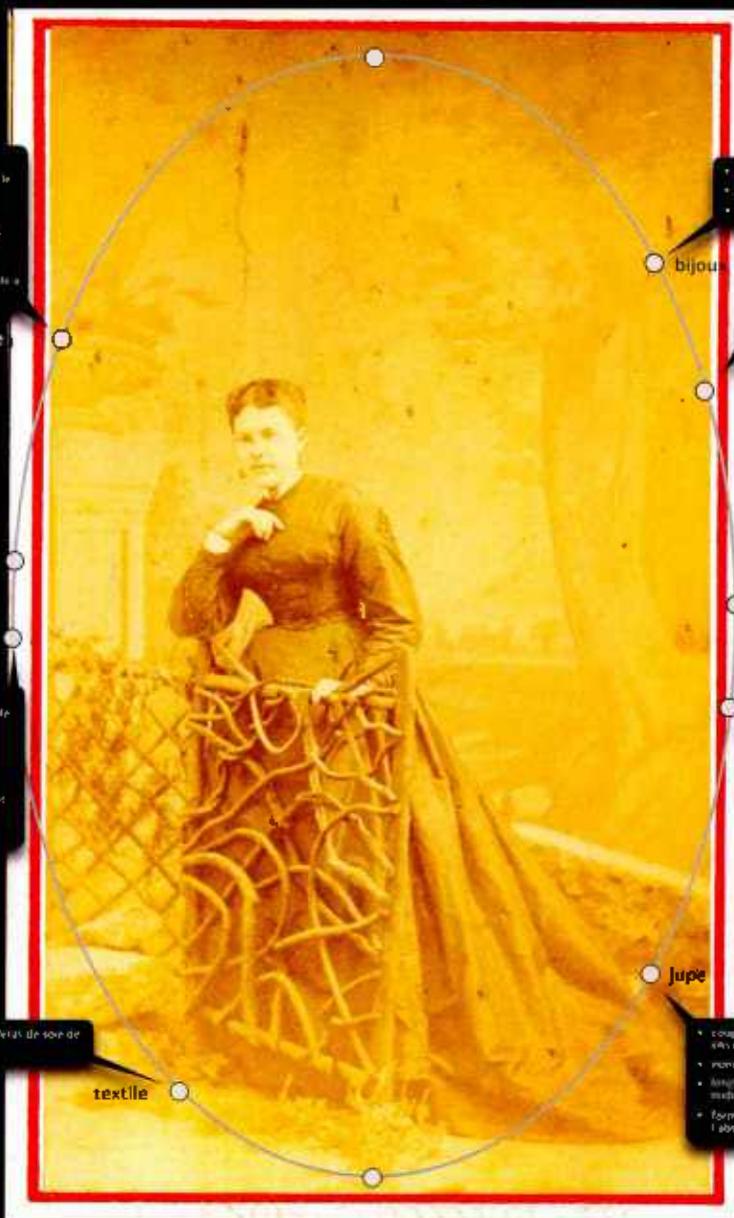


detrits

c. 1868

Lilia de Salaberry

une jeune fille de la noblesse



- 1/3 au centre
- les bandeaux sont symétriquement liés vers l'arrière et le haut (ou à l'enroulé, «doublez Eugène»)
- cotes très apaisées, ovales bien corrigées
- le chignon à peine visible est maintenu avec «taut»
- la forme générale est haute avec effet adhésif sur le dessus, typique de la fin des années 1860
- excellent effet de délatation pour cette période d'effacement

coiffure

- légèrement bouffante jusqu'au coude, puis se contracte jusqu'au poignet
- la couture d'encolure est très haute et soulignée par un élément distinctif en forme de finanez juste au dessous, boucne forme d'un triangle plat, nette
- juges et assés très serrés de motifs utilisant le même patron
- caractéristiques: Manches, simples et très soignées

manche

corsage

- la taille est en très étroite depuis 1860, en forme de triangle et soulignée par une ceinture de même coupe, même il un double patron (pour et à une soignée de parvenance)
- très ajusté à la taille, ce qui fait plier l'étoffe sous la bordure entre les profondes plis, appliqués très visibles
- ouverture devant fermée par des boutons courbes et imperceptibles
- exécution haute et étroite

- une petite jupe pour la jupe et le corsage - en l'absence de son de couleur qui est en valeur de silhouette allongée

textile

- une petite broche ronde fermant le col
- l'époque montre peu de bijoux
- son jeune âge suffisait aussi à les limiter

bijou

- le col est haut pour se dérober doucement de l'encolure de la robe

encolure

- pour être très soignée à l'usage et la distinction définitive de la crinoline est évitée de la hauteur
- amples, avec une ligne très nette et les variations qui en résultent

silhouette

corset

- avec la disparition de la crinoline, le bas de la jupe doit se faire plus serré pour continuer à montrer en valeur à l'usage, en outre très visible, mais on voit la base de leur principe sous la robe de chaque robe
- impression de petites lignes aux boutons, tailles pour accommoder le volume

jupe

- coupe bien tirée et plus au tirant, montrant sous les plis et dans le volume vers l'arrière
- terminée jupe à petite
- lorsque tirée ou enroulée l'étoffe est une robe d'après-midi
- forme triangulaire, plus technique donnée par la coupe et l'absence de cuspides, ceinture

disparition de la crinoline

Renseignements connus sur la photographie :

- titre : C. 1868, Lilia de Salaberry
- lieu de l'achat : Montréal
- nom du photographe : Livernois & Bienvenu, Québec
- technique : carte de visite, épreuve à l'albumine argentique
- écriture manuscrite au verso : « 17<sup>me</sup> Lilia de Salaberry fille de Chs. de Salaberry et de Cordélie Franchère. Plus tard épouse de Mr. Hertz (époque, N.B. Cordélie Franchère était fille de Thimothée Franchère et Eleonore Fairbault. »
- renseignements : Lilia de Salaberry née en 1851 est ici âgée d'environ 17 ans

datation proposée : c. 1868

**Décor et mise en scène :**

La demoiselle est debout de trois quarts, ce qui permet de mettre en valeur la traine de sa robe. Elle s'appuie sur une fausse barrière de branches tressées avec un muret bas et des pierres comme accessoires posées par terre. La toile de fond peinte esquisse vaguement un paysage avec un arbre et une vasque fleurie posée sur un pilastre élevé.



[retour à la photo](#)

## La disparition de la crinoline

Les journaux de mode prédisent chaque année la disparition de la crinoline depuis son apparition une décennie plus tôt.

Ce sont les dames de la haute société qui commencent dès 1866 à porter leurs robes sans la crinoline dessous, sans toutefois changer le style volumineux de la jupe qui s'affaisse et se transforme en traîne. Très rapidement, la crinoline ne se porte plus dans l'intimité de la maison. Seuls certains tableaux nous montrent ces scènes d'intérieur.



1867 Silvestro Lega (1826-1895), *Jeunes femmes au piano* :

Le peintre italien nous montre une des rares images de femmes portant leur jupe sans crinoline dans l'intimité de leur foyer. Cette période charnière dure à peine deux ans.



Cependant, les gravures de mode ignorent volontairement ce fait et continuent à montrer d'innombrables variantes de robes portées avec crinoline. Il est d'ailleurs très difficile de trouver une gravure proposant une robe sans le soutien d'une crinoline. C'est l'industrie qui craignait un retour à trop de simplicité et une diminution du métrage nécessaire pour les jupes. Huit **laizes**\* de tissu sont nécessaires à la confection d'une robe à traîne. Finalement, avec l'introduction rapide des premières **tournures**\* vers 1869-1870, il est possible d'utiliser le même volume en le drapant sous la forme d'un pouf à l'arrière. L'industrie est sauvée.

Le grand couturier Charles Frédéric Worth écrira par la suite : « La révolution de 1870, c'est peu de chose en comparaison de ma révolution, moi qui ai détrôné la crinoline. » Effectivement, le couturier français, avec la complicité de l'impératrice Eugénie et en étroite collaboration avec l'industrie textile qui soutenait sa maison de couture, avait contribué au changement. Les portraits de l'impératrice portant les nouvelles modes sont distribués partout en Amérique du Nord, en particulier dans le catalogue de mode *Godey's Lady's Book* qui commente chacune de ses toilettes. Le *Godey's* est distribué à Montréal depuis au moins 1861.



1867 *La Mode Illustrée*

Une rare gravure de mode montrant une robe d'après-midi en soie noire portée sans crinoline.



1868. *Madame Gaudibert* par Claude Monet, Musée d'Orsay

Il s'agit d'un portrait de commande, Gaudibert étant le mécène le plus important de Monet. La pose qui imite celles des illustrations de mode est destinée à mettre en valeur la robe plus que le visage peint en profil perdu. La robe en taffetas de soie couleur chamois est portée sans crinoline. Afin de s'assurer que ce détail est bien visible, l'arrière de la robe est écrasé par le drapé très artificiel du châle en cachemire. Son volume annonce la mode du pouf qui se trouve déjà dans les gravures de mode, mais qui ne sera vraiment adoptée que l'année suivante.

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Une jeune fille de la noblesse

Petite fille de Charles-Michel d'Arumbrerry de Salaberry, héros de la bataille de Châteauguay, Lilia de Salaberry est née en 1851 à St. Mathias de Rouville, de Cordélia Franchère et de Charles René Léonidas de Salaberry. Sa mère étant morte alors qu'elle n'avait que trois ans, elle sera élevée par sa grande tante Marie-Aurélie Faribault qui lui léguera par la suite son manoir de l'Assomption. Lilia se mariera quelques années plus tard, le 7 avril 1874, avec Louis René de Hertel de La Roque de Roquebrune, secrétaire du premier ministre du Québec. Ils vivront au manoir où ils auront 9 enfants. Le plus jeune, Robert La Roque de Roquebrune (1958), né en 1889, écrira d'intéressants souvenirs de leur vie quotidienne dans son *Testament de mon enfance*.

Sans le texte au dos du portrait, l'identification de la jeune femme serait impossible. Néanmoins, le port de la robe en soie avec une traîne imposante suffirait à nous indiquer qu'il s'agit d'une jeune fille de la haute société, sinon de la noblesse. Nous pouvons comparer cette photographie avec celle d'une jeune femme de la haute bourgeoisie belge prise vers la même date, Léonie Kusnick. Les similitudes sont frappantes y compris dans la pose.



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** 1867-1868, Léonie Kusnick, vue de profil

**lieu de l'achat :** Bruxelles

**nom du photographe :** Dechamps, Bruxelles

**technique :** carte cabinet

**écriture manuscrite au verso :** « Léonie Kusnick, épouse Jullien  
notaire à Vinton. »

**datation proposée :** c. 1867-1868

Les autres femmes posent en général en robe de ville et du matin, c'est-à-dire une robe ronde et plus courte. Elles semblent avoir de la difficulté à abandonner la crinoline, ce symbole d'oisiveté si chèrement acquis.



Ci-contre, une femme en robe ronde se tient debout en crinoline caractéristique de la fin de la décennie. Seul le bas de son jupon crinoline est cerclé de métal et bien visible sur la photographie. Si la robe est parfaitement bien coupée pour la date, c'est-à-dire bien aplatie au-devant et les plis creux poussant le volume vers l'arrière, la robe s'avance d'une façon inélégante vers l'avant à cause du support en bois qui la pousse depuis l'arrière. Les photographes appréciaient les crinolines parce qu'elles cachaient le support encore nécessaire à cette date pour stabiliser les clients. Cependant, la cliente a dû être déçue du résultat. L'inélégant support en bois du garçon est bien visible derrière ses bottes.

La garniture bouffante « à la Médicis » sous l'emmanchure basse, le petit col étroit et les poignets blancs, la taille un peu haute et la coupe du corsage quasi identique à celle de Lilia de Salaberry sont de bons indices de datation. La coiffure remontée, très tirée et surmontée d'un nœud de ruban plat sur le dessus de la tête, serait la principale clef de datation pour les années de 1867 à 1869. La montre, dont on ne voit que la chaîne autour du cou descendant sous la ceinture, est insérée dans une poche cachée à l'intérieur de la ceinture de taille. Les longues boucles d'oreilles sont caractéristiques entre 1867 et 1872.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1868, Mère en crinoline et son fils en bottes  
**lieu de l'achat :** Montréal  
**nom du photographe :** inconnu  
**technique :** ferrotype avec rehauts de couleur  
**datation proposée :** c. 1868

[retour à la photo](#)



details

c. 1872 • Couple avec femme debout en robe claire à traîne

**une robe de mariage?**

**coiffure et postiches**

**coiffure**

- volumineuse et lisse
- ras à gauche

**accessoires**

- le serre-tête en ruban noir autour du cou soulignant un médaillon est caractéristique de 1859 à 1873
- les longues loupes d'oreilles sont aussi à la mode de 1869 à 1873 et s'accroche à une bonne tige de dentition
- elle est plus rigide en 1870 et un peu plus fines par la suite
- Arrière travaillé et lisse
- très fine chaîne de montre en sautoir qu'elle vient de sa main gauche

**encolure**

- en V - torsion d'un col en fine dentelle
- avec une bavette en soie claire à longue traîne noire

**corsage**

- corsage à basque à deux poches devant, ouvert sur un bas-gilet
- le corsage a perdu la ceinture haute comme au début en 1870
- il est plus fin et plus
- fait d'un ruban de la même couleur formant levers et d'une traîne de soie satin

**manche**

- peu ajustée, elle se termine en papote double
- la papote "couverte" est fermée par un petit bouton et s'ouvre VOLS le corsage
- garnie de deux rangs du même ruban de broderie linéaire
- voir une "engagement" en ligne, broché

**sous-vêtements**

**Jupe**

- lorsque l'usage veut fermer le tablier devant, elle est relevée un pouce, lepre à l'arrière
- la traîne arrondie au devant est tirée du ruban de broderie torsadée et se termine par une fine frange de soie
- la jupe de dessous est en même étoffe avec une traîne
- le train de la jupe est de mise même le jour, sans pour le costume de nuit
- souvent cette jupe est un remplaçant des années précédentes

**style**

- le style de la coiffure et de la robe est très caractéristique de la fin de la cruauté
- l'habit correspond bien au début des années 1870

**style**

- la silhouette, la tenue drapée et les proportions sont les témoignages de 1870 au début de la mode
- les traînes annoncent le style japonais

**Le pof**

- l'aine de moulin à trois rangs
- bouton de métal épingle est l'imitation sur le revers

**chemise**

- ouverte et bas pour accommoder les favoris
- à bouton avec gros boutons

**gilet**

- en drap assorti à la veston
- cravate en petits boutons
- l'ourlet est très bas
- col châle à larges revers

**cravate**

- noué en ruban dans étroit
- noir à la main

**habit**

- redoublé en 1870
- coupe sur mesure
- un drap fin de qualité
- très large revers
- manches terminées à revers élargis

**pantalons**

- talons étroits
- l'ourlet différent de la redoublé
- sans bouton

**chaussures**

- bottines à boutons
- boutons fermés aux coins en cuir ornés

**homme**

**jeune**

**coiffure**

**barbe**

**col**

**style**

**accessoires**

**encolure**

**corsage**

**manche**

**sous-vêtements**

**Jupe**

**style**

**Le pof**

**accessoires**

**chemise**

**gilet**

**cravate**

**habit**

**pantalons**

**chaussures**

**homme**

**jeune**

**coiffure**

**barbe**

**col**

**style**

**accessoires**

**encolure**

**corsage**

**manche**

**sous-vêtements**

**Jupe**

**style**

**Le pof**

**accessoires**

**Renseignements connus sur la photographie :**  
**titre :** c. 1872, Couple avec femme debout en robe claire à traîne  
**lieu de l'achat :** Montréal  
**nom du photographe :** inconnu  
**technique :** carte de visite, épreuve à l'albumine argentique  
**renseignements supplémentaires :** album de la famille Magnan  
**datation proposée :** c. 1872-1873

#### Décor et mise en scène

Devant une toile presque unie, l'homme est assis sur une chaise, accoudé sur un guéridon dont on voit le pied de style néo Louis XV. La jeune femme qui a pris appui sur le dossier de la chaise, se tient debout et de trois-quarts profil afin de mettre en valeur le pouf et la traîne de sa robe.



[retour à la photo](#)

## Coiffure et postiches



c. 1872-1873, détail de la coiffure

Notre jeune femme a partagé ses cheveux en vagues douces de chaque côté de la raie centrale qui apparaît vers 1870. Le reste est relevé en chignon vers l'arrière pour être entièrement recouvert d'une épaisse tresse postiche sur le dessus et d'anglaises tombantes derrière. Ces longues anglaises postiches se nomment « marteaux » en référence au terme utilisé au 18<sup>e</sup> siècle.

La coiffure relevée avec une épaisse tresse postiche est une mode universelle dans toutes les classes de la société. Même les femmes dotées d'une chevelure exceptionnelle sont obligées de l'adopter sous peine de paraître manquer de cheveux. Cette mode commence timidement vers 1870, puis le volume et la hauteur augmenteront rapidement jusqu'en 1875. Il est possible de dater assez précisément une photographie en observant la hauteur et le volume du postiche.



novembre 1872, Coiffure identique proposée par le Peterson's Magazine



30 mai 1872, Coiffures à la mode, L'Opinion publique, Montréal

Le volume des différents modèles de coiffure proposés est impossible à obtenir sans l'ajout de postiches.





9 mars 1873, Postiches présentés dans La Mode Illustrée

Les catalogues de mode présentent d'impressionnantes collections de postiches à commander par la poste. Les revues décrivent minutieusement les techniques permettant de les fixer à une coiffure existante.



1872, Postiche présenté dans La Mode Illustrée

Ici, le postiche couvre complètement l'arrière de la tête. Malgré les apparences, il s'agit d'un accessoire considéré comme très pratique par les femmes de l'époque. Le postiche est toujours bien coiffé et peut être posé sur une tête comme une coiffe à l'aide d'un peigne et de quelques épingles. De retour à la maison, il est très facile de le retirer pour soulager la tête du poids important de la masse de cheveux.

Les postiches ont toujours existé pour pallier le manque de cheveux des femmes et ont le plus souvent cherché à paraître le plus discrets possible. Rien de tel pendant ces années où le port de postiches étant généralisé, on ne cherche pas à le cacher, bien au contraire. Les photographies en donnent un bon exemple.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1872-1873, Annie Franchère en buste

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** Desmarais & Pauze, Montréal

**écriture manuscrite au verso :** « Annie Franchère fille d'Edmond Franchère et de Aurélie Hawley. Edmond Franchère était le fils de Éléonore Faribault et de Thimothée Franchère. »

**renseignements :** Annie est née en 1849. Elle était la petite-fille du patriote Thimothée Franchère et la cousine de Lilla de Salaberry (voir c. 1868 dans la galerie)

**technique :** carte de visite

**datation proposée :** c. 1872-1873



L'habillement et la coiffure de la jeune Annie, issue de la noblesse canadienne-française, ne diffèrent en rien de ceux arborés par les femmes de condition plus modeste, sauf peut-être en ce qui concerne la qualité des bijoux. Cette courte période favorise cependant les bijoux massifs et nombreux. L'encolure en « V » est bordée d'une broderie blanche et insérée dans une autre encolure en trapèze. La couleur claire du ruban de cou en velours est plus inhabituelle.



Trois jeunes femmes américaines montrant la coiffure des années 1872-1873



*c. 1872, Jeune fille de New York, nœud clair*



*c. 1872, Jeune fille de New York, médaillon*



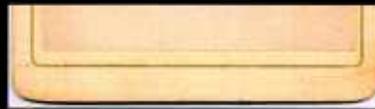
*c. 1872-1873, Jeune fille de New York, dentelle noire*

Trois jeune femmes européennes montrant la coiffure des années 1872-1873





*datée 1873, Jeune fille de Bâle  
(Suisse)*



*c. 1872, Jeune fille de Prague (Bohême)*



*c. 1872-1873, Jeune fille de Sens  
(France)*

Deux portraits de Camille Monet par Auguste Renoir montrant le volume de la coiffure obtenu par les postiches.



*1872, Portrait de Camille Monet par Auguste Renoir,  
Musée Marmottan*



*1872, Portrait de Camille Monet par Auguste Renoir,  
collection particulière*

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Le pouf



c. 1870-1871, robe en soie de la Gallery of English Costume, dessin de Janet Arnold

Janet Arnold (1972) est une des très rares spécialistes du costume à avoir mis ses connaissances de la coupe et de l'histoire du costume afin d'étudier des spécimens de vêtements conservés dans les musées d'Angleterre pour en tirer des dessins et des patrons d'une précision toujours inégalée à ce jour.

Les catalogues de patrons proposent très souvent de tailler deux corsages interchangeables, un du soir et un autre pour le jour pouvant s'ajuster avec la même jupe. Ici, la robe a été conservée avec ses deux corsages, ce qui est assez rare. Le corsage de jour est aussi muni d'une pièce gilet amovible qui s'insère dans le décolleté en trapèze comme dans la photographie d'Annie Franchère. L'ensemble de jour est très semblable à la robe de notre photographie, en particulier en ce qui concerne la forme de la tunique en tablier, les manches pagode et les basques frangées. Si elle est datée d'un an plus tôt, c'est probablement à cause de la présence de la ceinture qui fait la taille encore haute et qui disparaît des illustrations de mode vers 1872.

La vue de dos permet de comprendre la coupe de la tunique et la façon dont elle est relevée et drapée à l'arrière pour former le **pouf**. Un système de liens et de boutons cousus à l'intérieur de la tunique permet de remonter et de défaire le pouf facilement. Après l'abandon de la cage crinoline vers 1868, il fallait trouver un moyen d'utiliser les volumineuses jupes à traîne tout en facilitant le déplacement : ce sera la redécouverte du pouf qui avait déjà sévi au 18<sup>e</sup> siècle. La structure de dessous est remplacée par la **tournure**\* qui supporte le poids du drapé. Le drapé du pouf, encore léger et placé très haut au début des années 1870, se modifiera à plusieurs reprises avant de disparaître définitivement vers 1890. L'observation attentive de la forme du pouf et de son emplacement peut être une excellente clef de datation.

1872, *The Fair Toxophilites*, de William Powell Frith, Royal Albert Museum, Exeter

Le peintre nous montre son intérêt pour le pouf en peignant la tireuse à l'arc de trois quarts dos. Elle porte la première version du pouf des années 1870-1871, avec la tunique au plus simple montée sur une ceinture se terminant par un gros double nœud de taffetas qui crée le volume à l'arrière.





Cette jeune femme de Québec a pris la pose « à la grecque » avec le buste incliné vers l'avant afin de mettre en valeur le pouf drapé à l'arrière. Cette pose, nommée en anglais « the Grecian bend », se retrouve dans la plupart des illustrations de mode et en peinture à partir de 1871 et sera tout naturellement imitée par les clientes du salon de photographie. Avec ou sans appui, les femmes ont l'air de combattre un lumbago persistant.

Les manches pagode et la tunique sont ornées d'un **ruché\*** en gros plissé machine qui annonce le style tapissier. Dès 1873, les plissés se feront plus fins.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1871-1872, Femme appuyée sur un dossier capitonné

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**nom du photographe :** L. M. Picard, rue des Fossés, Québec

**renseignements :** album de la famille Fortin

**technique :** carte de visite

**datation proposée :** c. 1871-1872

Une seconde jeune femme provenant de l'album de la famille Fortin illustre aussi la pose « à la grecque ». Elle porte une robe dite « **polonaise\*** » avec la tunique formant un seul morceau avec le corsage. La polonaise en taffetas sombre s'ouvre à partir de la taille pour révéler la jupe de dessous recouverte de bouillonnés.

Les manches montrent le modèle le plus courant avec large poignet mousquetaire, volant plissé et nœud de ruban. Le corsage est garni de deux volants à plis creux formant un effet revers. Toutes les garnitures sont gansées de satin. Les boutons en métal ouvragé sont décoratifs et continuent le long de l'ouverture de la polonaise. L'ensemble est d'une facture très soignée et provient d'un bon faiseur.

La hauteur de la coiffure avec son ruban pâle, les lourdes boucles d'oreille allongées, le petit col à l'écart et le nœud retenu par une broche confirment la date.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1872, Jeune femme appuyée sur un dossier capitonné, boutons clairs

**lieu de l'achat :** Québec

**nom du photographe :** inconnu

**renseignements supplémentaires :** album de la famille Fortin

**technique :** carte de visite

**datation proposée :** c. 1872





Trois illustrations tirées de *La Mode illustrée* de 1873, montrant l'utilisation de la pose à la grecque pour exagérer l'effet du pouf. Cet album de mode a été trouvé à Montréal.



c. 1870-1873, Robe d'après-midi en taffetas bleu vert, Musée McCord, Montréal (M971.105.6.1)

L'absence de coiffure et de lingerie empêche de dater cette robe montréalaise plus précisément. Il s'agit cependant d'un bon exemple d'une robe de visite sans traîne montrant la première période de la tournure avec la tunique relevée en tablier et les basques du corsage formant le pouf encore très haut.

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

---

## Une robe de mariage?

---

La robe de notre photographie pourrait bien être une robe de mariage. Le choix de la couleur claire, la richesse de l'étoffe de soie, la lavallière et les ornements brodés en blanc ainsi qu'un soupçon de ruban blanc visible dans la coiffure confirmeraient notre hypothèse.



*1872, Robe de mariage de Mme Frédérique de New York, Costume Institute du Metropolitan Museum of Art de New York (35.78.1a,b)*

Une robe de mariage en **faille\*** de soie crème du Metropolitan, précisément datée de 1872, ressemble étonnamment à la robe de notre photographie, sauf le bas de la jupe qui est paré de plis et de garnitures de rubans. La traîne en revanche, reste sans ornements. La tunique en tablier et son **pouf\*** sont à la même hauteur, l'ourlet étant garni d'une frange de soie nouée de même facture.

Le voile systématiquement ajouté lors de l'exposition d'une robe de mariée dans un musée n'apparaît que très rarement dans les photographies du 19<sup>e</sup> siècle, probablement parce que cet accessoire était strictement réservé à la cérémonie religieuse. Ce scrupule disparaît dès le début du 20<sup>e</sup> siècle.



*Détail de la faille couleur crème et de la frange de soie nouée.*

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Sous-vêtements

avril 1870, *Jupon et crinoline tournure*, Peterson's Magazine

La structure de la crinoline se transforme en **tournure**<sup>m</sup> par étapes. Après la disparition de la cage, on voit la demi-crinoline renforcée vers l'arrière, puis une petite tournure s'incorpore ou s'ajoute par-dessus.



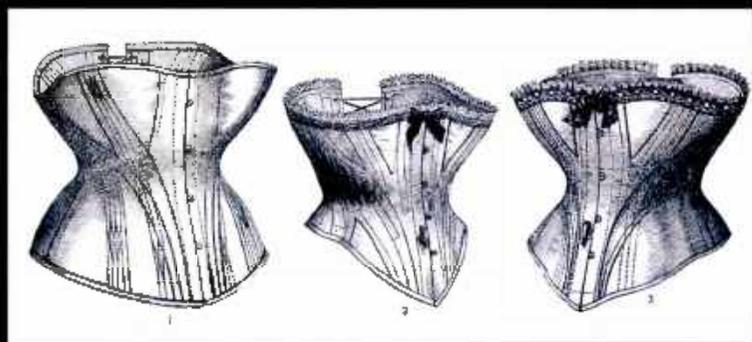
c. 1870, *Crinolette en coton rayé* du Victoria and Albert Museum, Londres

En Angleterre, les premières tournures se nomment « crinolette ». Composée de cerceaux métalliques uniquement vers l'arrière, la crinolette est lacée devant comme un corset. Quatre cerceaux supplémentaires soutiennent le pouf.



années 1870, *Tournure en satin de coton*, Kyoto Costume Institute

Cette tournure composée de 15 cerceaux métalliques possède un système de courraies intérieures pour adapter le volume de la tournure à la mode du jour.



1871, Trois corsets ordinaires en **reps\*** et **coutil\*** de coton, La Mode Illustrée

Le corset du début des années 1870 est court puisqu'il n'a pas besoin de comprimer les chairs qui sont cachées par le volume de la robe sous la taille. En revanche, il offre un généreux soutien à la poitrine pour en accentuer les rondeurs. Le crochet métallique visible sous la taille sert à retenir le jupon pour l'empêcher de remonter, préservant ainsi la finesse du tour de taille.

[retour à la photo](#)

c. 1875-1879 • Mariage d'Octavie et de Léonard Normand



debut

c. 1878-1879 • Mariage d'Octavie et de Lauréat Normand



les mariés chics

un famille ordinaire

les drapés horizontaux

- robe à paillettes
- cheveux tressés avec l'aiguille
- manches de volume qui au début de la décennie
- la nuistache sans balbe caractéristique la jeunesse

col et cravate

- col rabattu avec revers pale

gilet

- blanc, très long (jusqu'à vers 1880)

homme

habit

- indétachable de cérémonie (cravate et boutons)
- boutons légers et arrondis des années 1870

pantalons

- en drap fin assortis le redoublé
- un peu d'ajusté vers le bas

chaussures

- souliers à bouts arrondis, laqué devant

- centrale et à l'oké à l'arrière
- accentuée par les vêtements longs et ajustés

coiffure

- cheveux dressés vers l'arrière en chignon
- une minable saie drapée, une frange composée de boucles aplatis
- une torsade en arrière derrière le cou
- long voile blanc en linon, fixé au dessus du chignon
- deux ornements de fleur à la taille
- le voile de mariage est l'accessoire pour aller le photographe

accessoires

- nombreux bijoux précieux y compris les boucles d'oreille
- le bracelet en métal des années
- ruban de mariage blanc noué sur l'épaule gauche
- le gant dont on voit l'extrémité pourrait être une mitaine
- les vêtements de mariage sont portés à partir de 1878

encolure

- exhalante en V sur une pumpe
- une double "collette" de dentelle française au cou
- fermée par une broche

corsages

- corsage à cravate en soie
- se terminant en pointe avec bouton en pointe
- la ligne centrale avec les revers se termine
- coupe de couture horizontale le long de l'encolure et du buste

manche

femme

- ressemble à une manche très ajustée
- époussette aux manches longue et étroite pour éviter les taches plus faciles
- dentelle appliquée en manchette
- dévoile le poignet en l'ajoutant

robes et corsages

sous-vêtements

- la tournure à l'arrière
- remplacé par un jupon plat devant avec volume arrière et un drapé bas
- le devant en tissu est long pour agrandir le ventre

jupe

- monture horizontale composée de plis et de volants
- se compose de deux séries de drapés à remplis montants
- enveloppant une sous jupe de volants fermement pliés
- le devant est à trois pouces du sol
- la longueur totale va jusqu'à la cheville

- talons de cuir fin
- peut être dans un ton de peau, la couleur à la mode
- les volants de la sous jupe sont noués dans une robe plus légère

- ligne équilibrée
- dépendamment de la silhouette
- égalité de tissu un traitement dans un lieu d'habiter

Renseignements connus sur la photographie :

- titre : c. 1878-1879, Mariage d'Octavie et de Lauréat Normand
- lieu de l'achat : ville de Québec
- nom du photographe : C. de Beaumont, 239 rue St. Joseph, Québec
- technique : carte de visite, épreuve à l'albumine argentique
- renseignements supplémentaires : album de la famille Fortin

datation proposée : c. 1878-1879

#### Décor et mise en scène

Sur un faux plancher en linoléum rapiécé et un fond de toile peinte avec du feuillage, Lauréat, le marié qui fixe le spectateur, est assis sur une chaise spéciale avec un appui capitonné pour le bras droit. Son dos est soutenu par un support de photographe dont on entrevoit la base derrière les pieds de la chaise. Octavie qui tient son bouquet de la main gauche est debout presque de profil, le regard au loin vers la gauche. La pose permet de montrer la traine de sa robe ramenée vers l'avant et la tombée du voile.



[retour à la photo](#)

## Les drapés horizontaux



1878, *Illustration du Godey's Lady's Book*

Cette illustration, assez similaire au modèle de la robe portée par Octavie Normand, montre clairement une version simple des larges plis horizontaux drapés vers l'arrière avec la présence de la traîne. Le corsage à encolure carrée indique aussi une toilette habillée.



1879, *Deux robes habillées, La Mode Illustrée*

Deux modèles de 1879 montrant l'ornementation horizontale de la jupe.



c. 1878-1879, *Robe d'été en satin imprimé, Musée Galliera, Paris*

Une version de jour montrant l'encolure en « V » simulée et la façon dont les plis horizontaux de la jupe sont maintenus en place par trois séries de points cachés.



*c. 1878-1883, Robe en satin de soie et velours façonné, Musée McCord, Montréal*

Le fait que le musée McCord ne parvienne pas à dater cette robe montréalaise plus précisément indique à quel point il s'agit d'une période intermédiaire délicate à dater sans l'analyse des détails disponibles dans une photographie comme la pose, la coiffure et les accessoires.



La coupe du corsage cuirasse avec son encolure en « V » et ses parements, l'alternance des drapés, des plis et des bandes de volants plissés rapprochent cette robe de celle portée par Octavie Normand lors de son mariage. La vue de dos montre l'effet d'aplatissement provoqué par la disparition de la tournure. Les quelques rubans cousus au bas du corsage sont les seuls vestiges du pouf.

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Une famille ordinaire



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1878-1880, Couple avec jeune fille  
**lieu de l'achat** : Montréal  
**nom du photographe** : inconnu  
**technique** : carte de visite, rehauts dorés  
**datation proposée** : c. 1878-1880

### Décor et mise en scène

Les accessoires habituels du studio, comme la chaise capitonnée et la console haute servant d'appui, sont posés sur un grossier plancher de bois. Les deux femmes debout prennent appui sur l'homme assis dans une pose assurée qui nous semble un peu cavalière. Le sourire esquissé par la jeune fille est inusité.

Il s'agit d'une photographie qui a été particulièrement difficile à dater avec précision puisque plusieurs détails appartiennent à une époque antérieure. L'analyse systématique de chaque élément permet de cerner la date la plus récente.

L'homme porte un superbe complet veston trois-pièces croisé en tweed clair à petits carreaux. L'état impeccable du complet est probablement la clef de datation la plus précise. Le complet n'est admis qu'après 1876, mais toujours en négligé pour le matin ou la campagne. Le veston n'acquiert cette longueur qu'après 1876. Les revers très larges aux bords arrondis et profondément échancrés ne peuvent pas dater d'avant 1876. Le gilet croisé et échancré le situe avant 1880.

La barbe, la moustache, le col et la cravate constituent un choix assez conservateur. Le chapeau rond porté très relevé est plus récent. Tous les bijoux ont été rehaussés maladroitement par de la peinture jaune or sans laquelle ils ne seraient pas visibles. Notre homme porte une chevalière au petit doigt, des boutons de manchette et une montre avec sa chaîne en or.

La mère est debout dans un corsage cuirasse descendant jusqu'aux hanches et se boutonnant au centre devant. Sous la fine collerette, elle arbore une garniture sous la forme d'un nœud de rubans de satin dont les bouts sont effilés et noués. Un mince ruban de montre porté en sautoir s'arrête à la taille, ce qui nous permet de deviner l'emplacement de la poche dissimulée destinée à la montre dont on ne

voit que le remontoir. Cette particularité est signalée dans la coupe des corsages entre 1879 et 1883. Les manches ont des manchettes plissées en volant sur deux paires d'engageantes\* en dentelle noire et blanche. Cette finition est datée de quelques années. La jupe est garnie à l'horizontale de six bandes de volants francs aplatis au fer. La coiffure avec une tresse en couronne est simple et convient aux années 1877 à 1880. En dépit de la corpulence de la dame, la silhouette se veut élancée et étroite.

La longueur de la jupe du second personnage féminin, juste au-dessus de la cheville, nous indique qu'il s'agit d'une jeune fille d'environ 16-17 ans et non pas d'une fillette, malgré sa petite taille.

Elle porte une polonaise\* c'est-à-dire une robe d'un seul tenant avec le corsage et les deux petits drapés garnis de blonde\* de chaque côté. La polonaise est boutonnée devant avec une rangée de petits boutons boule de couleur claire avec deux autres rangées décoratives composées des mêmes boutons de chaque côté. Cette disposition est toujours associée à un vêtement de fillette.

Rien d'enfantin, cependant, dans les bijoux comme les boucles d'oreilles, la broche du col et la grosse chaîne de montre dorée qui descend bas et remonte dans une poche dissimulée à la taille comme celle de sa mère. La jeune fille porte aussi la même garniture de ruban au col. Les manchettes larges, presque pagodes\*, avec des engageantes en dentelle laissant voir des bracelets identiques sont un peu datées. La jupe de dessous coupée dans une étoffe et probablement une couleur différentes se termine par un large volant plissé. Il pourrait s'agir d'un remploi d'une jupe plus ancienne. Les textes de mode suggèrent même de retourner la jupe à l'envers pour retrouver la fraîcheur du tissu.

Les cheveux sont remontés à partir de l'âge de 17 ans. Ici ils sont maintenus par un ruban clair. La petite frange frisotée est une nouveauté à la fin des années 1870.

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Les mariés chics

Ce couple de mariés pose dans un décor qui se veut plus chic. Si la toile peinte semble assez grossière, elle représente néanmoins un pompeux décor de manoir victorien. Le linoléum est ici remplacé par un tapis. La chaise spéciale et la pose des jeunes mariés sont identiques à la photographie du couple Normand, cependant la robe de la femme est ornée d'un couteux assortiment de broderies à base de perles et de **pampilles\***.

Le corsage cuirasse est très long devant et derrière, mais remonte légèrement sur les hanches. Il est entièrement **gansé\***. Les quatre pinces définissant la forme en sablier sont bien visibles. L'ajustement n'est pas encore aussi moulant qu'il le sera dans les années 1880, d'où l'impression d'un léger flottement. La jupe de dessus se compose de deux drapés ornés de franges perlées et de pampilles encadrés de quatre panneaux en pointe qui se poursuivent à l'arrière pour former la traîne. Le large volant à plis couteaux de la jupe de dessous surmonte deux petits volants froncés se terminant bien au-dessus du sol.

La broderie perlée se poursuit sur le haut du corsage et le revers des manches. Plusieurs guirlandes de boutons de fleurs d'oranger artificielles se retrouvent autour du cou et des poignets, retombent sur une épaule et cachent presque entièrement la coiffure haute.

Les mitaines de mariée sont à peine visibles, mais bien présentes.

Le jeune homme porte une **jaquette\*** neuve à trois boutons à la facture impeccable. Le pantalon rayé, coupé dans une étoffe différente, est de circonstance. De jour, le pantalon de cérémonie ne doit pas être assorti à l'habit, contrairement à nos critères modernes. En revanche, les chaussures à bouts carrés ne sont pas récentes et tranchent avec l'ensemble. La chaîne de montre et sa **breloque\*** accrochées à la boutonnière de son gilet blanc retombent malencontreusement au mauvais endroit.



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1878-1879, Mariage d'un couple chic

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** inconnu

**renseignements :** trouvée dans un lot de l'atelier Notman

**technique :** grand format, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée :** c. 1878-1879





*1879, Robe de mariée à traîne, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York (140.73a)*

Cette robe de mariée présente de nombreuses similitudes avec notre dernier couple, en particulier le drapé et les franges de pampilles recouvrant une partie des bandes plissées formant le motif horizontal caractéristique. La couleur rouille fait partie des tons vifs à la mode.

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

---

## Robes et corsages

---



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1879-1880, Jeune femme en robe princesse quadrillée  
**lieu de l'achat** : Montréal  
**nom du photographe** : Ludger Côté, 184 rue Wolf, Montréal  
**technique** : carte de visite  
**datation proposée** : c. 1879-1880

La **robe princesse\*** a été lancée en 1875 par le couturier Worth qui en a dessiné une pour la princesse Alexandra, la femme du prince de Galles. Il s'agit d'une robe d'un seul tenant sans couture à la taille et s'ouvrant par devant.

Notre jeune Montréalaise porte une version boutonnée assez basse avant de s'ouvrir sur une jupe de dessous, une imitation de la mode du 18<sup>e</sup> siècle. L'étoffe quadrillée pâle sur un fond foncé est particulièrement intéressante.

La forme allongée et contraignante du corset cuirasse est bien visible sous la robe, cependant la couturière qui a su si bien mouler la taille semble avoir eu de la difficulté à continuer une forme souple au niveau de la poitrine. L'étoffe était trop fine ou il aurait fallu aider la nature sous la forme d'un « bust improver », un terme que le musée McCord traduit par un « postiche de buste ».

Les manches sont ajustées sans être moulantes comme elles le seront dans les années 1880. Elles se terminent encore par un volumineux **parement\*** et des **engageantes\*** de lingerie dévoilant une paire de bracelets. Un imposant ruban aplati au fer orne la taille comme dans certaines illustrations de mode de 1877 à 1880. La coiffure est particulièrement travaillée et caractéristique de 1878-1879 : étagée en hauteur, sans aucune largeur, la frange formée de bouclettes aplaties encadre tout le visage. Elle arbore les nouvelles boucles d'oreille en forme de petites boules. C'est la montée du col et la ruche dressée qui les ont mises à la mode dès les années 1877-1878. La double **collerette\*** fraisée annonce 1880.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1877-1878, Couple, femme en robe princesse

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** ferrotype

**datation proposée :** c. 1877-1879

Nous avons ici une version très modeste de la robe princesse dans sa version longue qui a prévalu de 1877 à 1878. Elle est boutonnée jusqu'aux volants de la sous-jupe. Son corset lacé bien serré affine la taille et arrondit les hanches sans toutefois réussir à aplatir le ventre. Son col à l'écart est orné d'une cravate pâle croisée sur le devant et maintenue par une broche qui soutient aussi la chaîne de montre. Les imposants pendants d'oreille étaient à la mode au début des années 1870.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1878-1879, Jeune fille appuyée sur une fourrure

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**nom du photographe :** C. de Beaumont, 239 rue St. Joseph, Québec

**renseignements supplémentaires :** album de la famille Lacasse

**technique :** carte de visite

**datation proposée :** c. 1878-1879

**Décor et mise en scène**

Dans une pose « à la grecque », la jeune fille s'appuie sur une fourrure jetée sur le dossier élevé de la traditionnelle chaise capitonnée que l'on retrouve chez tous les photographes de la décennie. La présence de la fourrure qui est plus souvent posée sur le sol semble être une prérogative des photographes canadiens.



La pose nous donne un aperçu intéressant du long corsage cuirasse incurvé sur les hanches, du drapé plissé de la jupe et du pouf. La tournure ayant disparu, le pouf se limite à quelques bouffants aplatis tout juste visibles à l'arrière. La forme du drapé de la jupe indique qu'il remonte pour former un « V » inversé sur le devant de la sous-jupe. Il est bordé d'un étroit volant plissé.

Le devant du corsage est garni d'une bande de bouillonnés. Le parement à la mousquetaire de la manche étant accidentellement relevé par la fourrure, son volant plissé s'étale dans toute son ampleur. Le nœud de ruban en même étoffe est encore fixé sur le parement.

La coiffure modérément haute est surmontée d'un ruban pâle. Les boucles d'oreilles allongées sont d'un modèle plus ancien, ce qui explique qu'elles sont repoussées vers l'arrière par la ruche du col.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1877-1879, Jeune fille en jabot de dentelle et ruban blanc

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** N. C. Lalonde, 30 St. Lawrence St., Montreal

**renseignements supplémentaires :** album de la famille Lacasse

**technique :** carte de visite

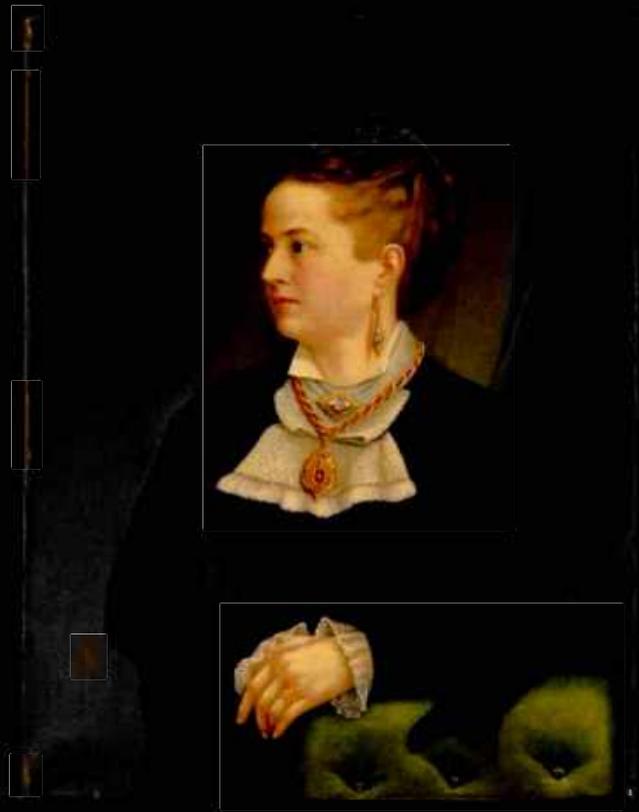
**datation proposée :** c. 1877-1879

On peut imaginer que cette jeune fille, qui vient probablement d'atteindre ses 17 ans, est allée chez le photographe pour garder un souvenir de sa première coiffure relevée, ici avec un large nœud de ruban blanc posé sur le dessus du chignon. Elle obtient ainsi pour la première fois son statut d'adulte. Le jabot en **guipure\*** est impeccablement amidonné. Le corsage plisse sous la poitrine comme souvent à la fin des années 1870. Il faudra attendre les années 1880 pour obtenir plus facilement un ajustement parfaitement gainant.

c. 1877-1878, Mme Alphonsine Henry Earl Hal, par Adolphe Rho,  
Musée nationale des beaux-arts du Québec

Née Landry en 1848, Alphonsine porte ici ses bijoux de mariage de 1870. C'est la raison pour laquelle ils ne correspondent pas à la mode de la fin des années 1870 qui demandait des petites boucles rondes. C'est vraisemblablement ce qui s'est passé avec la femme (dans le ferrotipe) posant en robe princesse et ses beaux pendants noirs : elle a tenu à montrer ce qu'elle avait de plus précieux. Les descendants de Mme Alphonsine Henry Earl Hal ont encore les bijoux en leur possession. Son col à l'écart est orné d'une écharpe jabot très semblable à celle portée par la femme du ferrotipe : effrangée aux extrémités, elle est repliée et retenue par une broche.

Il est intéressant de remarquer qu'Alphonsine s'est accoudée sur un dossier capitonné pour soutenir la pose « à la grecque ». Comme nous pouvons le voir, que ce soit devant le peintre ou chez le photographe, les femmes imitent les poses des illustrations de mode.



[retour à la photo](#)



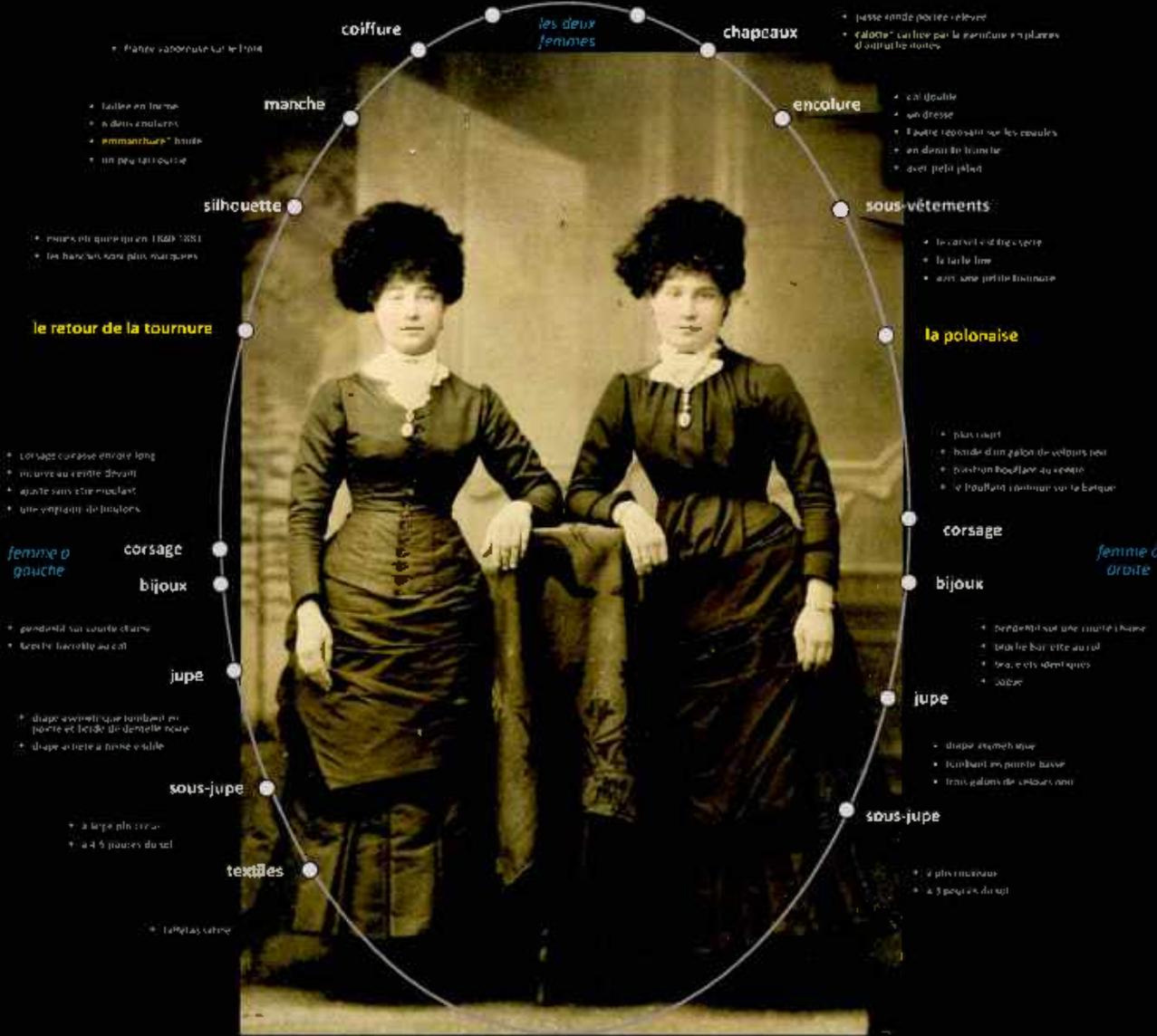
retour à la galerie

c. 1882-1883

• Deux sœurs debout en chapeau

les drapés longs

les drapés courts



• Panier vaporisante sur le front

• taille en forme  
• à deux boutons  
• emmanchure "horde"  
• un peu d'ourlet

• manchettes qu'on enlève  
• les bas/sous-vêtements plus marqués

le retour de la tournure

• corsage court enroulé long  
• enroulé au centre devant  
• ajouts sans être marquant  
• une ceinture de boutons

femme à gauche

• pendentif sur courte chaîne  
• bracelet à trois perles au cou

• drapé asymétrique tombant en pointe et l'éclo de dentelle noire  
• drapé à terre à forme visible

• à large pli central  
• à 4-5 plis sur du sol

• L'après-croché

• jupe enroulée portée relevée  
• "calotte" car il se porte en plusieurs d'entrées sorties

• col double  
• un drapé  
• l'autre reposant sur les épaules  
• en dentelle blanche  
• avec petit plissé

sous-vêtements

• le corset est très serré  
• le tulle fine  
• avec une petite dentelle

la polonaise

• plus court  
• bande d'un galon de velours noir  
• bouton bouffant au centre  
• le bouffant retombe sur le basique

corsage

femme à droite

bijoux

• pendentif sur une courte chaîne  
• bracelet à trois perles au cou  
• trois perles identiques  
• sautoir

jupe

• drapé asymétrique  
• tombant en pointe basse  
• trois galons de velours noir

sous-jupe

• 2 plis maximum  
• à 3 plis sur du sol

• Renseignements connus sur la photographie :

titre : c. 1882-1883. Deux sœurs debout en chapeau

lieu de l'achat : Montréal

nom du photographe : inconnu

technique : ferrotype avec rehauts de couleur

renseignements supplémentaires : album de la famille Breton, de Princeville

datation proposée : c. 1882-1883

• Décor et mise en scène

La toile de fond peinte du studio offre une curieuse association d'un mur en lambris et d'une ouverture sur un extérieur avec un grand pin. Afin de s'assurer d'un appui, les deux sœurs sont accoudées sur une sellette haute recouverte d'une étoffe damassée\*.



[retour à la photo](#)

## Les drapés courts



### Renseignements connus sur la photographie :

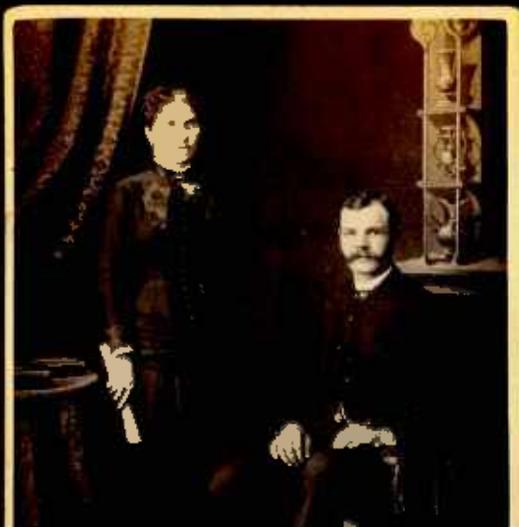
**titre** : c. 1882-1883, Jeune fille debout en chapeau postillon

**lieu de l'achat** : Montréal

**technique** : ferrotype avec rehauts de couleur

**datation proposée** : c. 1882-1883

La très jeune fille arbore un chapeau **postillon\*** à la passe étroite et la calotte peu élevée qui n'apparaît pas dans les illustrations avant 1882-1883. En revanche, les parements larges des manches, la **collerette fraisée\*** et la largeur du volant de la sous-jupe rappellent plus les années 1881-1882. Le petit drapé court de la jupe est encore assez étriqué. Une tombée de tissu à gauche indique cependant la présence de plis sur le pouf. La hauteur de l'ourlet confirme son jeune âge, vers 14-15 ans.



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1883, Couple avec femme debout

**Nom du photographe** : Armstrong, Notre-Dame West, Montreal

**technique** : carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée** : c. 1883-1885

Le corsage cuirasse de la femme plonge en arrondi devant, remonte sur les hanches pour se terminer en plis visibles à l'arrière. Coupé dans une soie fine satinée avec des parements et des faux revers en soie **damassée\***, le corsage se ferme devant par 17 petits boutons boule. La montre, dont on voit la chaîne, est glissée dans la poche dissimulée dans une couture sous la taille. La jupe est remontée en un drapé très court sur une sous-jupe montée à larges plis creux. Eugène Hamel montre sa femme de profil pour mettre en valeur les plis du pouf. Il n'a pas manqué de préciser les deux pinces et les boutons boule de son corsage en satin de soie assez semblable à celui de la photographie.



1883, Mme Ernesta Hamel, Eugène Hamel, Musée national des beaux-arts du Québec



1883, Indoor dress, Peterson's Magazine

Illustration montrant les vues de face et de dos.



La collerette plastron indique son jeune âge et nous aide à préciser la date. La position assise avec la sous-jupe assez courte permet d'observer les élégantes bottines croisées l'une sur l'autre tandis qu'elle se penche vers l'avant afin de ne pas écraser le volume du pouf.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1883, Jeune fille assise les bras croisés

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** ferrotipe avec rehauts de couleur

**datation proposée :** c. 1883

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1883-1885, Deux sœurs debout en chapeau avec ombrelles

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** ferrotipe avec rehauts de couleur dans sa pochette

**datation proposée :** c. 1883-1885

Les deux sœurs, habillées à l'identique avec chapeau et ombrelle, posent appuyées sur une sellette ajustable. La sous-jupe en velours de la jeune fille à droite est légèrement plus courte que celle de sa sœur un peu plus âgée.



août 1883, Toilette de campagne,  
Journal des Dames et des Demoiselles



c. 1883-1884, Ferrotypes montrant six femmes de la famille Breton, de Princeville





[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Les drapés longs



1882, La Mode Illustrée

Dès 1882, les illustrations de mode proposent des modèles qui vont se développer et s'imposer dans les années suivantes: le corsage long ouvert sur un faux gilet, le corsage plus court, la jupe drapée courte ou en pointe longue sur des sous-jupes plissées plus ou moins finement, avec ou sans **balayouse\***.

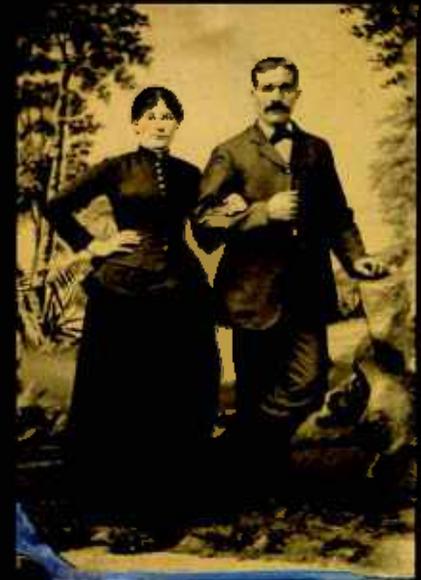
Les magazines des années 1880 offrent une multitude de modèles avec des variantes infinies, le tout étant surchargé d'ornements. En examinant les vêtements réellement portés dans les photographies à partir de 1883, il semblerait que les femmes, tout en suivant les formes générales, aient opté pour un nombre nettement plus limité de modèles.

Ces deux ferrotypes de la même famille ont été pris dans le même studio avec le même décor et à très peu de temps de distance. La femme assise arbore le col double en dentelle du début des années 1880 sur le corsage cuirasse aux manches encore peu ajustées. La présence du col passé de mode provient peut-être de son jeune âge. Le jeune homme à côté d'elle est d'ailleurs trop jeune pour porter la moustache. Le drapé en pointe de la jupe, plus tardif, repose sur une sous-jupe garnie de deux rangs de volants de larges **plis creux\***, probablement un remploi d'une année précédente.

La femme du second couple montre un long drapé en pointe sur une sous-jupe à un seul petit volant plissé. Son corsage a le nouveau petit col dressé avec un **dépassant\*** blanc qui devient plus courant à partir de 1883.



c. 1882-1883, Couple assis de la famille Breton



c. 1882-1883, Couple debout de la famille Breton



c. 1883, Jeune femme debout de la famille Breton

Le ferrotipe a été pris dans le même studio que celui des deux sœurs et dans le même décor à un détail près : l'étoffe **damassée\*** recouvrant la sellette a été retournée.

La jeune femme porte un chapeau orné de plumes dont on voit bien la **passe\*** ronde, un corsage à deux pointes devant et se terminant en **postillon\*** étalé sur le pouf derrière. Sa jupe drapée dans le haut s'ouvre au centre devant, s'écartant pour montrer le large pli creux de la sous-jupe et son volant à petits plis creux dont on voit la tête. Le haut de la jupe a ses trois remplis maladroïtement fixés par des épingles, ce qui fait qu'elle « tire » d'une façon inégale.

août 1883, Toilette de campagne,  
Journal des Dames et des Demoiselles

La demoiselle propose un drapé sur une sous-jupe entièrement recouverte de volants froncés rappelant les années 1879 à 1882.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1882-1883, Femme debout en jupe drapée

**lieu de l'achat :** Québec

**nom du photographe :** A. R. Roy, 185 rue St. Joseph, Québec

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée :** c. 1882-1883

En dépit de sa corpulence, cette femme porte un corsage cuirasse orné d'appliqués sur un corset assez serré pour lui donner de la taille. Une jupe drapée avec plus ou moins d'élégance retombe sur une sous-jupe recouverte de volants froncés comme dans l'illustration de mode. Le double col retombant de dentelle noire et la coiffure sont plus conservateurs.



Ces deux sœurs sont habillées quasi à l'identique, comme le veut la tradition. Les mêmes femmes posent séparément un peu plus loin. Le drapé long tombe en pointe sur la sous-jupe se terminant d'un simple petit volant plissé, bien au-dessus du sol. Le col droit encore petit, comme la coiffure bouclée assez volumineuse, nous permettent de poser une date avant 1885. Une seule des femmes arbore un col et des poignets en velours.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1883-1884, Deux jeunes femmes debout avec chaise, famille Breton

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** ferrotype avec rehauts de couleur

**datation proposée :** c. 1883-1884



Vue de profil montrant le drapé long et l'extension du pouf à l'arrière. Les **parements\*** (col et poignets) du corsage sont en velours, une mode toute récente qui deviendra commune au cours des années 1880.

*janvier 1883, Toilette de promenade, Journal des Dames et des Demoiselles*



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1883-1885, Jeune femme de la famille Breton assise, rayures

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** ferrotype avec rehauts de couleur

**datation proposée :** c. 1883-1885

La jeune femme porte une robe neuve remarquable par l'association de **parernents\*** taillés dans une soie à rayures très contrastées avec une étoffe de lainage souple. Le corsage simule une ouverture sur un gilet drapé habilement taillé. Il est souligné par des revers rayés et des boutons décoratifs. La sous-jupe montre un panneau de la même soie flamboyante. Le corsage-veste et l'ajustement des manches suggèrent une date se rapprochant de 1885. Cependant, il est étonnant de constater à quel point la mode courante des années 1885-1887 avait été pressentie par les illustrateurs dès 1882.

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## La polonaise



La jeune Clarisse, qui a eu la permission de remonter ses cheveux depuis peu, pose en **polonaise\***. Le corsage ne faisant qu'un avec la jupe est boutonné jusque sous les hanches, avant de se séparer en deux « **paniers\*** » qui remontent vers l'arrière pour former le pouf dont on aperçoit un des panneaux. Les longues pinces nécessaires pour ajuster la taille de la polonaise sont bien visibles. Le col montant et rabattu avec une petite collerette en dentelle est orné d'une broche ronde et d'un collier.

• **Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1882-1883, Clarisse Nadon à 18 ans

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** Henri Larin, 18 rue St. Laurent, Montréal

**technique :** carte de visite, épreuve à gélatine argentique

**écriture manuscrite à l'endos :** « Clarisse Nadon 18 ans »

**datation proposée :** c. 1882-1883



Le modèle de gauche montre la polonaise portée par Clarisse Nadon tandis que l'autre illustre la jupe remontée en paniers, une réminiscence du 18<sup>e</sup> siècle, portée avec un corsage. Ce style nouveau est caractéristique des années 1882-1883.

*mai 1883, New Styles for Spring Dresses, Peterson's Magazine*



► Renseignements connus sur la photographie :

titre : c. 1882-1883, Oncle Élie Breton et sa fille

technique : ferrotype

écriture manuscrite dans l'album : « *Frame à mon oncle Élie Breton, frère de grand-père* »

datation proposée : c. 1882-1883

Avec le large col francé propre à son âge, la jeune fille porte une version plus modeste de la polonaise relevée en drapé court sur une jupe à plis écourtée.



► Renseignements connus sur la photographie :

titre : 1883, Couple, femme en polonaise drapée

technique : ferrotype avec rehauts de couleur

nom du photographe : Prescott & Hodge, St. Paul, Minnesota

datee: 1883

Une version américaine, datée de 1883, de la polonaise drapée en paniers.

[retour à la photo](#)



retour à la photo

## Le retour de la tournure



• Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1883-1884, Jeune femme posant de profil en chapeau à plumes blanches

**lieu de l'achat :** Montreal

**technique :** ferrotipe avec rehauts de couleur

**renseignements :** album de la famille Breton

**datation proposée :** c. 1883-1884

Dans le même décor que deux autres ferrotypes étudiés précédemment, la jeune femme se présentant de profil nous donne un aperçu de la hauteur et de la construction du pouf. La tournure des années 1882 à 1887 est très haute et, loin des courbes douces des années 1870, se projette vers l'arrière presque à l'horizontale. Le **postillon\*** (la partie arrière de la basque du corsage) s'épanouit comme sur une étagère formant une silhouette anguleuse comparable à celle d'une poule. Le volume du **pouf\***, encore modeste, va s'accroître pour atteindre sa plus grande projection vers 1886.



*février 1883, Toilette de ville, Journal des Dames et des Demoiselles*

La pose de profil expose parfaitement le développement du pouf à l'horizontale.

Avec le retour de la **tournure\***, vers 1882, les catalogues offrent toute une gamme de tournures destinées à être portées au-dessus du corset et sous les jupons afin d'obtenir la nouvelle silhouette.

Nous savons que les femmes ne pouvant se procurer un modèle tout fait pouvaient faire preuve de beaucoup d'imagination pour remplacer la tournure tout en produisant le même effet. Le papier journal en particulier, chiffonné adéquatement sous la jupe, était une ressource étonnamment efficace. Plusieurs témoignages le

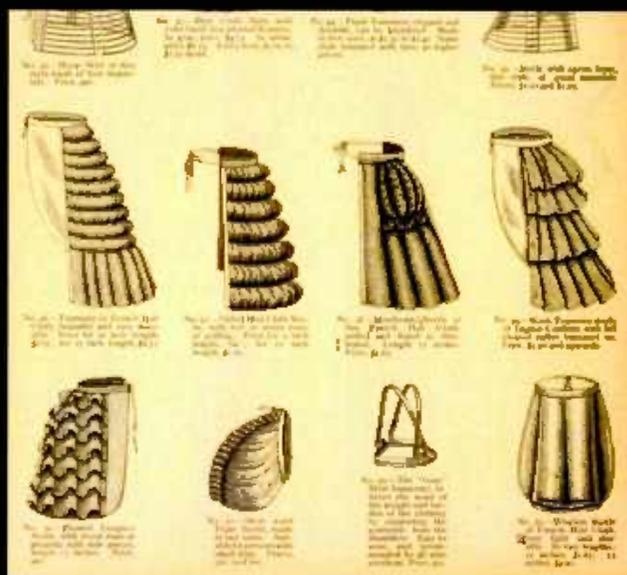


confirment comme celui de Vivian Hugues, cité par Lambert (1991), qui révèle que sa mère ayant reçu un compliment sur la forme de sa tournure avait avoué qu'elle utilisait le *Times* dont le papier était bien meilleur que celui du *Daily News* et joignant le geste à la parole, elle avait mis la main sous sa jupe et en déchira un morceau comme preuve.



c. 1883-1885, Corset en **coraline\*** de Warner Bros, Musée McCord, Montréal

En pointe devant, plus court derrière et sur les côtés, le corset remonte la poitrine tout en gardant la cage thoracique plus étroite. La tournure s'attache juste sous la taille.



Ce catalogue de *Strawbridge and Clothiers* propose différents modèles des nouvelles tournures dont le volume est encore modeste avec l'utilisation de **crin\*** de cheval dans les étoffes et d'acier dans les armatures.

[retour à la photo](#)



detaille

c. 1882 • Jeune femme debout en corsage à créneaux



Renseignements connus sur la photographie :

titre : c. 1882, Jeune femme debout en corsage à créneaux

lieu de l'achat : Montréal

nom du photographe : Inconnu

technique : ferrotype

renseignements : album de la famille Magnan

datation proposée : c. 1881-1882

Décor et mise en scène :

Pretenant appui sur un faux rocher en liège recouvert de tissu enroulé, la jeune femme se découpe sur un fond de toile claire avec un meuble bibliothèque peint à l'extrême droite.



[retour à la photo](#)

## Un chapeau chez Notman



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1880-1882, Jeune femme en chapeau, de profil

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** William Notman, Montréal

**technique :** carte de visite

**datation proposée :** c. 1880-1882

Le studio du photographe William Notman présente le portrait assez rare d'une jeune femme posant en buste avec un chapeau pâle. La pose avec la tête de profil permet d'examiner la forme du chapeau en même temps que l'encolure si caractéristique de cette période. Le luxueux jabot en dentelle est en réalité une cravate nouée faisant le tour du col relevé mis en valeur par un second col blanc utilisé comme un dépassant.

Un bijou suspendu à une lourde chaîne remplace le médaillon traditionnel. Les boucles d'oreilles forment un ensemble avec le bijou central. Leur longueur ne correspond pas à la mode qui privilégie les boules courtes afin de dégager le col montant. Il s'agit probablement ici de montrer d'importants bijoux de famille, d'où le choix de la position de profil qui nous paraît si inhabituelle.

Le chapeau très pâle et pas assez net nous permet tout de même de voir qu'il est en paille tressée et que la passe relevée est gansée de blanc. La calotte est recouverte d'un tissu vaporeux noué laissant tout juste voir à gauche son **gros-grain\*** rayé. Des bourgeons de fleurs artificielles pendent à l'arrière. Ce chapeau raffiné est très caractéristique de la période qui précède l'arrivée du chapeau **postillon\***.

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Les encolures



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1880, Jeune fille en calferette de dentelle

**lieu de l'achat** : Montréal

**Nom du photographe** : Dagenais, 159 Rue St. Laurent, Montréal

**technique** : carte de visite

**datation proposée** : c. 1880



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1880-1882, Jeune femme les bras croisés

**lieu de l'achat** : ville de Québec

**technique** : ferrotype avec rehauts de couleur

**datation proposée** : c. 1880-1882

De 1879 à 1882, la vogue de la lingerie de col, des jabots de dentelles et des nœuds de rubans garnit toutes les encolures. On n'hésite pas à superposer la dentelle et les rubans, et à ajouter la montre ou un médaillon suspendu à une grosse chaîne. Les collerettes de lingerie froncées se font doubles et peuvent se transformer en véritable **berthe**\* chez les enfants et les jeunes filles. Dès 1883, l'encolure va s'assagir en prenant un tour assez sévère et masculin, et les cols de lingerie seront réservés aux enfants.



1880, femme au jabot blanc, *Auguste Renoir*,  
*Musee d'Orsay, Paris*

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## La polonaise



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1880, Couple, femme en polonaise

**lieu de l'achat** : Montréal

**renseignements** : album famille Magnan

**technique** : ferrotype

**datation proposée** : c. 1880

La femme porte une longue tunique **polonaise\***, peu ajustée, du tout début des années 1880. Les pinces se poursuivent tout de même jusque sous les hanches pour donner de la taille, mais les manches sont lâches et confortables avec un large poignet. Le bas de la tunique est retroussé au centre formant un « V » renversé souligné par un nœud. Ce motif apparut vers 1879 et sera très employé avant de disparaître après 1883.

La sous-jupe se compose de plusieurs rangs de volants plissés. Le col est bas et légèrement dégagé devant avec un nœud de ruban en satin retenu par une broche. La coiffure est sévère avec ses cheveux tirés en chignon derrière. L'homme assis en manteau à ses côtés ne semble pas encore sorti des années 1870.



*1881, Robe en laine et soie bleue, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York (2009.300.162.a)*

Datée précisément de 1881, la robe est très semblable à celle portée dans la photographie. La polonaise en lainage est retroussée au centre sur une sous-jupe en soie alternant francis et bouillonnés au-dessus du volant plissé. Ce dernier motif est identique à la sous-jupe portée dans la photographie principale. L'utilisation des textiles est aussi la même avec la laine de la polonaise, le taffetas de soie de la



sous-jupe et le satin pour les nœuds de rubans.

La vue de dos permet de voir à quel point une vue de face ne laisse pas deviner la forme des drapés relevés en un pouf porté bas.

1880, Robe d'été portée par Mme Bartholomé, Musée d'Orsay, Paris

La robe portée par Mme Bartholomé dans le tableau de son mari est un bon exemple de tunique polonaise retroussée au centre pour former deux paniers\* sur une sous-jupe entièrement plissée. Dans cette version d'été, le coton est imprimé de pois et de rayures.



c. 1881, Mme Bartholomé, A. Bartholomé, Musée d'Orsay, Paris



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1880-1882, Femme debout en capote et montre

**lieu de l'achat :** Québec

**technique :** ferrotype à rehauts de couleur

**datation proposée :** c. 1880-1882

La jeune femme, dont on distingue bien la ligne étroite de la silhouette recherchée de 1879 à 1882, porte une polonaise dont le bas est relevé en cinq plis horizontaux remontants. C'est ce qui donne l'impression d'un corsage court porté avec un jupe ornée de plis. Cependant, en regardant de près, malgré les égratignures du support, il est clair que les plis passent au dessus des boutons. La sous-jupe alterne un rang de nœuds bouillonnés entre deux rangs de volants à petits plis creux. Les plis du pouf, porté sans tournure, sont visibles à gauche. Les manches coupées en forme, mais peu ajustées confirment la datation.

L'encolure basse est couverte par une élégante écharpe frangée en soie blanche retenue par une broche. La montre portée en sautoir au bout d'un ruban de soie noire est agrafée sur le côté du corsage.





La capote garnie de plumes noires accentue l'allongement de la silhouette. Les deux **barbes\*** en dentelle noire de la capote fixées à l'arrière retombent par devant. La **capote\*** est un petit chapeau muni de brides.



1882, Robe en soie moirée, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York (39.6.1a)

Il s'agit d'une robe datée montrant le drapé de plis transversaux et le volant de la **sous-jupe** du même modèle que notre ferrotipe. Si la robe est authentique, son montage sur un mannequin ne permet pas ici de reproduire la silhouette sanglée et étroite dans le bas que l'on retrouve dans toutes les photographies. Après avoir rafraîchi l'étoffe de la jupe, les conservateurs n'ont pas pu ou pas vu l'importance de l'aplatir afin de retrouver la forme caractéristique de l'époque.



#### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1881-1882, Deux femmes sur un fond de feuillage

**lieu de l'achat :** Montréal

**renseignements :** album de la famille Blouin de Québec

**technique :** ferrotipe avec rehauts de couleur

**datation proposée :** c. 1881-1882

La jeune femme debout arbore une polonaise retroussée assez haute sur une jupe composée de quatre volants légèrement froncés. Les manches peu ajustées, mais écourtées, n'ont pas de parement. Le petit col blanc rabattu est plus inhabituel, même s'il apparaît occasionnellement dans les illustrations. Un modèle de polonaise identique avec le col rabattu se retrouve dans l'édition de décembre 1881 du catalogue de patron *Butterick*.

La femme assise porte une version étrangement trafiquée d'une robe d'intérieur formée de plis plats descendant jusqu'au sol à partir d'un empiècement au-dessus de la poitrine. Une pièce d'étoffe a été ajoutée au-dessus de la taille et s'arrêtant au niveau des genoux. Il pourrait s'agir d'une tentative maladroite d'ajouter un drapé sur une robe d'intérieur pour la transformer en robe de visite, le modèle de robe préconisé dans un studio de photographe.

1882, Dessin de femme tenant une tasse, Edgar de Montzaigle, Musée Carnavalet, Paris

La polonaise retroussée est bordée d'un large volant de dentelle de soie froncée. La traîne, qui va définitivement disparaître dans la tenue de jour, nous indique qu'il s'agit d'une



toilette habillée. Les catalogues spécifient d'ailleurs souvent que la traîne est amovible.



[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Variations



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1879-1880, Femme debout en robe à traîne

**lieu de l'achat** : Québec

**renseignements** : album de la famille Blouin de Québec

**technique** : ferrotype

**datation proposée** : c. 1879-1880



Une femme pose dans une robe à traîne avec la jupe maladroitement drapée sous un corsage cuirasse encore long. Les manchettes plissées et le col fraisé rappellent la fin des années 1870, tandis que le drapé court et le jabot clair nous indiquent une date autour de 1880. Le détail le plus intéressant, c'est de pouvoir distinguer parfaitement la fente de la poche de montre dissimulée dans la couture du corsage. Une très grosse chaîne, dont l'extrémité est accrochée à la broche du col, nous indique son emplacement.



*c. 1879-1880, Robe en soie rouge, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York (37.46.35a)*

La robe en satin rouge, au corsage long et muni d'une traîne, a aussi été adaptée pour être portée par une femme corpulente.



La jeune femme prend appui sur une sellette ajustable rembourrée, véritable accessoire de studio. Le corsage cuirasse est si peu ajusté que le bas semble flotter au-dessus des hanches. Les manchettes plissées et le double col froncé garni d'un nœud de ruban clair nous donnent une date autour de 1880. La jupe étroite est relevée au centre devant, s'ouvrant sur une sous-jupe garnie d'un rang de bouillonné au-dessus d'un volant à plis plats. Le relevé de la jupe annonce la mode de 1881-1883. Le style sévère des cheveux tirés vers l'arrière et la petite frange sont caractéristiques du début de la décennie.

#### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1880-1882, Femme appuyée sur un guéridon rembourré  
**lieu de l'achat :** Québec  
**nom du photographe :** A. Thérien, St. Sauveur  
**renseignements :** album de la famille Lacasse  
**technique :** ferrotipe  
**datation proposée :** c. 1880-1882



1881, La Mode Française

Les deux modèles présentés dans ce magazine de 1881, illustrent la silhouette élancée et étriquée du début de la décennie tout en montrant l'amoncellement d'ornements textiles sous la forme de drapés, de plis, de volants et de dentelle. Des liens cousus à l'intérieur de la jupe et de la sous-jupe étaient tirés et noués à l'arrière afin d'obtenir le maximum d'étroitesse, ce qui rendait souvent la marche difficile. Les **coils Médicis**<sup>®</sup>, les larges collerettes, les écharpes et les jabots en dentelle sont partout.

[retour à la photo](#)

c. 1853-1862

Deux personnes posent en extérieur avec un hamac



details

c.1883-1884

## Neuf personnes posant en extérieur avec un hamac



### Renseignements connus sur la photographie :

lieu de l'acte : Montréal

nom du photographe : inconnu

technique : grand format

renseignements : Il existe plusieurs photographies de la même famille prises en extérieurs par le même photographe.

datation proposée : 1883-1884

### Décor et mise en scène :

Dans un décor naturel de végétation, avec une maison au lointain dont on voit la galerie, un groupe de neuf personnes prend soigneusement la pose voulue par le photographe. Les deux fillettes sont retenues par des adultes pour les empêcher de bouger. Deux hommes de chaque côté et une femme sont adossés à un arbre pour la même raison. Une femme au centre est assise dans un hamac.



[retour à la photo](#)

## Chapeaux des femmes



Les cinq chapeaux avec leurs formes caractéristiques constituent la clef de datation la plus précise pour cette photographie.

La jeune femme debout à gauche arbore une variante du **niniche\*** porté incliné vers l'arrière. La passe ovale et incurvée est relevée au-dessus du front. Des plumes foncées, probablement des plumes d'autruche, cachent entièrement la calotte dont la hauteur n'est pas encore très élevée.

La **jeune** femme assise dans le hamac au centre porte une version claire du chapeau précédent. La calotte est aussi cachée par un amoncellement de plumes mousseuses et de rubans pâles.



1883, Mme Ernesta Hamel, Eugène Hamel, Musée national des beaux-arts du Québec

La femme du peintre arbore les plumes d'autruche blanches sur son chapeau de paille à la passe légèrement ondulée.



La femme plus âgée, posant de **profil**, porte une **capote\*** foncée sans passe. Les brides fixées à l'arrière passent derrière les oreilles avant d'être nouées devant.



mars 1881, Lady's Bonnet,





Peterson's Magazine



La plus jeune des fillettes montre un large chapeau de paille dont la passe est aussi recouverte d'étoffe et de plumes blanches assorties à la couleur de sa robe.



1883, *Child's Straw Hat*, Peterson's Magazine



La fillette debout à droite porte un chapeau rond à bords relevés nommé **breton\***. Il est en paille avec un ruban comme unique garniture.



mars 1881, *New Styles for Bonnets and Hats*, Peterson's Magazine

Cette page montre la nouvelle tendance du début des années 1880. Les trois chapeaux illustrent les trois formes que nous venons de décrire, avec comme différence que les garnitures n'ont pas encore atteint les proportions des années 1883-1884.

avril 1883, Les Modes Parisiennes,  
Peterson's Magazine



1884, chapeau tiré de  
La Mode Illustrée



février 1883, Les Modes Parisiennes,  
Peterson's Magazine



Les jeunes filles sont en robes d'été claires, sauf une qui semble porter un uniforme de couvent en **satinette\*** foncée. On y trouve ainsi une robe imprimée d'un semi de fleurs, une autre en tissu **écossais\*** sur fond clair, la quatrième robe étant en laine fine de couleur claire. La saison est aussi confirmée par la présence d'une ombrelle à droite.

La jeune fille assise à gauche dans sa robe de coton imprimé porte un chapeau de paille foncé de forme tyrolienne bordé de dentelle. Deux autres jeunes filles ont posé leurs chapeaux de paille sur les genoux.

Le chapeau au premier plan, en paille naturelle, a une passe large et plate. Celui du fond, en paille foncée, a une calotte de forme tronconique et une passe étroite un peu relevée. Les deux ont une garniture de rubans sur le devant qui cachera entièrement la calotte lorsque le chapeau sera porté légèrement incliné vers l'arrière.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1883-1884, Quatre jeunes fille en été avec chapeaux  
**lieu de l'achat :** Montréal  
**renseignements :** album de la famille Marcoux  
**technique :** ferrotipe avec rehauts de couleur  
**datation proposée :** c. 1883-1884

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Chapeaux des hommes

Le **haut-de-forme\*** est le symbole de la condition sociale du bourgeois du 19e siècle. Apparu vers 1810, sa taille diminue vers 1870. Après cette date, il n'est pas facile à dater avec précision, comme ce chapeau montréalais. Les variations de formes et de hauteurs sont subtiles, mais infinies. Bien que décrié pour sa laideur et son encombrement, le haut-de-forme finira par couvrir toutes les têtes, de l'aristocrate à l'employé de bureau.



c. 1870-1890, Chapeau haut-de-forme, Musée McCord, Montréal



c. 1885, Chapeau haut-de-forme, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York

Le haut-de-forme est porté avec l'habit, c'est-à-dire avec la redingote, la **jaquette\*** et le **frac\***. Le chapeau **melon\*** commence à se démocratiser, cependant il n'est porté qu'avec le veston et réservé à la campagne. Le melon ne sera pas admis couramment à la ville avant la fin du 19e siècle.



Dans notre photographie prise à la campagne, s'il nous paraît logique de voir l'homme à gauche porter le haut-de-forme, puisqu'il est en redingote, il est plus surprenant de voir le personnage à droite le porter avec un complet veston. Il pourrait s'agir d'une occasion particulière, car il y a une boutonnière fleurie sur la redingote et les autres personnages sont en tenue relativement habillée. Cependant, il convient de se rappeler qu'au début des années 1880, le melon est encore une coiffure du matin et que le **canotier\***, déjà porté par les **sportifs**, devra attendre 1885 pour devenir un chapeau admis pour l'été.

Nous nous trouvons donc dans une période intermédiaire. En examinant les nombreux tableaux de Gustave Caillebotte, nous pouvons nous rendre compte que le haut-de-forme est porté dans toutes les occasions et par tout le monde, y compris par les sportifs. C'est ainsi que l'homme du *Canotier* rame avec son haut-de-





forme! Quelques années après, il le troquera pour un canotier de paille, et une décennie plus tard, des feutres durs comme le **Cronstadt\*** et des feutres mous comme le **Trilby\*** viendront diversifier l'offre courante des chapeaux.



1880, Homme au balcon, Caillebotte, collection particulière, Lausanne



1880, Homme en haut-de-forme assis à la fenêtre, Caillebotte, Musée d'Alger



c. 1878-1879, Portraits à la Bourse, Edgar Degas, Musée d'Orsay, Paris



1880, Le Patineur, J. P. Florence, Musée Carnavalet



c. 1877-1878, Canotier, Caillebotte, Musée Jacquemard-André, Paris

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Les deux fillettes



La robe claire de la fillette de profil à gauche est cousue d'une seule pièce et s'attache par derrière, comme tous les vêtements d'enfants, tout en donnant l'impression qu'il s'agit d'un ensemble d'adulte comprenant un corsage, une jupe, une sous-jupe et une ceinture.

La ceinture basse, nouée à l'arrière, sert de pouf. La manche trois-quarts se termine par une manchette et un volant de dentelle assorti au grand col blanc. Sous son énorme chapeau garni, la fillette montre la frange à la mode et les anglaises tournées au fer comme il sied à son jeune âge. Il s'agit d'une toilette du dimanche très habillée.

*c. 1885, Robe de fillette en percale brodée de bleu, Musée Galliera, Paris*

La ceinture aurait dû être nouée à l'arrière pour créer l'effet du pouf.



*août 1883, Fillette du Journal des Darnes et des Demoiselles, p. 241*

Fillette à la dernière mode comme celle de notre photographie. La pose exagérée sert à mettre en valeur le ruban servant de pouf, comme chez les adultes.





15 novembre 1884, *Manteaux pour jeunes filles*, Le Monde Illustré, Montréal

Le journal montréalais propose une grande variété de manteaux et de paletots de toutes les longueurs.

La fillette plus âgée, à droite, porte un long manteau croisé aux manchettes retournées et poches appliquées. Le manteau, boutonné jusque sous la taille, s'ouvre sur une jupe d'une autre couleur. Sous son chapeau rond à bords retournés, elle arbore la frange et une tresse dans le dos.



[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

---

## Un pique-nique

---



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c.1883-1884, Huit personnes posant lors d'un pique-nique

**lieu de l'achat** : Montréal

**nom du photographe** : inconnu

**technique** : grand format

**renseignements** : Il existe plusieurs photographies de la même famille prises en extérieurs par le même photographe.

**datation proposée** : c. 1883-1884

Nous retrouvons plusieurs personnes de la même famille au cours d'un pique-nique. Les femmes sont les plus facilement reconnaissables. Deux facteurs expliquent le changement assez radical de style de vêtement. Nous avons vu dans la photographie précédente que le groupe portait des vêtements habillés. Les matières étaient aussi plus sombres en général et en lainage, ce qui suggère une époque de l'année plus fraîche comme le printemps ou l'automne.

Au contraire, ici nous nous retrouvons dans la saison des pique-niques, par une journée chaude. L'homme qui tient la bouteille a tombé sa veste et sert le vin en gilet et manches de chemise. Les trois autres hommes sont en veston et ont troqué le haut-de-forme pour des chapeaux de style décontracté comme le **melon\***, la casquette et un chapeau de paille de campagne qui n'a pas encore la forme du **canotier**

Les femmes portent des robes blanches ou pâles, coupées dans des étoffes légères. La femme la plus âgée, facile à reconnaître, de profil à droite, porte une variante estivale de la casaque flottante taillée dans une cotonnade rayée. Nous comprenons que c'est à cause de sa corpulence et non de son âge qu'elle choisit de porter des corsages plus amples. Elle porte la même coiffure, un chignon bas sans frange, que dans l'autre photographie, mais sans chapeau.

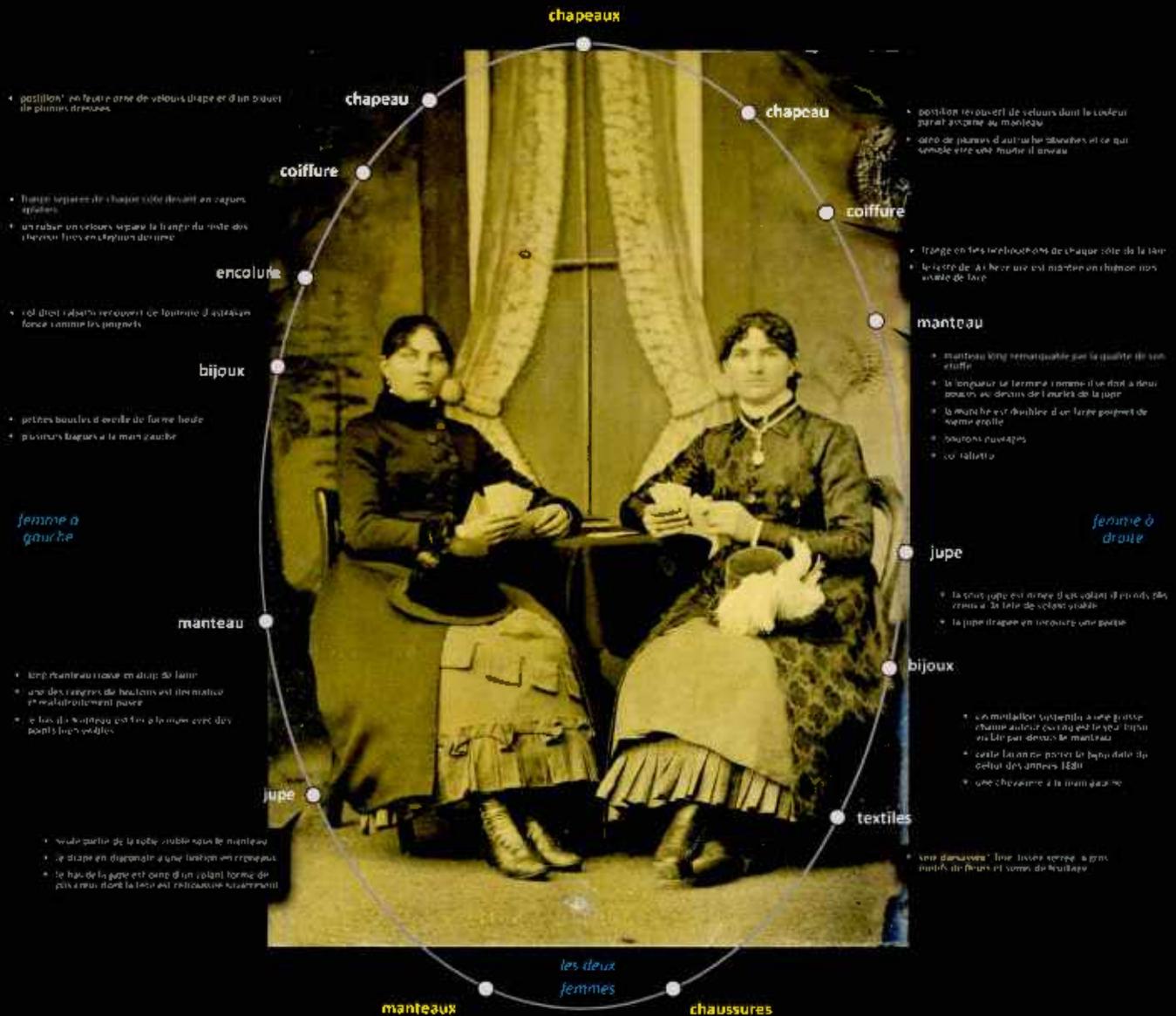
La jeune femme en train de couper du pain arbore un large chapeau rond recouvert de tissu et de plumes et une robe d'été vraisemblablement blanche garnie de galons bleu marin. La comparaison entre les deux photographies, où nous retrouvons une partie des personnages, donne des indices précieux sur l'éventail des vêtements portés suivant la saison et les activités pratiquées.

[retour à la photo](#)



retour à la galerie

c. 1885 • Deux femmes assises en manteau



Renseignements connus sur la photographie :

titre : c. 1885, Deux femmes assises en manteau

lieu de l'achat : Montréal

nom du photographe : inconnu

technique : ferrotype

renseignements supplémentaires : album de la famille Breton, de Princeville

date proposée : c. 1885

Décor et mise en scène

Dans un décor et une mise en scène inusités, deux femmes jouent aux cartes sur fond de fausse fenêtre peinte. À gauche de la fausse fenêtre, un décor d'extérieur peint montrant un pin d'essie. Elles sont habillées en manteau et ont posé leurs chapeaux sur les genoux.



[retour à la photo](#)

## Chapeaux



*Détail: Deux femmes assises en manteau*

Ce ferrotipe nous montre de précieux détails des deux chapeaux postillons posés ostensiblement sur les genoux de leurs propriétaires, le premier en feutre et le second recouvert de velours. Le chapeau est un accessoire indispensable à la tenue de promenade, en particulier avec le manteau, d'où l'importance pour ces femmes de montrer qu'elles avaient « ce qu'il fallait ». Les règles de convenance faisaient obligation aux femmes de changer ou du moins de mettre au goût du jour leurs chapeaux au moins deux fois par année, aussi les femmes y attachent une importance particulière. Heureusement, il était plus facile et moins coûteux d'arranger ou de se procurer un chapeau à la mode que de changer de manteau. Le chapeau constitue donc un détail de datation assez précis en général.

Le postillon de gauche est en feutre orné de velours drapé foncé et d'une aigrette de plumes dressées. La couleur du feutre semble assortie à celle du manteau.

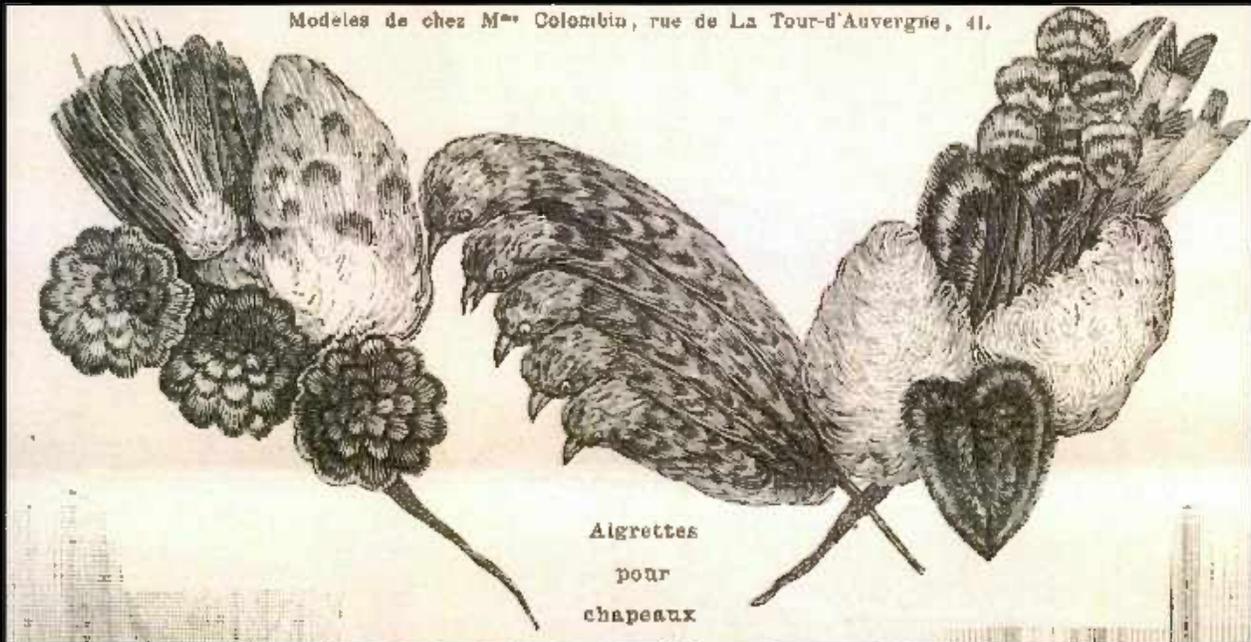
Le postillon de droite est complètement recouvert de velours de soie dont la couleur de ton moyen semble aussi assortie au manteau en soie damassée. Le même velours froncé orne le bord de la passe presque entièrement cachée par des plumes d'autruche blanches et ce qui semble être un demi-oiseau dressé.



Les plumes d'autruche ornent les deux chapeaux dont un est entièrement en velours et le second en paille garni d'un velours drapé. Les courbes des plumes sont obtenues à l'aide du couteau à friser utilisé par le plumassier.



1884, détail des chapeaux, Revue de la Mode



19 septembre 1886, Aigrettes à chapeau, La Mode Illustrée

Il était possible d'acheter des **aigrettes\***, plumets, **piquets\*** et pompons de plumes tout faits au magasin afin de rafraîchir un chapeau de la saison précédente.

18 juillet 1886, Deux femmes examinant un chapeau, La Mode Illustrée

La calotte du chapeau recouvert de soie rouge est entièrement cachée par les ornements de plumes et de ruban.



La pose de profil permet de voir la forme très élevée et carrée de la tournure dès ses débuts et les plis de la jupe drapés en pouf. Le corsage à basque s'étale à l'arrière en éventail dressé au-dessus du pouf. La jupe de dessus est ornée de deux bandes verticales de velours **façonné\*** qui ne seraient pas visibles de face. Le velours foncé est assorti au velours du plastron, du col et des poignets formant contraste avec le drap de laine clair de l'ensemble.



Le manteau et la visite sont remplacés ici par un châle blanc qui ressemble à du cachemire. Les châles sont peu représentés dans les gravures de mode et dans les photographies, mais les catalogues en proposent de grandes quantités pour tous les budgets. Si le châle est une pièce de vêtement trop ordinaire pour être représentée, ici il semblerait qu'il s'agisse d'un exemplaire particulièrement luxueux, peut-être porté à l'occasion d'un mariage. La boutonnière de fleurs blanches et le chapeau pâle entièrement garni de plumes blanches confirmeraient cette hypothèse.

L'impressionnante garniture de plumes et de rubans blancs cache entièrement la calotte du chapeau dont la passe est relevée à l'avant.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1883-1884, Jeune femme de profil en chapeau

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** inconnu

**renseignements :** album de la famille Breton, de Princeville

**technique :** ferrotipe

**datation proposée :** c. 1883-1884



17 novembre 1886, Deux robes en laine et en velours, La Mode Illustrée

La jeune femme à gauche porte un chapeau dont la passe relevée et le volume de la garniture ressemblent à la photographie précédente avec le surplus de hauteur de 1886.



[retour à la photo](#)

---

## Chaussures

---



La pose inhabituelle nous donne une vue assez rare sur deux paires de bottines à boutons. Même lorsque l'ourlet se situe à deux pouces du sol, on distingue rarement les chaussures dans cette partie sombre des photographies. De plus, il n'est pas rare que le photographe retouche cet espace sous la jupe pour rendre les pieds invisibles afin de respecter la pudeur toute victorienne de certaines clientes.

Il existe de nombreux modèles de chaussures basses, mais les bottines en cuir sont plus courantes dans les photographies. Elles sont indispensables pour les ensembles de promenade. Le talon assez élevé style Louis XV de l'une d'elles est bien visible à droite de l'image. Les bouts sont en pointe arrondie et l'empaigne est découpée en feston pour le boutonnage. Les bottines en cuir souple très montantes se boutonnent sur le côté extérieur du pied avec un crochet réservé à cet usage. Des crochets rétractables existent pour le sac à main.

La cordonnerie est devenue une industrie manufacturière importante à Montréal avec ses 25 000 employés. Il est intéressant de noter que c'est une cordonnière canadienne Marie-Victoire De Sault qui remporte le prix de l'Exposition de Lyon en 1886.



Grâce à la jupe raccourcie d'une fillette, nous pouvons examiner une élégante paire de bottines. Il s'agit probablement d'une paire qui lui a été transmise par une sœur plus âgée. On voit que le bas de sa jambe ne se moule pas du tout aux plis du cuir assoupli par l'usure d'un autre pied. Les chaussures étant dispendieuses, elles étaient soigneusement entretenues et ressemelées chez le cordonnier et passaient d'un enfant à l'autre. Celles-ci ont connu de meilleurs jours, mais les détails de la finition de l'empaigne et la découpe du haut indiquent un travail de qualité.

*Détail de la famille de Joseph Desoutels, vers 1895*



*c. 1883, Oncle Élie Breton et sa fille, détail d'un ferrotypé*

Sous sa jupe encore un peu courte, la fille de l'oncle Élie montre une paire de bottines à boutons moins raffinée et plus solide. Elle n'en porte pas moins un talon d'un pouce de haut.



L'éclat des bottines vernies de ces femmes de Québec nous permet d'imaginer qu'elles sont neuves ou qu'elles ont été peu portées. Aussi, les chaussures usées voyaient leurs bouts retrousser, tandis qu'ici la pointe est encore droite.



*c. 1890, Deux femmes de la famille Fortin, détail*



La plupart des bottines sauvegardées dans les musées sont des pièces exceptionnelles comme ces bottines entièrement brodées en soie. Portées en général par des actrices, des femmes extravagantes ou des demi-mondaines, elles ne peuvent pas être représentatives des bottines portées au quotidien par la majorité des femmes.



*c. 1885, Paires de bottines à boutons et à lacets du Bata Shoe Museum de Toronto*



*c. 1883, Paire de bottines à boutons du Costume Institute du Metropolitan Museum, New York (1980.589.1a)*

Le cuir vernis est mis au point vers 1880.

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Manteaux



Le manteau tailleur est long, mais laisse toujours voir l'extrémité du plissé de la jupe dessous. Il est ajusté et cintré pour suivre l'excroissance de la tournure projetée vers l'arrière. Le manteau à gauche illustre l'expression « style tapissier » accolée à la mode des années 1880. L'étoffe du manteau de droite avec ses gros motifs est très semblable à celle du manteau de la femme assise à droite dans la photographie. Cependant, les manches très larges diffèrent. Leur ampleur est cousue à l'arrière, réduisant le mouvement du bras. La coupe du manteau au centre correspond bien à celle de la photographie.

*13 décembre 1884, Femmes en manteaux longs, Le Monde Illustré, Montréal*

À la fin des années 1880, les manteaux longs ne présentent pas grand changement, sauf en ce qui concerne la tête de manche qui est surélevée en pointe, détail caractéristique des années 1889-1891. Les manches donnent l'impression d'être montées sur des pivots comme les bras d'un petit soldat de bois. La ligne générale, accentuée par les petits chapeaux plus étroits et plus pointus, semble s'allonger encore plus. Les boutons sont nettement plus gros.

Le manteau de gauche a des manches ouvertes en **dolman\*** sur les manches ajustées de dessous. Celui de droite en lainage à gros chevrons est croisé, mais l'élégance impose de laisser le manteau ouvert à partir de la taille, même si le double boutonnage est praticable jusqu'aux genoux. Les deux ont des poches plaquées sur les hanches et la montre sortant d'une boutonnière pour être épinglée juste au-dessus de la taille.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1890, Deux femmes en manteau et chapeau  
**lieu de l'achat :** Foster, Cantons de l'Est  
**nom du photographe :** inconnu  
**technique :** ferrotype avec rehauts de couleur  
**datation proposée :** c. 1890



La **visite\*** est une alternative courante au manteau tailleur long. La visite est moins coûteuse puisqu'elle demande moins d'étoffe et peu d'ajustement. Cette dernière particularité en fait un article facile à commander par correspondance dans les catalogues. La visite se déploie néanmoins parfaitement sur la tournure qui sera à son maximum vers 1886. Comme le manteau long, la visite se retrouve rarement en photographie, alors que les catalogues de mode l'illustrent abondamment.

Ce ferrotype est intéressant dans la mesure où nous pouvons voir une visite taillée dans un velours de soie « façonné coupé » de qualité exceptionnelle et posée sur une tournure visible grâce à la pose légèrement tournée de la dame. La visite, apparue dans les années 1870, revient en force vers 1884 et deviendra inutile avec la disparition de la tournure à la fin des années 1880. Sorte de mantelet, la visite est courte et ajustée dans le dos et se compose de deux longs pans tombant droit devant. Les manches sont trois-quarts. Le col et les parements peuvent être bordés de franges, de plumes, de peluche ou comme ici de fourrure. Le motif composé de grosses fleurs genre pivoine en velours foncé sur un fond satin plus clair est très caractéristique de ces années.

Le chapeau postillon en feutre qui l'accompagne a une impressionnante garniture de plumes.

À droite, la dentelle remplace la fourrure comme garniture de cette visite proposée pour la saison estivale.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1886, Femme posant en visite et chapeau  
**lieu de l'achat :** ville de Québec  
**nom du photographe :** inconnu  
**technique :** ferrotype  
**datation proposée :** c. 1885-1886





4. Toilette de promenade.  
Priz du patron du manteau : 3 fr. 50.



1. Toilette de promenade pour jeune fille.  
Priz de patron de la robe : 2 fr. 50.  
2. Toilette pour jeune personne.  
Priz de patron de la robe : 3 fr.  
3. Toilette de promenade pour jeune homme.  
Priz de patron de la robe : 4 fr.

28 juin 1885, Toilette de promenade, La Famille

L'illustration montre un manteau en velours façonné coupé dont le motif est identique à la visite du ferrotipe. Le patron est disponible sur commande. Ce magazine français a été retrouvé à Montréal et a pu servir de modèle pour une couturière habile.

25 janvier 1885, Toilette de promenade, La Famille



VISITE EN VELOURS ET PLUMES

10 octobre 1885, Visite en velours et plumes, Le Monde Illustré, Montréal

L'illustration montre bien l'ajustement de la visite sur les plis de la tournure qui accentue le profil de poule.

janvier 1888, Manteau long, vue de côté, Le Monde Illustré, Montréal



COMMENT S'HABILLER

Une version hybride d'un manteau en velours et matelassé de soie dont les manches sont celles d'une visite. La garniture est en plumes de marabout. À l'arrière, une lourde passementerie met en valeur la tournure.



Manteau long, vue de côté.  
 Manteau en matelassé de soie et velours, franges marabout et passementerie. Manteau ajusté derrière, poche devant, surmontant manches visite.  
 Deux très belles appliques de passementerie surmontant les manches derrière, à la taille.  
 Une frange marabout entoure l'encolure et borde les deux côtés du devant qui joignent sur toute la longueur.  
 Une rangée de franges est posée au bord des manches.



La silhouette presque caricaturale de ce manteau trois-quarts rend la photographie de ce couple de Canadiens français en visite aux États-Unis très intéressante. Les trois volants posés au bas de la jupe sont froncés et posés d'une façon tellement maladroite qu'il ne peut s'agir que d'une fabrication maison.

Au contraire, la coupe plus complexe du manteau en velours avec ses emmanchures surélevées de presque quatre pouces indique qu'il a été taillé par une bonne couturière. À remarquer : les deux longs rubans de velours qui se croisent sur le devant appartiennent au minuscule petit chapeau dont la garniture se dresse à la verticale.

L'homme porte un manteau de confection bon marché sur un ensemble de vêtements démodés depuis au moins cinq ans.

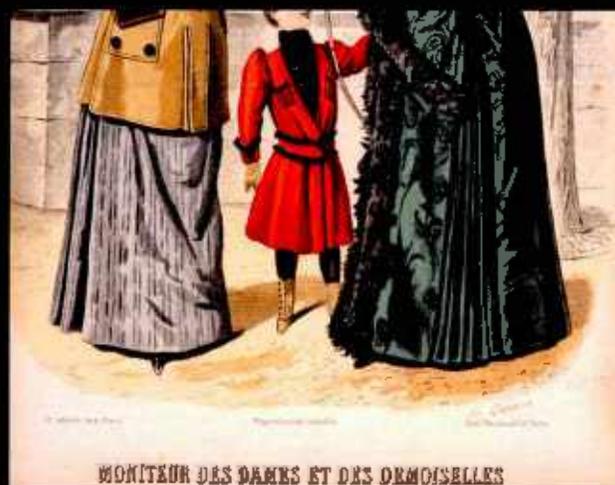
**Renseignements connus sur la photographie :**

- titre :** c. 1890, Couple debout en manteau
- lieu de l'achat :** Montréal
- nom du photographe :** G. M. Stone, East Jaffrey, N. H.
- renseignements :** album de la famille Blouin de Québec qui semble avoir de nombreux parents vivants aux États-Unis
- technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique
- datation proposée :** c. 1890-1891

La femme de gauche porte un manteau trois-quarts en drap beige orné de velours et de fourrure. La tournure a pratiquement disparu. Elle porte aussi le nouveau chapeau de paille dont la passe s'avance en porte-à-faux vers l'avant. Tandis que la femme de droite est habillée du manteau long en soie damassée orné de marabout et de manches visite. Le texte le décrit comme étant une « robe-manteau en damassé vert foncé ». Un petit chapeau, ou capote, dont les rubans sont passés derrière les oreilles et noués devant, accompagne l'ensemble.



Il est intéressant de noter que dans une période intermédiaire comme les années 1889-1891, l'ancien et le nouveau style se croisent dans une même gravure de mode.



c. 1890, *Deux femmes en manteau*, Le Moniteur des dames et des demoiselles

[retour à la photo](#)

c. 1885 • Deux femmes debout en chapeaux et un homme assis



détails

retour à la galerie

## c. 1885 • Deux femmes debout en chapeaux et un homme assis

**chapeaux**

*femme à gauche*

- chapeau noir en feutre à valente de petite largeur garnie de rubans et de fleurs blanches

*femme à droite*

- chapeau de paille foncé de forme traditionnelle avec garniture de feuillage et de fleurs

*femmes*

- silhouette adaptée au vent par la hauteur des chapeaux ornés

**silhouette**

**garnitures**

*femmes*

- jouent sur l'effet de contraste entre le clair et le sombre

**chapeau masculin**

- le modèle de son époque est le chapeau Lomviller avec le complet à la romaine dit comme garniture du matin
- la calotte s'enlève un peu le gros grain est plus large

**cravate**

- cravate plate d'été et col d'été pas très étroit

**habit**

- complet trois pièces du matin en tissu de laine uni coupe droite revers arrondis
- veste genre fourreau mail, col et revers petits et bien écartés

**gilet**

- gilet droit fermement ajusté que la veste pour éviter le fait synchrone

**chemise**

- chemise blanche dans les manchettes sont visibles sous une des manches

**pantalons**

- pantalons longs tubulaires, ajustés et élastiques

**accessoires**

*femmes*

- gants courts blancs
- broche brève au col
- une cravate et sa boutonnière se joignent entre les boutons de ce qui constitue l'ouverture probable au devant
- entre le torse

**corsages**

*femme à gauche*

- manche très ajustée avec boutons en velours noirs
- en velours noir devant garniture blanche
- boutons hauts et bas qui finissent des épaules étroites

*femme à droite*

- jupe de cuir ronde avec large chute devant, moule directement dans la ceinture

**jupe**

*femme à gauche*

- jupe de cuir tendue, drapé et faite d'écailles étroites directement dans la ceinture
- sur sous-jupes se terminant sur un tissu blanc avec un motif de toile

**sous-vêtements**

- tournure petite haute mais pas visible de face
- le corsage donne l'effet de posture ronde et première est

**textile**

- image a été créée avec les valeurs pour former un effet de contraste

**silhouette**

- silhouette étroite et élancée

### Renseignements connus sur la photographie

**lieu de l'achat :** Foster, Cantons de l'Est

**photographe :** inconnu

**technique :** ferrotipe à rebauts de couleur

**datation proposée :** c. 1885

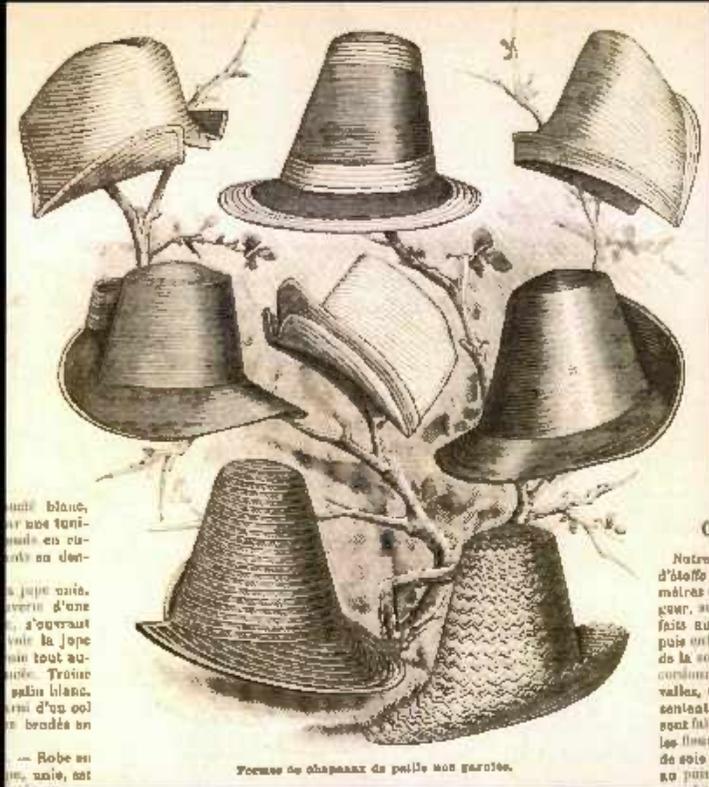
### Décor et mise en scène

L'herbe visible au sol peut indiquer que la toile peinte du photographe serait tendue en extérieur. Les femmes sont debout pour mettre en valeur leur robe et s'appuient sur l'homme assis sur un socle recouvert d'une fourrure à défaut d'un siège élégant.



retour à la photo

## Chapeaux



Nous voyons sur cet arbre de chapeaux qu'il était possible d'acheter des formes à la mode qui servaient de base pour poser soi-même ou faire poser par une couturière une garniture au goût du jour avec des rubans, des plumes et des fleurs, soit récupérés, soit achetés séparément. On comprend l'intérêt de procéder ainsi; il était plus économique de monter son chapeau soi-même et de plus, la même forme pouvait servir à au moins trois saisons. Il suffisait de changer l'arrangement en tenant compte de la saison. Par exemple, les oiseaux empaillés et les nœuds en velours et en satin lourd étaient réservés à la saison froide tandis que les rubans de taffetas clairs et fleuris, les matières légères comme le tulle et la dentelle ainsi que les fleurs de soie se portaient au printemps et en été. Ces nuances sont d'importance puisque même le choix de la variété de ces fleurs, pourtant artificielles, devait tenir compte de la saison; il était impensable d'arborer des primevères autrement qu'au printemps et les marguerites étaient réservées à l'été.

Les deux chapeaux de femme visibles dans la photographie montrent bien la forme particulière en pot de fleurs renversé des chapeaux **postillons**\* du milieu des années 1880. La garniture aux fleurs claires qui ressemble à des dahlias pompons blancs indique probablement la fin de l'été.

21 mars 1886, Formes de chapeaux de paille non garnies, Mode Illustrée



Le chapeau postillon de la jeune femme semble sorti tout droit d'une gravure de mode. En gros picots de paille, la calotte élevée, le bord relevé d'un côté et l'étonnante pièce montée qui orne le dessus nous permettent de le dater vers 1886.

La robe claire de cet ensemble de promenade se compose d'une jupe de fabrication maison terminée à l'ourlet par un petit volant plissé, d'un long corsage à **plastron**\* plissé et d'un drapé en coton carré sur fond clair.

Sa jaquette à **basque**\* de couleur semble neuve. Ornée de 15 boutons, elle est portée ouverte sur la robe avec un mouchoir émergeant de la poche cœur en réalité à droite. Rappelons que le ferrotype offre un positif unique inversé en miroir. L'ampleur de la basque permet à la jaquette de tomber droit au devant et de s'étaler sur la tournure à l'arrière.



Renseignements connus sur la photographie :

titre : c. 1886, Jeune femme en robe pâle et jaquette à basque  
lieu de l'achat : Foster, Cantons de l'Est  
nom du photographe : inconnu  
technique : ferrotype  
datation proposée : c. 1886-1887



Illustration tirée de La Famille du 23 août 1885

Le chapeau postillon vu de profil montre bien que la garniture dépasse la hauteur de la calotte.



Illustration tirée de La Mode Illustrée du 14 mars 1886

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

---

## Corsages

---



La femme debout à gauche arbore un ensemble clair avec des garnitures foncées choisies pour former un contraste. Le corsage-cuirasse en pointe devant à des basques raccourcies qui remontent presque au niveau de la taille sur les côtés. Le corsage est ouvert en « V » sur un devant de gilet en velours foncé se terminant par un col droit garni d'une broche barrette. Le même velours foncé est utilisé pour le large parement de la manche terminé par un petit dépassant blanc.

Les revers du corsage sont garnis de cinq boutons décoratifs foncés de chaque côté. Cet agencement permet de dissimuler l'ouverture du côté gauche. Le **plastron\*** en velours est donc cousu le long du revers droit et possède un système de fermeture, en général des agrafes, du côté gauche. Une série de petits boutons blancs, praticables cette fois, permet l'ouverture du corsage jusqu'au bas.

La taille est encore normale et donc un peu plus basse que dans les années qui vont suivre.

La femme debout à droite porte un ensemble en lainage plus foncé dont les garnitures sont aussi en velours noir. Le corsage-cuirasse à basques raccourcies montre sa pointe arrondie devant. Une rangée serrée de petits boutons métalliques montre l'ouverture au centre devant avec un effet de contraste. Cette ouverture praticable est confirmée par une chaîne terminée par une croix qui serpente entre les boutonnieres.

Les parements et le col dont on voit bien les dépassants blancs sont en même velours. La manche est un peu écourtée ce qui est courant dans la première moitié des années 1880. Le gant court fait alors plus d'effet comme nous le voyons ici.

Des faux revers en velours noir sont appliqués de chaque côtés de l'ouverture. Leur forme se rétrécit vers le bas donnant l'effet d'une taille plus mince.





Détail des corsages d'hiver dans une illustration du Peterson's Magazine, 1884

Le Peterson fait partie des magazines qui étaient offerts à Montréal.

Une jeune femme porte un corsage dont les revers, le col et les poignets sont en velours formant un contraste avec l'étoffe de la robe assez semblable au corsage de la femme à droite dans le ferrotipe.

Elle se tient de profil pour montrer sa tournure presque au maximum de son volume. Dans les photographies montrant les femmes de face, la tournure n'est pas visible et peut sembler absente. Cependant, la mode de cette époque ne peut pas être portée sans la tournure qui est revenue depuis 1883 et se maintiendra jusqu'à sa disparition définitive vers 1890.

De nombreux modèles sont offerts dans les catalogues, cependant plusieurs femmes les confectionnaient elles-mêmes. Du papier journal glissé sous le jupon est un matériau dont l'utilisation est souvent rapportée.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1885, Femme de profil en tournure

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**nom du photographe :** Dones, 42 Fabrique St., Québec

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatino argentique

**datation proposée :** c. 1885-1886



[retour à la photo](#)

1890-1891 • Famille Lucassé, cinq femmes et un homme



Joe. BEAUDRY Photo 187, Rue St-Jean Q. QUEBEC -

details

retour à la galerie

## 1890-1891 • Famille Lacasse, cinq femmes et un homme

- les coiffures hautes sur le dessus, s'élevaient bien le front et les oreilles et aplatis sur les côtés donnent la forme typiquement en oval aux têtes.

- cheveux courts, bruns et aplatis en partie sur les côtés, le ras de côté est une coiffure de dandy dans les années 1890, mais plus courante à partir de 1890.

- moustache peu lumineuse à son jeune âge.

coiffure des femmes

coiffure de l'homme

manches des femmes

- étroites et lisses, toutes les formes de manches sont légèrement surdimensionnées et sont un bon exemple des différentes coupes possibles.
- elles rendent les épaules très étroites.

encolure

- cols, nœuds, langes pour quatre des femmes, une autre a un col court recouvert de perles.
- la plus jeune a guimpe et la seule à avoir un dessous blanc au col.

corsages

- il y a mille et une jupes différents sur les styles, ce qui est typique d'une époque d'indépendance.
- rondes et plates au devant avec l'ampleur au revers et/ou des plis des plus beaux styles chez la femme d'aujourd'hui.
- la plus jeune a guimpe portée en tierce le petit drapé au devant des femmes sur une jupe de dessous, se terminant par un drapé d'ornement en revers au bas.
- la femme assise a guimpe porte la jupe ouverte de chaque côté sur une jupe de dessous munie d'abaissements aux plis.

sous-vêtements

- les sous-vêtements sont petits, remplacés par un "STRAPONON", ou alvéoles et qu'on ne voit que par le seul pli drapé visible à l'arrière de la femme debout à gauche.
- on les voit bien la forme du corsage sur son buste en arrière devant qui termine une sous-vêtement complètement lisse, juste à la taille, un homme une autre enroulée à l'avant sans, si on voit, "l'habit" l'habit.
- le corsage blanc sur l'estomac disparaît en 1890, ce qui nous aide à confirmer la datation.

accessoires femmes

accessoires homme



### Pour voir la famille Lacasse en 1892

- l'habit blanc, jaquette et pantalon rayé portés par le jeune homme de gauche, retour habituel d'après midi.
- jaquette garnie en drap de laine un fourre assorti au gilet.
- coupe semi ajustée et manches un peu courtes.

habit

- gilet de coupe droite sans col, boutonnière montant haut, droit ou bas, taille encore basse.

gilet

chemise

- chemise à col rabattu montant, une cravate-laine ornée d'une épingle.

pantalons

- pantalons ajustés, coup de ligne à "rayures étroites" sur l'arrière.

textiles

- les trois femmes derrière ont des robes de leur père.
- les deux femmes assises ont des robes sur "un corsage de passementerie (laine et laine) entièrement en queue de mouton, de soie noire ou un lainé clair."
- l'ajustement des robes de la dernière est typique de la fin des années 1890.
- un double rang de boutons de cravate fermant sur un corsage et les manches à deux endroits, ce qui correspond à la méthode utilisée de la mode long-sleeved des années 1890 de mettre un bouton la manche et, distinctif de la jupe.



- il y a des traces évidentes des charmes de minute symboles du côté de l'ouverture cachée de leur corsage.
- les trois femmes derrière ont des robes dont la mode correspond aux "rayures étroites" sur l'arrière.
- toutes portent une broche de col et des boutons d'ornement en forme de petits boules.
- la femme assise a guimpe portée en tierce devant elle, elle a guimpe portée en tierce devant elle, elle a guimpe portée en tierce devant elle.

- chaîne de boutons à l'arrière au dernier bouton du gilet indiquant la présence d'une manche dans la poche gauche.

### Renseignements connus sur la photographie :

lieu de l'achat : ville de Québec

nom photographe : Beaudry Joseph, 197 rue St. Jean, Québec

technique : carte cabinet, épreuve à gelatine argentique

**renseignements :** Il existe plusieurs photographies des mêmes personnes provenant du même album et se situant dans les années 1890, 1892, 1896, 1898, puis 1900.

**datation proposée :** 1890-1891

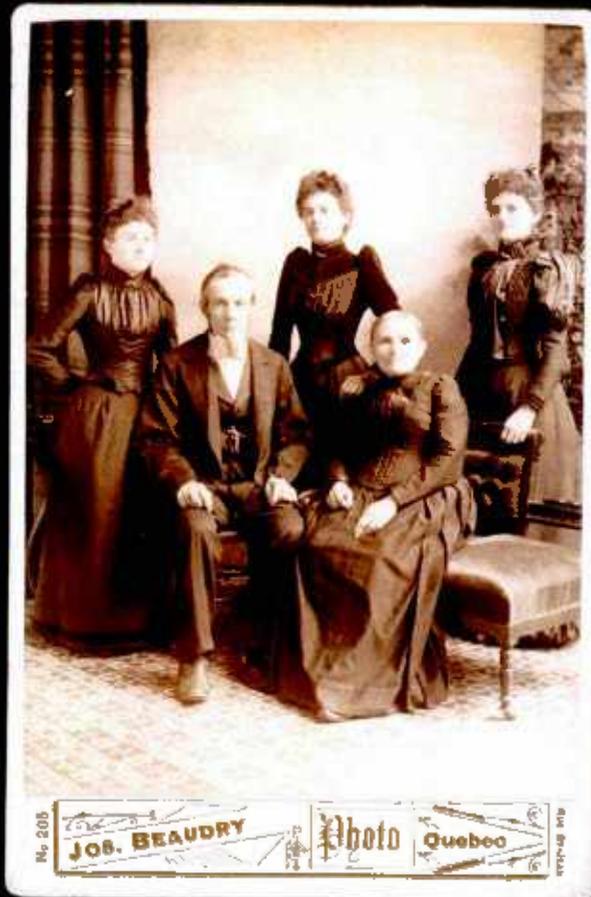
**Décor et mise en scène :**

Le décor est composé d'une toile dessinée assez grossièrement et d'un rideau ajouté à gauche pour accommoder autant de clients devant une toile trop étroite. Au sol, un prélat (linoléum) à motifs à carreaux typiques, recouvert en partie d'une fourrure qui laisse voir en se soulevant à gauche un bout de sol herbeux. Possiblement pris à l'extérieur du studio.



[retour à la photo](#)

## La famille Lacasse



c. 1892, Trois femmes de la famille Lacasse avec leurs parents

Nous retrouvons trois des femmes de la photographie précédente. La prise de vue en pied permet de bien voir les silhouettes caractéristiques des années 1892-1893. Les jupes se sont simplifiées pour reporter toute l'attention sur les corsages qui se complexifient. Les jupes sont bien aplaties devant et sont légèrement gonflées à l'arrière grâce à la coupe et sans l'utilisation de tournure ou de plis. Elles sont ornées au bas d'un gallon de velours pour l'une, d'un bouillonné pour l'autre et les sur-jupes ont disparu. La jupe de la femme plus âgée conserve encore les larges plis plats des années précédentes, cependant elle a pris la peine d'éliminer la jupe de dessus.

Les trois corsages utilisent un mélange de matières et de traitement des étoffes tout à fait remarquable. La jeune femme debout à gauche a un corsage en laine fine en forme de **corselet\*** muni d'un laçage au centre devant qui accentue la finesse de la taille en comprimant un plastron de taffetas qui s'épanouit au niveau de la poitrine. Les manches et le col, comme la jupe, sont coupés dans la même laine fine. Des bordures en velours de soie ornent le poignet, le haut des manches, le bas du corset et de la jupe.

Le corsage de la jeune femme au centre est bâti sur un fond en velours foncé très ajusté qui reçoit un plastron en soie dont le plissé en nervures s'ouvre en éventail pour mettre en valeur la poitrine. Il est garni d'une passementerie tressée qui se retrouve aussi au col et dans la jupe. L'emmanchure surélevée est particulièrement haute et apparaît rembourrée dans le haut pour tenir sa forme.

La jeune femme debout à droite montre une version très 1892 de la manche qui forme déjà un ballonnement dans le haut. Le corsage en lainage est en forme de **boléro\*** ouvert sur un plastron en soie bouffant jusqu'à la taille. La soie est la même que celle utilisée pour le haut de la manche, ce qui confirme que la partie haute est appliquée par-dessus la manche ajustée en lainage. Les garnitures formées de trois fins galons de velours rythment le col et la manche à deux endroits. Le boléro est orné d'une lourde passementerie, comme la ceinture en pointe.

### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1892, Trois femmes de la famille Lacasse et leurs parents

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**nom photographe :** Jos. Beaudry, 205 rue St. Jean, Québec

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée :** c. 1892

Les corsages sont d'une incroyable variété. Le fait d'en voir trois dans la même image indique à quel point cette variété est recherchée et n'est pas une question de classe sociale ou de choix régional. Les gravures de mode proposent cette diversité en accentuant encore, si c'est possible, le nombre d'éléments de garnitures. Pour des raisons économiques évidentes, les gravures de mode proposent systématiquement des vêtements plus compliqués et ornés que ceux qui seront véritablement portés. Cette exagération des détails se retrouve tout aussi bien en Europe qu'au Québec. Il ne peut donc être question d'une volonté de simplification qui serait particulière au Québec.

Détail d'une gravure de mode américaine de 1892

Plusieurs des particularités que nous venons de voir se retrouvent dans ce dessin de corsage, comme le traitement des différentes matières dans la double manche, bouffante et ajustée, l'effet boléro, le **corselet**\* décoratif et l'utilisation de passementerie en relief.



[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Corsages



Quatre femmes portent des **corsages vestes\*** ouverts sur des plastrons dont deux sont bouffants et en satin foncé et les deux autres sont des panneaux de dentelle sur un fond contrasté. Les corsages vestes ont des revers longs et étroits et se terminent en pointe légère; ces revers sont soit gansés, soit recouverts de satin foncé ou d'une passementerie.

La taille est encore longue, ajustée et mince. Ce style de corsage disparaît après 1891. Une autre photographie montre la femme assise à gauche lors de son mariage et portant le même ensemble avec le même corsage, mais sur un plastron blanc orné d'un ruban assorti,

Le corsage de la jeune femme debout à droite est remplacé par une robe princesse à revers s'ouvrant sur un plastron bouffant de satin foncé et s'attachant au devant par trois bandes reliées à des boutons décoratifs. La même étoffe de satin foncé recouvre le col droit et son nœud de ruban, les revers, les gros boutons et le poignet. Sa robe princesse se termine deux pouces plus haut au-dessus d'une jupe à plis qui semble coupée dans le même lainage clair, formant ainsi un ensemble.

Nous retrouvons ici une des cinq femmes de la photographie : 1890-1891, *Famille Lacasse, cinq femmes et un homme*. Il s'agit d'une photographie de mariage caractéristique montrant le port de la redingote croisée pour l'homme avec une cravate blanche. À cette date, cet habit sous sa forme croisée n'est de mise que pour les occasions formelles ou habillées comme le mariage.

La jeune femme porte un ensemble vraisemblablement noir, la couleur la plus utilisée pour une robe de mariage tout au long du 19<sup>e</sup> siècle. La jupe est ouverte de chaque côté sur une jupe de dessous montée à plis verticaux plats et ornée d'un panneau de passementerie. La même passementerie garnit les revers du corsage veste qui s'ouvre sur un plastron bouffant blanc monté sur un empiècement. Des rubans blancs ajoutés au col, à l'ouverture du poignet de la manche et dans la coiffure confirment l'hypothèse de la photographie de mariage. Image prise probablement assez peu de temps avant l'autre puisque le décor du studio est identique y compris le mobilier.

Dans la première photographie, la jeune femme assise porte exactement la même robe, mais a échangé le plastron blanc de son mariage pour une version identique, mais noire et où l'empiècement est recouvert de la même passementerie. Elle arbore aussi son anneau de mariage. Nous savons que la robe de mariage noire était privilégiée par les classes moyennes et modestes parce qu'elle pouvait resservir après avoir été modifiée à faible coût. Ainsi, nous avons ici une confirmation par la photographie de la réutilisation d'une robe. L'ouverture sous forme de patte de boutonnage du corsage étant toujours dissimulée sous le revers gauche, on comprend pourquoi le plastron est facilement interchangeable.



avons ici une confirmation par la photographie de la réutilisation d'une robe. L'ouverture sous forme de patte de boutonnage du corsage étant toujours dissimulée sous le revers gauche, on comprend pourquoi le plastron est facilement interchangeable.

La possibilité de voir la même robe portée par la même personne dans deux photographies différentes s'avère particulièrement intéressante ici, dans la mesure où certaines particularités de la robe ne sont visibles que dans l'une ou l'autre image grâce au changement de position, assise et en pied.



**Renseignements connus sur la photographie :**

- titre :** c. 1890, Couple de la famille Lacasse
- lieu de l'achat :** ville de Québec
- nom photographe :** Jos. Beaudry, Québec
- technique :** carte cabinet

**1889, Revue de la Mode**



Gravure de mode montrant la silhouette et l'utilisation de la passementerie le long des ouvertures de la jupe sur une sous-jupe montée à plis. Le dessin de gauche montre une version de robe-princesse.

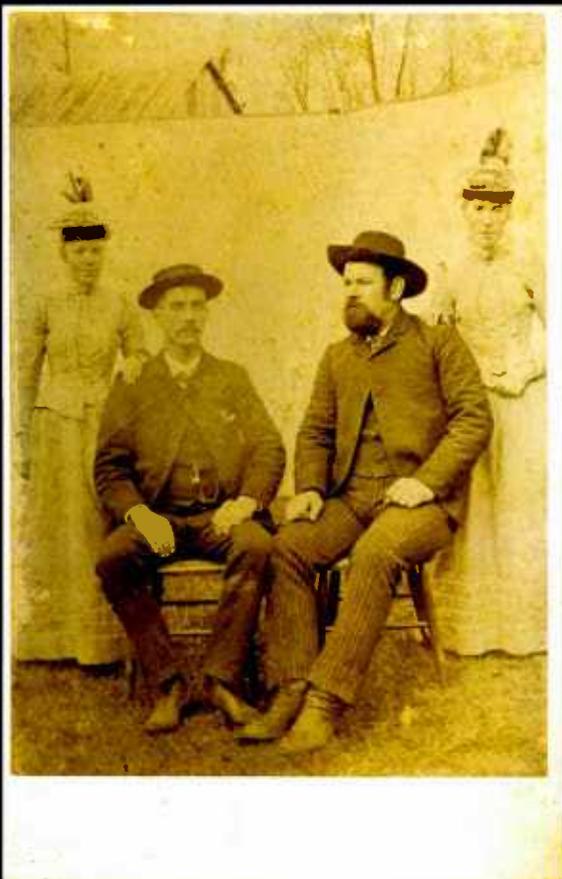
droite a un gilet assorti au veston en tweed qui est porté par le patron de la même femme provenant du même album et se situant dans les années 1891, 1992, 1899-1900. Il est très ajusté, il porte des bottes de travail. L'autre arbore un gilet plus datation proposée : c. 1890

cent avec la nouvelle petite encoche au bas et une breloque au bout de sa

chaîne de montre.



Catalogue de mode américain de 1889 montrant deux variantes du corsage veste à revers s'ouvrant sur le plastron.



Dans ce portrait inusité, nous avons une rare occasion de voir quatre personnes posant à l'extérieur devant une toile de photographe. Il s'agit vraisemblablement d'un photographe ambulant qui a installé sa toile dans un village. On peut voir l'herbe sur le sol ainsi que le toit d'une grange et des arbres dépassant au-dessus de la toile. Les deux femmes sont debout derrière leurs maris assis sur des chaises en bois. Bien qu'étant plus difficile à voir que les hommes à cause de leurs robes pâles et d'un léger flou, leurs ensembles identiques (elles sont sœurs) sont aisés à dater. La silhouette très allongée accentuée par des petits chapeaux finissant en pointe et surtout les emmanchures surélevées sont caractéristiques de 1890-1891. Le corsage jaquette à basques longues, ouvert sur un faux gilet, constitue un indice de plus.

Les deux hommes semblent encore porter la mode étriquée de la décennie précédente, mais très correcte, avec des chapeaux en feutre. Celui assis à droite a un gilet assorti au veston en tweed qui est porté avec le pantalon rayé et très ajusté. Il porte des bottes de travail. L'autre arbore un gilet plus récent avec la nouvelle petite encoche au bas et une breloque au bout de sa chaîne de montre.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1890-1891, Deux couples en extérieur devant une toile

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** carte cabinet

**datation proposée :** c. 1890-1891

[retour à la photo](#)

c. 1892

▼

Malvina Testes: dans un groupe de 11 jeunes filles



details

retour à la galerie

c. 1892

Malvina Leclerc dans un groupe de 11 jeunes filles



**Renseignements connus sur la photographie :**

titre : c. 1892, Malvina Leclerc avec 10 jeunes filles  
lieu de l'achat : Montréal  
nom du photographe : inconnu  
écriture manuscrite au verso : « Malvina Leclerc »  
datation proposée : c. 1892

**Décor et mise en scène :**

Cinq femmes debout et six assises posent en robes habillées devant une grande toile de fond représentant un intérieur victorien.



[retour à la photo](#)

1893



Les manches ont pris du volume depuis un an : elles sont largement bouffantes au-dessus du coude. Le corsage veste orné de larges revers est ouvert sur un faux gilet boutonné en velours. L'ensemble en lainage clair est parfaitement ajusté. La jupe qui ne touche plus le sol s'élargit vers le bas en même temps que les manches, mettant en valeur la taille de plus en plus fine. Les cheveux sont tirés en chignon vers l'arrière. Des boucles vaporeuses adoucissent le front.

L'homme est sanglé dans une redingote croisée qui est devenue un habit de cérémonie. Il pourrait s'agir d'une photographie de mariage. La coupe est très conservatrice.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1892-1893, Couple de Joliette debout

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** L. N. Roy, Joliette

**datation proposée :** c. 1893

Il s'agit d'une photographie de mariage. L'homme est particulièrement chic dans sa **redingote prince Albert\*** aux revers en soie. La longueur aux genoux est caractéristique des années 1890. Ce modèle de redingote croisée est devenu un habit réservé aux occasions formelles.

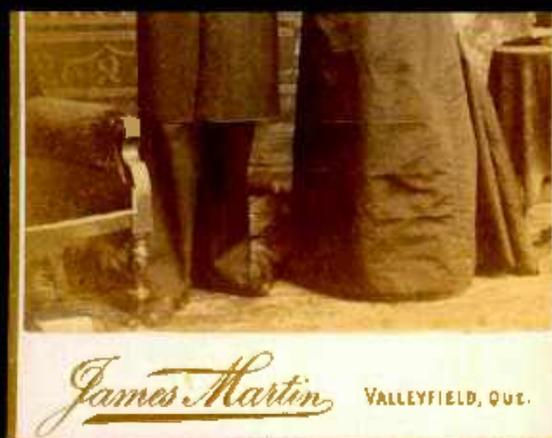
Sa femme arbore une robe en soie de couleur dont elle a soigneusement laissé les traces de pliages dans la jupe afin d'indiquer qu'elle est portée pour la première fois. L'ampleur de la jupe est ramassée à l'arrière dans la traîne qui est de retour depuis 1890. Les **manches gigot\*** sont coupées d'un seul tenant. Le corsage se termine légèrement en pointe avec un nœud de ruban. Il est orné d'une profusion de dentelle blanche accentuant la forme triangulaire. La



coiffure est moins sévère.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1892-1893, Couple de Valleyfield debout  
**lieu de l'achat :** Montréal  
**nom du photographe :** James Martin, Valleyfield, Que  
**datation proposée :** c. 1893



La jeune femme porte un corsage en soie sur une jupe de lainage dont on voit la **balayeuse\*** au bas. Des plis en éventail partent de la taille et se terminent sous l'empiècement arrondi. L'encolure basse bordée d'une petite ruche laisse voir un collier composé d'un double rang de perles. Un mouchoir fin est glissé dans l'ouverture dissimulée du corsage. Des **smocks\*** au niveau des épaules ramassent le surplus d'étoffe afin de rétrécir la ligne d'épaule. Avec la coiffure, le volume des manches et la simplicité de la jupe sans plis sont de bonnes clés de datation.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1892-1893, Annie assise tenant un livre  
**lieu de l'achat :** Montréal  
**nom du photographe :** inconnu  
**écriture manuscrite au recto :** « Annie »  
**renseignement :** album de la famille Blouin de Québec  
**datation proposée :** c. 1892-1893

Le corsage veste de la jeune fille s'ouvre sur un plastron bouffant avec de larges revers en satin découpés en forme et retenus par trois boutons de chaque côté. Un petit col rabattu du même satin est fermé par une broche en brillants. Le volume de la coiffure est confiné sur le dessus de la tête.

Le reste de la robe est taillé dans un taffetas damassé à petits motifs. Les quatre pincés de la jupe qui lui donnent sa forme devant sont bien visibles. La taille est soulignée par une impressionnante ceinture en orfèvrerie à grande boucle. Un nœud de ruban sur le côté brise élégamment la symétrie de l'ensemble.



La forme en demi-gigot des manches est bien mise en valeur par la pose. La trace de pliage laissée dans la jupe donne encore une fois l'indication que la robe est neuve, un prétexte courant pour passer chez le photographe.

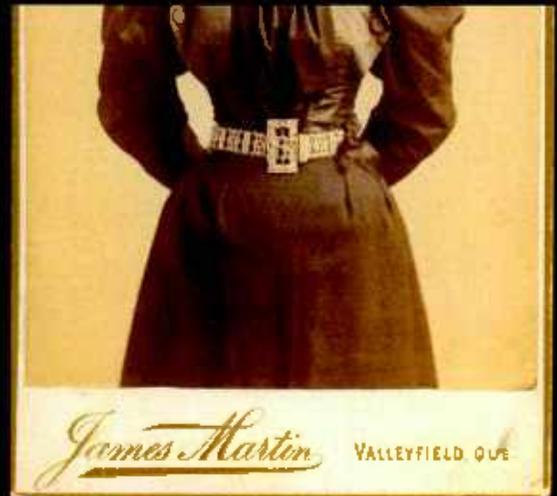
**Renseignements connus sur la photographie :**

titre : c. 1893, Jeune femme debout avec ceinture en orfèvrerie

lieu de l'achat : Montréal

nom du photographe : James Martin, Valleyfield, Que

datation proposée : c. 1893



Le *Magasin des Demoiselles* présente deux modèles montrant l'agencement de deux étoffes différentes. La soie damassée et le velours sont particulièrement recherchés. Pendant une très courte période, la taille en pointe voisine avec la taille droite fermée par une ceinture.

1892, Deux robes de jour, *Magasin des Demoiselles*



[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Corsages



La ligne dominante est un triangle sur sa pointe. Les quatre corsages vestes sont ouverts en « V » sur un plastron taillé dans un tissu formant contraste comme du velours ou de la guipure. Les revers décoratifs sont variés : en guipure blanche, en volants et smocks, gansés de blanc, en bandes de velours asymétriques.

Une paire de manche est en velours foncé avec la pointe caractéristique de 1890-1891. Les autres manches collantes bouffent dans le haut avec plus ou moins de volume.

Le corsage veste de la jeune fille à droite est d'une coupe complexe qui joue sur l'asymétrie avec à gauche un long revers jusqu'à la taille et à droite trois remplis et des ornements en passementerie. Un ruban en velours de soie orne l'arrière du col.

Le corsage à gauche est plus classique avec des revers en velours de chaque côté d'un plastron bouffant en satin. Une double ruche remplace le col. Une autre jeune fille, qui pourrait être sa sœur, a le même corsage et les mêmes boucles d'oreilles.





Deux autres ont fait le choix du drapé asymétrique. La jeune fille à droite arbore la manche la plus moderne : volumineuse et tombante sur le coude, son emmanchure est très haute. Si certaines illustrations de mode la proposent déjà en 1890, cette manche est caractéristique de 1892, ce qui nous donne une bonne clef de datation. Sa collerette en dentelle "blonde" est déposée sur un col rabattu.

Le corsage de la jeune fille debout au centre présente le modèle le plus simple et celui qui semble le plus daté, vers 1889-1890. Seule la petite élévation en pointe de l'emmanchure annonce le début des années 1890. Les épaules sont encore larges par rapport aux autres.



janvier 1890, Deux robes de jour, Peterson's Magazine

Le corsage ouvert sur un plastron, ici en guipure, est proposé par le Peterson's dès 1890. Nous voyons aussi la taille en pointe, la jupe ouverte et plissée et les manches légèrement gonflées et surélevées.



Produit par la compagnie Symington, ce corset destiné à la travailleuse était annoncé comme étant le moins cher et le plus solide. Le soutien est effectivement procuré par des cordes avec un minimum de baleines. La publicité vise directement la jeune domestique de maison qui tient à suivre la mode tout en disposant d'un budget limité.



1890, Corset « Pretty Housemaid », Musée Leicester County Council



Les deux femmes posent devant une toile de fond peinte avec des motifs de fleurs et les pieds dans de la paille. C'est le décor habituel des photographes ambulants. La plupart produisent aussi leurs images sur des ferrotypes, une technique rapide et peu coûteuse.

La jeune femme à droite est particulièrement bien habillée dans sa robe à rayures garnie de rubans de velours foncé. Le parfait ajustement du corsage et l'agencement des rayures dans le corsage et les manches étaient une opération délicate qui demandait une bonne couturière. Les étoffes à rayures sont encore souvent illustrées, mais plus rarement portées dans les photographies. Un col et des manchettes en lingerie complètent l'ensemble.

Le travail de couture est moins heureux dans la robe de l'autre jeune fille : la jupe tombe mal, le corsage plisse et paraît trop grand. Le modèle n'en respecte pas moins les illustrations de mode de 1891-1892 : l'utilisation d'un velours de soie pâle pour les avant-bras, les revers et le bas de la jupe, l'ampleur du haut de la manche, ainsi que l'ouverture du corsage sur un plastron plissé.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c.1892, Deux jeunes femmes enlacées

**lieu de l'achat :** Montréal

**renseignements :** album de la famille Marcoux de Montréal

**technique :** ferrotipe

**datation proposée :** c. 1892



[retour à la photo](#)

## Couples à la campagne



Dans un décor utilisant une fausse barrière posée sur un tapis, les robes des trois jeunes femmes ont déjà les manches bouffantes et surélevées du début des années 1890 tout en conservant les drapés de la fin de la décennie précédente. On comprend qu'il était plus facile d'adopter des manches nouvelles que de voir disparaître les drapés qui régnaient depuis vingt ans. Le corsage veste de la femme à gauche arbore un gros volant plissé de chaque côté contribuant à diminuer la largeur des épaules comme le veut la tendance. Les deux autres femmes ont opté pour le drapé asymétrique.

Les chapeaux des femmes sont petits et posés à plat. La garniture de rubans s'élanche droit vers le haut. Un imposant **réticule\*** est pendu à une châtelaine agrafée sous le corsage.

L'homme est en tenue de campagne : complet veston clair, régates à pois et chapeau melon à calotte haute. Le melon est de couleur, peut-être le marron ou le fauve à la mode.

### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1891-1892, Trois femmes et un homme en chapeaux

**lieu de l'achat** : Foster, Cantons de l'Est

**technique** : ferrotipe

**datation proposée** : c. 1891-1892

Les deux couples posent dans un studio en plein air : derrière le gazon, le bord de la toile de fond mal tendue est visible. Les deux femmes ont les manches semi-bouffantes de 1891-1893 et les jupes ajustées et sans ornements portées couramment depuis 1892. Étrangement, la femme assise porte une robe foncée avec des accessoires clairs : un parasol et un chapeau marquis à la passe ondulée. Elle a les mains bronzées d'une travailleuse de la campagne.

La femme debout a une robe claire et de la dentelle blanche garnissant le corsage. Les volants de dentelle accentuent la forme triangulaire recherchée. Le petit chapeau de paille est posé à plat avec une garniture foncée dressée.

L'homme assis porte un complet veston à rayures claires sur un



fond foncé. Le boutonnage est haut comme celui du gilet dont le bas est déboutonné pour obtenir l'encoche en « V » à la mode. Le col mou est rabattu sur la cravate à peine visible. Un étonnant canotier de paille claire est accroché sur l'accoudoir de la chaise. L'homme debout est plus chic. Il arbore la **jaquette\*** gansée de soie portée avec le gilet échancré et un nœud papillon de soie à carreaux clairs.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1892-1893, Deux couples dans l'herbe

**lieu de l'achat :** Québec

**technique :** ferrotype

**datation proposée :** c. 1892-1893



[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Une famille à la campagne



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** 1892, Famille assise sur une galerie

**lieu de l'achat :** Montréal

**écriture manuscrite au verso :** « With compliments S. W. Richard 15-7-1892 »

**datée :** 15 juillet 1892

Il est intéressant d'avoir cette photo datée pour se rendre compte qu'en 1892, les trois femmes ont bien adopté les emmanchures surélevées et légèrement bouffantes, même la plus âgée. En revanche, cette dernière a renoncé à adopter la coiffure se contentant de nouer ses cheveux en bandeaux et de les surmonter d'un bonnet. Elle porte encore la jupe à plis tandis que les deux autres ont opté pour la nouvelle jupe simple.

La femme assise à droite porte une robe de maison en coton rayé, visible malgré le flou. Sa coiffure est impeccable pour la date.

L'homme assis au centre porte un complet deux-pièces clair sur un gilet foncé, échancré sur la chemise avec un col châle. Il a noué une **régate\*** foncée sous son col à coins cassés. Il porte la moustache fournie de la décennie dite « à la gauloise ».

Tous les enfants portent la collerette en dentelle, y compris le petit garçon en robe debout auprès de son père.



[retour à la photo](#)

---

## Robe du musée McCord

---



Cette robe conservée au musée McCord nous permet de reconnaître la forme du corsage ouvert en « V » devant et de ses manches dont l'emmanchure est surélevée annonçant déjà la forme de la manche gigot. L'utilisation de deux étoffes différentes montre la façon dont la jupe s'ouvre sur le devant, un rappel des modes du 18<sup>e</sup> siècle. Au moins deux de nos jeunes filles ont opté pour ce modèle qui garde une ligne simple.

c. 1890-1893, Robe, Musée McCord de Montréal (M2004.118.2.1-2)

1894-1895

Maria Aubertin



details

[retour à la galerie](#)

c. 1894-1895

• Maria Aubertin

corsages variés

les sources

coiffure

- cheveux relevés en vagues lisses
- de chaque côté de la face, des appâts les deux petits penchés nécessaires pour aplâter les antennes-houles passés de mode

corsage

- décolleté du corsage très ouvert avec un drapé en zigzag
- taille soulignée par une ceinture en satin noire sur le côté

coupe

- les découpes de l'stoffe permettent de voir comment les godets" inversés de chaque côté de la jupe sont taillés dans le biais pour obtenir l'ampleur du bas tout en gardant l'équilibre au niveau des hanches

robe

- robe noire habitée dans un lin Europe à petits damiers

encolure

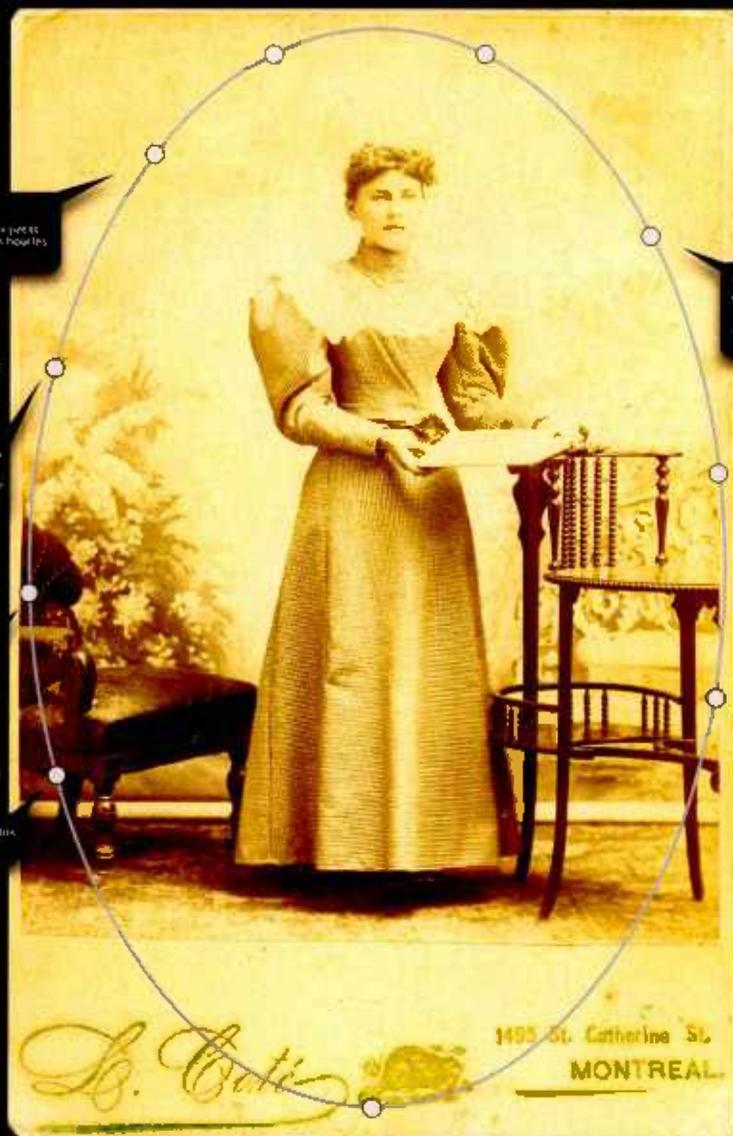
- col à mi hauteur en même stoffe
- "berlitz" en dentelle noire dans le haut du corsage venant un empiècement blanc
- berlitz amovible, pourrait être remplacé sur un autre corsage

manche

- les "empêches gigot" donnent des épaules très larges
- manchettes en biais qui ne sont pas aussi amples que celles d'une femme mariée

jupe

- l'ampleur de la jupe suit celle des manches
- moue anglaise en 1895-1896



une famille

**Renseignements connus sur la photographie :**

titre : c. 1894-1895, Maria Aubertin

lieu de l'achat : Montréal

nom du photographe : L. Côté, 1495 St. Catherine St. Montreal

technique : carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

écriture manuscrite au verso : « Maria Aubertin »

datation proposée : c. 1894-1895



[retour à la photo](#)

## Corsages variés

La jeune femme porte un ensemble formé de trois étoffes différentes de couleurs claires. La jupe et les manches gigot sont taillés dans un fin lainage (ou un mélange de laine et soie) présentant un motif de semis de verdure stylisée. Le col, les épaulettes, les revers et les manchettes mousquetaires sont taillés en biais dans un mélange ressemblant à une **bengaline\*** assez forte dont les côtes sont bien visibles. Le plastron plissé est en soie, comme la ceinture et les rosettes.

La coiffure frisée haute sur le front était plus courante dans les années 1893-1894, cependant le nœud de ruban dressé à l'arrière du cou, les revers à épaulettes et l'ampleur retombante des manches indiquent une date se rapprochant de 1896.

### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1895, Couple, femme debout en robe claire

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**nom du photographe :** Lalonde, Québec

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée :** c. 1895-1896



*mars 1895, Ladies' Promenade Toilette, Metropolitan Fashion, Toronto*

Nous retrouvons ici le corsage veste à revers rectangulaire ouvert sur un plastron plissé en soie ainsi que l'utilisation de la bengaline dans la robe.



*septembre 1895, Ladies Spanish Vest, Metropolitan Fashion, Toronto*



Dans cette illustration, nous pouvons enfin voir sous quelle forme se présente le plastron plissé. Il est toujours sans manches puisque seulement un mince pan du devant est visible sous le corsage-veste ou le corsage-tailleur. Avec un devant en soie et un dos coupé dans une autre matière meilleur marché, son ouverture se trouve au dos avec un ajustement supplémentaire donné par des fronces à la taille. Remarquons que le col plissé et son nœud arrière font partie intégrante du plastron.

Nous comprenons ainsi comment le plastron plissé remplace la blouse que l'on imagine sous le corsage ouvert, évitant le surplus d'étoffe des manches, facilitant à la fois sa confection à moindres frais et son entretien. Il est donc courant d'utiliser un petit métrage de matières en soie plus dispendieuses comme le taffetas, ou le velours pour confectionner le devant et le col.

Le mot « vest » qui est utilisé dans le titre anglais est un terme que l'on pourrait traduire par « gilet ». Les adjectifs sont plus fantaisistes et utilisent souvent le nom d'un pays comme ici « Spanish » qui fait allusion aux broderies verticales ou « French » qui désigne un plastron avec un pli creux central.





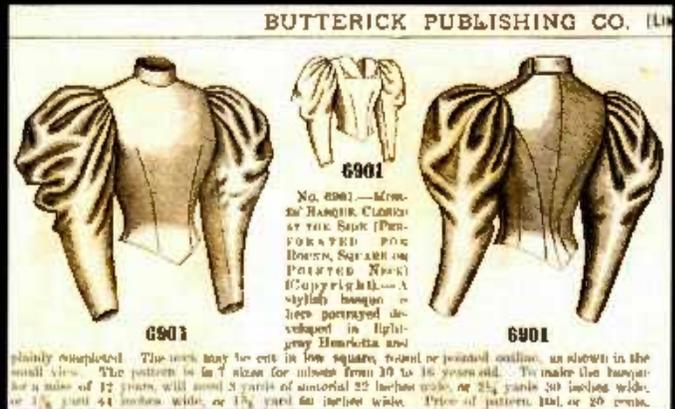
**Renseignements connus sur la photographie :**

- titre :** c. 1895, Quatre femmes, deux debout et deux assises
- lieu de l'achat :** Montréal
- nom du photographe :** inconnu
- technique :** ferrotype avec rehauts de couleur
- datation proposée :** c. 1895-1896

Ces quatre femmes présentent d'intéressantes variations en ce qui concerne les corsages et les coiffures, mais aussi les étoffes en laine ou en soie et les couleurs claires et foncées.

La femme assise à droite dans une robe en lainage clair est la seule dont le corsage ne s'ouvre pas au devant, mais sur le côté. Les parements, le col et les trois ornements sont en velours foncé formant un fort contraste avec l'ensemble. Les trois pattes décoratives sur le devant se terminent par de gros boutons ornementaux.

Un corsage complètement uni devant avec l'ouverture sur le côté nous donne une bonne idée de l'utilisation d'une base qui peut être garnie à loisir. C'est ce que notre jeune femme a fait en y ajoutant les ornements en velours. Le catalogue propose d'utiliser un lainage gris clair **Henrietta** ce qui pourrait correspondre à la couleur portée par notre jeune femme.



1895, Misses' blouse, closed at the side, Metropolitan Fashion, Toronto



On ne voit que le corsage de l'autre femme en robe claire. Un large col berthe dont les pointes s'étirent assez pour couvrir l'ampleur des manches gigot est bordé d'un galon de velours foncé assorti au col droit. Sa coiffure de profil montre bien la hauteur du chignon, contrairement aux trois autres qui se tiennent de face. Ce modèle de col berthe ouvert devant est très courant et se retrouve dans les illustrations de 1893 à 1896. Pour accentuer l'effet d'horizontalité, les cols sont systématiquement bordés d'un ruban ou d'un galon.

La femme assise à gauche porte une robe en soie (ou un mélange soie et laine) foncée et des parements en velours foncé. Son col à large revers semble faire partie d'un corsage veste ouvert sur un devant en velours. Les lorgnons pincés sur le nez s'accordent avec son âge et le livre qu'elle tient ouvert sur ses genoux.



1893, *Illustration de mode (héliochromie)*,  
 La Mode Pratique, Costume Institute du  
 Metropolitan Museum, New York



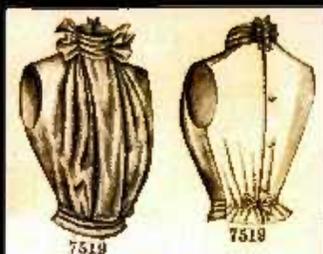
avril 1895, *Ladies' Round Basque*, Metropolitan Fashion, Toronto

Nous avons deux versions du corsage à basque pouvant s'ouvrir sur un faux gilet ou un plastron. Le premier **corsage tailleur\*** a de larges revers en pointe avec des crans masculins que nous retrouvons dans notre photographie. Les pointillés du dessin sur le col droit et les revers indiquent les endroits destinés à recevoir les gallons contrastés comme le velours choisi par notre femme aux Iorgnons.

janvier 1895, *Ladies' Basque Waist, with Fancy Sailor-Collar*,  
 Metropolitan Fashion, Toronto

La jeune femme debout à droite a un corsage veste ouvert sur un plastron avec un grand pli creux au centre. Bordés par deux rangs de passementerie noire, les revers sont carrés comme ceux d'un col marinier.

Le corsage à un col à revers carrés dans le même style marinier que celui de la photographie y compris la passementerie.



No. 7519.—Ladies' Vest, with French Front and  
 Back and Large Pleat (shown separately).—This pattern  
 is in 18 sizes for busts from 28 to 44 inches. Best propo-  
 sition.—To make the vest for a bust of medium size, will  
 require 2½ yards of material 22 inches wide or 1½  
 yard 30 inches wide or 1¼ yard either 36 or 44  
 inches wide.—Price of pattern, 10c. or 20 cents.

Son corsage est porté avec ce plastron plissé à la française, c'est-à-dire avec un large pli creux au centre.

avril 1895, *Ladies Vest, with French Front*, Metropolitan Fashion, Toronto





**Renseignements connus sur la photographie :**

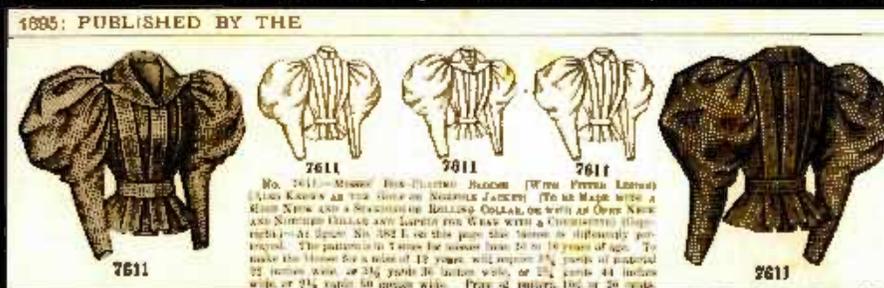
titre : c. 1895, Deux femmes debout, robe de tweed  
 lieu de l'achat : Montréal  
 nom du photographe : inconnu  
 renseignements : album de la famille Blouin de Québec  
 technique : ferrotypage avec rehauts de couleur  
 datation proposée : c. 1895-1896



La jeune fille à gauche a la robe plus courte à cause de son âge (15-16 ans). Plusieurs détails nous le confirment comme l'encolure basse et arrondie, l'absence d'ornementation sur le devant du corsage et la simplicité générale de l'ensemble. La taille basse et arrondie est ceinturée d'un cardon tressé. Son corset ou son cache-corset forment des bosses disgracieuses sous l'étoffe trop mince du devant.

*Détail du corsage*

La jeune femme à droite arbore un ensemble nouvellement coupé dans un tweed de laine. Son corsage avec son pli creux central et les deux soufflets de chaque côté sont caractéristiques du **corsage Norfolk\*** dont le style a été emprunté au vestiaire sportif masculin. Les quatre gros boutons au devant sont décoratifs. La ceinture s'agrafe par devant. Une paire d'épaulettes a été ajoutée pour élargir les épaules.



mai 1895, Misses' Box-plaited Blouse, Norfolk Jacket, Metropolitan Fashion, Toronto

Le corsage veste Norfolk est présenté avec trois encolures différentes. La ceinture est ici agrafée un peu sur le côté ce qui nous semble nettement plus élégant.





retour à la photo

## Les sources

Un corsage drapé et bien ajusté est présenté dans le catalogue sous sa forme simple, puis avec l'ajout d'ornements en dentelle et d'une ceinture nouée avec une rosette. On comprend mieux comment il était possible de varier un corsage simple en ajoutant des éléments retailés au goût du jour. Des cols séparés sont proposés dans les catalogues, mais le plus souvent ils sont de confection maison. De nombreuses dentelles datant du 18<sup>e</sup> siècle ont été réutilisées de cette façon.

Les catalogues de patrons comme celui-ci, d'abord publié à Londres et à New York, puis repris par un éditeur de Toronto qui le distribuera à Montréal, nous permettent d'observer le circuit emprunté par les informations d'une mode qui a été lancée à Paris à



juillet 1894, Ladies' Surplice Waist, Metropolitan Fashion, Toronto

peine un ou deux mois auparavant. Les illustrations en noir et blanc et les textes qui les accompagnent peuvent paraître austères et peu attrayants, cependant, comme ils sont destinés aux couturières et aux femmes qui taillent leurs vêtements elles-mêmes, ils présentent une mode véritablement destinée à être portée, loin des gravures en couleur des magazines, bien plus extravagantes.

Les vues de dos, les détails de coupe et surtout l'illustration des multiples variantes possibles donnent une bonne idée du coup de pouce précieux que ces catalogues distribués par la poste pouvaient apporter à l'économie domestique d'une famille éloignée des centres urbains.



La femme debout à gauche présente une « robe de jeune fille, en lainage souple à petits damiers noirs et blancs » semblable à celle portée par Maria Aubertin. Un jabot en dentelle a été ajouté.

Les illustrations de mode sous la forme d'héliochromie (photographie en couleur dont l'impression est réalisée en phototypie) semblent assez rares alors que les journaux utilisent la photographie depuis de nombreuses années. La raison en est que les éditrices savaient que le réalisme de la photographie faisait moins rêver leurs clientes que les images de leurs dessinateurs qui pouvaient exagérer et styliser à l'infini les formes des vêtements et des corps. Aussi pouvons-nous considérer un magazine de mode comme *La Mode Pratique* particulièrement précieux dans nos recherches portant sur le vêtement porté. La première reproduction d'une photographie de mode dans un magazine a d'ailleurs été publiée dans le deuxième numéro de *La Mode Pratique* en 1891.

1894, Illustration de mode (phototypie), *La Mode Pratique*, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York



[retour à la photo](#)

## Une famille



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1895, Famille de Joseph Desautels

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** L. Côté, 1495 rue St. Catherine, Montréal

**renseignements :** album de la famille Blouin de Québec

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**écriture manuscrite au verso :** « Famille Joseph Desautels de N-D. de Grâce. Régina + Charles Joseph fils le plus grand des deux jeunes, le petit Antoine fils de Joseph »

**datation proposée :** c. 1895

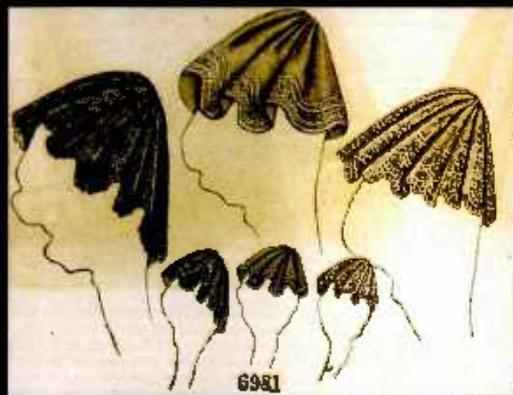
Nous avons deux exemples de corsage avec des épaulettes soulignées par de la dentelle. La robe de Madame Desautels (à droite) est entièrement en soie. Elle porte un corsage ouvert sur un plastron finement plissé au centre, un col froncé peu élevé et une garniture en dentelle noire formant des revers en « V » de la taille aux emmanchures. Un volant bouillonné garnit le bas de la jupe visible entre les jambes de ses deux garçons.

juillet 1894, Ladies Costume, dessin de l'auteur d'après le Metropolitan Fashion, Toronto



Régina, la petite fille, se tient un peu trop de profil pour s'assurer de la forme exacte de son col. Cependant, nous devinons un large col **berthe\*** souligné par d'amples épaulettes en dentelle de soie du style « **blonde\*** ». La robe blouse courte dévoilant ses bottines et ses bas noirs correspondent à son âge, soit entre dix et douze ans. La ceinture en soie, visible au niveau de la taille, montre ses deux pans de ruban retombant devant. Des dépassants blancs servent de finition au col dressé et à l'extrémité des manches gigot. Ses bottines à boutons et à empeigne festonnée sont très élégantes.

avril 1895, Girls Dress, Metropolitan Fashion, Toronto



Des épaulettes de formes variées sont proposées séparément dans les magazines. Le texte précise à la fin de la page que pour une paire de manches en soie, il faut compter de 10 à 15 francs. Les entrées en matière de dentelle de soie sont notables au regard de la seconde partie du 19<sup>e</sup> siècle, ce qui permet de la rendre plus accessible.

Cependant, la dentelle en soie est toujours dispendieuse. La mode privilégiant le remploi des dentelles du 18<sup>e</sup> siècle, les magasins en proposent des copies assez convaincantes teintées légèrement pour imiter le jaunissement naturel des dentelles anciennes.

1894, Ladies' Gathered Sleeve Caps, Metropolitan Fashion, Toronto

Joseph Desautels est habillé d'une jaquette à trois boutons bien ajustée sur un gilet pâle, avec une cravate blanche sous le col rabattu. Sa breloque de montre dépasse de son gilet. Il porte une ceinture en plus de sa veste et est chaussé de bottines. Ses vêtements semblent coupés sur mesure et non pas achetés en magasin parmi les habits d'homme ordinaires.

Ses étroits pantalons rayés portent la marque du pli au fer seulement dans le bas. Cette mode introduite vers 1890 n'est pas toujours suivie. Il faudra attendre quelques années encore pour voir les plis frontaux jusqu'en haut.



Les trois garçons sont aussi assez chics. Charles, l'aîné, porte un veston ouvert sur un gilet échancré, montrant la chemise blanche et un nœud clair, avec des pantalons d'adulte. Les deux autres enfants, le petit Antoine et le plus grand, Joseph, sont encore en culottes courtes. Ces culottes étaient portées entre l'âge de 5 et 10 ans, parfois jusqu'à 12 ans. Joseph a un ensemble pâle d'été dont les manches écourtées laissent élégamment paraître les poignets de la chemise. Les plis frontaux de ses culottes sont visibles. Les deux frères portent une variante de la **veste Norfolk\*** nommée « Brighton suit ». Les soufflets et leurs plis verticaux sont cousus. Un large nœud blanc, noué lâchement autour du col, sert de cravate. Bas noirs à côtes portés avec des chaussures basses à lacets en rubans.

1895, Boys Norfolk Jacket, Metropolitan Fashion, Toronto

La veste Norfolk, portée depuis les années 1880, devient très populaire pour les **jeunes** garçons dans les années 1890. Cette veste d'adulte a été mise à la mode par le prince de Galles qui la portait pour ses chasses dans le comté de Norfolk. Elle se caractérise par des doubles plis creux verticaux au devant comme au dos. Une ceinture retient les plis comme une martingale.

[retour à la photo](#)



*Archambault* Photo  
Finlay

2204.  
NOTRE-DAME ST.  
MONTREAL

retour à la galerie

c. 1895 • Quatre jeunes femmes autour d'un pilastre

les quatre corsages



coiffures

bijoux

corsage 1

corsage 3

corsage 2

corsage 4

manches

manches

jupes

textiles

- les quatre ont une coiffure assez semblable
- cheveux très en chignon pas visible de face
- on peut voir sur le côté d'une épingle ou tige glissée dans le chignon
- des bijoux très sautoirs sont enroulés le long du cou et
- une perle est suspendue aux boucles.

- une broche sur chaque col
- deux anneaux
- un bracelet
- des bracelets de chaque poignet ont l'ouverture de deux surjets

- peu visible, un corsage cache le reste de la robe
- plusieurs effets se voient sous le corsage

- en bas, le corsage se joint à la jupe avec un empiècement en taffetas (le «*sur-maire*»)
- les deux parties de chaque côté du corsage devant sont unies
- la jupe est arrondie et mesure six pouces long
- une ceinture en taffetas moite est nouée sur le côté avec deux long pans
- la ceinture ne réussit pas à cacher la base du corsage qui apparaît dessous

- le corsage a deux et trois boutons latéraux, rectilignes et visibles
- en pointe légère devant, ce qui nous indique la date
- les deux parties de mise en forme sont bien visibles
- particulièrement bien que sur le corsage moiré en calicot les boutons

- plus compliqué et inhabituellement court que les autres
- distinct impression d'une fabrication d'un corsage du XVIII<sup>e</sup> siècle
- utilisation de boutons et de trois boutons de fermeture et de trois boutons en diagonales

- manche lisse - mesure à l'épaule
- la sixième bouton dans le corsage est enroulé haute et continue sans arrêt
- la sixième bouton est enroulé haut au dessus du corsage

- manches égales d'un seul bout
- la ceinture centrale est bien visible pour les deux

- les quatre jupes ont la même coupe, mesurant la largeur des jupes (180)
- il y a dans le haut, à l'endroit où la jupe se joint au corsage, un système de renforcement des coutures
- la jupe est garnie par des boutons au devant et des boutons dans un coin les boutons dans la jupe de gauche
- il y a des jupes qui cache le pied de devant et à l'arrière, etc. et sont mesurés et mesurés pour la première fois

- un petit «*sur-maire*» (comme «*strapettes*») est nécessaire pour obtenir le volume arrière sous la table visible sous la forme de gaines

Archambault Extra Finish 2204 NOTRE-DAME ST. MONTREAL

Renseignements connus sur la photographie :  
lieu de l'achat : Montréal  
nom photographe : Archambault, 2204 Notre-Dame St., Montréal  
technique : carte cabinet, épreuve à gelatine argentique  
renseignements supplémentaires : le photographe Henri C. Archambault aurait travaillé à cette adresse entre 1890 et 1896.  
date de prise de vue : c. 1894-1895

Décor et mise en scène  
Les quatre femmes, probablement des sœurs, sont regroupées autour d'un pilastre décoratif assez grossier posé sur un tapis de fourrure masquant leurs chaussures.



[retour à la photo](#)

## Les quatre corsages



*c. 1895, Quatre jeunes femmes autour d'un pilastre, détail*



*c. 1894-1895, Corsage de dîner, Musée McCord (M19789), Montréal*

Le dos de ce corsage en soie nous montre bien la forme de la **manche ballon\*** et l'utilisation de rubans en velours foncé au col et sous l'ampleur du ballon.

Le corset des années 1890 est long, très baleiné, le **busc\*** très droit au centre avec une poitrine bien définie et une taille très fine. C'est cette taille fine que nous observons chez les deux femmes de gauche.





*c. 1893, Corset de la Worcester Co, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York (2009.300.3119a-c)*



Les illustrations de mode décrivent systématiquement des jupes ornées alors que dans les photographies la jupe unie semble être la règle. Ici, le corsage montre l'ajustement au maximum de la taille très semblable au corset que nous venons de voir.

Le corsage est en pointe, ce qui dans les catalogues de 1894 n'est visible qu'occasionnellement. Il apparaît aussi que les catalogues s'efforcent de convaincre les femmes d'adopter la nouvelle taille droite avec ceinture, tandis que les photographies indiquent que les femmes, qui n'ont pas hésité à adopter la manche ballon dans toute son ampleur, rechignent encore à abandonner la taille en pointe. La raison provient peut-être du fait qu'il était moins coûteux de changer une paire de manches que de corsage. Ajoutons que les femmes devaient avoir conscience que la taille en pointe avantageait davantage leur silhouette que la ceinture droite.

*septembre 1894, Toilette de lainage, Le Monde Illustré, Montréal*





c. 1895, Quatre jeunes femmes autour d'un pilastre, détail



Avec cette illustration montréalaise, nous prenons la mesure des variantes proposées par la mode, en particulier en ce qui concerne les formes proposées pour la taille : basse et arrondie, normale se terminant par un ruban, avec une ceinture ou en pointe prononcée.

Les corsages sont aussi particulièrement extravagants.

Nous sommes dans une de ces périodes intermédiaires où les formes se cherchent. Quelques années plus tard, la taille sera définitivement droite.

avril 1894, Toilettes de printemps, Le Monde Illustré, Mantréal

Nous retrouvons dans cette illustration la forme du corsage en pointe aussi nommé « corsage à basque » ouvert sur un faux gilet de dentelle. Les revers très larges sur les manches viennent mourir à zéro au niveau de la taille dessinant un triangle sur sa pointe. Dans notre photographie, le taffetas et la dentelle ont été remplacés par le velours de soie.



septembre 1894, Ladies' Toilette, Metropolitan Fashion publié par The Delineator, Toronto

corsage 3

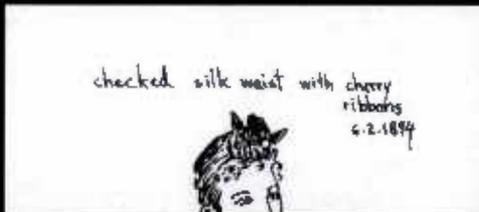


c. 1895, Quatre jeunes femmes autour d'un pilastre, détail

Dans cette gravure, si les manches gigot sont identiques, les corsages présentent quatre variantes. La femme à gauche dans sa robe mauve arbore le nœud de ruban sur la poitrine.



1894, La Mode française, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York



Dans ce dessin, nous retrouvons le nœud central piqué sur un corsage en soie à la taille légèrement arrondie.



6 février 1894, Illustration d'un corsage en soie, dessin de l'auteur d'après le Metropolitan Fashion, Toronto

Dans ce portrait, Popelin détaille minutieusement la robe de réception de sa femme taillée dans un **taffetas changeant\*** de couleur prune à fines rayures. La coupe correspond parfaitement à la date du tableau. Les parements et les autres ornements sont en velours de soie foncé.

La robe est donc entièrement en soie contrairement à la femme de notre photographie qui se contente d'un empiècement en taffetas moiré. On comprend qu'une femme qui avait les moyens de se faire peindre avait aussi les moyens de s'affirmer une robe en soie.



Portrait de madame Papelin par Gustave Popelin (1859-1939), collection particulière



La femme assise a noué sur le côté une longue ceinture en **taffetas moiré\*** très semblable à notre troisième femme.



1894, *Illustration de mode (phototypie)*, La Mode Pratique, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York



c. 1895, *Quatre jeunes femmes autour d'un pilastre, détail*



Il semblerait que notre quatrième jeune femme ait trouvé l'inspiration pour le modèle de son corsage directement dans cette illustration montrant la pose en diagonale de trois bandes de passementerie pâles sur un empiècement foncé. Le résultat, fruit d'une confection maison, nous apparaît nettement moins seyant.



*mars 1895. Ladies' Calling Toilette, Metropolitan Fashion, Toronto*

Le peintre Béraud nous montre avec beaucoup de précision la silhouette d'une jeune inconnue de 1894. Nous observons qu'à cette date l'ampleur des manches gigot n'a pas encore atteint les proportions des années 1895-1896 et que le bouffant est encore surélevé.

*1894, Méditation, huile sur toile de Jean Béraud, Musée des beaux-arts de Lille*



[retour à la photo](#)

ca. 1895 • Deux femmes en corolles tenant des éventails



détails

c. 1895 • Deux femmes en canotier tenant des éventails



- Chapeau de paille simple formé avec calotte haute et talon
- pose bien droit sur la tête

- tout rembourré
- un arc rassemble tout sur le front, semble avoir remplacé la frange des années précédentes

- bord est assez rabattu à certains endroits
- rigide avec un grand dentelle en satin blanc

- le corsage chemisier est reconnaissable par sa coupe et la qualité de l'étoffe, généralement fine
- le motif de fines rayures est particulièrement apprécié de la mode de l'époque
- l'ampleur du corsage est modeste et ne retombe pas sur la ceinture, ce qui est différent des corsages des années 1860-1880
- l'ouverture n'est pas visible
- la chemise en même étoffe s'étend à une hauteur de 10 cm

- la manche brodée est caractéristique de l'époque
- le volant est obtenu par la coupe, il semble moins à plat dans l'ensemble
- les plus sont très étroites à l'épaule
- une ampleur est rajoutée dans le long du bras

- tendre sur la base fin avec des plis
- il manque un petit supplément pour ajouter du volume et l'ajuster le bas du corsage

- un petit détail est différent plus sur la ceinture
- les éventails à deux bouts en bois sont plus communs
- il y a une petite queue de poisson sur le côté et que la pose est assez simple pour manipuler en l'ouvrant
- souvent à la main à gauche de la main est en bois

- la taille se voit très fine
- le corsage est en bois, contrairement à ce que l'apparence de l'étoffe donne par le chemisier
- le bas du corsage de la jeune femme de gauche est plus visible que celui de la jeune femme de droite
- la jeune femme est particulièrement trapue dans le corsage

- le motif des rayures, il est plus en bois la broderie et l'effet suppose que cela est fait à partir de 1890
- les jupes sont en bois, celle de droite a une jupe en tissu beige, dans un certain apparat

- chapeau de paille naturelle à la calotte en une haute

- provient sous le chapeau, la coiffure n'a pas le haut de la fin des années 1890

- le col rabattu a un motif simple et se voit sur un bord de 10 cm haut
- effet menuisier
- s'écarter vers l'extérieur, une rigature en bois fait un arc dans les deux directions dans la ceinture

- splendide corsage chemisier ou corsage blanc en satin à fines rayures sur une jupe
- l'ampleur du corsage est modeste et ne retombe pas sur la ceinture, ce qui est différent des corsages des années 1860-1880
- il est difficile de savoir si l'ouverture est en bois ou en tissu, à cause de la coupe
- la coiffure se trouve à l'arrière en équilibre le même corsage blanc

- la manche est étroite, elle est en bois, elle est en bois, elle est en bois
- le volant est obtenu par la coupe, il semble moins à plat dans l'ensemble
- une ampleur est rajoutée dans le long du bras

- simple, tendre sur la base fin avec des plis
- il manque un petit supplément pour ajouter du volume et l'ajuster le bas du corsage
- plusieurs points au-dessus du bas du corsage, la manche
- une balayette plus fine est visible sur la jupe

- le motif des rayures, il est plus en bois la broderie et l'effet suppose que cela est fait à partir de 1890
- les jupes sont en bois, celle de droite a une jupe en tissu beige, dans un certain apparat
- le motif des rayures, il est plus en bois la broderie et l'effet suppose que cela est fait à partir de 1890
- les jupes sont en bois, celle de droite a une jupe en tissu beige, dans un certain apparat
- le motif des rayures, il est plus en bois la broderie et l'effet suppose que cela est fait à partir de 1890
- les jupes sont en bois, celle de droite a une jupe en tissu beige, dans un certain apparat

Renseignements connus sur la photographie :  
 titre : c. 1895, Deux femmes en canotier tenant des éventails  
 lieu de l'achat : Montréal  
 nom du photographe : inconnu

technique : ferrotypé  
datation proposée : c. 1895-1896

#### Décor et mise en scène

Décor assez rustre : toile peinte représentant un intérieur avec une cheminée surmontée d'une crâdenne avec une assiette. La balustrade qui sert d'appui est drôlement bricolée. Le prélat à petits carreaux enjolivés, quant à lui, se retrouve dans de nombreux ferrotypes de l'époque.



[retour à la photo](#)

## Corsages variés



Ce qui est visible des manches nous indique que Hattie porte une robe en lainage clair avec un corsage ouvert sur un **plastron** bouffant blanc faisant office de chemisier. Les revers du col sont tellement larges qu'ils reposent sur le bouffant des manches gigot dont l'ampleur toujours importante commence à s'affaisser, ce qui est typique de l'année 1896. Un velours foncé est utilisé dans les revers et le col droit pour former un contraste élégant. Le velours du col droit est monté plissé ce qui indique aussi une date à partir de 1896.

L'utilisation de trois étoffes tissées à partir de fibres différentes (la soie du velours, la laine des manches et le coton du plastron) permet d'éviter la monotonie tout en restant économique. La tête tournée de la jeune femme donne une bonne vue de la coiffure avec le petit chignon à mi-hauteur et la frange vaporeuse faisant le tour du visage.

### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** 1896, Hattie en buste de profil

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** A. R. Roy, 187 St. Joseph, Québec

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**écriture manuscrite au verso :** « Hattie, sept. 96 »

**datation proposée :** 1896

La robe en fin lainage présente un corsage ouvert sur un chemisier ou plus vraisemblablement un plastron plissé blanc sans manches, facile à entretenir.

Les revers du col au maximum de leur largeur sont coupés dans un satin foncé formant contraste comme dans le portrait de Hattie. Le terme « costume » est utilisé dans les catalogues en anglais pour désigner un ensemble de sortie ou de promenade assez chic.



décembre 1894, Ladies' Costume, Metropolitan Fashion  
publié par The Delineator, Toronto



Pattern No. 311—Ladies' Costume, pub. Dec. 1894.—This represents Ladies' costume No. 3111 illustrated, also prepared on page 16 of this issue. The pattern is in 12 sizes for busts from 30 to 48 inches, bust measure, and costs 15.00 at all times. For a lady of medium size, the pattern needs 1 1/2 yards of material 32 inches wide, or 3/4 yard 44 inches wide, or 1/2 yard 56 inches wide.

Nous avons dans ce portrait une version simplifiée du corsage-blouse à manches bouffantes qui sied particulièrement aux très jeunes filles jusqu'à l'âge de seize ans environ. Le bouffant du devant est laissé libre jusqu'à la taille. L'étoffe n'en est pas moins de qualité : un imprimé de coton glacé ou une soie légère.

Le seul ornement est composé de « bretelles\* » en velours maintenues par trois petits boutons clairs et terminées par un double ruban clair. Cet ornement très courant continue en général jusqu'à la taille, tandis qu'ici le tout se termine au niveau de la poitrine. Les rubans clairs pouvaient être noués en rosette comme on le voit dans les illustrations de mode destinées aux jeunes filles. Le col est surmonté d'une petite *ruche\**, un autre détail qui ne se retrouve que dans les corsages de demoiselles.



**Renseignements connus sur la photographie :**

- titre : c. 1895-1896, Jeune fille en buste, corsage imprimé
- lieu de l'achat : Montréal
- nom du photographe : Quéry Frères, 10 Côte St. Lambert, Montréal
- technique : carte cabinet, épreuve à gélatine argentique
- datation proposée : c. 1895-1896

janvier 1895, Misses Afternoon Toilette, Metropolitan Fashion  
publié par The Delineator, Toronto



février 1895, Misses Plain Waist, Metropolitan Fashion  
publié par The Delineator, Toronto





Comme le titre anglais l'indique, il s'agit d'un ensemble d'après-midi pour jeune fille de 12 à 16 ans. Le texte précise que le corsage bouffant (qui nous semble si confortable) est en réalité monté sur un corsage ajusté dessous. Ici, les bretelles en velours se poursuivent jusqu'à la taille.



FIGURE No. 244 L.—MORNING PLAIN WAIST.—This illustrates MORNING waist No. 4100.

Dans cette illustration du même catalogue, nous retrouvons les bretelles écourtées se terminant par des rosettes. Le terme « plain » désigne le statut ordinaire ou simple du corsage destiné à une demoiselle. Les manuels de bienséance recommandent toujours plus de simplicité pour les jeunes filles.



Une jeune femme porte un corsage-blouse en satin de soie clair dont le devant est formé par des plis creux. L'élégance du corsage vient de son étoffe dispendieuse qui met en valeur la coupe tout en rendant les ornements habituels superflus. Le col en même étoffe est plissé et soutient un large nœud à l'arrière. Ce genre de col recouvert d'un plissé inégal se nomme assez justement en anglais « crush collar ».

Les nœuds de col apparaissent dans les années 1894 et deviennent de plus en plus courants jusque vers 1898. Une broche écusson est retenue par une épingle en forme de sabre. Un ruban blanc est noué autour du chignon.

Les lorgnans étaient d'un usage courant, cependant il est assez rare de les retrouver portés dans une photographie. Retenus par un fin cordonnet de soie noire, ils sont soutenus sur le nez par un système de ressorts d'où le nom de « pince-nez » utilisé couramment pour désigner les lorgnons du 19<sup>e</sup> siècle.

**Renseignements connus sur la photographie :**

titre : c. 1895, Jeune femme en buste avec lorgnons

lieu de l'achat : Montréal

nom du photographe : Archambault, 2204, Notre-Dame St. Montréal

technique : carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

datation proposée : c. 1895-1896

Ce corsage blouse de réception montre une ornementation particulièrement riche. Le corsage en soie claire unie est agrémenté d'une guipure à disposition formant un col plastron. La guipure est une dentelle à larges motifs ajourés en relief. Le col de guipure est aussi orné d'appliqués brodés en soie. Ce col a l'avantage d'être amovible et peut donc passer d'un corsage à l'autre. Le col montant et baleiné est bordé de deux rangs d'une passementerie luxueuse tressée de fils métalliques. Une broche en or complète l'ensemble assez chargé. Les boucles d'oreilles sont discrètes et caractéristiques des années 1890.

La datation assez précise tient à plusieurs détails comme les manches volumineuses affaissées et montées à plis (au lieu des fronces des années précédentes) ainsi qu'à la coiffure qui a abandonné la frange tout en conservant encore la raie au centre qui disparaît en 1897. Rappelons que la coiffure, malgré les variantes possibles, est un outil de datation précis dans la mesure où, si une femme ne réussissait pas toujours pour des raisons économiques à suivre la mode très récente, il lui était facile de se coiffer en tenant compte des innombrables images en circulation.

La jeune femme porte des lunettes à branches dites « fils », parce que cerclées d'un fil métallique très fin relié à des branches souples qui peuvent se fixer derrière les oreilles. Cette invention date des années 1850. Les lunettes commencent alors à être produites en grandes séries et deviennent très accessibles. Pour donner une idée, la région du Jura français produit 11 millions de lunettes en 1888.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1896, Jeune femme en buste avec lunettes  
**lieu de l'achat :** Montréal  
**nom du photographe :** Laprés & Lavergne, 360 St.Denis, Montréal  
**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique  
**datation proposée :** c. 1896



La jeune femme en buste porte un corsage en soie façonnée à petits motifs végétaux sur fond clair. Le corsage est bouffant sous un empiècement de broderie anglaise à fond presque transparent du genre linon. Deux petits volants ruchés en soie foncée sont posés à l'horizontale sur l'empiècement. Les manches très bouffantes sont surmontées de grandes épauettes tombantes coupées dans le même linon que l'empiècement et bordées d'une dentelle à la Van Dyck (à grandes dents comme les cols du 17<sup>e</sup> siècle peints par Van Dyck).

La coupe avec empiècement du corsage et le petit col en dentelle peu montant sont assez caractéristiques des modèles destinés aux jeunes filles dans les catalogues.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1896, Jeune femme en corsage clair à motifs  
**lieu de l'achat :** Montréal  
**nom du photographe :** Laprés & Lavergne, 360 St. Denis, Montréal  
**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique  
**datation proposée :** c. 1896

Cette illustration de mode décrit une robe quasi identique à celle de notre jeune montréalaise, y compris la ceinture taillée dans la même étoffe que les garnitures de l'empieusement brodé assorti aux épaulettes.



*Misses Dress, Metropolitan Fashion publié par The Delineator, Toronto*



Nous retrouvons exceptionnellement la même jeune femme que dans la photographie précédente portant cette fois-ci une robe du soir ou de réception agrémentée d'un bouquet de roses. Il pourrait s'agir d'une robe de fiançailles ou d'une robe de présentation, c'est-à-dire la première fois qu'une jeune fille se présente à un bal à partir de l'âge de 16 ans. L'intérêt principal de cette photographie réside dans l'utilisation de la même étoffe. Ce qui nous indique qu'une même pièce d'étoffe a été achetée expressément pour y tailler deux robes très différentes qui se retrouveront dans les deux photographies.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1896, Jeune femme en corsage clair à motifs, version soir

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** Quéry Frères, 10 Côte St. Lambert, Montréal

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée :** c. 1896

*Quéry Frères* 10 COTE ST. LAMBERT,  
© MONTREAL, QUE.

Ce couple aisé avait les moyens de se faire photographier par le studio des Livernois. La robe d'été portée par la femme penchée sur son mari est particulièrement remarquable par son étoffe et la qualité du col en dentelle. La robe claire est en **crépon\*** finement rayé, un tissu pour lequel les catalogues nord-américains utilisent le terme anglais de « seersucker ». La texture légèrement gaufrée des rayures (bien visible dans la manche repliée sur le dossier) rend le tissu agréable à porter par temps chaud. Les manches gigot sont très bouffantes et montées à plis. Quelques plis creux font blouser le centre devant du corsage tandis que le reste est ajusté parfaitement sur un corset très serré dessous montrant la taille sous le bras replié. Une ceinture unie se terminant par une rosette sur le côté attire le regard sur la finesse de la taille.



Le **col berthe\*** en dentelle véritable (et non pas mécanique) taillé en plusieurs pointes est d'une grande finesse de confection faisant tout le tour du corsage. Le col droit est coupé dans le même tissu que la ceinture et orné d'un grand nœud à l'arrière.

La coiffure est très simple et caractéristique de 1895: cheveux relevés en vagues douces, raie au milieu et deux boucles en accroche-cœur de chaque côté.

L'homme porte une cravate régata en taffetas à pois nouée à la main, signe de distinction

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1895, Couple avec femme en grand col de dentelle

**lieu de l'achat :** Québec

**nom du photographe :** Studio Livernois, Québec

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée :** c. 1894-1895

Il est très rare de trouver une adéquation quasi parfaite entre une robe (ci-dessus) et une gravure de mode (ci-contre) autant dans la coupe, le textile et les ornements comme nous pouvons le voir dans cette héliogravure de *La Mode Pratique*. Ce n'est pas par hasard si cette adéquation se retrouve dans la robe d'une femme qui se fait photographier dans le studio des Livernois.



1894, Robe de crêpon rayé, ceinture de satin blanc, La Mode Pratique, Costume Institute du Metropolitan Museum, New York



[retour à la photo](#)



## Le corsage chemisier

Depuis le début des années 1890, l'accent est mis sur le corsage qui prend plus d'importance au détriment de la jupe qui perd toute ornementation. C'est aussi le début de la mode si pratique du **chemisier\*** et du corsage **blouse\*** qui permet de posséder plusieurs hauts à porter avec une seule jupe. Le chemisier, en général plus **clair**, permet de créer des **contrastes** intéressants avec une jupe plus **foncée** comme nous l'observons ici. Il n'est plus nécessaire de posséder un ensemble complet. Le chemisier est le plus souvent coupé dans une étoffe en coton moins coûteuse que la soie et surtout plus facile à laver et à entretenir. La classe moyenne et les classes plus modestes, particulièrement celles qui travaillent, vont l'adopter rapidement et en faire leur emblème. Il est quand même étonnant de voir des employées travaillant avec des machines dans une imprimerie, en 1895, adopter le chemisier blanc aux énormes manches bouffantes parfaitement amidonnées.

La modernité de cette nouvelle pièce de vêtement est souvent accentuée par le port de la cravate ou du nœud papillon, des accessoires empruntés avec une certaine audace au répertoire de la garde-robe masculine. L'été, le chemisier s'accompagne aussi du canotier, cet ancien chapeau de paille des sportifs faisant maintenant partie des chapeaux féminins.

Ce chemisier est très semblable au chemisier de droite porté dans le ferrotipe. Cependant, l'illustration datée d'un an plus tôt a un peu moins d'ampleur au niveau de la manche.



*février 1895, Corsage chemisier à rayures, Metropolitan Fashion publié par The Delineator, Toronto*

Une version tirée du même catalogue de patrons montre l'empiècement du dos qui est encore une autre façon de contrôler la tenue du chemisier. Le texte précise qu'il peut être coupé dans plusieurs qualités de coton et que les poignets comme le col peuvent être droits ou retournés.





février 1895, Corsage chemisier à rayures, Metropolitan Fashion publié par The Delineator, Toronto

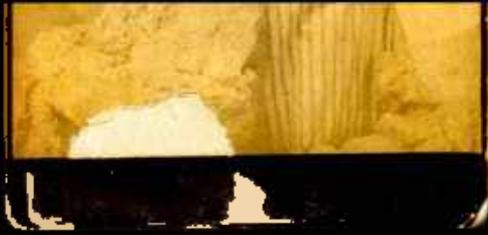


Les corsages chemisiers annoncés dans les catalogues montrent très souvent leur construction avec une basque froncée sous la ceinture. Ils sont pourtant rarement portés tels quels, mais plutôt avec la basque rentrée sous la jupe. C'est ce qui permet d'obtenir un ajustement assez strict des plis tout en donnant l'apparence d'un agencement naturel.

Illustrations de mode de 1894, dessins de l'auteur



Nous avons dans cette photographie cubaine l'image rarement montrée d'un corsage-chemisier en coton à carreaux porté avec la basque par-dessus la jupe, elle-même rayée. Les catalogues nous en donnent pourtant de nombreuses illustrations. Il est probable que ce style est considéré encore un peu trop informel pour être porté chez le photographe, ce qui ne sera plus vrai dix ans plus tard. Notons qu'il s'agit ici d'une très jeune fille qui peut aussi se permettre ce genre de simplicité.



1894, Jeune fille de Santiago de Cuba, datée au verso

Dans cette illustration du dessinateur montréalais Massicotte, une jeune femme moderne porte une tenue destinée à la marche au bord de la plage. Avec son chapeau de paille et sous sa veste tailleur à parements rayés, elle porte aussi le chemisier rayé avec la cravate masculine. Le petit Éros la précède en tenant une boîte avec l'inscription « Mode de Paris ».

20 juillet 1895, Le départ à la plage, par E. J. Massicotte, *Le Monde Illustré*, vol. 7 n°585. p.158



[retour à la photo](#)

1890 - Mariage d'Émile Bernier et Jeanne Houty



 Beau regard St. Nicolas

DETAILS

retour à la galerie

c. 1896 • Mariage d'Ézilda Bernier et Léon Houle

### une robe de mariage blanche



- s'agissait finora sur les tempes de chaque côté de la face frontale
- marque le début des coiffures à partir de 1895
- l'arrache-cour au milieu du front à rompre la frange
- est faite avec un tissu de coton et une dentelle au centre

#### encolure

- corsage à glissade dont le boutant est relié au bout des épaules cousus à l'horizontale
- le boutant se ferme en un fin plissé répété relevé jusqu'à la taille qui est un peu haive
- ajustement sur le corsage est au maximum et bien visible tout le long
- des lignes de boutons d'orange sont ornées en diagonale au-dessus de la taille

#### corsages

#### femme

#### manche

- la manche est très bouffante jusqu'au coude puis bien ajustée sur l'avant bras
- l'ampleur est à son maximum. Également retombante
- les manches hautes sont ornées de volants d'organza plissés dressés en éventail
- boutons de talons posés sur chaque épaule

#### jupe

- faite en deux ou trois épaisseurs au niveau des hanches pour s'ouvrir en bas
- la doublure est souvent en soieries pour donner un soutien supplémentaire de la jupe
- en bas à gauche, on voit un "faux ourlet" servant de renfort pour le bas

#### silhouette

- exaltée avec les bustiers bien ornés
- l'ampleur de la jupe et la rigueur équilibrent les amoncellements de tissu
- les godolètes et les manchettes ont les épaules et le col bien dessinés à l'épau

#### textiles

- un léger tissu empêche de qualifier le tissu avec certitude
- la dentelle blanche et rose suggère un tissu en tulle ou en gaze

#### chaussures

#### sous-vêtements

#### style

- le coiffeur complètement dégage-dressée
- les cheveux sont aplatis avec de l'huile de moutarde
- une petite bouclette se dresse latéralement sur le devant
- moulure fournie - g. la raquette -

#### col et cravate

- est à l'extrême opposé, mais visible avec un col blanc de cérémonie coupé à la main, soie de qualité soit à une épaisseur ou en tissu (coton) des deux côtés

#### gilet

- coupe de gilet de cérémonie
- profondément ajusté avec "col chape" de cérémonie levant sur le plastron de la chemise
- passe tout le long, il est orné en petit "en" simple au bas

#### chemise

#### homme

- le plastron la main et amorce du col est bien visible, même les boutons qui dépassent

#### habit

- habit de cérémonie en tissu de qualité, bien fait
- les boutons et les parurements sont ornés de soie
- ornement très fin, en tissu de qualité

#### pantalon

- habillé, avec fente et un petit détail dans le bas
- la main dans la poche et est posé en un "en" considéré comme un poste familial

#### accessoires

- boutons et ornements
- la dentelle blanche et rose de la décoration

- l'absence d'intermédiaire et de dégrés de la main, met en valeur la grande complexité de l'ensemble, habillée et ornée

#### Renseignements connus sur la photographie :

- titre : c. 1896, Mariage d'Ézilda Bernier et Léon Houle
- lieu de l'achat : ville de Québec
- nom du photographe : N. Beauregard, St. Hyacinthe
- technique : carte de visite, épreuve à l'albumine argentique
- écriture manuscrite dans l'album : « Ézilda Bernier et Léon Houle »
- renseignements supplémentaires : album famille Fortin de Québec
- datation proposée : c. 1896

#### Décor et mise en scène

Le couple est debout sur un fond de toile peinte avec un motif végétal très flou.



[retour à la photo](#)

---

## Chaussures

---

La mariée porte des chaussures blanches, cependant il est difficile de savoir s'il s'agit d'escarpins ou de bottines. Les chaussures blanches ne sont pas courantes, même pour un mariage, parce qu'elles ne serviront qu'une fois ou alors devront être teintes en pastel pour accompagner une robe de bal. Avec les robes d'été blanches, les bottines noires sont encore de rigueur, ce qui surprend notre goût contemporain. Si les musées possèdent des chaussures de mariage blanches en grande quantité, c'est qu'elles ont été conservées faute de pouvoir être réutilisées au quotidien.



*1890, Bottines de mariage en satin blanc, provenant du Costume Institute du Metropolitan Museum de New York (46.6.17a,b)*



*1897, Escarpins de mariage provenant du Costume Institute du Metropolitan Museum de New York*



## Une robe de mariage blanche

La robe d'Ezilda a visiblement été coupée pour la circonstance. L'attitude raidie de la jeune femme suggère vraiment l'inconfort. Le corset semble particulièrement serré et la jeune femme donne l'impression qu'elle aurait de la difficulté à baisser les bras le long du corps. Les chaussures neuves sont aussi probablement trop étroites. Il était normal de les commander une ou deux pointures en-dessous pour montrer le plus petit pied possible.

La robe de mariage blanche est encore une rareté au 19<sup>e</sup> siècle. La reine Victoria portait une robe blanche qui fut très remarquée lors de son mariage en 1840. Cependant, c'est l'Église catholique qui favorisera l'utilisation de la couleur blanche, symbole de pureté et de virginité, pour soutenir le nouveau dogme de l'Immaculée Conception édicté en 1854. Les aristocrates s'empresseront d'adopter la nouvelle recommandation. Car, en réalité, seules les familles de la haute société peuvent se permettre cette extravagance. La plupart des femmes, au Québec comme en Europe, se marient en noir. Il s'agit de porter une robe taillée pour l'occasion, mais qui pourra resservir. Elle peut donc être de couleur, cependant, lorsqu'une femme ne possède qu'une seule robe en soie, elle sera systématiquement noire. Cette robe pourra être portée lors des occasions solennelles y compris lors de funérailles lorsqu'elle est noire. Cette coutume se poursuivra jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle.

Se marier en blanc, avec une robe trop connotée pour être utilisée lors d'une autre occasion, est donc un signe de richesse et de distinction. Notre couple de jeunes mariés devait appartenir à une famille en vue dans la société de St. Hyacinthe.

De nombreuses robes de mariage conservées dans les musées sont en couleur. Ces robes ont été gardées dans les familles des donateurs en souvenir de l'évènement important qu'était le mariage d'un proche. Elles sont particulièrement intéressantes pour le chercheur parce qu'elles sont presque toujours accompagnées du nom de la personne qui l'a portée et de la date exacte du mariage, date confirmée par les actes notariés. On comprend qu'un vêtement confectionné pour un mariage suivait de très près les dernières tendances de la mode. Les autres robes sont beaucoup plus rarement datées.



1893, Robe de mariée américaine provenant du Costume Institute du Metropolitan Museum de New York (2009.300.910a,b)

Il est difficile d'imaginer la couleur de la robe qui est visiblement en deux tons. Le bordeaux est une couleur souvent utilisée. On ne peut pas écarter la possibilité d'une robe noire, les divers tons observés proviendraient alors des textures différentes des textiles. Les rubans en satin posés en échelle au devant du corsage sont aussi plus foncés et apportent avec l'empiècement en dentelle une note de chic un peu extravagant dans l'ensemble. Sous le flot de rubans, le corsage est très ajusté sous la poitrine. Les manches ballons sont très gonflées et portées hautes, le reste de la manche est collante, mais assez courte pour dévoiler le poignet et mettre en valeur le bracelet de la main gauche. Le bout de la manche se termine par une fine dentelle foncée.





Une chaîne de montre avec son anneau sort de l'ouverture dissimulée du corsage. Une broche barrette ferme le col de satin dont on voit le grand nœud à l'arrière. Les plis formant l'ampleur arrière sont bien apparents. Le détail qui confirmerait que nous sommes en présence d'une robe de mariée est le nœud sur le dessus de la coiffure. La quantité de bijoux visibles serait aussi un indice pour une période qui n'en porte presque pas et préfère donner toute l'importance à l'ampleur des formes.

L'homme debout est sanglé dans un redingote croisée gansée qui n'est plus de première jeunesse et qui nous apparaît étonnamment courte. La redingote grise ou noire est cependant l'habit approprié pour une cérémonie. La taille haute et la manche courte laissant la manchette dépasser d'un gros pouce indiquent bien les années 1890. Moustache à la gauloise, cou dégagé et cheveux bien ras sur les côtés comme il se doit avec une petite houpe sur le dessus.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1895-1896, Couple de mariés, femme assise tenant un éventail

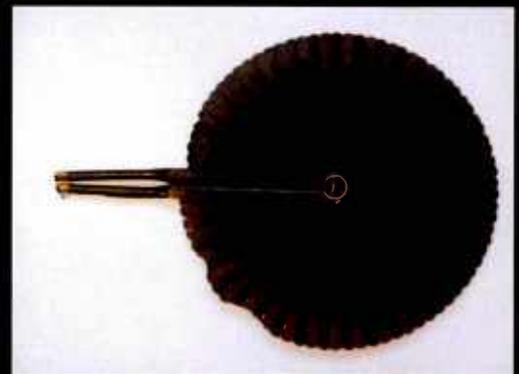
**lieu de l'achat :** Cantons de l'Est

**nom du photographe :** A. R. Roy, 187 rue St. Joseph, Québec

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée :** c. 1895-1896

La femme s'est assurée de mettre en valeur l'éventail rond nommé « **éventail cocarde\*** » tenu ouvert. L'éventail est un accessoire important, mais rarement vu dans les portraits. De couleur claire, il a probablement été commandé pour le mariage. Ces éventails pouvaient se replier complètement dans le manche.



*Éventail cocarde en soie et manche de bois, Montréal, fin 19e siècle, collection de l'auteur*

Nous pouvons comparer notre mariée avec la photographie d'une jeune mariée (?) européenne assise tenant aussi un éventail cocarde et datée d'environ 1898. La robe est d'une couleur pâle, mais pas blanche et portée avec des chaussures foncées. La jupe unie et le corsage surchargé sont caractéristiques de ces années.

Le corsage à plastron plissé et les épaulettes en organza plissé sont très semblables à notre mariée de St. Hyacinthe. Cependant, la manche gîgot de 1897-1898 a perdu le volume des années précédentes et ne garde qu'un petit bouffant dans le haut. Son petit chapeau posé à plat sur la coiffure est largement garni de rubans et de fleurs blanches.

Comme notre mariée de Québec, elle tient un éventail cocarde pâle et porte des bracelets. L'éventail est muni d'un petit porte-bouquet dans le manche. Cette photographie a probablement été prise à la campagne par un photographe ambulant : la terre du sol est bien visible.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1898, Jeune femme assise tenant un éventail cocarde

**lieu de l'achat :** Prague

**nom du photographe :** inconnu

**impression au verso :** « Photographie souvenir »

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée :** c. 1898



*Beaudry* **B** RUE ST. JEAN. QUÉBEC.

Nous avons ici une version assez courante de la robe de mariée de couleur portée avec une longue ceinture en ruban nouée à la taille et retombant presque jusqu'au sol. Les rubans blancs du corsage et la fleur boutonnière sont aussi une bonne indication. Comme les souliers blancs qui sont assez rares.

Le jeune homme porte une jaquette neuve à trois boutons laissant

Madame Lacasse porte une robe de mariage foncée, probablement noire. Le corsage est très complexe avec son empiècement asymétrique garni d'un motif sinueux brodé de perles de jais qui se poursuit sur le col. Une broche en forme d'étoile en brillants orne la base du col.

La manche est composée d'un petit bouffant, puis est ajustée jusqu'au poignet ouvert brodé de jais et se termine par une manchette fraisée en organza recouverte d'une blonde\* (dentelle de soie noire). Une collerette fraisée borde aussi le haut du col. Le bas de la jupe a un petit volant à tête froncée et la balayeuse\* est visible en bas à droite. En plus du bouquet de fleurs blanches qu'elle tient sur ses genoux, madame Lacasse arbore un bouquet de corsage composé de pensées et des fleurs dans la coiffure.

Omer Lacasse est en jaquette boutonnée à l'anglaise\* sur un gilet assorti, l'ensemble étant finement gansé. La jaquette très courte et collante n'est pas coupée pour être boutonnée au complet. Au contraire, elle s'écarte fortement vers l'arrière en dévoilant la chaîne de montre. Nœud blanc sous le col à coins cassés.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1896, Mariage d'Omer Lacasse

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**nom du photographe :** Joseph Beaudry, rue St. Jean, Québec

**renseignements :** album de la famille Lacasse de Québec

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée :** c. 1896-1897



bien voir la taille remontée, le gilet échancré à col châle et sa petite encoche du bas. Cravate blanche de cérémonie avec la boutonnrière. Les pantalons en drap de laine sont étroits avec le pli marqué au fer presque jusqu'en haut. Avec les bottines vernies, ce sont de bonnes clés de datation pour les années 1890.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1896, Couple debout, mariée en ceinture blanche

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** S. H. Allen, Winchendon, Mass.

**renseignements :** album de la famille Blouin de Québec qui avait de nombreux parents travaillant aux États-Unis

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée :** c. 1896

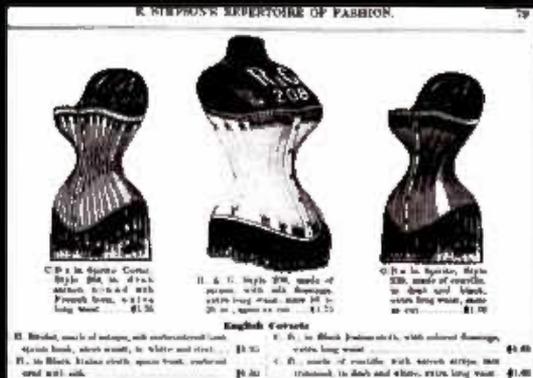


[retour à la photo](#)



retour à la photo

## Sous-vêtements

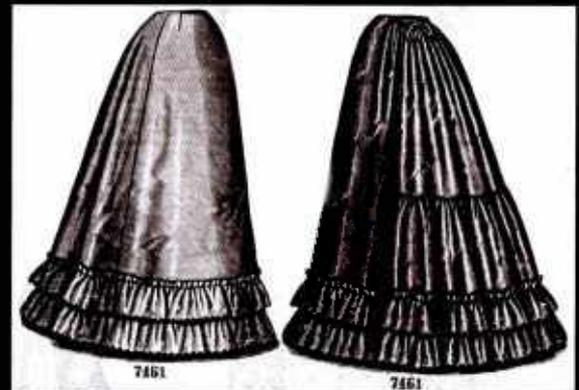


Le corsage de notre mariée est tellement ajusté que la ligne du haut du corset est visible à gauche juste au-dessus de la poitrine. Le corset est plus court que dans les années 1880. Il est aussi plus échancré sur les hanches, très baleiné et maintient la poitrine haute à l'aide de gorges à goussets. Un petit coussinet nommé « strapontin » est placé à l'arrière de la taille pour donner un petit volume arrière.

1896. Catalogue de Simpson's montrant un corset de mariage à gauche

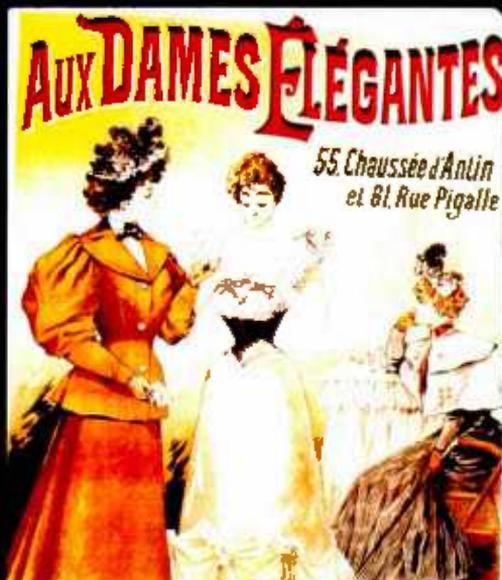
Le *Delineator* présente un modèle de jupon qui nous permet de comprendre son rôle dans l'obtention du volume de la robe et de sa forme. Les fronces sont resserrées à l'arrière grâce à un lacet passé dans une coulisse permettant un ajustement parfait. Les deux volants du bas poussent l'ourlet de la robe vers l'extérieur afin d'obtenir la ligne évasée. Le texte précise que ce jupon en soie permet d'obtenir l'ampleur à la mode avec son diamètre de 3 verges  $\frac{1}{2}$  au sol.

Le *Delineator* est une compagnie qui publie un catalogue proposant ses patrons par correspondance dans le monde entier.



mars 1895, *Metropolitan Fashion* publié par The *Delineator*, Toronto

La jeune femme du centre montre l'agencement des sous-vêtements : le corset sur le jupon à volants et la chemise de dessous dont les « frisons » volumineux ressortent pour ajouter le maximum de volume au niveau de la poitrine et des épaules.



1895, Réclame pour le magasin Aux Dames élégantes

1897-1898

Grande famille fêtant un 50e anniversaire de mariage



details

retour à la galerie

## c. 1897-1898 • Grande famille fêtant un 50e anniversaire de mariage

- un seul corsage blanc sur une jupe blanche
- les autres sont assortis à la jupe
- tout est sans un petit air de plus, enroulé
- les tailles sont bien marquées par des centimes larges
- les devants sont encadrés sur un plastron blanc
- la fillette debout est faite à des boutons en satin blanc
- la robe a cette à deux des boutons en satin blanc
- les corsages sont bien ajustés
- les corsages en rubans
- les corsages sont ornés d'un ruban à l'épave
- deux types des corsages en dentelle plissée
- en robe neuve rouge pour le garçon
- une trace de bouton est visible au centre devant de la jupe
- les manches piques sont bien conservées
- un jabot en dentelle noire s'ajoute au col avec une broche
- pour la collerette elle a remuni et a serré la mode
- il y avait très récemment vers l'arrière
- une partie des boutons sont

- les jupes sont évanescentes
- moulurées sur les hanches
- l'air plat devant
- volume à l'arrière



### Renseignements connus sur la photographie :

- lieu de l'achat : Montréal
- nom du photographe : Lapres & Lavergne, 350 rue St. Denis, Montréal
- technique : épreuve à la gélatine argentique
- datation proposée : c. 1897-1898

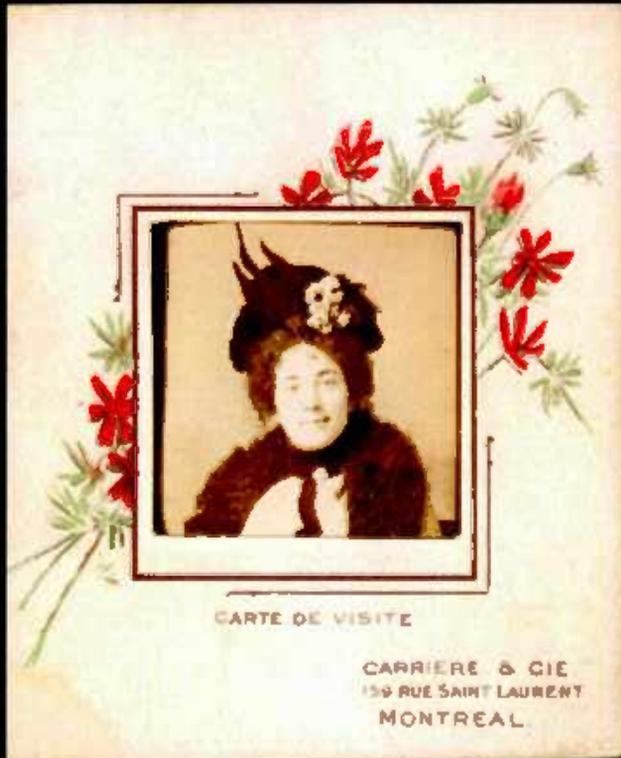
### Décor et mise en scène :

Devant une grande toile peinte de studio, 21 personnes posent à l'occasion du 50e anniversaire de mariage du couple âgé assis au centre. Ils tiennent chacun un bouquet d'œillets. Des ancolies garnissent aussi celui du père, indiquant le printemps comme saison. Le chiffre 50 a été découpé dans un tissu doré effrangé avant d'être épinglé sur la toile. Lors des noces d'or, une messe était célébrée à l'église pour confirmer l'union du couple, d'où la présence du curé, la religieuse, qui fait probablement partie de la famille, a obtenu une permission de sortie pour assister à l'événement. Posant avec les adultes, il y a trois petites filles, deux garçonnettes et deux fillettes d'environ 10-12 ans. Celle debout à gauche tient tendrement la main de son père.



[retour à la photo](#)

## Chapeaux et Manteaux



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1898-1900, Coralie Wilson en chapeau

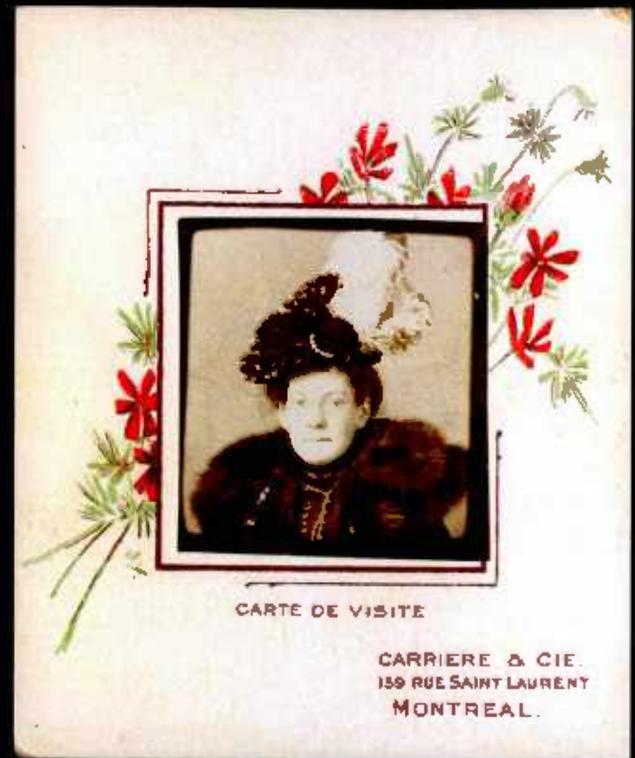
**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** Carrière et Cie, 159 rue St. Laurent

**écriture manuscrite au verso :** « Coralie Henriette Catherine Wilson, née à Montréal, fille de Joseph Alexandre Wilson, marchand, et de Coralie Wilson. »

**technique :** carte de visite format « bijou »

**datation proposée :** c. 1898-1900



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1898-1900, Femme en chapeau garni de séquins et de plumes

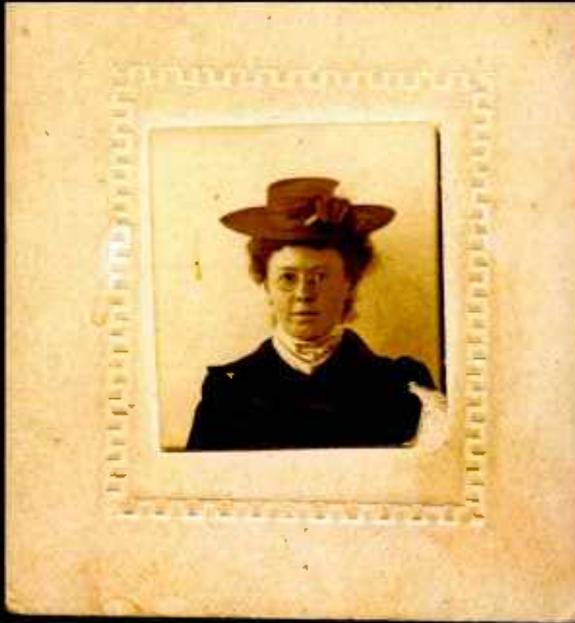
**lieu de l'achat :** Québec

**nom du photographe :** Carrière et Cie, 159 rue St. Laurent

**technique :** carte de visite format « bijou »

**datation proposée :** c. 1898-1900

Dans ces minuscules portraits surnommés « bijou » (ou « gem » en anglais), les deux femmes portent une étole de fourrure avec un chapeau garni en velours. Celui de Coralie Wilson arbore un oiseau entier tête en bas avec des fleurs, tandis que celui de la femme aux lunettes est richement recouvert de paillettes ou séquins et de plumes d'autruche. Au verso d'une de ces photos, le photographe annonce le prix du « gem » à « 15 cents la douzaine ». Ces petites images d'un pouce de côté étaient donc faciles à se procurer.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1899, Jeune femme à lunettes avec un chapeau

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** carte de visite format « bijou »

**datation proposée :** c. 1899

Le manteau a les emmanchures surélevées de 1899 et un petit chapeau posé haut sur sa coiffure. Le chapeau de paille foncée a une unique plume blanche posée en diagonale dans le ruban formant un chou.

Le manteau en fourrure (ou en peluche?) de Mary a des manches en taffetas encore assez bouffantes, cependant le chapeau et la coiffure confirment la date. Le chapeau de style « **marquis\*** » est posé comme une galette ondulée sur le dessus de la tête. Les plumes et les rubans dressés à la verticale sont très caractéristiques. Le manchon et les manchettes sont assortis au manteau.



mars 1898, *Young Ladies Hat*, Delineator



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1898, Mary Jessop en chapeau et manchon

Un chapeau « marquis » à plumes.

lieu de l'achat : Eastman

écriture manuscrite au verso : « 1898 Mary Jessop »

datée : 1898



La jeune femme porte un grand manteau d'astrakan particulièrement luxueux. Les manches très larges et le grand col relevé sont tout à fait caractéristiques de la fin du siècle. Cette extravagance disparaît assez rapidement dès 1900.

Le chapeau est garni de plumes d'autruches ; la plume noire est couchée sur la calotte tandis que la blanche est dressée et recourbée sur le dessus, un détail typique de 1898.

#### Renseignements connus sur la photographie :

titre : c. 1898-1899, Femme en manteau d'astrakan et chapeau

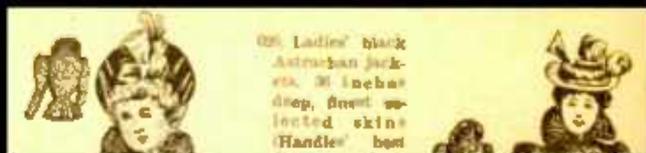
lieu de l'achat : Montréal

datation proposée : c. 1898-1899

La jeune femme porte un manteau court en agneau bouclé clair avec un manchon assorti sur une jupe de tweed. Le haut des manches n'est que légèrement bouffant, cependant le col est relevé comme il se doit.

Un petit chapeau en velours est juché sur la coiffure qui garde encore les boucles au-dessus du front. Le devant est relevé en noeud et surmonté d'un plumet simulant un oiseau renversé. Ce modèle est fait pour être posé à plat et maintenu par des épingles à chapeau glissées dans le chignon à travers le velours.

Le catalogue Eaton de 1899 annonce exactement ce modèle en agneau gris pâle avec la « nouvelle manche ».





Automne-hiver 1899, catalogue Eaton, p. 108



Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1898-1899, Femme en manteau bouclé et chapeau

**photographe :** Archambault, 1662 Notre-Dame Montréal

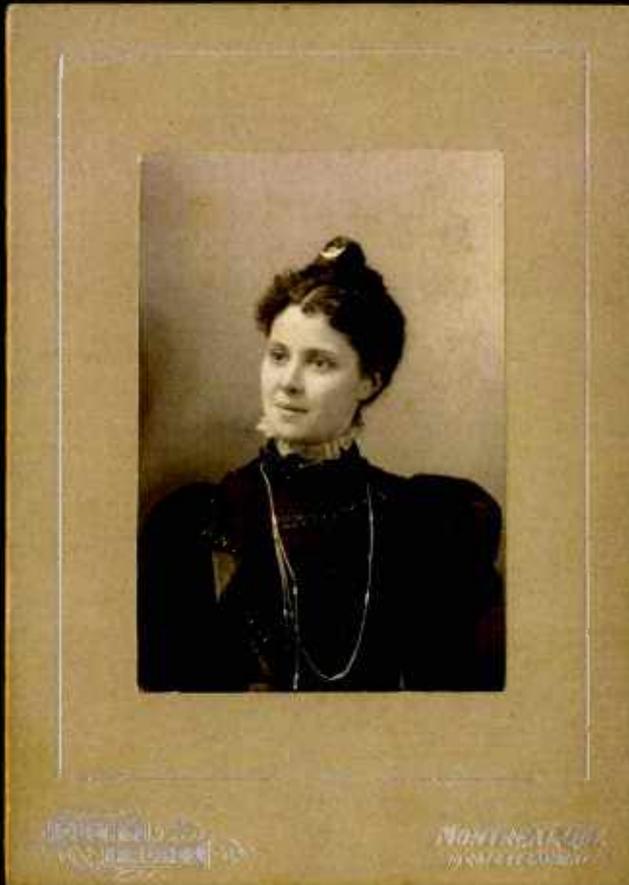
**datation proposée :** c. 1899

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Corsage chics



La robe en fin lainage de la jeune Atala est tellement bien coupée et ajustée qu'elle semble moulée sur le corset. Un volant taillé dans le biais et doublé de velours tombe d'une façon asymétrique et très élégamment de son épaule droite. Les manches ont le petit bouffant haut caractéristique de cette date.

Le bijou porté dans la coiffure et l'utilisation d'un galon de passementerie agrémenté de jais nous indiquent qu'il s'agit d'une robe **habillée** pouvant être portée lors d'un dîner chic le soir.

Elle arbore le « topknot » ou petit chignon dressé sur le dessus, à la mode depuis 1897. On ne voit que la chaîne finement ouvragée de sa montre, vraisemblablement insérée dans la ceinture.

### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1897-1898, Atala Martin

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**nom du photographe :** Quéry Frères, 10 côte St. Lambert, Montréal

**écriture manuscrite au verso :** « Atala Martin Jean-Aimé »

**datation proposée :** c. 1897-1898





**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1899, Jeune femme en corsage imprimé

**lieu de l'achat :** Montréal

**écriture manuscrite au verso :** « Ed. Dick, sept-29 1899 »

**datée :** 1899

Ce petit portrait en format « bijou » présente un corsage blouse d'été. L'étoffe est imprimée (ou tissée?) d'un motif en semis sur fond blanc. L'ouverture, indiquée par un mince volant vertical, est visible à droite de l'image. Le haut col baleiné se termine par un volant de dentelle caractéristique. Les manches à petit bouffant en forme de ballon auraient pu dater de 1898, en revanche, la coiffure qui commence nettement à bouffer confirme la date de 1899.

Ce corsage du soir est d'une facture très élégante avec son col **berthe\*** composé de trois volants plissés à la machine. Les manches sont taillées dans la même matière soyeuse. L'encolure est bordée d'une petite ruche foncée mettant en valeur le collier. Cette robe peut se porter à un dîner habillé ou au théâtre, mais pas au bal qui exige des manches courtes et un décolleté plus profond.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1896-1897, Jeune femme en corsage du soir à volants

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** Archambault, 1662, Notre-Dame St., Montréal

**datation proposée :** c. 1896-1897





1897, Mme Eugénie Goulet, par Ozias Leduc, Musée de beaux-arts de Montréal

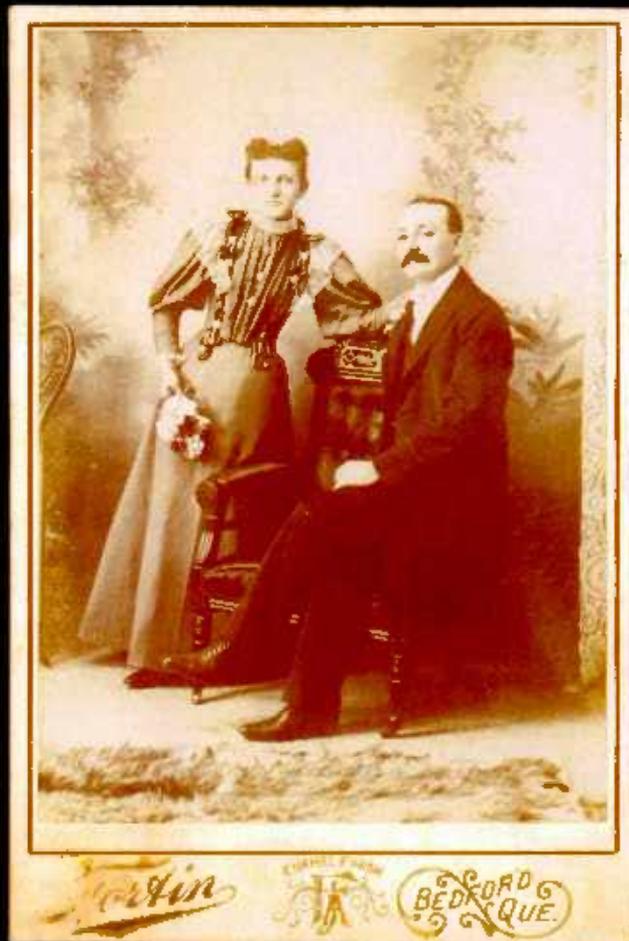
Leduc nous donne un exceptionnel portrait de sa sœur portant une robe avec les manches demi-gigot rétrécies de 1897. Un plastron bouffant en soie orne le devant du corsage ainsi qu'une petite broche à la base du col montant. L'élégance de la coupe est soulignée par la qualité de l'étoffe de laine garnie de soutaches formant le motif. La coiffure suffirait à dater le tableau.

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Couples fin de siècle



La très jeune femme penchée sur son mari porte une robe de couleur agrémentée de volants de tulle blanc brodé au point d'esprit. Les volants servent de col, ornent les poignets et forment de larges épaulettes tombantes. Toute l'ampleur du corsage se ramasse dans des plis verticaux au devant. Ces plis souples sont encadrés de rubans brochés formant des bretelles. De gros boutons décoratifs sont cousus dessus et au centre du corsage. Le bouffant des manches recouvre tout le haut du bras, mais il a perdu le gonflant des années précédentes.

La jupe est à son maximum de simplicité, évasée, ne touchant pas le sol, ce qui permet de voir les chaussures sombres. La trace de pliure au centre, indiquant la robe neuve, est très visible. Les cheveux sont relevés en chignon à l'aide de vagues sur les tempes. Un petit carré de dentelle orne la coiffure. Avec le bouquet tenu à la main, c'est le seul détail qui nous indique son statut de mariée.

Le mari porte une bonne redingote croisée gansée de soie sur un gilet échancré avec un col à de cérémonie à coins cassés et un noeud blanc. Moustache à la gauloise. Il a une boutonnrière de fleurs blanches. Ses souliers lacés sont très fins, mais ont déjà été beaucoup portés.

### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1897, Couple de mariés de Bedford

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**nom du photographe :** Fortin, Bedford, Québec

**renseignements supplémentaires :** album de la famille Fortin

**datation proposée :** c. 1897-1898

La pose affectueuse et le léger sourire de la jeune femme sont inhabituels. Son col de même étoffe s'étale pour former des épaulettes au-dessus de la manche encore un peu bouffante dans le haut. Un petit noeud broché éclaire le col dressé. Les deux cols ont une garniture plus foncée.

Sa coiffure est le meilleur indice en ce qui concerne la date. C'est en 1897 que commence la vogue du « topknot » ou petit chignon dressé sur le dessus avec un peigne dressé derrière. La frange est remplacée par quelques accroche-cœurs sur le front.



La moustache à la gauloise de l'homme est très soignée. Il porte un col à coins cassés avec un nœud de soie noire.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1897, Couple de Frazerville

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**nom du photographe :** Stanislas Belle, Frazerville (Rivière-du-Loup)

**datée :** 3 décembre 1897



Rosina porte une robe de taffetas de couleur égayée de doubles manchettes et de deux cols transparents bordés d'une petite dentelle. Le corsage à plastron semble orné de boutons décoratifs et d'un galon de croquet blanc qui se retrouve aussi aux poignets. Les manches à double bouffant dans le haut font beaucoup d'effet grâce à la qualité du **taffetas\***.

La couture latérale de la jupe est d'un effet moins heureux : la partie taillée en biais ne s'assemble pas facilement avec la partie droit fil du devant formant des boursoufflures disgracieuses. Cette façon de monter une jupe (biais sur droit fil) permet de donner la forme en « A » recherchée en minimisant la quantité d'étoffe dans le haut.

Adélarde est en redingote de cérémonie, croisée et gansée, les revers bien échancrés. Dans les années 1890, ces redingotes aux genoux nous semblent souvent trop courtes. Normalement, les pantalons habillés sont plus courts afin de ne pas casser sur la chaussure comme nous le voyons ici.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1898, Mariage de Rosina et Adélarde Charette

**lieu de l'achat :** Montréal

**photographe :** Tru Foto Studios, 1253 McGill College, Montréal

**technique :** copie colorisée d'une photographie plus ancienne

**renseignements :** album de la famille Charette de Québec

**datation proposée :** c. 1897-1898

La redingote croisée du marié est visiblement neuve. On admire le fini satiné du drap et les plis sous la taille. Le pantalon semble avoir été raccourci au bas par des mains inexpérimentées.



Le très jeune fille porte une robe de couleur en velours de soie, une étoffe conseillée pour les mariages en hiver. Le corsage à petites basques drapé de manière asymétrique est ouvert sur un plastron en dentelle. Les manches à petit ballon au-dessus se terminent par un double rang de passementerie blanche et des volants plissés.

Elle porte sa montre en sautoir, épinglée au niveau de la taille ainsi qu'une alliance.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1898, Couple, femme debout en robe de velours

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** L. Côté, 1495 rue Ste. Catherine, Montréal

**datation proposée :** c. 1897-1898



L'homme pose en complet-veston. Le complet est maintenant accepté partout, sauf pour les occasions habillées. Le bas de l'habit est très arrondi dans le bas ce qui le fait ressembler à une jaquette, cependant l'absence de couture à la taille et la présence d'une poche à droite suggèrent un veston. Le gilet ajusté, de coupe droite avec revers, a retrouvé son encoche marquée au bas. Une ganse attachée à l'avant dernier bouton indique la présence d'une montre. Il porte une cravate régente en soie claire quadrillée avec un col rabattu bien confortable.

La femme porte un corsage de laine au motif serpentine avec une jupe claire. Une passementerie tressée agrémente la couture latérale de sa jupe. Les manches du corsage ont le petit bouffant surmonté d'une épaulette caractéristique de la fin de la décennie. Le plastron clair qui semble posé sur le devant est masqué en partie par une longue cravate en soie à motif écossais. Les lignes déjà compliquées sont en plus brouillées par la chaîne ouvragée d'une montre portée en sautoir.

Sa coiffure a encore la raie au centre, tout en montrant les cheveux des tempes remontés vers le chignon, annonçant les années 1900.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1898, Couple de Pierreville

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** Urbain Comtois, Pierreville, Québec

**renseignements supplémentaires :** album de la famille Trinque originaire de la région de Nicolet-Yamaska

**datation proposée :** c. 1898

La jeune femme pose dans une robe de lainage foncée, égayée par une **berthe\*** composée d'un double volant liseré de blanc et froncé autour d'un empiècement rectangulaire formé d'un bouillonné clair. Le jeu des contrastes, très dynamique, fait tout le charme de la robe. Le style du corsage existe depuis 1896, mais les petits bouffants dans le haut des manches et la coiffure nous rapprochent de 1898.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1897-1898, Couple, femme tenant des marguerites

**lieu de l'achat :** Montréal

**photographe :** Vaillancourt, 1511 rue Ste. Catherine, Montréal

**datation proposée :** c. 1897-1898



Jean-Baptiste porte un veston gansé assorti à ses culottes courtes à l'anglaise, probablement un uniforme de collègue. Une régate avec un col droit à l'écart et une chaîne de montre dans la boutonnière du gilet échancré. Des bas de laine tricotés avec des bottines lacées.

Avec sa jupe de lainage foncé, Adolina porte une chemisier de soie rayée sur fond clair. Le jeu des rayures forme un motif au devant. Les emmanchures surélevées et légèrement bouffantes des manches ajustées et la coiffure qui n'est pas encore bouffante nous aident à la dater assez précisément.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1898-1899, Adolina Lacroix et son frère Jean-Baptiste



lieu de l'achat : Montréal

nom du photographe : Jos. Campeau, 1036 rue St. Laurent, Montréal

écriture au verso : « *Jean-Baptiste et Adelina Lacroix, première grand-mère Kinlongh* »

datation proposée : c. 1898-1899

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Fillettes



Les manches à petit bouffant surmonté d'une épaulette facilitent la datation assez précise. Le reste de la manche est bien ajusté ce qui permet de ne pas confondre avec les années antérieures. Les corsages suivent à peu près le même modèle : la taille froncée est à sa place (depuis le début des années 1890), même si elle est cachée par le corsage à plis creux qui retombe par dessus. Les deux à gauche ont des galons appliqués en forme de « U » sur chaque pli. La fillette plus âgée à droite a déjà une robe de jeune fille. Elle est taillée dans un lainage fin agrémenté d'épaulettes et d'une ruche en soie. On voit bien ses lunettes dites « fils », parce que cerclées d'un fil métallique très fin. Les trois ont des collerettes en **linon\*** brodé.

L'enfant au centre est vraisemblablement un garçon encore en robe. Il est le seul à ne pas avoir de raie au centre, mais les cheveux relevés en forme de houppe sur le dessus imitant les hommes. La présence des anglaises soigneusement tournées au fer est caractéristique des coiffures des garçons avant leur première coupe de cheveux. Ces anglaises de petit garçon se retrouvent jusque dans les années 1930 au moins. Sa grande collerette froncée est coupée dans un linon en **point d'esprit\*** brodé à jour.

La coiffure des deux fillettes est très différente de celle du garçon. Les vagues et le volume ont été obtenus en nattant les cheveux humides pendant la nuit. De toutes les façons, les cheveux des filles sont toujours nattés pendant la nuit, car on ne dort jamais les cheveux dénoués. La plus jeune à gauche montre un effet de volume de chaque côté de la raie du centre, en imitation de la coiffure des femmes adultes. L'autre les a attachés avec un ruban en velours.



La jeune fille montre la coiffure courante de son âge : les cheveux séparés par une raie au centre sont réunis dans une tresse à l'arrière en attendant qu'elle atteigne l'âge de les relever vers 17 ans.

Son corsage en lainage au fin motif quadrillé a un empiècement en soie plissée formant un motif à la Vandyck (comme les dents des cols du 17<sup>e</sup> siècle).

#### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1898-1900, Jeune fille à la tresse

**nom du photographe** : A. R. Roy, 187 rue St. Joseph, Québec

**renseignements** : album de la famille Fortin

**datation proposée** : c. 1898-1900

Les jeunes filles nous présentent des robes qui varient en fonction des âges. Alice et Marie Anne, les plus jeunes ont des jupes écourtées coupées dans la même étoffe sombre. Les deux sont ceintes d'une écharpe en soie, une blanche et l'autre en taffetas moiré dont l'extrémité est ramenée sur la jupe afin de la montrer. Les deux ont une petite collerette en dentelle en guise de col. Leurs cheveux sont relevés avec des rubans. Les chaussures de Marie Anne sont inhabituelles : ouvertes et avec un double nœud orné d'une boucle.

Celle qui est nommée « maman » est assez âgée pour porter une robe d'adulte, mais un peu écourtée. Au bas de son ourlet, la dentelle de son jupon dépasse malencontreusement. On disait volontiers pour se moquer d'une jeune fille dont on voyait le jupon dépasser qu'elle « cherchait une belle-mère ». Sa robe en lainage clair est ornée de plusieurs mètres d'une soie colorée découpée en



chicorée. On en trouve aux poignets, au col le long de l'ouverture du corsage, sur les manches à petit ballon ainsi que sur la jupe disposée en un double rang de grands festons. Ses cheveux bouclés sont en partie relevés avant de retomber sur les épaules.

Jean Ruel est un photographe de village dont nous tenons plusieurs portraits. Le sol, composé de larges planches de pin, et la toile peinte montrent bien la modestie du studio.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1898, Trois filles de St. Lazare

**lieu de l'achat :** Québec

**nom du photographe :** Jean Ruel, St. Lazare, Québec

**écriture manuscrite au verso :** « Maman, tante Alice et Marie-Anne »

**renseignements :** Il existe une autre photo de « maman » lors de son voyage de noces, prise chez le même photographe en 1900. Voir « 1900, Couple en voyage de nocce avec pèlerine et manchon ».

**datation proposée :** c. 1898

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Les jeunes filles



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1898, Emma Poulin et ses cousines

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**écriture manuscrite au verso :** « Cousines Poulin et Boudeau, tous (sic) cousines. Emma Poulin et Damme Bizier. »

**renseignements supplémentaires :** album de la famille Poulin de Québec

**datation proposée :** c. 1898

Douze jeunes filles prennent la pose lors d'un rassemblement familial. Elles sont toutes des cousines, mais nous ne savons pas laquelle est Emma. Il y a trois couples de sœurs habillées de la même robe, un usage encore courant à l'époque. Ce qui nous donne la possibilité d'examiner neuf modèles de robes différentes portées à la même date. La variété est étonnante.

Le modèle le plus récent est porté par les deux sœurs assises à l'avant. La robe de lainage clair et souple montre un corsage assez bouffant, simulant une ouverture sur un empiècement carré et sur un des côtés. La chemisette claire de dessous est formée de larges

plis qui ressortent par les ouvertures. Tous les bords sont garnis de minces rubans de velours foncé, les mêmes qui sont utilisés pour former les motifs géométriques de la jupe. Le petit bouffant des manches est surmonté d'une épaulette. Ce sont aussi elles qui ont la coiffure la plus moderne, en particulier celle au centre : la raie à disparu et les cheveux remontés également vers le chignon derrière montrent un début de volume, préfigurant la coiffure des années 1900 à 1910.

Le corsage foncé de la jeune fille assise entre les deux simule aussi une ouverture sur un empiècement carré formé de rangées de dentelle noire. Des noeuds de passementerie hongroise ornent le devant sans réussir à masquer l'ouverture à droite.

Les deux soeurs complètement à droite ont une robe claire avec un corsage s'ouvrant sur un plastron plissé plus pâle et un empiècement en velours formant contraste. Le col baleiné en même velours est brodé de fleurs. Le haut de la manche est très bouffant sous l'épaulette dressée.

Debout complètement à gauche, nous avons une robe en tweed foncé avec une impressionnante épaulette dressée sur le bouffant. Le corsage s'ouvre sur un empiècement arrondi pâle. La forme évasée de sa jupe est visible. La robe la plus simple, de confection maison, est portée par la fille juste en dessous : en lainage clair, s'ouvrant par derrière, sans épaulettes, ni empiècement, les ornements de passementerie foncée ne parviennent pas à cacher sa très grande simplicité.



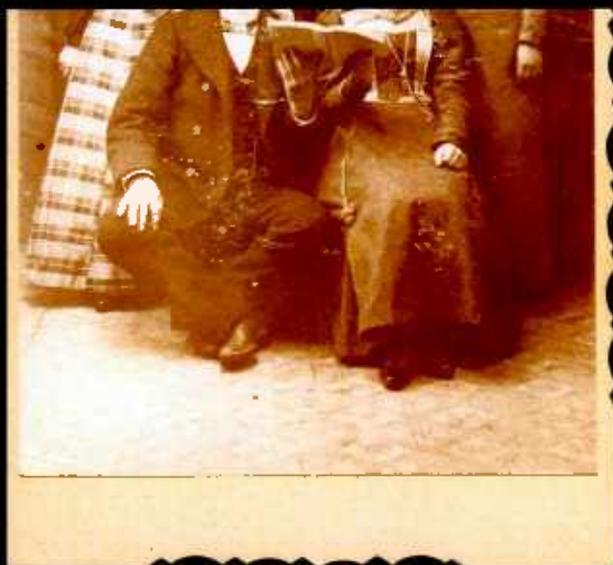
1898, Deux robes du *Harper's Bazar*

La robe de gauche montre le modèle de corsage porté par les deux sœurs assises à l'avant.



Les quatre jeunes filles portent des modèles compliqués réalisés à la maison avec plus ou moins de réussite. La jeune fille debout à gauche semble avoir plus de panache avec son étonnante jupe à motif écossais sur un fond pâle. Son corsage blouse est vraisemblablement assorti à une des couleurs de la jupe qui pourrait bien être le rouge.

Comme garniture, elle porte une large cravate coupée dans une soie aussi à motif écossais. La même jeune femme portera à nouveau cette cravate dans un portrait pris à Pierreville un ou deux ans plus tard.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1897, Quatre sœurs et un frère de la famille Trinqué

**lieu de l'achat :** Montréal

**renseignements supplémentaires :** album de la famille Trinqué

**datation proposée :** c. 1897



c. 1898, Détail du couple de Pierreville montrant la même jeune femme et sa cravate.



Les deux jeunes filles (deux sœurs?) portent des corsages blousés sur des jupes séparées. C'est une mode économique, populaire à partir du début des années 1890, qui permet d'assortir une seule jupe avec plusieurs corsages.

Le corsage clair liseré de noir de la plus jeune (jupe plus courte) n'est pas particulièrement bien ajusté. L'autre jeune fille a un corsage boléro ouvert sur un plastron bouillonné. Les deux jouent sur les contrastes entre clair et foncé.

mars 1897, Corsage haute nouveauté avec manche nouvelle, Le monde Illustré, Montréal, p. 727



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1898, Deux jeunes filles se tenant la main

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** ferrotipe

**datation proposée :** c. 1898



Le journal montréalais présente cette manche nouvelle à petites épaulettes et les manchettes en dentelle semblable à la manche du ferrotipe. Nous voyons que la taille en pointe subsiste parfois. Le col froufroutant en lingerie est exagéré, comme souvent dans les illustrations, mais il montre la tendance à mettre du volume à cet endroit. À droite nous voyons les lignes de patron précisant la coupe avec les explications.

Les trois jeunes filles arborent des ensembles très bien coupés et parfaitement ajustés. Le choix des matières est aussi très élégant. Rosa et Hermine portent le même modèle taillé dans des couleurs différentes. Leurs deux corsages s'ouvrent en festons sur un plastron en guipure du meilleur effet. Les manches, surmontées d'épaulettes à festons, sont à peine bouffantes dans le haut.

Le corsage d'Albertine est en crépon rayé s'ouvrant sur un plastron en satin bouillonné dans le haut. Tout le tour est achevé par une ruche en chicorée. Ses manches sont surmontées d'un petit bouffant rond comme une balle, très caractéristique de 1898.

Les cheveux relevés en chignon sont légèrement bouffants, tandis que la raie centrale a définitivement disparu.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1898, Rosa, Hermine et Albertine Benoit

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** L. Côté, 1495 Ste. Catherine, Montréal

**renseignements supplémentaires :** filles de Napoléon Benoit

**datation proposée :** c. 1898

[retour à la photo](#)

[retour à « Fillettes »](#)

---

1900, Couple en voyage de noce avec pèlerine et manchon

---



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1900, Couple en voyage de noce avec pèlerine et manchon

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** Jean Ruel, St. Lazare, comté de Bellechasse, Québec

**écriture manuscrite au verso :** « *Voyage de noce (sic), papa et maman 1900* »

**date :** 1900

[retour à « Fillettes »](#)

c. 1899-1900 \* Madame Dmer Lacasse debout avec sa grand-mère et deux sœurs



details

[retour à la galerie](#)

## c. 1899-1900 • Madame Omer Lacasse debout avec sa grand-mère et deux sœurs

- Madame Omer Lacasse a des manches en tulle avec un petit bouffant aux épaules
- les manches des deux sœurs assises sont coupées en deux morceaux dans la même étoffe de soie à nervures que celle du corsage
- pas d'inscriptions, elles gardent le prénom en haut de l'ombrage
- se terminent par une manchette à petit volant en organza' gaze

- permet à elle seule la datation et de ne pas confondre avec le début de la dégrené
- les boutons commencent tout juste à être posés plus bouffants avec le gros bout noué de rigueur à peine visible derrière la tête
- quelques boucles sur le front pour adoucir le visage
- tulle en velours pour souligner la hauteur

coiffure

- des boutons basiques pour rester très élevés
- tulle tout bordés d'un galon de crepe

manches

encolure

Le deuil

jupes

corsages

- aplats au devant et aplats aux deux poins pour mouler les manches

sous-vêtement

- la boutonnière à complètement disparu

### Renseignements connus sur la photographie :

lieu de l'achat : vi le de Québec

nom du photographe : inconnu

technique : carte cabinet, épreuve à gélatine argentique, format paysage

renseignements supplémentaires : il existe plusieurs photographies des mêmes personnes provenant du même album et se situant dans les années 1890, 1892, 1896, 1898, puis 1900

datation proposée : 1899-1900

### Décor et mise en scène :

Sur un fond de toile montrant un rideau drapé peint, Madame Omer Lacasse est debout avec trois femmes assises, ses deux sœurs et leur grand-mère. Le cadrage s'arrête aux genoux, ce qui correspond bien à l'importance que la mode de cette date donne aux corsages au détriment des jupes.



[retour à la photo](#)

## Corsages



Cette image nous montre bien l'importance prise par le corsage au détriment de la jupe qui s'est considérablement simplifiée. L'effet d'horizontalité est visiblement recherché. La simplicité de la forme est cachée par l'abondance de l'ornementation.

Les deux sœurs assises portent exactement le même corsage-chemisier en soie avec une jupe en lainage. L'ampleur a glissé vers le devant et annonce le « mono-bosom » c'est-à-dire l'effet de poitrine unique et ronde. Ce corsage-veste s'ouvre sur un plastron en taffetas assemblé en biais au centre afin que les quatre fines nervures forment un triple motif en « V ». Le corsage-veste a un col marinier double avec des revers en soie tellement larges qu'ils recouvrent la tête de manche. Ce style de col est courant depuis 1896. Un gallon en crêpe sert de finition pour chaque revers. Le bas du corsage en forme de faux gilet en crêpe s'attache au centre par deux gros boutons décoratifs.

Madame Omer Lacasse porte une version légèrement différente du corsage-veste qui s'ouvre sur un plastron à nervures verticales. Le col marinier dont les extrémités pointent vers le bas n'est pas double comme celui des deux autres. À la taille, elle porte une ceinture plissée droite ornée d'une rosette en même étoffe, caractéristique des années 1897 à 1899.

Le corsage de la femme âgée, probablement la grand-mère, se termine en pointe sous la taille comme les corsages du début des années 1890. Cependant, les manches et les revers sont assortis aux corsages des trois sœurs tant au niveau de la forme, des matières et des garnitures en crêpe. Tout nous indique que son corsage date du début des années 1890 (ligne du bas, rangée de petits boutons) et a été transformé d'une façon plus ou moins réussie en changeant les manches et en ajoutant les revers carrés. Une photographie prise vers 1892 nous montre la même femme dans ce corsage dont les boutons seront aussi changés.





Dessin de mode de 1898 qui nous montre la même utilisation de deux étoffes dans le corsage.

Cette jeune femme présente une variante du corsage à larges revers frangés ouverts sur un plastron en soie au motif écossais. L'étoffe principale du corsage est un lainage façonné à motifs entrelacés et formant relief. Un nœud de ruban de soie claire orne la ceinture sur le côté.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1899-1900, Femme en buste, corsage à larges revers

**nom du photographe :** A. Plante, 128 rue St. Joseph, St. Roch, Qc

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée :** c.1899-1900



Une jeune fille de 14-15 ans à la jupe écourtée à cause de son âge, montre une version plus modeste du corsage en taffetas de soie. L'effet veste est moins réussi à cause de l'utilisation d'une seule matière pour le plastron, le boléro, le col et les manches. La coupe est tout de même en tout point conforme aux modèles vus précédemment, mais il faut un regard attentif pour percevoir les ouvertures de chaque côté du plastron. Ce dernier voit son ampleur correctement réduite dans le haut par de fins plis nervures verticaux. Cependant, étant cousues à la main, les nervures gondolent



et ne réussissent pas à donner l'effet régulier de la machine à coudre. Les manches à petit bouffant dans le haut, le large col en pointe, la ceinture en ruban nouée sur le côté sont tout à fait au goût du jour.

Le sol en grosses planches confirme la modestie du studio de photographie installé dans une maison de campagne. Les mains bronzées de la jeune fille indiquent sa provenance campagnarde. Saint-Lazare est le seul village de Bellechasse qui bénéficiait de la présence d'un photographe professionnel, Jean Ruel<sup>1</sup>.

1. Voir l'article sur le studio de Jean Ruel, Lebrun R. « Un studio de photographie en campagne », consulté le 20 septembre 2010. <http://www.shbellechasse.com/Lebrun/ED75AFAruel.pdf>

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1898-1899, Jeune fille de Saint-Lazare

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**nom du photographe :** Jean Ruel, Saint-Lazare, Québec

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée :** c. 1898-1899

Version inventive du corsage qui a remplacé le plastron par un empiècement alternant plis nervurés et rubans chicorée. Une guipure\* blanche posée en V sur plusieurs rangs, accentue l'horizontalité recherchée.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1900, Maria Garneau jeune

**nom du photographe :** inconnu, au Faubourg St. Jean-Baptiste, Québec

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée :** c.1899-1900



Un col de guipure de lin, confectionné à disposition en formant un «V» s'élargissant sur les épaules, remplace les revers des cols. Il est posé sur un corsage en soie foncée finement plissé dans le haut, comme le col droit.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1900, Jeune femme, dentelle en V sur corsage foncé

**nom du photographe :** A. Plante, 128 rue St. Joseph, Québec

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée :** c. 1899-1900

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Le deuil



En comparant cette photographie avec celle où l'on retrouve **les mêmes personnes vers 1892**, nous pouvons constater que le personnage masculin âgé (**le grand-père ?**) n'est plus présent, étant probablement décédé entre temps. Plusieurs détails semblent confirmer que les quatre femmes sont en deuil, plus précisément en demi-deuil. En dehors des alliances qui ne sont jamais ôtées, aucun bijou n'est visible, alors que, comme nous l'avons vu dans les photographies précédentes, ces femmes portaient toujours des broches, des bracelets et des chaînes de montre bien mises en évidence. L'utilisation d'étoffe et de galons en crêpe épais sur chacun des corsages confirme que ces vêtements ont été récemment coupés ou ajustés pour le demi-deuil. En effet, le crêpe est une étoffe consacrée au deuil. Sa présence plus ou moins importante dans un vêtement indique, suivant un système très codifié et compris de tous à l'époque, que la personne est en deuil, et ce depuis combien de temps. La durée des périodes de deuil s'est accrue dans les dernières décennies et les règles qui les régissent se sont durcies. Le deuil d'une veuve est maintenant de deux ans (18 mois pour un veuf), celui des parents 18 mois, des grands-parents un an, d'une sœur 10 mois. On n'est pas tenu de porter le deuil lors de la perte d'un enfant.

Le grand deuil, qui ne permet que la laine et le crêpe, se porte pendant un an, puis le demi-deuil (**une autre année**) permet la soie tout en gardant des appliqués de crêpe comme nous le voyons ici. Le deuil n'impliquait pas seulement le port de vêtements noirs, mais l'interdiction de tout ce qui brille en général. Le crêpe, de par son tissage, est une étoffe complètement mate et terne. C'est aussi l'étoffe des voiles de deuil des veuves et des religieuses qui portent, par définition, le deuil du monde. Les hommes se contentaient de porter un « crêpe » à leur chapeau et un brassard de crêpe au bras avec un habit noir. Les métaux brillants doivent être remplacés par des bijoux en jais, en bois durci, en métal bronzé ou en « **fer de Berlin\*** ». Ici, une des femmes a recouvert d'étoffe son épingle de col, l'autre l'a remplacée par un petit nœud de ruban noir ce qui correspond bien à l'esprit du demi-deuil qui, tout en respectant des règles strictes, n'exclut pas la coquetterie.



Rappelons que l'habit de deuil, signe du retrait de la femme du marché matrimonial, est une véritable obligation sous peine d'être exclu de la communauté. Aussi, les frais d'habillement de la veuve sont juridiquement à la charge des héritiers du mari. Comme l'explique Jean-Paul Barrière (2008), les règles du veuvage, qui s'affiche particulièrement dans les vêtements, deviennent de plus en plus strictes au 19<sup>e</sup> en passant de la bourgeoisie aux classes moyennes et populaires. Ceux qui en avaient les moyens passaient commande dans les « Maisons de noir » ou à une couturière. Les plus modestes se contentaient d'envoyer leur robe ordinaire chez le teinturier qui, comme son nom l'indique, recevait la consigne de tremper le vêtement dans un bain de teinture noire. En ville, les teinturiers proposaient un service de teinture rapide en affichant « deuil en vingt-quatre heures ».

[retour à la photo](#)

c. 1901

UNE MÈRE ET SES TROIS FILLES



details

retour à la galerie

c. 1901

• Une mère et ses trois filles

une robe de fillette

jeune fille à droite

jeunes filles à gauche

- coiffure dite « la Pompadour »
- corsage haut et cheveux bouffants leur auteur
- le finifant est encore modeste



coiffure

coiffure

- son jeune âge ne lui permet pas une coiffure d'adulte avec épingles
- son cheveu soit relevés en deux T avant et l'arrière et le reste une autre façon pour former une tresse dans le dos
- un finifant seare les deux parties

robe

- l'étoffe est une tulle blanche avec un léger relief des côtes de ses seins dont les motifs sont observés le visage

femme assise à droite

coiffure

- le chignon est à la hauteur du cou, mais la mère n'a pas boucle de bouffants et à garde les boucles vers l'arrière, inclinant le front du front des années précédentes

corsage de la mère

le réticule

accessoires

- une longue chaîne de montre suspendue autour du cou est visible dans l'arrière du corsage ou de l'anneau une partie de la montre pour la montre
- une broche montre en simple sur le devant du col
- une broche avec perles au moyen gauche
- un « réticule » en suspension à son chapelet

textiles

- légère l'atmosphère du début du siècle observé par l'absence de « tulle » rigoureux

corsages des deux jeunes filles

robes identiques

jupe

- robe toute en tulle monter en finesse à la table
- volant en tulle de même tulle à côté de l'as et garni des tulle vaporeux

jupe

trois autres sœurs

#### Renseignements connus sur la photographie :

titre : c. 1901, Une mère et ses trois filles

lieu de l'achat : Montréal

nom du photographe : Jas. Belanger, St. Jérôme, Qc

technique : carte cabinet, épreuve à l'albumine argentique

décoration proposée : c. 1901-1902

#### Décor et mise en scène

Devant une toile de fond peinte dans le style neo-gothique, deux des femmes sont assises, la mère sur une chaise et une fille sur un pouf, tandis que l'aînée est debout prenant appui sur le pommeau d'une fausse balustrade et la plus jeune assise sur le rebord. La fille assise à l'avant-plan dans une pose décontractée est la seule qui regarde le spectateur, ce qui ajoute au charme de la mise en scène très étudiée de l'image.



[retour à la photo](#)

## Corsage de la mère

Le corsage-chemisier en soie foncée de la mère contraste fortement avec l'épais lainage clair de la jupe. Il est agrémenté de multiples plis et **remplis\*** verticaux sur le devant. C'est en suivant la chaîne de montre que nous pouvons découvrir l'ouverture au centre devant dissimulée par une sous-patte

La manche longue se termine avec une petite **ampleur renversée\*** au poignet resserrée par un ruban de velours foncé. L'imposant faux col blanc damassé est très élevé et doit être soutenu par des baleines. Orné d'un nœud à l'arrière, il forme un contraste avec l'étoffe foncée du corsage. Il est fixé au col de dessous par une grosse épingle ornementale.



Plusieurs variantes du corsage en taffetas de soie. Certains sont aussi présentés avec un col rapporté.

*Catalogue de T. Eaton Co de 1901 (n.46)*

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Corsages des deux jeunes filles



L'ampleur modeste est assurée par des plis qui s'épanouissent librement jusqu'à l'**empiècement\***. L'empiècement arrondi en broderie anglaise est bordé de deux volants froncés bordés d'un **double liseré\*** noir. L'ouverture sur le côté gauche est dissimulée dans les plis.

La manche semi-ajustée est assez longue pour former deux bouffants (le terme utilisé à l'époque est « **bouillonné\*** ») au-dessus du poignet et l'effet **d'ampleur renversée\***. Elle est ornée aux extrémités de chaque bouillonné du même double liseré noir et entre les deux d'un étroit ruban noir noué.

L'encolure de l'empiècement se prolonge d'un haut col droit agrémenté d'un large ruban pâle formant cravate. Il est noué de deux façons : serré pour l'une et en demi-nœud pour l'autre. Le même ruban noué sur le côté gauche fait office de ceinture. Il est intéressant de noter que si les illustrations de mode le montrent rarement, les catalogues proposent de nombreuses variantes de ce style de col-cravate déjà monté.

Ce portrait d'Eva Beauchamp, daté précisément de 1902, nous montre la même utilisation d'un empiècement (en réalité une chemisette portée sous le corsage) formant un contraste élégant avec la mousseline imprimée du corsage boléro orné des mêmes fins liserés noirs et d'un chou de rubans.



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : 1902, Eva Beauchamp au couvent d'Hochelaga

**lieu de l'achat** : Montréal

**technique** : épreuve à l'albumine argentique

**écriture manuscrite au verso** : « Eva 1902, Eva Beauchamp, couvent d'Hochelaga »

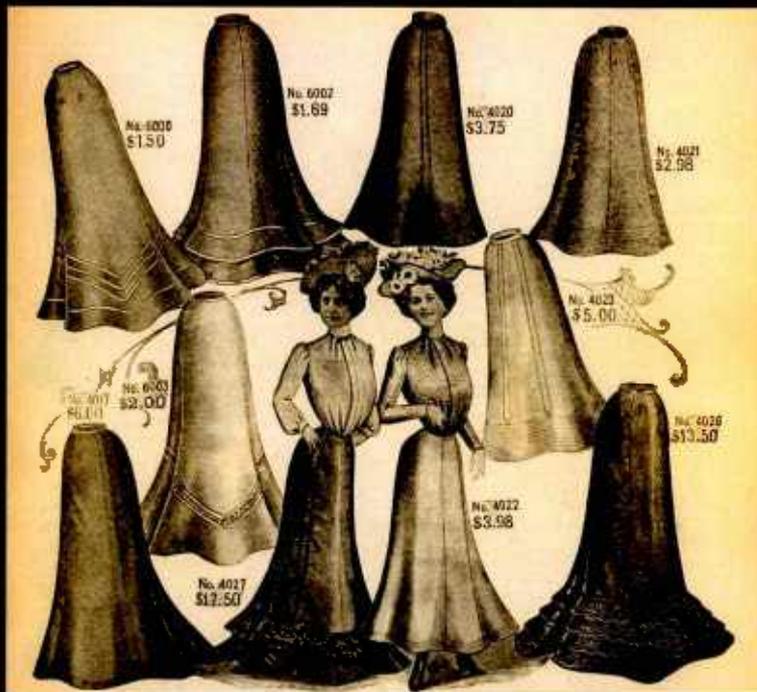
**datée** : 1902



[retour à la photo](#)

## Jupe

La jupe de la mère est remarquable par son étoffe en drap de laine clair, style serge, peut-être du **cheviotte\*** ou de l'**alpaga\***. Des surpiques décoratives créent des motifs au niveau des coutures latérales devant et à l'ourlet sur 8 pouces de haut. L'effet matelassé qui raidit la jupe est particulièrement efficace grâce au choix de l'étoffe. La **balayeuse\*** est très visible sous l'ourlet. Elle pourrait être faite d'une étoffe de laine renforcée par du **crin\*** de cheval.



Ce modèle de jupe se retrouve à l'identique dans le catalogue de *T. Eaton Co* de 1901 (n.46). Le texte nous informe que la jupe est disponible en « heavy cheviot » et en « black pebble serge ».



[retour à la photo](#)

## La réticule

La mère s'est assurée de faire voir son petit sac à main ou réticule qui est une mode nouvelle. En cuir avec un gros fermoir métallique chantourné, le réticule est suspendu à une **châtelaine\*** en métal agrafée à la ceinture. Cette façon de porter le réticule permet de libérer les deux mains pour pouvoir soulever la jupe, porter une ombrelle ou un manchon. Il s'agit d'une résurgence médiévale alors en vogue. Le catalogue *Eaton* de 1901 (n.46) en propose dans une grande variété de cuir comme le cuir marocain, le phoque, le morse et même l'alligator avec des fermoirs en acier. Le sac minuscule permet d'attirer le regard sur la finesse de la taille et l'élégance des mains. Le terme « sac à main » est encore réservé aux sacs de voyage.

Sur fond de forêt, les jeunes femmes sont habillées d'un chemisier pratique et d'une jupe trotteur comme pour une excursion. On comprend l'intérêt de suspendre son sac à la taille. Cependant cette mode ne semble pas avoir duré plus que quelques années puisqu'on ne le retrouvera plus dans les photographies. Probablement parce que porter un « sac à main » (longtemps réservé aux hommes) sera de moins en moins considéré inconvenant pour une femme. Il faut admettre qu'on ne peut pas mettre grand-chose dans un réticule.



Ces petits sacs sont effectivement difficiles à dater parce qu'ils apparaissent, occasionnellement, suspendus en châtelaine dans quelques photographies des années 1880. Cependant, ces derniers semblent un peu plus volumineux que ceux des années 1900.

*Réticule ou petit sac châtelaine provenant de la collection du Musée McCord à Montréal, daté entre 1880-1900 (M973.1.57).*



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1901-1903, Mum and Carrie Brenton, détail  
**lieu de l'achat :** Montréal



La jeune Délina se tient debout derrière sa mère, la main posée avec assurance sur son réticule suspendu à la ceinture. On peut remarquer le chemisier en soie de la mère alors que sa fille est en robe de lainage.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1903, Déléina, Alfred et Ernest avec leur mère, détail

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** Montréal Studio, 159 St.Lawrence St.

**technique :** épreuve à l'albumine argentique

**datée au verso :** mai 1903

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Robe de fillette



La Mode Illustrée, 27 avril 1902 : robe pour fillette

Malgré les ressemblances, la robe de la jeune fille diffère sensiblement de celle de ses deux sœurs. Les catalogues la décrivent comme une robe de fillette. Ce terme est utilisé pour les petites filles et étonnamment pour les jeunes filles jusqu'à l'âge de 15-16 ans. Ce genre de robe est moins ajusté et ressemble beaucoup aux robes d'intérieur. Les fronces amples du corsage vu de profil le montrent bien. Le tissu est plus simple : une cotonnade imprimée de petits motifs fleuris. L'encolure étant plus basse, on y a ajouté un faux col inséré à l'intérieur. En revanche, on a ajouté le même ruban noué en cravate autour du cou.

Emma est encore une jeune fille de la campagne lorsqu'elle pose pour le photographe en Suisse. Les mêmes images de mode circulant en Occident, rien ne nous permet de remarquer une différence entre les vêtements portés à la même date. Elle porte une robe en lingerie dont le corsage montre les deux volants bordant l'empiècement à fines nervures verticales ressemblant fortement à celui porté par la plus jeune des filles.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1902, Emma Schülé avant son mariage

**lieu de l'achat :** Suisse

**nom du photographe :** E. Lorson, Fribourg

**technique :** carte de visite, épreuve à l'albumine argentique

**datation proposée :** c. 1902



[retour à la photo](#)



retour à la photo

## Robes identiques

Les deux sœurs portent une robe identique. Cette coutume très répandue se vérifie dans d'innombrables photographies. Il n'est pas rare de voir des sœurs poursuivre cette coutume même après leur mariage. Pour le chercheur, les poses permettent d'examiner le même costume sous des angles différents et ainsi d'en voir tous les détails. La plus jeune des filles est habillée différemment simplement parce qu'elle n'en a pas l'âge.

Le choix du tissu et de l'ornementation forme un contraste particulièrement raffiné. L'ensemble est composé de trois étoffes différentes : une mousseline à dessins sur un fond de robe séparé, un **linon\*** brodé à l'anglaise pour l'empiècement et une soie unie genre **taffetas\*** ou **faïlle\*** pour la ceinture et la cravate en ruban.

Le choix des étoffes vaporeuses et claires suggère des robes d'été dites aussi robes lingerie. Le modèle correspond à ce que nous retrouvons dans les catalogues sous le nom de « robes de réunion pour jeunes filles ». Curieusement, une coupe quasi identique est utilisée pour les robes d'intérieur depuis 1900, comme si ces robes à la coupe plus confortable ne faisaient qu'annoncer une mode future. Le volant du corsage se transformera effectivement en **berthe\*** vers 1904. Malgré les ressemblances, on ne peut pas les confondre, car l'empiècement, comme les volants, seront plus larges et plus imposants donnant un effet d'épaules tombantes.



1901, Ladies' Wrappers, T. Eaton Co (n. 46), Toronto

Le « wrapper » est le terme anglais pour robe d'intérieur. La « tea gown » est une robe d'intérieur destinée à une réception d'après-midi. Elle se distingue par l'utilisation d'une étoffe plus luxueuse. Le terme anglais est utilisé tel quel dans les catalogues français. L'unique détail de coupe qui semble les différencier des « robes de réunion », c'est l'absence d'ampleur renversée au bas de la manche qui s'explique par son utilisation plus pratique. Les étoffes sont aussi moins dispendieuses, en **satinette\*** de coton et en **percale\*** le plus souvent imprimées. On ne peut donc pas penser que nos jeunes filles seraient en robes d'intérieur.



Il est intéressant de noter que la robe la plus simple et la moins chère du catalogue (première en haut à gauche) est celle dont le modèle ressemble le plus aux robes des sœurs. Les robes qui peuvent être achetées toutes faites sont en linon blanc ou en **organdi**\* imprimé avec des garnitures en rubans de velours.



1901. Ladies' Summer Dresses. T. Eaton Co

Exemple d'une étoffe et d'un modèle très semblables dans la robe de droite.



27 avril 1902, La Mode Illustrée

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Trois autres sœurs



La photographie d'une famille de Québec nous montre trois autres sœurs (avec trois hommes) dont les robes sont une variation subtile sur le même thème.

### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1902, Trois sœurs debout et trois hommes assis

**lieu de l'achat** : ville de Québec

**nom du photographe** : A. Plante, 128 rue St. Joseph, St. Roch, Québec

**technique** : épreuve à l'albumine argentique

**datation proposée** : c. 1902-1903

Comme dans la photographie précédente, deux sœurs portent la même robe dans une version foncée, tandis que la plus jeune porte un corsage blanc avec une jupe. La jeune femme debout à gauche pose la main sur l'épaule de son futur mari. Une autre photo tirée du même album de famille nous montre le couple en tenue de mariés (*voir ci-dessous*).

Le corsage en fin taffetas de soie (ou en satin?) foncé s'ouvre sur un empiècement arrondi en dentelle blanche bordé d'une **guipure\*** décorative qui se retrouve aussi sur la couture d'épaule. De fins plis verticaux ornent le devant du corsage et les manches jusqu'au poignet blanc. Un nœud en forme de chou est cousu au centre de la poitrine. Un chou plus petit se retrouve sur la ceinture de soie plissée. Un **réticule\*** est suspendu à une châtelaine sous la ceinture.

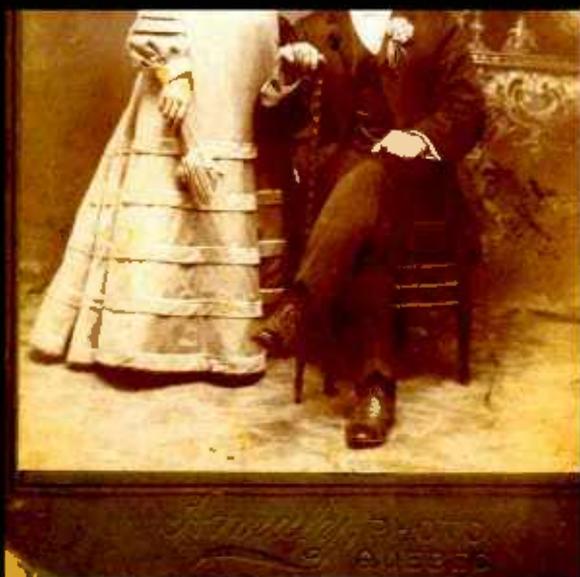
La jupe étroite et très moulante au niveau des hanches s'ouvre en corole au bas à l'aide d'un volant circulaire (coupé en biais). La couture du volant est recouverte d'un ruban de soie. Une balayeuse est visible sous l'ourlet.

La jeune fille debout au centre porte un corsage très chic avec une jupe de lainage. Le corsage qui s'attache à l'arrière est recouvert d'une guipure qui descend jusque sous la poitrine. La même guipure se retrouve sur le col. Une montre est portée en sautoir autour du cou à l'aide d'un double lacet de soie noire. Une superbe boucle en acier Art nouveau (dit aussi Modern Style) qui semble recouverte de **strass\*** orne la ceinture. Elle est probablement trop jeune pour porter la robe en soie de ses sœurs comme le confirme sa coiffure basse avec la raie au centre.



Nous voyons ici le même couple qui posait en groupe un an ou deux ans auparavant. Plusieurs détails suggèrent qu'il s'agit d'une photographie de mariage : la parure de tête, la guirlande de fleurs d'orange sur le corsage et la boutonnière du jeune homme.

Le modèle assez particulier de la robe en satin de soie clair de la mariée qui se caractérise par des séries de larges remplis sous la poitrine, sur les manches et au bas de la jupe, se retrouve dans les illustrations de mode de 1903 et de 1904. L'ampleur renversée de la manche est plus accentuée que les années précédentes, ce qui caractérise aussi bien la date.



#### Renseignements connus sur la photographie :

- titre : c. 1903, Couple de jeunes mariés, femme debout tenant un éventail plié
- lieu de l'achat : ville de Québec
- nom du photographe : Arnaly, Photo Québec
- technique : épreuve à l'albumine argentique
- datation proposée : c. 1903-1904

Le corsage au bas à droite propose un modèle presque identique.



mai 1903. The Delineator

L'élargissement de la jupe est très visible en particulier dans le volume arrière que la mariée a volontairement mis en évidence. Un empiècement en dentelle couvre le haut du corsage et le col.

La mariée tient un accessoire rarement visible dans les photographies : un large éventail de réception. Il n'était pas rare de commander un éventail spécialement pour un mariage. Bien que tenu plié à la main, on peut observer dans cet éventail « brisé »\* la forme dite « à la Fontange\* » plus haute en son centre. Sa garniture de dentelle est montée sur de larges brins découpés en forme lancéolée. Ce style est caractéristique de l'Art nouveau. Si les éventails sont très à la mode et maintenant accessibles à toutes les bourses, il s'agit du chant du cygne de cet accessoire qui cessera d'être indispensable avec le début de la guerre en 1914.

Le coude de l'homme qui fait rentrer accidentellement la jupe permet de voir la ligne basse du corset qui autrement serait cachée par l'ampleur. Ce nouveau corset, apparu vers 1902, est moins haut, mais descend plus bas sur les hanches.

Le marié porte un habit de cérémonie qui depuis le début du siècle commande la *jaquette\**. Son gilet croisé sans col, assorti à la jaquette est échancré et laisse voir le plastron amidonné de la chemise, le nœud blanc et le faux col droit. Le pantalon à plis frontaux se porte court « en feu de plancher » ce qui permet de voir ses bottines neuves vernies. Ses cheveux sont huilés et séparés par une raie au centre, signe d'une certaine audace de dandy. Ses moustaches ont les extrémités roulées au fer. D'ici deux ans, les jeunes se présenteront entièrement rasés.

Bien qu'il soit assis, il s'appuie sur une canne sculptée dont l'extrémité de la poignée est incrustée d'un motif en argent. Cette pose nous donne l'occasion de voir la manchette de sa chemise fermée par de véritables boutons de manchette. Comme bijoux, il porte aussi une chevalière et une chaîne de montre insérée dans la boutonnière de son gilet.

Une autre femme (sœur?) de la même famille pose assise dans une robe coupée dans une étoffe *damassée\** foncée, probablement un mélange de soie et laine. Le corsage, dont l'ornementation surchargée et un peu maladroite trahit la confection maison, est ouvert sur une chemisette en dentelle blanche.



La même dentelle blanche orne le bas de la manche écourtée donnant l'impression d'une manche de dessous terminée par un poignet sombre comme le corsage. Une guirlande de guipure blanche borde l'ouverture du corsage, le bord de la manche et le poignet de la chemisette. De larges revers en pointe avec trois rangs de rubans noirs sur fond blanc se déploient par-dessus. Le même ruban noir sert de finition au col recouvert de dentelle.

La montre portée en sautoir avec un ruban noir est épinglée au revers. Deux petits volants de satin froncés ornent la jupe à 12 pouces au-dessus de l'ourlet.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1901-1902, Femme assise, corsage foncé à larges revers pâles

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**nom du photographe :** A. Plante, 128 rue St. Joseph, St. Roch, Québec

**technique :** épreuve à l'albumine argentique

**datation proposée :** c. 1901-1902

[retour à la photo](#)

с 1904-1906

Синя Голубая и шатрену и габарду



details

retour à la galerie

c. 1904-1906 • Cinq femmes en manteau et chapeau

### les chapeaux



#### ♦ Renseignements connus sur la photographie :

**lieu de l'acpat :** ville de Québec

**nom photographe :** Achille Dolisle, Ancienne Lorette, Québec

**technique :** éprouve à la gélatine argentique collée sur carton

**datation proposée :** c. 1904-1905

#### ♦ Décor et mise en scène :

Les femmes de cette photographie prise en extérieur sont alignées devant la double porte d'un édifice en pierre. L'absence de neige au sol et le port des manteaux avec de la fourrure nous indiquent que nous serions à la fin de l'automne.



[retour à la photo](#)

## Étoles et manchons



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** 1907, Rose-Albine en chapeau, étole et manchon

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** carte postale

**écriture manuscrite au verso :** « 15 mars 1907, Avec mes salutations les plus sincères, Rose-Albine ». Adressée à Mme Veuve J. B. Thibault, St. Denis, Montréal

**datée :** 1907

Rose-Albine est assise en costume de voyage. On distingue bien les plis creux de la jupe trotteur taillée dans un lainage de qualité finement rayé. Son chapeau de voyage est d'une largeur moyenne tandis que la calotte et sa garniture commencent à monter. La plume d'autruche noire est dressée et ne retombe plus en pleureuse comme en 1904-1905. L'étole de fourrure, dont on voit la chaîne d'attache pendre à droite, est assortie au grand manchon posé sur les genoux.



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** 1900, Couple en voyage de noce avec pélerine et manchon

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** Jean Ruel, St. Lazare, comté de Bellechasse, Québec

**écriture manuscrite au verso :** « Voyage de noce (sic), papa et maman



1900 »

datée : 1900

Les **manchons\*** prennent de l'importance vers 1900. À cette date, ils sont encore de petite taille. Chaque année voit leur ampleur grandir, ce qui nous permet presque de dater un portrait grâce au volume du manchon.

Le couple de St. Lazare part en voyage de nocés en hiver. Avec son chapeau melon, le très jeune homme porte un manteau de drap croisé à col en astrakan. Le manteau en drap fin de couleur claire de la mariée est cintré afin de mettre la taille en valeur. Avec sa toque élégamment inclinée et garnie de plume, elle arbore une pèlerine de fourrure à collet redressé, un petit manchon assorti et une longue écharpe blanche nouée.



26 janvier 1902, Robe garnie de fourrure, La Mode Illustrée



4 octobre 1903, Costumes tailleurs et manteau fillette, La Mode Illustrée



1903, Jackets and Hats, L'Autorité

La petite fille a droit à un manchon adapté à sa taille.



La toilette associe la laine, le velours et la fourrure pour le mois de janvier. Les revers du col sont assortis au manchon en hermine.

Les manchons accompagnés d'étoles sont plus volumineux en 1907.

POPULAR-PRICED  
**FURS**

Two of our best styles.  
Ask for them at  
**WAMMAKER'S**

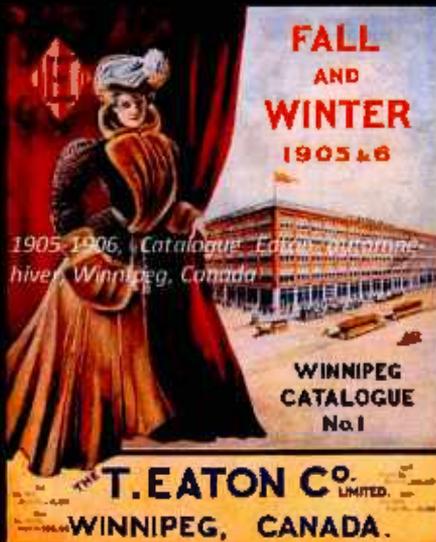
Telephone 200 Broadway

**Gottlieb Bros.**  
MANUFACTURERS  
**FURRIERS**  
54-56-58 E. 9th St.  
New York

1907

17 janvier 1904, Toilette de promenade, La Mode Illustrée

1906, Publicité d'un fourreur de New York



1905-1906, Catalogue Eaton automne-hiver, Winnipeg, Canada

1905-1906, Catalogue Eaton automne-hiver, Winnipeg, Canada

Le modèle porte une jaquette en astrakan et de généreux parements en vison assortis au manchon. Le vison est une fourrure nettement moins prisée que la martre, la zibeline, le renard, le castor, la loutre ou le rat musqué.



1907, Carte de Noël avec fillette au manchon



Renseignements connus sur la photographie :

titre : 1908, Un homme et deux femmes, famille McMurtry

lieu de l'achat : Montréal

technique : gélatine argentique

datée : 1908

Entourées de neige, les deux Montréalaises se contentent de jaquettes de laine et comptent sur de longues étoles formant capeline et de volumineux manchons de fourrure pour se réchauffer. La fourrure se porte maintenant avec les queues. Leurs impressionnants chapeaux à voilette suivent la dernière mode.

L'homme porte le chapeau melon avec son chic **Chesterfield\*** à col de velours.



1909, Catalogue, Women's Fur Sets, Chas. Stevens Bros, Chicago

Dans les catalogues, les ensembles d'étoles et de manchons ne cessent d'augmenter de volume et se terminent par une rangée de queues formant une frange.

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

---

## Les chapeaux

---







[retour à la photo](#)

## Manteaux en drap



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1904-1905, Maria Rémillard et son mari en costume de voyage

**lieu de l'achat** : Knowlton

**nom du photographe** : Eud. Plante, St. Raymond, Québec

**technique** : carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**datation proposée** : c. 1904-1905

Maria Rémillard et son mari posent en tenue de voyage, vraisemblablement leur voyage de noces. Plusieurs détails nous le laissent croire : l'étole en fourrure blanche, les plumes blanches du chapeau et les gants blancs, le tout porté avec un ensemble foncé. Monsieur Rémillard a ajouté une écharpe et une cravate blanches à son habit de drap foncé, ce qui n'est pas habituel pour la saison froide.

À première vue, on pourrait croire que Maria porte un manteau long. En réalité, elle porte un costume de voyage composé d'une jupe tailleur et d'un corsage jaquette. L'ensemble est taillé dans un tweed audacieux par le contraste des coloris. La jaquette est munie d'un large **col étole\*** dont les épaulettes forment une capeline couvrant les épaules. Le col étole et les épaulettes n'apparaissent pas avant 1903-1904 et ont disparu en 1905. Huit appliqués de **guipure\*** à motif de marguerite ponctuent de blanc le tweed foncé.

Le remarquable chapeau, une **capeline\*** agrémentée d'une garniture blanche, a une passe d'une largeur impressionnante, ce qui pourrait nous conduire à lui donner une date plus tardive. Cependant, un détail nous oblige à le situer vers 1904-1905. Il s'agit de la calotte très basse et aplatie comme une galette sur le dessus. Dès 1905, le dessus commencera à prendre du volume.

Le manteau des hommes a raccourci depuis le début du siècle. Le manteau de monsieur Rémillard est un **Chesterfield\*** taillé dans un drap de qualité avec col en velours et poche cœur rabattue. Il tient son melon impeccable à la main et porte des bottines à la française. Ces bottines à bouts fins sont moins populaires, mais plus élégantes que la forme dite américaine à gros bout arrondi.



Les pattes du col étole de ce costume de voyage sont cousues jusqu'au bas du corsage. Comme il s'agit du mois de mars, le lainage est aussi moins lourd que le tweed de Mme Rémillard.

27 mars 1904, Costume de voyage, La Mode Illustrée



Cette très élégante jeune femme de Montréal semble porter un long manteau croisé en velours côtelé. Une ceinture à la taille nous indique qu'il pourrait s'agir d'un ensemble de voyage en deux pièces. Les manches sont devenues bouffantes depuis 1905. Le haut est porté ouvert pour mettre en valeur les revers doublés d'une étoffe claire. Une étole cravate est assortie au manchon qui commence à prendre du volume. Un **réticule\*** en mailles métalliques est visible juste dessous.

Le grand chapeau foncé agrémenté d'une plume d'autruche bouclée a encore une calotte aplatie.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1905-1906, Femme en manteau, chapeau et manchon

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** inconnu

**technique :** carte postale

**renseignements :** Album de la famille McMurtry

**datation proposée :** c. 1905-1906

Les manteaux longs sont plutôt rares et s'apparentent à des manteaux de pluie, des cache-poussières pour la voiture et le voyage comme ce « manteau de touriste ». L'élégance commande des manteaux plus courts ou des costumes **trotteurs\*** deux pièces en drap ou en velours.





novembre 1906, Tourist coat, États-Unis



5464 - Rain-proof Tourist Coat

La date de parution de l'illustration et la présence du manchon indiquent que nous sommes bien en hiver. Le corsage du costume trotteur se transforme en jaquette mi-longue qui peut être doublée pour plus de protection contre le froid.

27 février 1906, Costumes trotteurs de lainage, L'Album Universel, Montréal



La femme à droite de la photographie porte un paletot long en drap fin avec un col tailleur ajouté au col étoile formant pèlerine.

Le **paletot**<sup>®</sup> est le véritable manteau porté par tous. En hiver, il est en drap et en velours. Le texte de la gravure à droite nous indique que celui-ci est doublé en soie avec de la ouatine intercalée pour l'isolation. Le col pèlerine est intégré à l'ensemble grâce à un empiècement souligné par des surpiques.

Cette jaquette arbore le col étoile qui s'étale largement sur les épaules et s'accompagne de l'indispensable manchon.



20 février 1904, Jaquette longue, L'Album Universel, Montréal



11 décembre 1904, Costume jaquette et paletot en drap, La Mode Illustrée



La jeune fille à gauche porte un « costume d'hiver » une sorte de jaquette croisée avec des épauettes tombantes.

3 décembre 1904, Deux jolis costumes d'hiver, L'Album Universel, Montréal



Les patineuses portent des manteaux courts en drap épais avec parements de fourrure, exactement comme dans notre photographie. Ce style de manteau, trop commun, ne semble pas illustré dans les magazines, contrairement aux étoles et aux manchons qui occupent plusieurs pages chaque hiver.

27 février 1904, Les Patineuses canadiennes, L'Album Universel, Montréal



[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Manteaux en fourrure



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1905-1906, Deux femmes et un homme de la famille Fortin

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** épreuve à la gélatine argentique collée sur carton

**datation proposée :** c. 1905-1906

L'étonnant groupe formé de deux femmes debout encadrant un homme assis dans un manteau **Chesterfield\*** nous montre une image rare de deux manteaux en épaisse fourrure. Ce genre de manteau ne se retrouve pas dans les catalogues européens, ce qui est compréhensible, mais pas non plus dans les catalogues canadiens courants. Probablement parce que cette sorte de fourrure, qui ne permet pas de précision dans la coupe, ne suit pas vraiment la mode, sauf en ce qui concerne la longueur. Les deux femmes ont des manchons, mais celui à gauche est plus petit, en satin de soie avec une pièce de fourrure en garniture. La femme à gauche porte en plus une étoile de fourrure foncée, peut-être de la martre, dont on voit la tête naturalisée.

Le commerce des fourrures, dont les prix sont très élevés, va prendre une importance considérable en Europe avec l'essor de l'automobile. Au Canada, pays producteur, les fourrures sont nettement plus abordables, mais restent un luxe. D'où l'importance prise par les cols, les étoiles et les manchons qui ne demandent pas des peaux de la même qualité qu'un manteau.

En 1905, l'homme d'affaires Zéphirin Paquet, qui a mis sur pied, dès 1891, la Manufacture canadienne des fourrures, la seule du genre en Amérique, emploie 540 personnes pour apprêter la fourrure avant de l'envoyer en confection. (source : Cap-aux-Diamants, n° 24, hiver 1991)

Il s'agit de la seule femme du groupe de cinq portant un manteau entièrement en fourrure. Elle tient aussi un manchon à son bras gauche. Le manteau, peut-être du loup, est presque identique à ceux portés dans la photographie précédente.



Dans cette photographie d'amateur, l'homme âgé porte un très long manteau croisé en tweed écossais. La femme est emmitouflée dans le même style de manteau de fourrure que nous venons de voir. Le manchon, taillé dans une fourrure plus claire, n'est pas assorti au manteau. Son chapeau est garni en hauteur d'une cascade de plumes de coq.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1905-1906, Une femme et un homme en manteaux, famille McMurtry

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** épreuve à l'albumine argentique

**datation proposée :** c. 1905-1906

Les manteaux de fourrure pour les femmes sont le plus souvent associés à l'imagerie traditionnelle du traîneau, comme ici dans cette couverture de *L'Album Universel* de février 1904.





Rare image d'un enfant en fourrure, le petit Maurice porte un manteau d'astrakan garni de lapin blanc. L'astrakan prend souvent le nom de « mouton de Perse » au Québec, un anglicisme courant à une époque où les catalogues sont encore rédigés en anglais. Il s'agit probablement du futur violoncelliste (né en 1900 à Québec), fils du célèbre compositeur Arthur Bernier.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1900, Maurice Bernier bébé en manteau

**lieu de l'achat :** Québec

**technique :** carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**nom du photographe :** J. A. Fortin, Bedford, Québec

**écriture manuscrite au verso :** « Maurice Bernier à Arthur »

**renseignements :** album famille Fortin

**datation proposée :** c. 1900

[retour à la photo](#)

c 1905

La Famille Bouvière de Saint-Jean-de-Matys



*Famille  
Bouvière*

details

c. 1905

La famille Bouvrette devant une maison

**femme âgée**

- langage linéaire
- jupe verte aux
- bouton très brillante
- col de lingerie

**hommes**

- jeunes : col rabattu et cravate pâle
- homme âgé : col à serrés, revers et cravate noire

**coiffure**

- jeune : tige de tête
- les autres : moustaches

**chapeaux**

- garçon en chapeau ronal

**corsage**

- les 2 plus jeunes gilets pas en dentelle
- barème âge : en crepiné

**gilets**

**habits**

- complets deux pièces
- boutons dorés et/ou ébènes
- sans pinces d'été
- à rayures

**corsages**

- blouses de lingerie blanche
- l'ampleur fait tout le jour
- larges cols avec ombres ornées en dentelle

**jupes**

- longues et amples
- remplis et volants en dentelle
- la longueur varie avec l'âge
- fermeture à la tacle

**chaussures**

- bottines vernies lisses
- bottes noires, broché en été

**manches**

- manches du trois quarts
- boutonnées
- ajustées sous le coude
- volants en dentelle

**encolures**

- manchettes
- boutons qui ont été tacle

**coiffures**

- le volume augmente
- bouillonné et/ou Paul

**textiles**

- les lignes se simplifient
- le piedme s'avance
- l'ornement se simplifie
- sans écus, boutons du 18e siècle
- les boutons noirs

**silhouettes**

**la famille vers 1904**

**poses de galerie**

**la campagne**

**femmes en blanc**

**la famille Bouvrette**

Renseignements connus sur la photographie :

lieu de l'achat : Montréal

nom du photographe : inconnu

technique : épreuve à gélatine argentique collée sur carton

écriture manuscrite au recto : « Famille Bouvrette »

renseignements : Il existe une autre photographie dans la collection comprenant quatre posés personnages.

datation proposée : c.1905-1906

Décor et mise en scène :

Les Bouvrette posent debout sur une galerie en bois devant une maison. Seule la mère, avec son bébé sur les genoux, est assise sur une chaise. Une plaque à côté de la porte nous indique qu'il s'agit de la maison de F. X. Desmarais, notaire. L'inclinaison des vêtements blancs qui a fortement impressionné la plaque photographique empêche de voir certains détails.



[retour à la photo](#)

## La campagne



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1904, Famille de 16 debout devant une façade en planches

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**datation proposée :** c. 1904-1905

Les femmes de cette photographie, représentant trois générations d'une même famille, nous offrent un panorama varié de robes, de jupes et de corsages qui peuvent être datés entre 1903 et 1905. Cinq hommes sont en complet veston porté avec le faux col double rabattu. Le sixième au dernier rang à droite, porte la **jaquette\*** plus formelle avec un **col à l'écart\***. Le plus âgé arbore la barbe dite « de patriarche », deux ont la moustache avec les extrémités roulées au fer et les trois autres sont rasés comme le veut la tendance pour les plus jeunes.

Les manches gigot se resserrent bas sous le coude dans un poignet ajusté ou se terminent par un volant. La femme la plus âgée porte un chemisier imprimé, une cotonnade bon marché nommée **indienne\*** et réservée aux robes d'intérieur. L'indienne, un imprimé de petits motifs souvent sur un fond sombre comme ici, est utilisée pour les robes de tous les jours parce que les taches se voient peu et l'étoffe en coton s'entretient facilement.

Une seule femme porte une robe d'été coupée dans un **linon\*** à motif de rayures et de petits semis blancs tissés avec le fond clair. L'empècement du corsage est bordé d'un grand volant lisère de noir. Un volant sert de finition pour la manche tandis que

### MIDSUMMER WHITE DRESSES

Designed by Mrs. W. H. ...  
Dressed by Flora ...



trois autres volants de même facture ornent le bas de la robe.

Au début du 20<sup>e</sup> siècle, la mode privilégie les étoffes plus légères pour l'été et le blanc se démocratise.

Quatre femmes adultes ont des blouses claires plissées au devant avec des empiècements en dentelle ou en point d'esprit. La jeune femme au centre du premier rang a ajouté un col marinier avec sa cravate.



juillet 1904, Midsummer white dresses, Ladies' Home Journal



avril 1905, Détail des corsages, The Delineator

Le corsage de gauche est agrémenté d'un col marinier sur un plastron recouvert de dentelle, tandis que l'autre a un empiècement en dentelle dont le motif se répète aux poignets.

1904, Robe élégante pour fillette de 14 à 15 ans, La Mode Illustrée

Les deux jeunes filles au premier rang à droite ont égayé leur tenues sombres, l'une d'un double rang de guipure\* blanche, l'autre d'un large col en dentelle formant berthe\*. Ce col est l'unique détail, avec la coiffure, qui indique qu'elle n'a pas encore atteint l'âge de 17 ans. Le grand col en dentelle est celui préconisé pour son âge.

Les jupes des autres femmes en lainage foncé sont ajustées sur les hanches par des plis cousus qui jouent le rôle d'un empiècement. Les plis s'épanouissent en dessous. La jupe de la femme au premier rang tout à gauche augmente son ampleur dans le bas grâce à un volant coupé dans un circulaire dont on voit le motif en chevron.





**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1905-1906, Quatre femmes et un homme devant une maison de campagne

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**technique :** épreuve à la gélatine argentique collée sur carton

**datation proposée :** c. 1905-1906

Cette image qui semble prise sur le vif est en réalité soigneusement mise en scène. Les trois femmes posant à gauche sont les femmes de la maison, tandis que la femme et l'homme posant dans un groupe légèrement à part sont probablement des employés de maison pour la femme et de ferme pour l'homme en salopettes. Les premières salopettes en photographie apparaissent à la fin des années 1890 (Severa, 1995) et sont très rares. Notre homme porte une salopette de travail en toile, à la bavette moins haute que nos salopettes modernes, avec une chemise de couleur, rayée et portée sans col. Son chapeau de paille ordinaire ne peut pas être confondu avec le canotier du promeneur ou de l'employé de la ville.

La femme à ses côtés porte un tablier blanc de travail sur une jupe dont les remplis sont visibles à gauche. Son chemisier est aussi de couleur.

Les trois femmes à gauche se différencient par leurs chemisiers blancs et leurs coiffures plus volumineuses. Celle de droite a une jupe à rayures pastels taillée en utilisant des biais afin de former des motifs en chevron bien visibles dans l'étroit panneau central. La femme au centre du groupe arbore une jupe en toile de couleur avec une ceinture foncée et une boucle.

La dernière à gauche est une jeune fille dont la robe est entièrement blanche et un peu écourtée. Un large ruban sombre orne l'arrière de sa coiffure de jeune fille. L'ampleur de sa manche bouffante terminée par un volant en dentelle est bien visible.



#### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1906-1907, Claire Myette et tante Cécile en pique-nique

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** épreuve à la gélatine argentique collée sur carton

**écriture manuscrite au verso :** « Grand mère Claire Myette et tante Cécile ».

**datation proposée :** c. 1906-1907

Cinq femmes en chapeau et deux enfants sont photographiés sur le vif en train de manger dans l'herbe. Le peu de vêtements visibles permet quand même de dater assez bien l'image : manches bouffantes, manches trois-quarts, col droit et cols ras du cou nous placent entre 1905 et 1910. Les coiffures et les remarquables chapeaux permettent plus de précisions. Les calottes sont moins aplaties qu'en 1904 tout en commençant à s'élargir. Le volume du dessus est déjà imposant, en particulier le chapeau au centre. Les passes s'incurvent vers l'avant ou au centre, sans atteindre les largeurs de 1908-1910.





1906, Modèles de chapeau de la Maison Lewis, Paris

L'énorme nœud de ruban posé sur le dessus du chapeau est quasi identique à celui de la jeune fille assise au centre.

1906-1907, Femme au chapeau, de Jean Metzinger, Korban Art Foundation



Renseignements connus sur la photographie :

titre : c. 1904-1905, Une famille de sportifs de l'Assomption

lieu de l'achat : Montréal

technique : épreuve à la gélatine argentique collée sur carton

écriture manuscrite au verso : « L'Assomption »

datation proposée : c. 1904-1905

La pratique du sport ne semble pas empêcher le port des grands chapeaux, comme nous pouvons le voir avec cette famille de 15 personnes provenant de l'Assomption. Trois hommes et trois femmes tiennent des raquettes. Tous sont en chapeaux, sauf une femme plus âgée, une jeune fille aux cheveux dérivoués qui n'a pas encore l'âge de les remonter et la jeune fille en chignon au premier rang.

Trois hommes sont en **panama\***, un semble porter un **fédora\***, la version en feutre du panama de paille, tandis que les jeunes garçons sont en casquette. Deux des hommes ont des gilets d'été en lainage quadrillé, mais tous ont de rigides faux-cols. Le garçon au premier rang à droite porte le **col Eton\***, large col rabattu.

Trois des chapeaux de paille des femmes ont la passe large et la calotte aplatie de 1904-1905. Les deux autres chapeaux de femmes sont garnis plus lourdement. Encore une fois, les manches sont de bonnes clefs de datation : bouffantes, parfois à l'ampleur inversée. La jeune fille assise à gauche est en blouse imprimée avec un empiècement carré en dentelle foncée. Sa manche ornée de la même dentelle au poignet et au-dessus du coude est caractéristique de 1904. Les deux jupes dont l'ourlet s'arrête aux mollets sont plus courtes à cause de l'âge des jeunes filles et non pas parce qu'elle font du sport.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1905-1907, Léopold avec sa mère à l'île d'Orléans

**lieu de l'achat :** Montréal

**écriture manuscrite au verso :** « Léopold avec sa mère, Ile d'Orléans, Propriété de J. A. Charbonneau »

**datation proposée :** c. 1905-1907

Léopold est probablement le petit garçon en robe et en chapeau de paille tenant la main de sa mère vêtue en clair. L'autre garçon est habillé comme un garçon de ferme, en veste et chemise de couleur. Il tient le fouet qui sert à mener les animaux tirant la charrette de foin. La jeune fille à droite porte un chemisier blanc avec une jupe foncée à plis cousus. La jupe est écourtée à cause de son âge.



[retour à la photo](#)

---

## La famille en 1904

---



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1904, Famille Bouvrette, les parents et deux fils

**lieu de l'achat :** Montréal

**datation proposée :** c. 1904-1905

Nous retrouvons quatre personnes présentes dans la grande photographie de la famille Bouvrette : les parents et les deux garçons plus jeunes d'un an ou deux.

Le costume du père montre peu de changements : même cravate régato sous le col à coins cassés, le veston du complet dans les tons de gris est un peu plus ajusté avec des revers plus étroits, mais apparaît tout aussi long. Les chaussures lacées sont à l'américaine avec le gros bout arrondi.

La main dans la poche du jeune garçon au centre écarte la veste, permettant d'apercevoir le ceinturon en cuir du pantalon, privilège des jeunes garçons, mais que l'on trouve aussi porté par certains dandies audacieux. L'absence de gilet laisse voir la chemise à petits motifs imprimés et les pans courts de sa régato nouée sous un faux-col en **celluloïd**<sup>®</sup>. La veste courte et croisée de style sportif est taillée dans un **tweed** à rayures dont les revers et la poche cœur sont surpiqués.

Le plus jeune des garçons est debout sur un accessoire ce qui peut donner l'impression qu'il est plus grand. Cependant, il suffit d'examiner sa tenue pour confirmer son jeune âge. Sous sa veste de style vaguement Norfolk (avec ses trois petits plis verticaux), le col largement échancré découvre un **jersey**<sup>®</sup> ras du cou brodé de trois ancrs marines. Il est encore à l'âge du costume marin et des culottes courtes.

La mère porte un chemisier en soie foncé au-dessus d'une jupe en laine dont les lès sont bien visibles grâce aux surpiques. Curieusement, l'ourlet semble avoir été défait pour allonger la jupe afin de dissimuler les pieds. La trace de l'ancien bord est très visible.

Le chemisier-blouse, taillé dans une étoffe soyeuse et satinée comme un **crêpe de chine\***, a une ornementation compliquée : fines nervures, bandes de fines ruches plissées, appliqués de passementerie et dépassants de dentelle au crochet. Son ouverture est dissimulée sous la patte de ruches. L'ampleur de la manche est ramassée bien en dessous du coude dans un poignet montant caractéristique de 1904. À partir de 1905, le poignet couvrira complètement l'avant-bras.

Sa coiffure, composée de cheveux remontés en chignon de part et d'autre d'une raie centrale, est identique à celle qu'elle arborera quelques années plus tard en y ajoutant un peu plus de volume. Elle a opté pour une simplicité qui contraste avec les coiffures bouffantes plus répandues dites « à la Pompadour » qui demandent l'utilisation d'une structure.

Dans ces trois tenues de jour, nous trouvons un résumé des complets vestons qui ont été portés entre 1901 et 1907 à de très petites nuances près. Le *Sartorial Art Journal* est destiné aux tailleurs qui proposent encore du sur-mesure à une classe de plus en plus restreinte. La très grande majorité des hommes en Amérique, cependant, ne porte que de la confection, c'est-à-dire des vêtements achetés dans les magasins ou par correspondance. Les modèles des catalogues de ces magasins, copiant ceux du *Sartorial*, ne proposent rien de différent. Le sur-mesure n'est visible que par l'œil averti qui reconnaît l'ajustement parfait et la qualité de l'étoffe.



juin 1904, *Mens Fashion*, Sartorial Art Journal, New York



Comme souvent lorsque nous examinons la mode masculine, il ne semble pas possible de distinguer une différence entre les complets des deux dernières photographies et celui-ci porté en 1906. Au début du 20<sup>e</sup> siècle, la pose avec la main dans la poche ne peut en aucune façon être considérée comme désinvolte.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1906, Jeune homme une main dans la poche

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** Fournier, 1356 Ste. Catherine, Montréal

**datée :** 1906



retour à la photo

## Poses de galerie



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1905-1906, Jeune femme assise sur une galerie avec un bébé

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**datation proposée :** c. 1905-1906

La jeune femme assise sur la galerie d'une maison en bardeaux s'est soigneusement préparée pour affronter le photographe. Sa coiffure, par exemple, est particulièrement impeccable, les cheveux remontés sur une structure que les magazines nomment « transformation ». Il est impossible de parvenir à cette forme bouffante sans l'ajout d'une **transformation\***. Cette structure soutient aussi le poids des chapeaux de plus en plus volumineux et permet d'y piquer les trois grandes épingles à chapeau sans se blesser.

Cet ensemble d'été en coton, ou coton et lin dans des tons pastels, est composé d'un chemisier boutonné devant et d'une jupe avec un large volant. Le chemisier en **crêpon\*** rayé a des manches bouffantes trois quarts terminées par un volant froncé. Le col d'un centimètre et demi est le col d'été d'un chemisier de maison. Les rayures permettent de voir que la patte de boutonnage est taillée dans le biais. La tête du volant froncé de la jupe est garnie d'une double passementerie blanche qui se retrouve aussi sous la forme de trois bandes au-dessus de l'ourlet. Le volant permet d'ajouter de l'ampleur au bas de la silhouette tout en gardant le haut plus ajusté.

Les manches bouffantes courtes se retrouvent dans les illustrations jusque vers 1908, mais la jupe ample à volant disparaît dès 1906. La jeune femme pourrait porter un chemisier plus récent avec une jupe plus ancienne, surtout si elle pose dans son intimité et en été.





Cotonnade blanche à rayures roses



mars 1905, Ladies' skirts, The Delineator

Le magazine montréalais présente un ensemble d'intérieur pour l'été, montrant un chemisier qui ressemble beaucoup à celui porté par la jeune femme au bébé, y compris dans l'utilisation de l'étoffe rayée rose et blanc. Ce style de robe simple est très peu montré dans les magazines de mode qui, contrairement aux catalogues de patrons, préfèrent illustrer des toilettes de sorties plus habillées.

13 mars 1906, Cotonnade blanche à rayures roses, L'Album Universel, Montréal

Les femmes devaient garder leur chapeau en visite, même à l'intérieur de la maison. C'est ce qui nous indique que la femme debout en cheveux est l'hôtesse. Elle porte une blouse à manches longues, modérément bouffantes avec une jupe en lainage foncé. Les deux autres femmes ont ces manches trois-quarts et sont plus élégantes, en particulier celle en robe claire.

L'homme dans son complet de tweed manufacturé et son gilet clair arbore fièrement une moustache fournie et son canotier au large ruban noir. Cinq ans plus tard, la mode passant, il aura probablement rasé sa moustache.

À première vue, les revers de son veston semblent descendre bas, en réalité, il s'agit d'une astuce de l'homme qui tient les devants bas afin de donner l'impression d'une encolure très échancrée. La boutonnière visible sur le revers à droite nous indique le contraire. Ce petit détail, qui ne semble pas fortuit, pourrait indiquer que nous sommes plus près de 1906, puisqu'à cette date les illustrations proposent effectivement des vestons d'été se boutonnant plus bas.



Renseignements connus sur la photographie :

titre : c. 1905-1906, Un homme et trois femmes sur une galerie

lieu de l'achat : Montréal

datation proposée : c. 1905-1906



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c.1906-1908, Groupe de huit adultes et un enfant sous un grand porche

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** épreuve à la gélatine argentique collée sur carton

**datation proposée :** c. 1906-1908

Dans une mise en scène soigneusement étudiée, une famille aisée pose sous le porche d'une demeure de campagne montrant des signes de luxe comme les rideaux blancs à franges relevés qui servent de pare-soleil. Trois des personnages sont assis au centre sur des chaises, deux sont debout, tandis que les autres s'accourent nonchalamment sur les marches.

Deux des hommes sont en uniforme, tandis que les deux autres à l'avant-plan sont particulièrement élégants dans leur tenue de campagne. La qualité exceptionnelle du **tweed écossais\*** du complet de l'homme à la casquette est visible jusque dans la tombée du pantalon et les plis des manches. Lorsqu'il se relevera, son complet ne gardera aucune trace de froissement. Ses bottines à boutons qu'il expose d'une façon assurée sont celles d'un élégant, presque un dandy. Les hommes ordinaires ne les portent plus depuis longtemps et les ont troquées pour la bottine à élastique ou les chaussures basses à l'américaine, lacées et à gros bouts arrondis.

Les quatre femmes portent des jupes de laine à plis cousus et des blouses ou chemisiers, tous très différents. La taille de la femme debout semble assez haute, ce qui pousserait la date vers 1907. Il est plus difficile de préciser pour les autres femmes.



*Très jolie robe couturière en caoutchouc  
renforcée par des valours vert.*

Un chemisier à manches bouffantes longues, puis ajustées sous le coude, et grande berthe de dentelle semblable à celui de la femme assise derrière le pilier.

*juin 1905, Page titre du McCall's Magazine, New York*



La jupe à plis cousus est du même style que celles portées par les quatre femmes, y compris le détail de l'empiècement sous la ceinture.

*27 janvier 1906, Robe couturière, L'Album Universel, Montréal*

Le chemisier en coton blanc et la jupe en lainage foncé, c'est presque l'uniforme de la femme au début du siècle, comme le complet veston de l'homme qui peut maintenant le porter partout, même en ville.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1907, La famille G. Renaud à l'entrée de la maison

**lieu de l'achat :** Montréal

**datée :** 1907





**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1906-1908, Couple dans une bassine et femme debout

**lieu de l'achat :** Montréal

**datation proposée :** c. 1906-1908

Cette rare photographie humoristique, prise sur le vif, illustre bien des tenues d'été. La femme debout porte une jupe à plis cousus en lin blanc avec une blouse en coton dont l'encolure est ouverte en « V » sur un plastron et un col en dentelle. Les plis et le froissement de la jupe ne laissent aucun doute sur l'utilisation du lin.

La jeune femme dans la bassine a un col rabattu de style marin avec deux ancres brodées et une **lavallière\*** de soie, forcément bleu marin. Elle arbore le chapeau de l'homme à ses côtés, un très beau **panama\*** au ruban noir. Ce chapeau de paille souple de couleur blanche, tressé à partir de la feuille du bombaxana en Équateur, est un chapeau d'été élégant depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Il assure un chic décontracté qui ne se retrouve pas dans le canotier devenu commun.



ONE of the smart new shirtwaists of striped batiste, one of cotton crepe and lace insertion, and one of linen with trimmings of heavy embroidery and braid.



*mai 1908, Corsages, Harper's Bazar Magazine, New York*

Le *Harpers* montre l'évolution lente de la blouse et du chemisier. Celui de droite est en lin et a un col marin garni d'un nœud au centre devant comme celui de la photographie.

[retour à la photo](#)

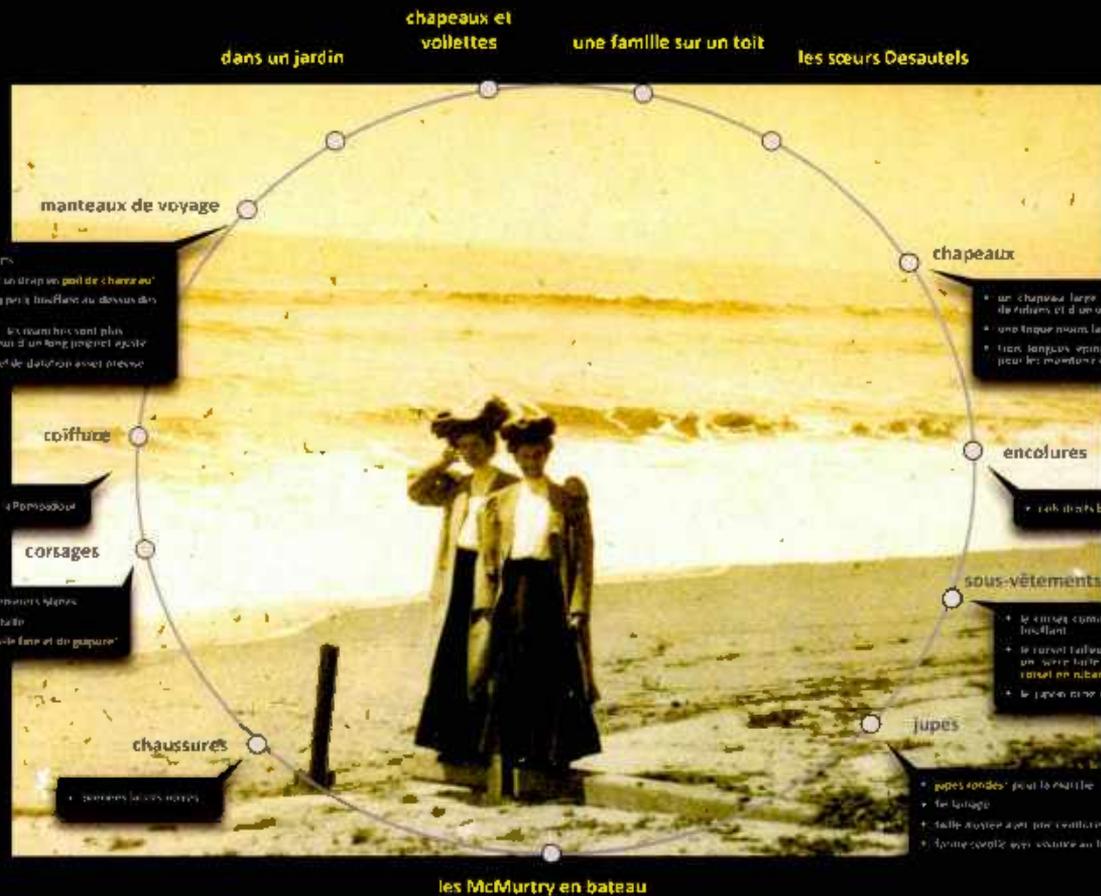
1905 + Deux femmes à la plage



021015

c. 1905

Deux femmes à la plage



**Renseignements connus sur la photographie :**

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** inconnu

**technique :** épreuve à la gélatine argentique

**renseignements supplémentaires :** album de la famille McMurry de Montréal

**relation proposée :** c. 1905

**Décor et mise en scène :**

Deux femmes prennent la pose debout sur une poutre au bord d'une plage. L'épreuve provient d'une série de photographies prises par un membre de la famille McMurry avec un appareil portatif d'amateur. Si la qualité n'est pas celle que l'on retrouve dans les studios professionnels, le résultat est nettement plus vivant. Nous avons aussi l'assurance que les vêtements portés n'ont pas été choisis en prévision d'une visite chez le photographe. Il s'agit toutefois d'une famille aisée de Montréal qui a la possibilité de prendre des vacances au bord de la mer et de voyager en bateau.



[retour à la photo](#)

## Chapeaux et voilettes



**titre :** c. 1905, Deux femmes en manteau et un chapeau à voilette

La femme assise à droite montre une impressionnante et rare vue de profil d'un chapeau de voyage abondamment garni en hauteur d'oiseaux et de plumes dressées et d'une voilette recouvrant le visage. La voilette, confectionnée dans un tulle en **point d'esprit\***, est nouée solidement à l'arrière pour affronter le vent.



**titre :** c. 1905, Deux femmes en chemisiers et chapeaux à voilette

En apparence très semblables, ces deux femmes posant sur un quai nous montrent deux tenues d'été différentes sans être incompatibles.

La femme à gauche arbore la blouse chemisier classique, c'est-à-dire volumineuse avec empiècement et col ornés de dentelle et de multiples **remplis**. Son chapeau de paille à la passe incurvée est garni d'un drapé d'étoffe et d'une moitié d'oiseau.

La femme à droite a choisi un chemisier plus simple à la coupe masculine renforcée par le port d'un faux col double et d'une cravate **régate\***. Son chapeau est un canotier, encore un élément tiré du vestiaire masculin. Cet usage date

de l'apparition des costumes tailleurs dans les années 1880, cependant il devient plus courant au début du 20e siècle, les femmes, surtout les jeunes, recherchant de plus en plus des tenues pratiques.

Les deux chapeaux sont portés avec une voilette couvrant le visage en entier pour le protéger du vent et du sable. La voilette, qui a l'origine servait à mettre en valeur le visage tout en lui assurant une certaine discrétion, est de plus en plus utilisée pour se protéger des éléments, que ce soit en voyage ou en voiture. L'image de ces femmes souriantes nous confirme que la voilette n'en reste pas moins un accessoire de coquetterie.



titre : c. 1905, Femme en buste, quatre poses

Une jeune femme se présente en buste de face et de profil dans quatre poses, coiffée de deux chapeaux différents, puis en cheveux. Nous avons ainsi la possibilité d'examiner de près plusieurs détails vestimentaires et de coiffures.

Elle porte une veste tailleur ouverte sur une blouse en dentelle. Les détails de la veste en drap foncé sont superbement soulignés par une série de **surpiqûres\*** pâles qui délimitent le col, les épaulettes, les manches et les poignets. La dernière pose montre l'ampleur donnée par les fronces de la manche et la façon dont les épaulettes se prolongent dans le dos pour former le col.

Nous pouvons aussi observer la finesse de la paille du premier chapeau, à la calotte très plate, et la garniture de fleurs artificielles posée à la fois sur et sous la passe afin de remplir le vide laissé par l'inclinaison calculée du chapeau d'été.

Les deux vues de face et de profil de la coiffure à la **Pompadour\*** montrent précisément son volume et sa construction ainsi que la présence du peigne à la base du chignon servant à faire bouffer les mèches soutenues par une **transformation\***, ce rouleau de soutien artificiel utilisé par la plupart des femmes.

#### Renseignements connus sur les trois photographies :

lieu de l'achat : Montréal

technique : épreuves à la gélatine argentique

renseignement : album de la famille McMurtry de Montréal

datation proposée : c. 1905

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

---

## Dans un jardin

---



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1903-1904, Famille dans l'allée d'un jardin

**lieu de l'achat** : Québec

**technique** : épreuve à la gélatine argentique

**datation proposée** : c. 1904

Dans un jardin, un homme, deux femmes et deux enfants prennent la pose pour un photographe amateur. La mise en scène se veut naturelle et spontanée tout en étant soigneusement arrangée. Le flou de l'image permet tout de même de voir les détails permettant de dater l'image assez précisément.

L'homme debout et accoudé dans une attitude décontractée se présente en casquette et en bras de chemise. Si se présenter sans gilet

est impensable au début du siècle quelle que soit la classe sociale, faire tomber le veston il est encore possible que dans l'intimité. Et c'est cette intimité, qui par convention n'est pas admise dans un studio professionnel, que le photographe amateur prend plaisir à rendre. Le port de la casquette, autrefois attribut des ouvriers ou des sportifs, est devenu courant lorsqu'associé à une tenue d'été à la campagne.

Les deux femmes portent des chemisiers clairs avec des jupes amples et encore longues dont on voit la traîne. Il faudra attendre le début des années 1910 pour observer la disparition de la traîne pour le jour. La jupe à droite est taillée dans une laine fine de couleur claire, tandis que la jupe à gauche semble être en lin ou en coton blanc. L'importante ampleur inversée<sup>1</sup> des manches, en particulier celle visible à droite, suggère une date très près de 1904. La forme des chapeaux de paille, posés comme une galette plate sur la tête, concorde avec la date proposée.

Les deux enfants, un garçon au large chapeau de paille et une fillette tenant une poupée, arborent des ensembles en coton blanc avec de grands cols de lingerie. Leurs tenues de dimanche excluent le jeu à l'extérieur.

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Les sœurs Desautels



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1903, Alice et Dora Desautels

**lieu de l'achat** : Montréal

**nom du photographe** : Demoiselle R. Tremblay, 500 Parc Lafontaine, Montréal

**technique** : carte cabinet, épreuve à gélatine argentique

**renseignements** : série de la famille Desautels, il existe une photo de 1895 d'Alice avec ses parents Charles et Régina Desautels vivant à Notre-Dame de Grâce

**datation proposée** : c. 1903

Les deux sœurs Desautels portent le même costume de voyage fraîchement taillé avec quelques subtiles variantes dans les ornements. L'étoffe en fin lainage et la coupe sur mesure sont de grande qualité. Le modèle est aussi très raffiné dans ses détails comme les épaulettes et les poignets coupés en forme. Les revers du corsage sont taillés en forme de trois languettes superposées à centre devant. Ils sont mis en valeur par trois remplis verticaux cousus de chaque côté. Les mêmes tresses de passementerie se retrouvent sur les languettes et les manchettes avec des attaches se terminant par des houppettes en fils de soie.

La jupe de Dora est taillée avec le même motif de languettes terminées par une houppette. Les languettes sont appliquées en masquant les coutures qui assemblent les panneaux coupés étroits à la taille pour mouler les hanches et s'élargissant pour donner l'ampleur à bas de la jupe. Afin d'obtenir le même effet de corolle, la jupe d'Alice, quant à elle, s'élargit dans le bas grâce à l'ajout d'un volant coupé en **circulaire\***. Un galon de passementerie recouvre l'assemblage des deux pièces dans un motif de larges festons.

La taille des deux jeunes filles est soulignée par la même ceinture composée d'anneaux métalliques. Ce modèle de ceinture richement orfévrée est assez inhabituel.

Les chapeaux de paille semblent assez différents, cependant l'effet est obtenu par les garnitures et le traitement de la paille tandis que la forme de coquillage s'avancant vers l'avant avec la calotte aplatie est la même.



[retour à la photo](#)

## Chapeaux et voilettes

**titre :** c. 1905, Groupe de la famille McMurtry sur un bateau



Sept femmes et trois hommes occupent le gaillard arrière d'un voilier par beau temps. En dépit de l'atmosphère décontractée, tous les personnages sont habillés, corsetés, coiffés et chapeautés en suivant les règles les plus strictes des manuels de savoir-vivre. Les robes des femmes sont en étoffes claires ou blanches, à rayures pâles ou avec des insertions de dentelles.

Les hommes sont en complet deux pièces. L'homme plus âgé est debout, arborant un **panama\*** et un gilet de couleur claire traversé d'une lourde chaîne de montre. On aperçoit les boutons de manchette du jeune homme en veston de **tweed\*** à l'avant.

**titre :** c. 1905, Trois femmes et un homme sur un bateau





Une autre photographie prise au même moment nous montre quatre des personnages (trois femmes et un homme) qui se trouvaient assis sur le pont gaillard en arrière-plan de la précédente. L'image très nette permet de voir les détails des chapeaux et surtout de la jupe étalée à l'avant-plan. Elle est taillée dans un moelleux lainage surfin de couleur crème. Les plis cousus et **surpiqués\*** descendent jusqu'au niveau des genoux afin de mouler la taille et les hanches.

Comme les hommes de l'image précédente, le jeune homme à la cigarette est en complet avec un col et des manchettes de chemise impeccables et si fortement amidonnés qu'on en perçoit la raideur.

titre : c. 1905, Trois femmes McMurtry et un marin sur un bateau



Cette prise offre des détails de trois femmes déjà entrevues. Celle au centre nous permet de mieux voir sa **capeline\*** à la passe ondulée garnie de tulle vapoureux et d'une rose en soie. Les deux autres arborent des chapeaux qu'elles ne portaient pas dans les images précédentes. Il est facile d'en comprendre la raison lorsque nous voyons la capeline de droite avec sa passe très large et l'énorme nœud de ruban blanc sur le dessus. Ce style de chapeau devait être assez difficile à assujettir face au vent du large.

Le gros plan des corsages aux manches trois-quarts permet de détailler la délicatesse des étoffes presque transparentes travaillées avec des broderies à jour, des **francis\*** et des appliqués de dentelle. Les textes de mode parlent de « robes lingerie » pour désigner la finesse, la légèreté et l'effet vapoureux de ces corsages assortis aux jupes. Les textiles utilisés sont le **voile\***, le **linon\***, la **mousseline\***. Les femmes de la famille McMurtry font visiblement partie d'une petite élite ayant les moyens de se faire faire des vêtements raffinés, cependant les catalogues de vente par correspondance proposent des corsages très ressemblants à prix modiques. C'est la qualité des étoffes qui faisait la différence.



titre : c. 1905, Femme de la famille McMurtry en costume tailleur

Nous retrouvons une des femmes de la famille McMurtry dans une image rare la montrant en costume tailleur de voyageuse au long cours, se retenant au bastingage d'un bateau. Son habit se compose d'un manteau de drap clair porté avec une jupe **trotteur\*** assortie. La jupe trotteur, qui a remplacé la jupe tailleur vers 1900, est une jupe ronde, c'est-à-dire sans traîne, à l'ourlet à quelques centimètres du sol, et destinée à la marche comme son nom l'indique. Elle est taillée plus droite, sans l'évasement du bas retrouvé dans les autres formes de jupes. Le costume tailleur à l'allure masculine se veut plus pratique.

Son remarquable manteau a des **parements\*** taillés dans un drap foncé afin de former un contraste. Les larges revers en pointe sont caractéristiques de l'allure masculine recherchée. Les basques du manteau sont relevées par des liens cousus sous la taille pour faciliter le déplacement. C'est ce qui nous permet de voir le raffinement de la doublure à rayures **surpiquées\***. Les manches ont aussi des plis surpiqués qui permettent de contrôler le volume du haut tout en préservant la liberté de mouvement.

Son chapeau de paille est solidement assujéti sur la tête par une longue écharpe faisant aussi le tour du cou. Elle porte en bandoulière un petit sac ainsi qu'une sacoche en cuir qui semble être un étui à jumelles ou à longue-vue.

**Renseignements connus sur les photographies :**

lieu de l'achat : Montréal

technique : épreuves à la gélatine argentique

renseignement : album de la famille McMurtry de Montréal

datation proposée : c. 1905

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Une famille sur un toit



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1902-1904, Famille assise sur un toit

**lieu de l'achat :** ville de Québec

**nom du photographe :** inconnu

**datation proposée :** c. 1903-1904

Une famille prend la pose sur le toit d'une maison en pleine ville. Il s'agit d'un endroit particulièrement inusité, mais qui peut s'expliquer par la volonté du photographe amateur d'obtenir le maximum de lumière pour éclairer son sujet. À l'instar des peintres, les photographes professionnels installaient encore leurs studios au dernier étage d'un bâtiment afin d'utiliser la lumière naturelle provenant de puits de lumière et de verrières orientées vers le nord. Les amateurs devaient trouver d'autres solutions pour capter la

lumière et éviter le flou, particulièrement lorsqu'ils se trouvaient dans les rues étroites d'une ville. Ici l'homme est assis sur une chaise cannée qui suit l'inclinaison du toit, tandis que les femmes sont assises directement sur la toiture.

L'arbre dénudé visible en arrière-plan suggère l'entre-saison, probablement le printemps ce qui concorde avec la lumière, les jupes en lainage foncé et les corsages qui vont du plus pâle au plus foncé.

Les trois corsages sont des chemisiers se boutonnant au devant. Celui de la jeune femme assise derrière est taillé très ajusté dans une étoffe aux rayures pékinées\*. La femme en clair à droite a garni un corsage rayé plus ordinaire avec un nœud en soie quadrillée retombant en deux larges pans. La manche semi-ajustée se termine en ampleur renversée. La femme plus âgée porte un corsage chemisier foncé plissé devant avec un ruban clair servant de cravate. Sa manche est ajustée dans le haut du bras par l'utilisation de plis cousus avant de s'élargir en ampleur inversée dont les fronces sont ramassées dans un long poignet. Ce sont les détails de cette manche qui nous donnent la clef de datation la plus précise puisque l'ampleur inversée se retrouve de 1901 à 1904 et les plis cousus verticaux vers 1903-1904. Cependant en 1904, la manche a pris nettement plus d'ampleur et dès l'automne son ampleur se ramasse sous le coude.

Les trois jupes sont taillées dans une laine foncée assez lourde si on regarde la rondeur des plis et l'ourlet de gauche dont les plis se dressent assez raides. Deux des jupes semblent avoir des plis cousus pour plus d'ajustement. La plus jeune montre quatre accroche-cœurs sur le front.

Le port de corsets par les trois femmes se devine à la raideur des torsos et à la cambrure visible chez la femme à droite. La jeune femme du fond montre sa taille bien prise grâce à l'espace négatif sous le bras. Le style Pompadour\* se retrouve chez les trois femmes, le volume relevé par l'ajout d'une transformation\* s'avance un peu sur le front, ce qui nous renseigne aussi sur la datation.

L'homme porte un complet deux-pièces en laine foncée. Le gilet échancré, laissant voir le haut de la chemise, semble taillé dans une autre étoffe. Une cravate nouée à la main orne son faux col élevé. La manchette de sa chemise est tellement raidie par l'amidon que nous pouvons voir la manche de son sous-vêtement en jersey dessous. Il porte ce qui semble être un Hombourg\*, un chapeau en feutre dur aux bords relevés et dont la calotte est creusée d'un sillon médian. Le nom Hombourg est le terme utilisé au Québec pour désigner le Cronstadt\* européen.

L'enfant a une robe courte en coton blanc ornée de fins remplis et d'une broderie anglaise\* festonnée à l'ourlet. Les manches sont bouffantes, mais le corsage est masqué par un bavoir brodé. Une suce est suspendue à un long ruban. Sa coiffure n'apparaît pas clairement, mais, la raie étant sur le côté, il pourrait s'agir d'un garçon. La robe est portée avec des bottines et des bas noirs comme le veut la tradition.

[retour à la photo](#)



деталл

retour à la galerie

c. 1911-1912

## Deux couples en manteaux et chapeaux

- en drap de laine peignée
- drapés et étirés dans le bas
- lèvres sautées en feu de planches
- sauf revers pour faire des boutons
- les cols, boutons sont bien visibles

- monton de style Ulster
- pratique, court, queue
- «KLEINES»
- en drap de laine fine

### les deux hommes

- les deux hommes portent absolument le même type de vêtements pour la tenue de ville courante pour le voyage

- coups et sans col
- trous comme hauts

- les deux hommes portent leurs pantalons de gants dans la main gauche tout en maintenant leur chapeau

- deux cols empesés
- un petit bouton blanc (bouton)
- une cravate blanche (habillé)

- les cheveux sont courts
- tout à être rare au début
- faute à coiffe le volume du dessus vers l'arrière
- la mode de la barbe est passée pour les hommes depuis 1906
- les épous de portent plus qu'uniquement la moustache
- montagne à la Gaule pour l'homme à gauche



### femme à gauche

- il doit être en dentelle au crachet
- modèle de satin noir révisé par une broche
- partie de car. tissu aux hautes broches
- long box de plumes tourées noires
- retouré en mailles métalliques tenu par une charnière
- petites boucles d'oreilles
- longons sur le nez

### accessoires

### corsage

- blouse au rhénan blanc
- manches longues, réglés en dentelle au crachet

### costume tailleur

- tailleur trépané est assez répandu
- le style tailleur est devenu un favori car plus pratique
- taille plus étroite avec la taille un peu haute mais peu marquée
- un drap de laine forte
- deux boutons sous les larges revers
- en drap de laine en 1911

### jupe trotteur

- à trois boutons au dessus du sol
- ouverture simple sur le côté

- allongées
- la taille est haute et sera mise en valeur

### les deux femmes

- son ampleur tout en largeur
- sur le côté avec effet de drapage

- le volume du corsage monte vers le haut, mais descend très bas pendant la pose en ayant défilé
- est visible dans l'image car dans le volume au-dessus du niveau du corsage
- le corsage n'est qu'apparent
- un seul bouton visible

### coiffure et barbe

### accessoires

- retouré en mailles métalliques tenu par une charnière
- petites boucles d'oreilles
- longons sur le nez

### corsage

- blouse blanche en dentelle
- longue en haut et se termine par une dentelle

### costume tailleur

- tailleur trépané
- drap de laine forte
- en drap de laine forte
- les revers, surpiqués vers l'intérieur, ornés de quatre boutons en drapage
- avec un col en vif tissu
- la taille haute est peu marquée
- trois boutons en métal fermant les revers attachés dans le bas
- la manche est fleurie avec la dentelle et épaisse plus haute

### jupe

- jupe trotteur à largeur moyenne
- la haute et le volume arrivent jusqu'au
- à trois boutons au dessus du sol
- quelques larges et à la main et à la fin de la dentelle du bas

1909

les chapeaux

la taille haute

couple de 1911

Renseignements connus sur la photographie :

lieu de l'achat : ville de Québec

nom du photographe : Zénon Page, St. Raymond de Portneuf, Québec

technique : épreuve à gélatine argentique collée sur carton

Matériau proposé : c. 1911-1912

Décor et mise en scène :

Dans ce grand format (9,7 par 14 cm), deux couples posent en habit de voyage sur fond de toile peinte. Les hommes sont assis dans de grandes chaises à bras et les deux femmes sont debout afin de mettre en valeur leurs tenues, en particulier leurs impressionnants chapeaux.



retour à la photo

1909



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1909, Trois femmes de la famille McMurtry avec garçon et chien

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** épreuve à gélatine argentique

**nom du photographe :** Hugh Phillips

**écriture manuscrite au verso :** « Aunt Florence, Pot, Mother, puppy...[?] Taken by Hugh Phillips, July 13th 1909 »

**datée :** 13 juillet 1909

La tante Florence à gauche arbore un costume trotteur d'été avec une jaquette longue à trois boutons et poches plaquées, poignets et col à revers s'ouvrant sur un chemisier blanc. Son chapeau en paille foncée et au large ruban montre l'élargissement de la calotte à fond plat pour accommoder la coiffure plus volumineuse. Des ornements pâles cascading d'un seul côté du chapeau. Ses gants foncés et son réticule tenu dans la main gauche sont assortis à la couleur du chapeau.

La femme au petit chien donne une bonne idée de cette coiffure encore relevée à la **Pompadour\***, mais dont le volume gagne en largeur ce qu'elle a perdu en hauteur. Les plis de sa jupe corselet sont cousus jusque sous les hanches avant de tomber librement laissant bien voir ses chaussures. Un petit empiècement au devant est visible grâce aux boutons décoratifs. Les mêmes boutons se



retrouvent sur le corsage sans manches ouvert sur un chemisier blanc à col montant.

Le jeune garçon est en pantalons golfs portés avec une ceinture. Il a une longue régates sur sa chemise à col mou rabattu.

La mère porte une blouse en soie foncée avec la taille en « V » et les manches encore bouffantes de l'année précédente. En revanche, son chapeau qui semble neuf a la calotte élargie et la passe inclinée de 1909. Elle s'appuie sur son ombrelle en dentelle foncée.

Costume trotteur et chapeau pour le printemps.



mars 1908, Street costume, Harper's Bazar



L'homme porte un complet neuf de qualité qui laisse voir son ajustement. La poche cœur n'arbore pas encore la pochette blanche. Le col droit de sa chemise est orné d'une cravate de cérémonie pâle nouée à la main. Ses manchettes dépassent des manches d'une façon impeccable. On ne voit qu'un mince dépassant de son gilet clair. Si la moustache est encore de mise, la raie au centre de sa coiffure est une audace plus facilement acceptée en Europe qu'en Amérique.

La jeune femme assise que l'homme enlace comme un écrin nous montre de précieux détails de sa robe en satin de soie clair. Au-dessus de sa taille haute, son corsage s'ouvre en « V » avec de larges revers brodés sur une chemisette ou guimpe en tulle **point d'esprit\***. La manche est double : une manche trois-quarts est ajustée et présente les mêmes broderies ponctuées de quatre boutons recouverts, tandis que l'avant-bras est recouvert d'une demi-manche taillée dans le même tulle dont on voit bien les motifs. La découpe en plusieurs panneaux de satin ajustés montre l'étroitesse de la jupe sur les hanches. Le choix des étoffes et des couleurs pâles suggèrent une photographie de fiançailles.

#### Renseignements connus sur la photographie :

titre : 1909, Couple tendre dans un cadre ovale

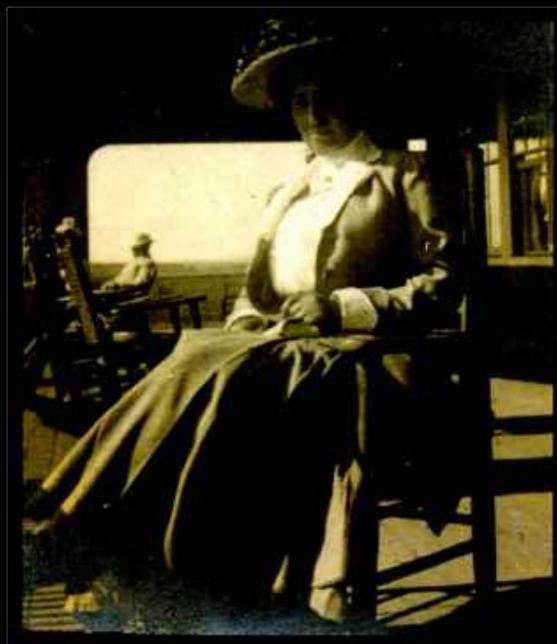
lieu de l'achat : Québec

nom du photographe : J. A. Dumas, rue St. Denis, Montréal

datée : 31 août 1909



La femme assise sur une galerie est en costume de voyage : jupe à plis, jaquette longue ouverte sur une blouse à col montant. La jaquette a des revers de poignets et de col en broderie blanche. Son chapeau de grosse paille naturelle a sa calotte enrubannée d'une garniture foncée.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1909, Femme assise de la famille McMurtry

**lieu de l'achat :** Montréal

**datée :** 1909

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Les chapeaux



Le chapeau en feutre pâle porté par la femme à gauche adopte la forme **capeline\***. La taille est maximale et l'asymétrie est caractéristique de 1910 à 1912. Le style mousquetaire avec sa passe enroulée est accentué par sa garniture de plumes blanches vaporeuses recouvrant presque entièrement la calotte ainsi que par la plume **pleureuse\*** retombant à droite. La calotte est très large pour accommoder le volume de la coiffure. Des fleurs et du feuillage restaurent l'équilibre à gauche.

Si le chapeau mousquetaire devient populaire en 1911 avec la sortie du film muet « Les Trois mousquetaires » par les studios Edison, sa forme est annoncée dans les illustrations de mode dès 1910. C'est la souplesse et la forme légèrement retombante qui semblent nous indiquer une date vers 1911-1912.

La femme à droite arbore aussi un chapeau en feutre pâle, tout aussi spectaculaire et coûteux, mais à la forme nettement plus étroite. Il s'agit de la version alternative aux larges capelines. Comme dans notre photographie, les deux formes se côtoient systématiquement dans les illustrations. La calotte brodée est très large tandis que la passe se relève en ondulant avec plusieurs grandes plumes dressées en diagonale. La passe brodée est ornée de petits pendants métalliques qui ajoutent à l'extravagance.





**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1910, Emma à Kamouraska en manteau et chapeau

**lieu de l'achat :** Montréal

**technique :** photographie carte postale

**texte manuscrit au verso :** « Ma bonne amie, Je viens avec ma précieuse personne, vous dire un gros merci pour vos souhaits de Pâques, regarde-moi avec indulgence car ce n'est pas parfait, on a eu à coeur de me barbouiller je crois et n'est-ce pas qu'on a admirablement bien réussi. J'espère que vous goûtez un bienfaisant repas à saint-A..., c'est plus que mérité cela, aussi jouissez en bien. J'ai reçu une longue lettre de Bibi, elle a réparé sa paresse. Je me propose de lui répondre ces jours ci pour la récompenser, si récompense il y a à recevoir mes épîtres arrangez la chose à votre goût. Pauvre Bibi, elle sent le vide de votre absence je vous assure. Nous avons eu la visite de Téléphore le dimanche de Pâques et avons jasé de vous bien entendu, n'est-ce pas que les oreilles ont dû vous tinter cette journée là, rappelez vos souvenirs. Je me sauve, mais pas avant de vous baiser affectueusement. Emma »

**datée au recto :** 4 avril 1910

À Kamouraska, on est encore en manteau de fourrure au mois d'avril. Emma porte aussi un imposant chapeau à la passe asymétrique et à la calotte garnie en hauteur d'un drapé d'étoffe et d'un oiseau presque complet dont on discerne les ailes à gauche. La forme et les ornements du chapeau ressemblent fortement à ceux présentés dans le catalogue automne et hiver 1909 du magasin Eaton. Il n'y a pas vraiment de décalage, puisque nous ne sommes qu'au début d'avril 1910. Il est donc logique qu'Emma continue à porter son chapeau de la fin de l'année 1909 avant de se procurer un nouveau chapeau pour la belle saison de 1910 qui, forcément, se fait un peu attendre à Kamouraska.



1909 1910, Chapraux, Eaton & Co, Fall and Winter Catalogue p. 45, Toronto



Le chapeau de cette jeune mariée de St. Raymond démontre à quel point les extravagances des illustrations de mode peuvent être endossées. Le chapeau ressemble à une **toque** en paille ou en guipure. Son volume doit accommoder la coiffure tandis que sa hauteur déjà impressionnante est surmontée d'un invraisemblable plumet dressé à la verticale et composé de fleurs, de feuillage, de nœuds de paille et de plumes blanches.

La coupe de sa robe imite vaguement celle du kimono, croisée



devant avec l'ouverture de la jupe simulée sur le côté. La manche est en deux parties, le haut plat en kimono et celle de dessous droite et ajustée. La blouse en lingerie se devine sous le décolleté en « V » avec son col encore haut. Il n'y a plus de traîne dans la robe de jour, même pour un mariage.

Le jeune homme est en veston droit gansé assorti à son gilet. Le faux-col double a un petit nœud blanc. Un peu trop grand pour lui, les devants ne sont pas ajustés. Il présente son melon neuf sur son avant-bras. Il n'a pas réussi à faire dépasser les manchettes de sa chemise ce qui trahit son manque de savoir-faire en élégance. Comme je fait qu'il ne porte pas de chaussures habillées de style **richelieu**\* ou Oxford, mais des **Derby**\* ordinaires qui sont loin d'être neuves.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1910, Couple de mariés, énorme toque à plumet

**lieu de l'achat :** Eastman, Cantons de l'Est

**technique :** épreuve à gélatine argentique

**nom du photographe :** Zénon Pagé, St. Raymond de Portneuf, Québec

**datation proposée :** c. 1910-1911

1910, Deux gravures de mode, De Gracieuse



Illustrations de mode montrant des chapeaux de forme toque agrémentés de plumets.

La femme en robe blanche arbore le grand chapeau à plumes noires surnommé « à la Veuve joyeuse » dessiné par la couturière Lucile et mis à la mode par l'actrice Lily Elsie dans la comédie éponyme en 1907. Il s'agit d'une variante du « Gainsborough » qui désigne tous les grands chapeaux à plumes dans le style de ce peintre de la fin du 18<sup>e</sup> siècle.

La jeune fille porte un chapeau de paille clair à calotte tellement large



qu'il semble trop grand, mais le style est nettement plus modeste que celui de sa mère. De grosses fleurs garnissent la passe relevée. Sa robe noire à manches trois-quarts montre la taille haute des années 1910-1912 soulignée par une large ceinture en satin noir. La collerette en dentelle indique aussi son jeune âge.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1911, Une mère et sa fille assises en chapeaux

**lieu de l'achat :** Québec

**technique :** photographie carte postale

**renseignements :** album de Maria Rémillard, de St. Jacques le Mineur, Laprairie

**datée :** 19 juin 1911

### What the New Hats From Paris are Like

By Mrs. Raikson  
Drawings by C. C. Sheldon

**T**his year's hats come from the most famous milliners in Paris. They are elegant, stylish, and full of character. The new styles are a departure from the old-fashioned hats of the past. They are more practical and more comfortable. They are also more beautiful. They are the hats that every woman should have in her wardrobe.

**T**his year's hats are a new departure. They are more practical and more comfortable. They are also more beautiful. They are the hats that every woman should have in her wardrobe.

**T**his year's hats are a new departure. They are more practical and more comfortable. They are also more beautiful. They are the hats that every woman should have in her wardrobe.

**T**his year's hats are a new departure. They are more practical and more comfortable. They are also more beautiful. They are the hats that every woman should have in her wardrobe.

**T**his year's hats are a new departure. They are more practical and more comfortable. They are also more beautiful. They are the hats that every woman should have in her wardrobe.

**T**his year's hats are a new departure. They are more practical and more comfortable. They are also more beautiful. They are the hats that every woman should have in her wardrobe.

**T**his year's hats are a new departure. They are more practical and more comfortable. They are also more beautiful. They are the hats that every woman should have in her wardrobe.

**T**his year's hats are a new departure. They are more practical and more comfortable. They are also more beautiful. They are the hats that every woman should have in her wardrobe.

15 novembre 1910, 'What the New Hats From Paris are Like, Ladies' Home Journal, New York

Le Ladies' Home Journal expose la variété des modèles provenant encore de la mode édictée à Paris.



#### Renseignements connus sur les photographies

**titre :** 1910, Femme en grand chapeau et manteau

**lieu de l'achat :** Eastman, Cantons de l'Est

**datation proposée :** c. 1909-1910

**titre :** c.1909-1910, Tante Emilia en chapeau, étole et manchon

**lieu de l'achat :** Montréal

**datation proposée :** c. 1909-1910

**titre :** 1910, Jeanne Moilet en chapeau et pèlerine

**lieu de l'achat :** Montréal

**datée :** 1910

Les trois femmes posent avec assurance dans leurs grands chapeaux caractéristiques de 1910. On remarque chez la femme au chapeau « en panier renversé » les longues épingles à chapeaux nécessaires pour faire tenir l'échafaudage. Pouvant atteindre jusqu'à 30 centimètres, l'épingle est considérée comme un danger public et de nombreux articles de journaux tonnent contre cette monstruosité.





**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1910, Deux enfants en chapeau devant un bateau

**lieu de l'achat :** Québec

**technique :** photographie carte postale

**renseignements :** album de la famille Lacasse

**datation proposée :** c. 1910

Les deux enfants portent des chapeaux clairs presque identiques. La passe très large ressemble à celle des adultes, en revanche, le chapeau n'est pas enfoncé sur le front, mais relevé vers l'arrière pour dégager le visage. Comme toujours, même en été, leurs vêtements pâles sont associés avec des bas tricotés noirs et obligatoirement des bottines. Deux pièces de vêtements conservés au musée McCord illustrent précisément les habits portés par les enfants. La photographie complète les vêtements historiques en montant les accessoires indispensables, les chapeaux, les gants, les bas. En ce qui concerne le petit garçon, notons que son habit ne pourrait pas être porté sans son grand col marin. L'emplacement de la ceinture portée bien en dessous de la taille constitue aussi un détail intéressant.



*c. 1914, Ensemble d'été pour garçon,  
Musée McCord, Montréal  
(M970.23.48.1-3)*



*c. 1910, Robe de jeune fille,  
Musée McCord, Montréal  
(M977.119.1)*

[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Couple de 1911



[retour à la photo](#)

La robe en lin blanc rehaussée de bandes de satin de soie et d'une broderie blanche est d'une grande simplicité. La taille haute est donnée par une ceinture large composée de trois remplis en satin s'attachant à l'arrière comme le corsage. Une guimpe brodée ou recouverte d'une dentelle est encadrée par une finition en satin flottant au-dessus du bouffant du corsage. Les manches trois-quarts se terminent par un mince revers en satin avec un dépassant de la même étoffe brodée. La jupe corselet est bien moulante dans le haut. L'ouverture légèrement décentrée se termine en diagonale vers le bas fermé par deux boutons décoratifs.

Le jeune marié est habillé d'un complet veston neuf, de coupe droite, à trois boutons recouverts, une pochette et une fleur à la boutonnière. Ses pantalons habillés sont sans revers et courts en « feu de plancher » recouvrant ses bottines à boutons. Le petit nœud blanc de cérémonie et les manchettes dépassant des manches lui donnent son air impeccable.

### Renseignements connus sur la photographie :

**titre** : c. 1911, Couple de jeunes mariés souriants

**lieu de l'achat** : Québec

**renseignements** : album de la famille Fortin

**datation proposée** : c. 1911-1912



[retour à la photo](#)

## La taille haute

Les sœurs Beaulieu posent dans la même robe habillée. Plusieurs détails de coupe et d'ajustement indiquent que nous n'avons pas affaire à des robes achetées, mais plutôt confectionnées à la maison ou par une couturière de la région. À cause de sa nature glissante, le satin est une étoffe difficile à coudre et ses qualités de réfraction de la lumière rendent le moindre défaut visible comme ici dans les coutures de l'ouverture simulée de la jupe.

Le patron utilisé est tout de même bien rendu et caractéristique de la mode souple des années 1910-1912. La taille haute est soulignée par un cordon en passementerie artistiquement noué. La taille redescendra vers 1913. Le satin forme un contraste intéressant avec ce qui peut ressembler à première vue à de la guipure. En réalité, la guimpe avec son col ainsi que les manches de dessous sont taillées dans un tissu brodé et perlé. Une double rangée de franges en soie garnissent la **berthe\*** en pointe. La même frange termine la manche kimono. L'influence orientale est visible à la fois dans la ligne et dans le choix des matières.

La coiffure partant en vagues douces depuis la raie centrale est soutenue à l'arrière par un nœud de ruban en satin qui accentue le volume latéral. La jeune femme à gauche a ajouté un large peigne sur le dessus. On aperçoit les dents du peigne qui apparaissent malencontreusement à l'avant. Les montres de modèles différents portées en sautoir à l'aide d'une chaîne en or font beaucoup d'effet en attirant le regard vers le haut du corsage.



### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1911-1912, Marie-Louise Beaulieu et sa sœur  
**lieu de l'achat :** Montréal  
**technique :** carte postale  
**datation proposée :** c. 1911-1912



Une mère et ses deux filles posent en tenue ordinaire à l'extérieur d'une maison à la campagne.

La mère a une robe qui suit parfaitement les lignes et les détails caractéristiques des années 1911 à 1912. Taillée dans un tissu clair à fines rayures, la robe d'été a la taille haute soulignée par un long cordon en passementerie noué sur le côté. Le colman et les détails de



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1912, Trois femmes en extérieur

**lieu de l'achat :** St. Hilaire

**datée :** août 1912

Plusieurs caractéristiques de la robe de la mère se retrouvent dans le dessin d'une robe du London Museum étudiée par Janet Arnold dans *Patterns of Fashion 2* (1977) : les rayures, les manches kimono, la cordelière en soie soulignant la taille haute, la guimpe (la dentelle est remplacée ici par un tulle point d'esprit).

*c. 1911-1912, robe du London Museum dessinée par Janet Arnold*

corset en passamanerie rouge sur le côté. La guimpe en dentelle se poursuit dans la manche. Les découpes audacieuses du corsage sont soulignées par un liseré noir (ou bleu marin) et ponctuées par des séries de petits boutons du même ton. Le sens des rayures nous permet de voir que la manche kimono est taillée d'une seule pièce avec le reste du corsage. La jupe aussi est taillée avec plusieurs panneaux de chaque côté d'un long panneau central. Le jeu des rayures perpendiculaires est ainsi joliment accentué par le même liseré foncé.

Les deux jeunes filles ont des jupes écourtées à cause de leur âge. Elles sont aussi habillées plus simplement. La fille à droite porte un chemisier finement brodé à jour dont elle a relevé les manches pour leur donner la longueur trois-quarts recherchée dans la mode. Sa jupe à la taille haute est boutonnée tout le long de l'ouverture sur le côté. L'ensemble corsage chemisier de couleur foncée de la fille au centre est d'un style plus conservateur qui pourrait être daté entre 1909 et 1911. Seule la coiffure au grand nœud arrière, identique aux autres, la rapproche de 1912.



La corsage de la robe de gauche montre la même découpe et la même utilisation de la dentelle pour la guimpe, le tissu rayé, le liseré foncé et les petits boutons décoratifs. En comparant les deux images, nous



pouvons voir à quel point la stylisation extrême du dessin allonge la silhouette et gomme les proportions du corps réel tel que nous le retrouvons dans la dernière photographie.

À droite, la publicité pour le bon corset, celui qui donnera la ligne rêvée, cherche à vendre l'image d'un corps tout aussi irréal.

octobre 1911, Deux illustrations de mode tirées du McCall's Magazine, New York



Régina semble fière de poser dans une robe d'été qui semble sortir d'un catalogue de mode. La coupe complexe est mise en valeur par l'utilisation heureuse de deux étoffes formant contraste. Une étoffe en soie rayée sur fond clair est utilisée pour les parements, c'est-à-dire le col, les manchettes et le grand revers posé d'un seul côté pour créer une asymétrie. De gros boutons signalent l'ouverture sur le côté de la tunique, elle-même découpée en diagonale dans le bas, laissant voir la jupe sous la frange. Une cardelière en passementerie est nouée sous la taille haute. Un bracelet art déco ajoute à l'aspect résolument moderne de l'ensemble.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1911-1912, Regina Gauthier

**lieu de l'achat :** Eastman, Cantons de l'Est

**technique :** carte postale

**nom du photographe :** Zénon Pagé, St. Raymond de Portneuf

**écriture au verso :** « C'est moi même Regina Gauthier avec des amiliers pour tous » (sic)

**datation proposée :** c. 1911-1912

La femme à l'ombrelle montre le même travail de coupe que la robe de Regina Gauthier ainsi que l'utilisation d'une étoffe rayée dans les parements.



1911, *Illustration de mode*, The Delineator

[retour à la photo](#)

c. 1913-1914

• Groupe en manteau dans la neige



021915

1914

Groupe en manteaux dans la neige

- robe de fourrure
- grande éolée en fourrure
- avec grand manteau à queues pendantes
- en 300 cm (extrême)
- avec épiroton en astrakan assorti
- en fourrure
- une toque d'abeille
- blousets à blousets dressés
- un à large passe-linge
- avec entre: "feuille à volonte"
- avec blouset de plumes blanches en-Brazillat
- deux totes sans chapeau
- ondulations de chaque côté de la face
- croise
- long
- en drap foncé
- larges revers ouverts
- aussi revers de man. ha
- deux jupes visibles
- fongues aux chevilles
- coupe drap, génération depuis 1913
- celle au centre montre son ouverture sur le côté
- en usage

- robe
- long
- en drap
- pas le plume à l'aillet

manteau à gauche

hommes en manteau de 1910-1914



accessoires chapeaux coiffures manteau au centre jupes silhouette

manteau à gauche

hommes en manteau de 1910-1914

chapeaux gilet manteaux pantalons cois et cravates moustache chaussures complet

- les deux hommes aux drap la fourrure portent des totes deux chapeaux à l'aillet
- quatre jupes en drap foncé en drap
- un chapeau rapuis de drap chapeau astrakan

- un blouset montre son pilot
- avec drap drap drap court
- sans col
- se transforme au bas

- cinq totes manteaux en drap
- dans un a rayures
- l'un avec gros blousets
- un manteau robe en fourrure
- un à col d'astrakane

- plus français
- coupe drap
- plus anglais dans le bas
- très ont les revers les bas en revers ce qui les pas ouvert en - les de blouset
- le pantalon à drap montre qu'il n'a pas entré les plus d'avance à la taille

- seuls trois hommes peuvent avoir la moustache
- cols habituels en drap foncé
- deux cravates étroites, visibles

- bottines lacy
- femme amère avec à gros bouts arrondis

- deux hommes en drap foncé
- un - est en drap court à trois boutons
- revers étroits et pas les passe-poilés
- taille drap et un peu renouée

Renseignements connus sur la photographie :

- lieu de l'achat : Knwilton, Cantons de l'Est
- nom du photographe : inconnu
- technique : photographie carte postale
- renseignements : famille de Maria Rémillard
- datée : 26 janvier 1914

Décor et mise en scène :

Dix femmes et neuf hommes posent debout à l'extérieur d'une maison, les pieds dans la neige. On entrevoit la portière d'une voiture à droite. Ils sont habillés avec des manteaux en drap ou en fourrure et arborent une étonnante variété de chapeaux.



[retour à la photo](#)

## Hommes en manteau de 1910-1914



Josué Gloutnay pose dans un long manteau **Chesterfield\*** classique, reconnaissable au col en velours, aux boutons dissimulés par une sous-patte et à sa poche-cœur visible grâce à la pochette blanche. L'homme a pris soin d'accompagner sa tenue habillée des accessoires indispensables, le chapeau **Hombourg\*** gris pâle, la canne, les gants et les bottines lacées passées au chamois.

### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** 1910, Josué Gloutnay en manteau et canne

**lieu de l'achat :** St. Hilaire

**technique :** carte postale

**datée au verso :** 1910



L'encolure plus basse aux revers plus larges désigne une date plus près de 1910 pour ce Chesterfield porté en studio avec un chapeau melon.



Renseignements connus sur la photographie :

titre : c. 1910-1912, Homme en Chesterfield et chapeau melon

lieu de l'achat : Montréal

technique : carte postale

nom du photographe : Ludovic Auger, 1635 Ste. Catherine Est, Montréal

date an proposée : c. 1910-1912

La publicité présente deux modèles courants de manteaux d'hiver : à gauche l'Ulster\* croisé taillé dans un tissu plus lourd et à droite le Chesterfield porté avec le melon et la canne.

1912, Publicité manteaux d'hiver de Kuppenheimer & Co, Chicago



La première image illustre des manteaux plus habillés avec un col de fourrure pour l'un et un col en velours pour le Chesterfield.

La seconde image nous présente des manteaux croisés destinés à garantir un maximum de protection contre le froid, le genre de protection dont on ne pouvait pas se passer en voiture. Une casquette à rabat et une en fourrure présentent une alternative à l'élégant **Hambourg\*** du centre. C'est exactement le style de manteau et de couvre-chefs que nous retrouvons dans notre photographie de



groupe dans la neige. Les revers des pantalons remontés à la main sont aussi bien dessinés.

décembre 1911, Illustrations de manteaux d'hiver d'American Fashions, New York

Notre photographie étant datée de janvier 1914, il existe un écart de deux ans avec ces illustrations. Rien de plus normal, en particulier en ce qui concerne les manteaux qui n'étaient pas destinés à être renouvelés chaque année. De plus, comme nous l'avons déjà vu, la mode masculine évolue bien plus **lentement que** la mode féminine. On n'observe pratiquement pas de changements dans les manteaux proposés entre 1910 et 1915, sauf le **cintrage\*** qui s'accroît légèrement.

1911, Autoportrait, Ernest Fosbery (Québec), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

L'artiste arbore un pardessus en laine du genre Chesterfield : patte de boutonnage dissimulée et col en velours (ici relevé). Ce manteau est considéré comme le plus élégant et deviendra de plus en plus populaire à l'approche de la Première Guerre.



[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Hommes en veston de 1910-1914

Albert pose en complet veston dans le décor particulièrement cossu d'un studio montréalais. Le veston en drap foncé, de coupe droite est à trois boutons. Son encolure échancrée permet juste de voir son gilet dessous. Une régata mince est nouée sous son double faux-col aux coins légèrement arrondis. Ses pantalons sont écourtés par les revers dévoilant d'impeccables bottines lacées aux gros bouts arrondis dans le style dit américain. Les hommes qui recherchent plus de confort abandonnent de plus en plus la bottine à boutons. La bottine à la française, plus pointue et élégante, reste l'apanage des dandys.



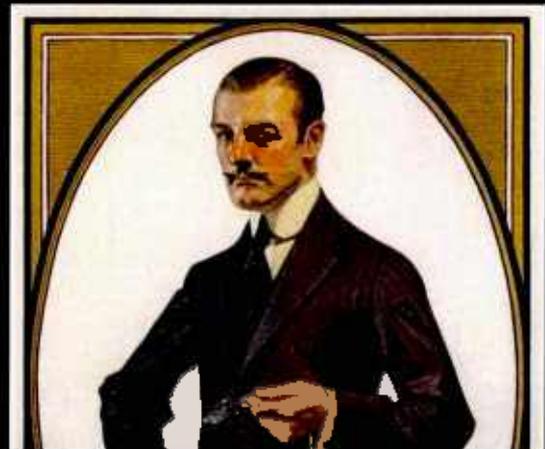
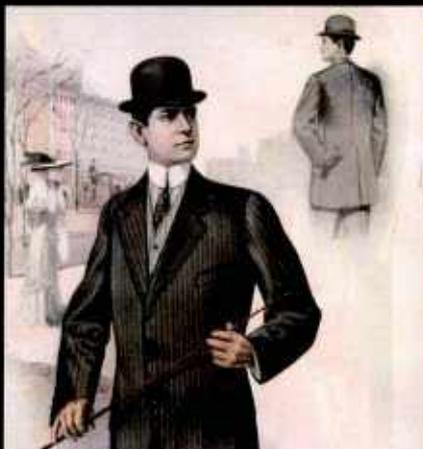
### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1910-1912, Oncle Albert assis en complet veston

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** Carrière & Cie, 281 Blvd. St. Laurent, Montréal

**datation proposée :** c. 1910-1912





1909, Homme en complet rayé, American Fashions, New York

Veston droit à trois boutons



1910, Publicité pour le complet veston Biltmore de Kuppenheimer & Co, Chicago

Veston droit à deux boutons, revers étroits dévoilant une ligne du gilet. Les épaules sont naturelles sans aucun rembourrage et la nouvelle ligne qui se veut cintrée ou « fuselée » est parfois nommée « haricot ». Le col est identique à celui porté par Albert dans la photographie précédente.



Le jeune homme pose dans un complet veston de confection ordinaire à l'ajustement imparfait. Les nombreux faux plis et les bords étirés nous indiquent aussi qu'il n'est pas de première fraîcheur. Il pourrait s'agir d'un ouvrier endimanché. Nous avons d'ailleurs appris grâce à une photographie de la collection du musée McCord (MP-1979.131) datée de 1910 que l'Art Studio pouvait demander à des gens issus des quartiers ouvriers de poser dans leur studio.

Nous savons que les différentes classes sociales portent les mêmes vêtements, mais que si les lignes ne changent pas, la piètre qualité du tissu et les défauts de l'ajustement font toute la différence dans les classes modestes. C'est précisément cette différence que nous pouvons voir en comparant les deux dernières photographies. Le faux col en **celluloid**\* du jeune homme lui permet cependant de rendre son encolure impeccable, ce qui n'aurait pas été possible trente ans auparavant avant l'arrivée des premiers cols de cette matière artificielle très inconfortable, mais accessible à tous et demandant peu d'entretien.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1912, Horace White en complet veston

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** Art Studio, 580 Notre Dame W., Montréal

**datée au verso :** 24 février 1912

Le jeune Wilfrid porte aussi un col en celluloïd dont on reconnaît le reflet plastifié à gauche. Son veston croisé souffre aussi d'un ajustement déficient. Cependant, il a multiplié les accessoires pour donner le change : la pochette en soie à carreaux sortant de sa poche cœur, la lourde chaîne de sa montre à gousset glissée dans la même poche, la cravate régata en tricot avec son épingle et la chemise quadrillée dessous.



**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1911, Wilfrid Noisieux en veston croisé

**lieu de l'achat :** St. Hilaire

**technique :** carte postale

**datée au verso :** 1911



[retour à la photo](#)



[retour à la photo](#)

## Femmes



La robe pâle de la jeune femme illustre la ligne plus droite qui se généralise vers 1913 et la taille qui à peu près retrouvé sa place naturelle. L'encolure en « V » est bordée d'une dentelle avec une guimpe au ras du cou. La même dentelle en volant sert de finition à la manche trois-quarts. Si les premières encolures au ras du cou datent de 1910, à partir de 1913, elles deviennent la norme. En coiffure, 1913 voit aussi le retour à la forme naturelle de la tête. Les cheveux ont perdu leur volume et sont ondulés légèrement avant d'être ramassés dans un chignon bas.

L'ouverture de la jupe est soulignée au centre devant par cinq petits boutons boule avant son décrochement de plusieurs pouces. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est la présence d'une large ceinture noire nouée lâchement sur le côté avant de retomber en deux longs pans sur la jupe. Avec le changement dans la coiffure, c'est cette ceinture qui permet la datation. En donnant l'illusion d'une taille haute, la ceinture sert aussi d'étape de transition en permettant de faire accepter le retour à la taille normale.

### Renseignements connus sur la photographie :

**titre :** c. 1913, Jeune femme debout avec ceinture noire drapée

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du photographe :** J. N. Laprés, St. Denis, Montréal

**datation proposée :** c. 1913

On remarque la présence de la grande ceinture en soie noire, de l'encolure en « V » et des manchettes en dentelle.





mai 1913, Nouveaux modèles du McCall's Magazine, New York



octobre 1913, Couverture du McCall's Magazine, New York



« Les ceintures, si fort à la mode la saison dernière, voient, en cette fin d'automne leur faveur durer et même grandir encore. L'on s'étonne, non sans raison, de les voir donner à la toilette tant d'originalité, et une note vraiment personnelle telle que les élégantes n'ont jamais pu s'en passer. » 1er novembre 1913

novembre 1913, La silhouette et la ceinture, Femina, Paris



La jeune femme pose dans un ensemble d'été en lin blanc. Sa blouse est coupée dans le style que les catalogues nomment « midy » avec le col marin et la cravate. Une ceinture est glissée dans les passants créés dans les deux bandes appliquées au devant. Sa jupe est étroite et boutonnée devant. Le col marin et les poignets sont ornés d'un galon plat foncé.

La plus âgée des fillettes a une robe blanche ornée de broderie anglaise et l'encolure dégagant le cou mettant en valeur la nouvelle coiffure aux



cheveux courts. En revanche, la plus jeune arbore une robe plus à l'ancienne dans le style des années 1908-1910, avec le col montant, les manches très bouffantes et les énormes volants formant bretelles. Elle n'a pas encore l'âge de laisser tomber ses robes enfantines.

**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** c. 1913, Jeune femme et deux fillettes

**lieu de l'achat :** Montréal

**nom du studio :** Photographie Parisienne, 197 St. Catherine Est, Montréal

**technique :** carte postale

**datation proposée :** c. 1913



1914, Blouses « middy » du catalogue Charles Williams, New York





**Renseignements connus sur la photographie :**

**titre :** 1914, Melle Ménard, Aurore et petit Jean

**lieu de l'achat :** Québec

**technique :** carte postale

**nom du photographe :** Zénon Pagé, St. Raymond de Portneuf

**écriture manuscrite au verso :** « Sorel, le 12 Janv. 15, Chère belle-sœur, Je t'envoie cette photographie c'est Adélard mon frère qui nous as posés. La jeune fille qui est avec moi est Melle Ménard prétendue d'Adélard. Tu excuseras bien mon petit Jean il étoit à faire un boudin à ce moment. Nos amitiés à toi et à ton cher mari. Ta belle sœur Aurore. »

**datée au recto :** 4 octobre 1914

La jeune Aurore assise au centre porte un chemisier dont on ne voit pas les détails sauf les manches longues. Si les années 1910-1914 sont associées aux manches trois-quarts, les manches longues n'ont jamais cessé d'être proposées dans les illustrations des catalogues. Il est donc assez logique de retrouver un chemisier dans cette image prise mois d'octobre. Aurore le porte avec une étroite jupe corselet en laine dont on voit l'ouverture sur le côté, ce qui suffit à la dater entre 1913 et 1914. Le style de la coiffure et le gros nœud en satin noir retenu par une broche très commun à cette date sont aussi des indices.

Cependant, c'est le chapeau de mademoiselle Ménard qui nous rapproche plus de 1913-1914 : sa calotte est moins large et il est enfoncé bas sur le front, ce qui lui donne une forme le rapprochant du chapeau cloche. Un tableau du peintre Prendergast en montre bien la forme toute particulière.



c. 1913, Jeune fille au chapeau, de Maurice Pendergast, Metropolitan Museum, New York

15 mai 1913, Chapeaux de Melle Greuze, La Coiffure et les Modes, Paris



15 mai 1913, Quatre modèles de costumes tailleur, La Coiffure et les Modes, Paris

Les tailleurs conservent encore la taille haute. Ce détail est visible dans l'emplacement de l'attache en brandebourgs de mademoiselle Mênard.

L'élégante jeune femme assise porte un ensemble d'été composé d'une tunique sur une jupe en coton à fines rayures sur fond blanc. La tunique a une encolure en « V » et des manches trois quarts ornées d'un double volant de fine dentelle. La manche kimono est en une seule pièce jusqu'au col rabattu dont le revers est recouvert d'un satin foncé. Le même satin souple est utilisé dans la ceinture nouée à l'arrière pour souligner la taille revenue à son emplacement normal. Sous la taille, la tunique dont on voit l'ouverture au centre fermée par un gros bouton recouvert de satin se termine avec deux remplis mettant l'accent sur les hanches qui est à son maximum en 1914. La coiffure dont les vagues douces encadrent le visage avec peu de volume avant de rejoindre le chignon à l'arrière nous aide à confirmer la date aux alentours de 1914.



Renseignements connus sur la photographie :

titre : c. 1914, Jeune femme assise tenant des roses

lieu de l'achat : Montréal

technique : carte postale

nom du photographe : Joseph Grenier, 1355 Notre Dame W., Montréal

datation proposée : c. 1914



[retour à la photo](#)

## Glossaire du costume et du textile au 19<sup>e</sup> siècle

### retour à disposition *à disposition*

Motif de bandes, lisse ou imprimée en loup sur un tissu servant à la confection de différentes parties d'une robe, notamment les volants et les garnitures.

### nigrette *nigrette*

Bonquet de plumes de l'oiseau du même nom et servant à garnir les chapeaux. Tout autre bonquet de plumes à main celles de l'angraie. L'angraie («*angraie*») est dressée en l'air et peut contenir jusqu'à 50 ou 60 brins.

### alpaga *alpaga*

Tissu de laine fin et léger provenant du poil de l'animal vivant du haut d'Amérique du sud. Sec et brillant, il est aussi très solide. L'alpaga mondial fut principalement pour les habits d'homme, au 19<sup>e</sup> siècle la robe noire en alpaga est un luxe féminin.

### amazone *amazone*

Comme plume, frange d'autruche passant les grands chapeaux.

### ampleur renversée *ampleur renversée*

Décrit le volume plus ou moins important visible au bas d'une manche jusqu'au-dessus du poignet. Cette particularité se retrouve dans les manches à la mode de 1900 à 1903.

### armure *armure*

Motif de laine ou de soie des fils de marie et de chaîne. Avec la fleur, est l'armure qui définit le tissu.

### asort *asort*

Tenue anglaise utilisée pour la cravate en plastique. Cravate aux larges pans croisés et épinglés en plastique sur le pourtour, cachant toute la chemise sans le col.

### balayouse *balayouse*

Vêtement de tissu court sous le buste et en velours des jupes longues pour les protéger du froidement au sol et des poussières. Parfois court sur le poignet. L'usage se fait pose au bord extérieur d'une robe longue.

### balainer *balainer*

Mettre en corset, en cuir de belles maitrises ou artificielles pour leur donner du soutien.

### balbines *balbines*

Laine crue provenant des laines de balbines utilisée en grande quantité pour balancer les corsets. Le terme s'applique à toutes les laines artificielles qui les remplacent par la suite. Les balbines en soie puis en différentes matières plastiques plus sèches, mais moins confortables les remplacent pour ce qui.

### retour à la barbe à l'impériale

Manière de porter le barbier sous le Second Empire, consistant en une moustache et une mèche de poil allongés sous la pointe inférieure.

### barbes *barbes*

Design des robes en dentelle, mousseline, crêpe, tulle, capotes et des bonnets.

### barège *barège*

Étoffe très légère de laine ou d'un mélange de laine et de soie, de texture semblable à celle de la gaze, à la mode à partir de 1851. Souvent ornée de motifs floraux. Recommandée aussi comme étoffe de dentelle, même forte que le crêpe et la guirlande.

### basque *basque*

Partie inférieure du corsage sous la taille. Le terme s'applique au plissé basque, cette partie est découpée en plusieurs poches.

### basques *basques*

Partie d'un habit qui descend au-dessous de la taille.

### batiste *batiste*

Tulle de coton ou de lin très fin et serré.

### bayadère *bayadère*

Étoffe présentant un motif croisé de bandes horizontales.

### bergamine *bergamine*

Étoffe à effet de fines côtes transversales et consistant d'une chaîne de soie et d'une trame de coton ou de laine. À la mode depuis les années 1880-1885 et très prise dans les années 1890.

### berthe *berthe*

Bandes d'encadrement en tissu ou en dentelle qui encadrent le décolleté d'un corsage de bal ou est posée sur un corsage de ville. La berthe est très utilisée en soie, elle peut être drapée, plissée ou bichée.

### biéris *biéris*

Bandes d'encadrement composé diagonale.

### blanche *blanche*

Dentelle de soie plate et fine faite aux loquets avec un aspect lisse. Peut être blanche, mais or général, le terme désigne une dentelle de soie noire.

### blouse *blouse*

### knickerbockers *knickerbockers*

Pantalons courts et serrés sans mullins, portés d'abord pour jouer de golf, puis comme tenue de campagne avec la veste. Soie. Désigne aussi les pantalons courts fermés sous le genou et portés par les jeunes garçons entre trois et quatre ans.

### bois *bois*

Tissu toute d'une étoffe à une lisière à l'autre.

### bonpas *bonpas*

Tissu façonné comportant sur tout type de fond des effets de trame de fond ou supplémentaires très régulièrement par les fils d'une chaîne de large.

### bonnet *bonnet*

Cravate d'homme généralement noir et grand paillon à large pans et volumineuses boucles torsadées, note sans effort, en cocravate au col d'un col noir. Dépassée en l'homme de la duchesse de La Vallière, favorite de Louis XIV.

### bois *bois*

Étoffe d'un lisière servant à recouvrir le costume des étoffes à annuellement ou leur jonction avec le bois.

### bonnet *bonnet*

Tissu plus léger que la blouse, fin et transparent, parfois toile, fin ou coton.

### bois *bois*

Rayure en file de couleur enroulante une étoffe en formant un contraste de couleur. Avec ruban court bordant un habit. Bande plus ou moins étroite qui borde un ruban, un manchon, etc., ce qui est d'une couleur différente de celle du fond.

### bois *bois*

Boisier ou vêtement d'entretien d'un ruban court.

### bois *bois*

Bois renforcé d'un tissu des deux côtés de sa largeur.

### bois *bois*

Lisière rayée, amincée, époussette ou imprimée pouvant indiquer la marque ou le nom du fabricant.

### bois *bois*

Tissu d'origine antichinoise en usage toute et imperméabilisable, à base de laine avec parties des poils de chèvre.

### bois *bois*

Bois et d'acier pour discipliner la chevelure des hommes.

### bois *bois*

Simple manège de vêtements sans manches, à larges revers, les lanières pour y passer les bras et rayonné et d'une pelure.

### bois *bois*

Bois imperméabilisable en caoutchouc, puis muni d'un ruban de soie étoffe, mise au point vers 1840.

### bois *bois*

Tissu à motif toile et coton entre calso et percale. À l'île de l'Inde.

### bois *bois*

Tissu en coton, léger et fin, à carreaux en rayures de couleurs vives.

### bois *bois*

Les deux cravates fines fin sur le contour de la ceinture, après la bande de Magenta.

### bois *bois*

Manche de la manche vison, son aplomb et le l'épave et le coude est de forme plénière. La patte intérieure est anglaise. Ainsi appelée manche à soufflet.

### bois *bois*

Manche ample dont le poignet est long et étroit. L'aplomb est plus marqué vers le bas.

### bois *bois*

Manche ample et longue des années 1850-1870.

### bois *bois*

Manche froquée de manière à former des bulles amples.

### bois *bois*

Manche de femme formant un revers en bonnet dans le haut, puis époussette du coude au poignet. Entre de 1893 à 1898, la manche gigot est née de la naissance des années 1890. Sa forme rappelle celle de la cause de moulin.

### bois *bois*

Manche étroite le long du bras.

### bois *bois*

Cousage ample et bouffant. Se distingue en chemise et par l'absence de boutonnage.

#### **boléro** *bolero*

Petite veste courte sans manches portée par-dessus le corsage.

#### **boliviar**

De 1820 à 1825, chapeau fait de forme à bords évases et tombés. Forme de celui de Boliviar. Le fabricant de la Colombie. Dans les années 1840, le terme est devenu anacronique et désigne tous les chapeaux. (Dictionnaire, 1869)

retour

#### **bonnet** *bonnet cap*

Couffe simple de femme en étoffe s'attachant sous le menton à l'aide des langes. Au 19<sup>e</sup> siècle, le bonnet d'hiver est porté le matin. Les femmes âgées portaient souvent le bonnet dans le sillon du photographe.

Termes des modes féminine bonnet, le froid, le bavard, la passe, les langes.

#### **Borsalino** ou **Borsari** *Borsari*

Entre simple levé, et un chapeau italien Borsalino qui le fabriqua pour la première fois le 4 avril 1857. Plus élégant que le mûle, il était de nombreux pays à l'époque un costume de Paris des 1900. Aussi connu sous le nom de fedora, il après la pièce de Sarrasin et il était porté par Sarah Bernhardt en 1882.

#### **bottequin** *bottequin*

Boite grasse et intercalant épaisse et utilisée comme tampon pour nettoyer les pièces de système.

#### **brodéant** *brodéant, brodéant*

Bandes parallèles de perles qui servent à broder le tissu de manière décorative.

#### **brodalino** *brodalino*

Bien de plus grand fin avec boucle ou vent plus sur un chapeau.

#### **brochette** *brochette, bro*

Étoffe réalisée à partir de fil de brochette (cheveux de chèvre) de soie.

#### **brotonnage à l'anglaise**

De plus brotonnage à la Richemont. Apparu avec le paletot en 1840 et succède au brotonnage romantique qui privilégiait l'événement à partir de la taille.

#### **brotonnière** *brotonnière*

Heur appuie placée au revers et en vis-à-vis les boutons la passant dans la brotonnière.

#### **brandedourgs** *brandedourgs, bro*

Sorte de métal de passementerie tressée adoptée par l'armée pour ses uniformes d'officiers, puis même dans le costume civil.

#### **broliques** *broliques, broliques*

Petit objet décoratif broché attachés à la ceinture de montre.

retour

#### **brochettes** *brochettes*

Ornement, souvent en cuivre, consistant à des brochettes encadrant le centre du corsage et se prolongeant dans le dos. À la mode dans les années 1885 à 1898.

#### **broton** *broton*

L'épaule et certain dont les bords arrondis sont relevés tout autour de la ceinture.

#### **Brighton suit** *Brighton suit*

Terme anglais désignant une variante de la populaire veste Norfolk. Les soufflets et les plis sont évases.

#### **brochant** *brochant*

Riche tissu de soie raffiné de dessous brochés de fils d'or et d'argent.

#### **brocaille** *brocaille*

Étoffe légère présentant des motifs en relief sur un fond plat basé sur le lin.

#### **broche** *broche, bro*

Décorer des dessous en relief, obtenus par l'introduction d'une boucle supplémentaire, autorisée par le dessin sur la trame du fond.

#### **broderie anglaise** *broderie anglaise, bro*

Broderie blanche au point de croquis.

#### **broderie blanche** *broderie blanche, bro*

Broderie de fil blanc sur fond blanc.

#### **buse** *buse*

Laine blanche ou couleur plissée à l'avant du corsage pour le modeler. Au 19<sup>e</sup> siècle, le buse est en deux parties pour s'agrafer au devant du corsage.

#### **buse juive** *buse juive, bro*

Vers 1875, la mode est un corsage court sans main à buse, portée enroulée dans le haut et évase sur le ventre par une spirale de 4 à 8 cm de largeur, en forme de pouce. Au Québec, on parle aussi du terme « buse et cullège » provenant du « point buse » utilisé en Angleterre. Nous employons actuellement jusque en 1887 et cessera vers 1902.

#### **cache-corset** *cache-corset, cache-corset*

Petit corsage de linéaire, décolleté et sans manches, destiné à protéger le corsage.

#### **cache-peigne** *cache-peigne, cache*

Couronne de fleurs, plumes ou rubans posés sous la passe du chapeau.

retour

#### **cache-pousière** *cache-pousière*

Long manteau d'été en soie ou en alpaga, parfois avec peluche et fourrure. Son usage se popularise avec celui de l'automobile.

#### **caillot** *caillot*

Tissu de coton assez fin et très maigre, imprimé de petits motifs, utilisé les indiennes américaines des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles.

Marche dont l'ampleur est fourcée à l'épaule de façon que la tête de manche se termine verticalement à angle droit avec l'épaule. (Maison M&A 1911)

#### **manche pagode** *manche pagode, manche*

Manche très étroite s'évasant sous le coude vers la main. Terme du 18<sup>e</sup> siècle renoué au 19<sup>e</sup> pour les manches ouvertes d'évases vers le bas.

#### **manche tailleur** *manche tailleur, manche*

Manche longue évasée en deux sections.

#### **mancheron** *mancheron, manchon*

Petit manchon ornamental porté par-dessus la manche et cousue dans l'épaulature. Également appelée épaulière vers la fin du dix-neuvième.

#### **manchette** *manchette, manchette*

Poignet évasé.

#### **manchon** *manchon*

Une sorte de manchon porté aux extrémités, en fourrure ou en étoffe. Double à l'intérieur, on y met les mains pour se protéger du froid. Vers 1900, cet accessoire devient indispensable et doit être accompagné de l'étole. D'abord de pure laine, son volume augmente d'année en année pour devenir énorme entre 1908 et 1910.

#### **manteau taillé** *manteau taillé, manteau*

Apparu en 1900, manteau de coupe anglaise, structuré et se portant toujours boutonné.

#### **marotelet** *marotelet, marotelet*

Petit marotelet court et sans étanché, reposant les épaules et les bras.

#### **marquis** *marquis, marquis*

Petit chapeau ressemblant à un tricorne aux bords relevés.

#### **marquise** *marquise, marquise*

Chapelet ; manche plant.

#### **mélon** *mélon, mélon, mélon*

Sorte d'andouille de la cape ou d'andouille.

Chapeau à calotte ronde et alongé dans la mode commença vers 1865. Aussi nommé chapeau rond mais chapeau-mélon en France et en Allemagne. C'est une confusion de origine qui ne sont pas adhésives à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Repris par polairement vers 1925. Billycock à Anglietier et derby à l'ouest, ainsi.

#### **mélie** *mélie, mélie*

Tissu dont la chaîne est en coton et la trame en lin. Usage de table, torchons.

#### **mignonne** *mignonne, mignonne*

Tissu à rayures longitudinales, aminci satin.

#### **milieu devant** *milieu devant, milieu*

Terme utilisé en couture pour désigner le milieu d'un corsage ou le centre du devant d'une robe. Le milieu devant est un repère important.

#### **mitaine** *mitaine, mitaine*

Sorte de gant de femme ne couvrant que le majeur de la main et le pouce. Aussi les doigts dévotés. Au 19<sup>e</sup> siècle, on retrouve des mitaines brodées, généralement en fil d'or, soie.

#### **moire** *moire, moire*

Étoffe à fines côtes universales, moulée à petits changements et ondules obtenus par le calambage. La moire à grandes côtes est la moire antique.

#### **moire soie**

Effet de reflets changeants et vagues obtenus par le défilage d'une soie à fines côtes.

#### **moire antique**

Moire à fines côtes et brillants sur fond sombre et grands dessins.

#### **moirée**

Tricoté d'une moire par simple moirage sur étoffe sans plis.

#### **moire irisée**

Moire obtenue par moirage de la chaîne sans envers.

#### **moire pékin**

Bandes moires alternant avec bandes de soie.

#### **moirée à grosse** *moirée à grosse, moirée*

Moirée à moire suspendue à une chaîne et plissée dans la poche pour le drapier.

#### **motif rachemière** *motif rachemière*

Motif indien souvent imprimé sur les châles, les cravates et les tissus minant ceux des étoffes du 18<sup>e</sup> siècle. Le motif de base se nomme palmiste.

#### **moisseline** *moisseline, moisseline*

Terme générique de tissus très fins légers et transparents, anneaux raffinés sous laine, coton.

#### **moisseline chiffon** *moisseline chiffon, moisseline*

Moisseline de soie très légère et fluide.

#### **moiré** *moiré, moiré*

Couleur rouge clair, terme le milieu pour la couleur cursive et rose. Crépon très fin qui est un tissu de cette couleur pour se faire.

#### **moiré** *moiré, moiré*

Tissu de coton soie et soie, moiré long en serge.

#### **moiré**

Chapeau de paille en forme de panier évasé renversé, tissu derrière la nuque ou un ruban. Apparu dans les années 1870, sa popularité était dans les années 1880.









**commanchure** *ambré*

Châssure enroulée dans un élément pour imiter une manche.

**empêche** *nymphe*

Partie de soutien existant au dessus du pied jusqu'à son extrémité.

**empesage** *shoyling*

Traitement alternatif de la robeuse à une étoffe par l'utilisation d'un tissu.

**empêchement** *rod*

Pièce de tissu rapportée constituant le haut d'un vêtement, sous un ancrage.

**enfilure** *trappe* *nymphe* *nymphe*

Enfilure avec un décalage s'élargissant vers le bas en trapèze.

**engrammes** *engrammes*

Largez multiples de ligne ou de dentelle fixées sur un support. Cette mode du 18<sup>e</sup> siècle sera reprise dans les années 1850-1860 avec la vague des marches pagode.

**entre-deux** *nymphe*

Bande de dentelle ou de dentelle, crinsée des deux bords à un autre tissu.

**épiingle à chapeau** *nymphe*

Courge épiingle d'acier terminée par une tête ovale et servant à assujettir les chapeaux en feutre.

**retour****épiingle de sûreté** *nymphe*

Petit objet en métal utilisé pour attacher des pièces de tissu ou de vêtement à une façon sécuritaire. Une aussi épiingle de sûreté épiingle (anglais) imperdable.

**étamine** *nymphe*

Tissu léger et semi-transparent. En coton le tissu sert de filtre. En laine il est utilisé comme enveloppe ou un feutrage. La laine et sont imprimés ou les usages d'usage.

**éventail à la fontange** *nymphe*

Cet éventail de type brisé à une forme luxueuse en lieu de cornes d'éléphant habituel nous a dans les événements de cette époque.

**éventail brisé** *nymphe*

Éventail dont les lames en os ou en bois, recouverts d'un tissu, se courbent autour d'un axe et sont réunis à l'extrémité par un fil ou un ruban.

**éventail circulaire** *nymphe*

Éventail plus petit en forme de cercle, ressemble à une éventail plus petit lorsqu'il est ouvert. Comme il se replie entièrement dans le manche.

**éventail plié** *nymphe*

Éventail dont les lames sont pliées de support à une feuille en papier pour peaux, dentelle ou tissu.

**favonité** *nymphe*

Tout ce décor dont les motifs sont réalisés par jets et enroulements des fils.

**feuille** *nymphe*

Droite de rose à giro-pain de la famille des rosacées. Très côtes transversales.

**feuille française** *nymphe*

Feuille légère et fine à côtes plates.

**feuille mirage** *nymphe*

Feuille rose, manches métalliques.

**four-col** *nymphe*

Col amovible qui se fixe à la chemise à l'aide de boutons.

**four-col double** *nymphe*

Four-col d'habit d'homme très haut et à nouveauté. Particulièrement rigide et incurvabilité.

**retour****four-mulet**

Droite et à une bande rapportée et repliée.

**fourmis** *nymphe*

Fourmi de point de robe en trèfles sur les deux faces avec le motif en rose à la fin du Second Empire et jusque vers 1890. Les queues, en pointes de fourmi. Plus longues en coiffettes.

**fourmi** *nymphe*

Large épaule de femme dont la mode a été introduite par Sarah Bernhardt qui le portait en jouant dans le pièce de Victorien Sardou "Le gendre" en 1882. Serait l'équivalent du "bersalino" qui est une marque de prestige.

**fer de Berlin** *nymphe*

Métal utilisé dans les bijoux de dent. Le fer de Berlin est une forme de fer, un alliage de fer et de carbone, ferde, moule et laque de non-avertir d'une panne. A été inventé en 1807 dans les forges prussiennes vers 1807 d'un fer doux. Le mode se poursuivra jusqu'à la fin du 19<sup>e</sup> siècle.

**fermail** *nymphe*

Étoffe de soie trame de laine en lin, amorce taffetas, sorte de bureau, en pointe-rose.

**feston, festonnée** *nymphe*

La forme de dents arrondies.

**fil d'épouse** *nymphe*

Étoffe de soie trame, aspect rugueux et brillant.

**filasse** *nymphe*

Bouton de soie prussienne qui, mélangée avec la gaze, sert à fabriquer des manches de lingerie de basse qualité (très pauvre). Sont d'usage au 19<sup>e</sup> siècle.

**fillette**

Tissu à côtes transversales, infériorité. Sorte de popeline de laine et de soie.

**fillets** *nymphe*

Peut-être fillets régulières reliées par des points de fantasia. Remplace soit en plissés, riches et bouillonnés sur les robes de jeunes filles. Aussi nommes nids d'abeilles.

**filon** *nymphe*

Version habillée de drap-rose à revers de soie, sous un comme un habit de soie. Le terme fut introduit à la fin du 18<sup>e</sup> siècle. Il est maintenant utilisé au Québec. Apparaît à Montréal dès les années 1800, puis s'étendit à Paris en 1810, où le terme s'appliqua dans les tenues d'hommes et à la campagne.

**four-jupe** *nymphe*

Étoffe de dessous. Certainement au papier, la sous-jupe est destinée à être une fois terminée date du Second Empire et désignant d'abord la crinoline.

**fourmille** *nymphe*

Fourmille plus connue sur l'étoffe d'un vêtement pour y former un motif ornemental. Le galon est produit par tissage.

**fourmille** *nymphe*

Amorce (Bret) ornement d'inspiration militaire.

**fourmille**

Croisement vertical et placé au bas des reins. Il remplace les anciennes bottines et s'opposent légèrement le volume de la jupe à l'arrière.

**fourmille**

Fourmille colisée utilisée comme imitation du diamant et autres pierres précieuses. L'hydrone, d'usage du 18<sup>e</sup> siècle, a été mise au point par le joaillier alsacien Georges F. Jaquet Strass vers 1830.

**fourmille**

Tissu simple, amorce seule ou sans, d'usage sous trames d'usage, aspect gracieux d'une robe, sorte de l'usage.

**fourmille**

Fourmille (Bret) et simple à l'arrière (Bret) produite par fillets dans le centre de la jupe de soie.

**fourmille, fourmille** *nymphe*

Fourmille de coupe désignant la jupe apparente sur la crinoline et un vêtement afin de mettre en valeur certains détails de la coupe.

**fourmille** *nymphe*

À la fin des années 1870 et au début des années 1870, un détail rapporté d'une jupe en d'une robe, d'usage sur une robe de dessous. Sous d'usage au devant d'une jupe de dessous, les coutures latérales sont finies et soulignent les coutures afin de créer un effet de jupe de dessous. Jupe en tulle.

**fourmille** *nymphe*

Fourmille de soie qui se distingue de la taille par l'absence de crin. Amorce équivalente à une jupe. Étoffe de soie très serrée sans zébrures. Parmi les taffetas, ou d'usage le gros de Naples, le gros de l'Inde, le gros-grain, le poul-de-soie, la floréenne, le crépe, la mousseline de soie.

**fourmille changeant** *nymphe*

Fourmille dont la chaîne et la trame sont de couleurs différentes et contrastées.

**fourmille glaré**

Fourmille à chaîne plus dense que la trame et de couleur différente.

**fourmille unie**

Fourmille présente dans les motifs à reflets changeants et couleurs changeantes par le calandage.

**fourmille (ligne de)** *nymphe*

Fourmille de coupe serrée entre les côtes et les hautes. À la fin des années 1870, la jupe se serrait au 1<sup>er</sup> et au 2<sup>e</sup> au-dessus du genou.

**fourmille** *nymphe*

Fourmille (Bret) utilisée pour la soie. Assumée à partir de la robe de soie. La jupe de l'époque napoléonienne.

**fourmille** *nymphe*

Fourmille de coupe serrée, sorte de mousseline de coton assez grossière et fortement appliquée, s'apparente à la serge. Doublement croisée. À la mode dans les années 1860.

**fourmille** *nymphe*

Fourmille de laine crissée.

**fourmille**

Fourmille portée sous la jupe après la disparition de la crinoline vers 1870. La crinoline se place au bas de la jupe sans que le volume de la jupe des plus de la robe inférieure vers l'arrière. La fourmille se porte en même temps que le volume de la jupe et se changeant.

**fourmille** *nymphe*

Fourmille (Bret) utilisée pour la soie. Assumée à partir de la robe de soie.

**fourmille**

Fourmille de coupe serrée, sorte de mousseline de coton assez grossière et fortement appliquée, s'apparente à la serge. Doublement croisée. À la mode dans les années 1860.

**fourmille**

Fourmille (Bret) utilisée pour la soie. Assumée à partir de la robe de soie.

**fourmille** *nymphe*

Fourmille portée sous la jupe après la disparition de la crinoline vers 1870. La crinoline se place au bas de la jupe sans que le volume de la jupe des plus de la robe inférieure vers l'arrière. La fourmille se porte en même temps que le volume de la jupe et se changeant.

### finette *finetta*

Etoffe de coton. Tissu de coton armé croisé, graine sur envers pour un toucher moelleux. Moins lourd que le molleton.

### flanelle *flanel*

Etoffe de laine sur laquelle un léger feutrage sur et un décaissage donne une souplesse et un moelleux spécifiques.

### fond de jupe *skirt lining*

Doublure d'ourlet qui n'est retenue que par la ceinture et dont

retour

### fourard *fourard*

Tissu très fin de soie ou de coton qui a été feulé passant à des pressants répétés dans le fourail. Le fourard est souvent imprimé.

### fourardine *fourardine*

Satin de chaîne en coton, mes fin à surface brillante.

### franc *franc, fran*

Vêtement d'homme, coupe à la taille d'un avis de longues losanges étroites à l'arrière. À partir du milieu du 19<sup>e</sup> siècle, il devint un habit de cérémonie et l'habit de son successeur date de la fin du 18<sup>e</sup> siècle, on s'était porté en néglige à la place du justaucorps.

### francs *francs*

Pis blancs et serres que l'on fait à une partie du vêtement.

### francis *francis, shirring*

Plissement du tissu au moyen de fracs légers parallèles de points donnant des plis menus et serrés. Le francs peut être utilisé pour insérer une jupe à un corsage ou comme garniture ou il est alors souvent appelé *francing*.

### galon *galon, galonette*

Première plate que l'on ourle sur les vêtements en laine, soie, argent, or.

### gaine *band*

Cordonnet en ruban de soie ou fil simple surtout pour border les vêtements. Reconnu seulement par sa couleur.

### ganser *ganser, ganser*

Mettre un bras sur le bord d'une étoffe.

### garance *garance, garance*

Plante utilisée pour la teinture rouge. L'industrie en tire par l'absorption de l'indigo au milieu du 19<sup>e</sup> siècle.

### gilet *gilet*

En 1830, chapeau qui ne sert que d'un chapelet partant qui boucle au haut de l'arrière à l'arrière du cou. Pour l'histoire et il apparaît sous pendant le 19<sup>e</sup> siècle.

### gilet *gilet*

À cette époque sans manches obligatoirement portés sous l'habit masculin.

### grain de poudre

Tissu de laine peignée à grains fins. Le point *smoking* ou *tailleur* d'homme.

retour

### grèze, inclinaison à la fois *grèze*

Pointe à la mode au début des années 1870 où le buste sur l'inclinaison inclina vers l'avant, et se termine en valeur le point dupe à l'arrière.

### grenadine *grenadine*

Mélange de soie et de laine. Etoffe légère à armure lâche mêlant des fils grenadine. Recommandé aussi comme étoffe de nuit au même titre que le crepe et le barège.

### griffe

Sigmanne en mode, courbure au vocabulaire de l'empennage. Début dans les années 1840.

### gris de Naples

Tissu de soie d'aspect épingle à armoire. Soie armure lâche de plusieurs fils.

### gris de Tones

Tissu à côtes transversales, armure gris de Tones.

### gris-grain *gris-grain*

Tissu à grosses côtes transversales, souvent sous forme de ruban. Etoffe de soie et laine de coton. Le terme désigne aussi le ruban en gros-grain certain la base d'un chapeau.

### gulon *gulon, gulon*

Bleuse fine et délicate, souvent en soie pour être un voile, destinée à recevoir le décolleté comme un plastron.

### guipure *guipure*

Dentelle à mailles épaisses et sans fond dans le style des dentelles du 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècle qui peuvent imiter des guipures. La mécanisation du 19<sup>e</sup> siècle permit d'ajouter à bon marché ces dentelles à leur relief.

### habit *habit*

Costume d'homme habitué. Peut désigner la redingote, la jaquette, le frac, le smoking. Le terme est souvent réservé aux vêtements de soirée.

### habille *habille, habit*

Se dit d'une tenue élégante ou d'apparat. S'oppose à la tenue ou *habille*.

### haut-de-forme *haut-de-forme*

Chapeau de forme sphérique, haut et à bord étroit repoussé sur les côtés. Mode masculine pure de 1840. Son origine vient des anciens chapeaux pointus pour protéger à cheval et qui auraient été modifiés et retravaillés les bords et en stabilisant la calotte afin de servir de protection en cas de chute. Se rattachent vers 1870, époque à laquelle il coexistait le chapeau de forme et le haut-de-forme.

vers 1900.

### trame *trame*

Ensemble des fils disposés dans le sens perpendiculaire à la chaîne. Le croisement des fils de chaîne et de trame forme le tissage.

### transformation *transformation*

Remplacement de soutien artificiel utilisé par les femmes à partir de 1900 afin de profiter le confort de la couture à la *transforming*. Les femmes pouvaient l'acheter tout fait ou en boutique ou en passant un rouleau de gaze avec leurs propres cheveux tressés patiemment après le tissage individuel. Le terme « *trame* » est aussi employé pour désigner tout autre procédé fabriqué à partir de cheveux tressés.

### tricotage *tricotage, tricot*

Etoffe de laine à armure serrée et caractérisée par des diagonales doubles à 45°. Les côtes sont plus marquées que celles de la ganterie.

### Tulle *tulle*

Chapeau masculin en laine mou à bord étroit et dont la forme ressemble au *transforming* (ou à *tricotage*) en plus simple. Il peut s'agir d'une pièce de tulle célèbre de 1804. Tulle.

### tricotage *tricotage, tricotage*

Remplacement de tricotage « *tricotage* » vers 1900. Le tricotage *tricotage* introduit par *tricotage* vers 1885 désigne un tricotage à l'aiguille plus moderne et plus pratique. La jupe *tricotage* issue de la jupe *tricotage* est une jupe destinée à la marche comme son nom l'indique. Elle est faite en tissu au-dessus du sol et plus directe sans l'ajout de bords des autres jupes.

### tulle *tulle*

Etoffe légère et aérienne formant des trous de forme polygonale.

### tricotage *tricotage, tricotage*

Tricotage *tricotage* (ou *tricotage*). Deux son nom au terme *tricotage* *tricotage* qui se présente dans cette tenue de ville au bal d'automne du *tricotage* Club (New York) en 1886 provoquant un scandale qui alla à l'heure *tricotage*.

### tricotage *tricotage*

Tissu de laine tricoté en fil, souvent de couleurs différentes autour le filage à la main. Le *tricotage* est le plus souvent tricoté en armure serrée ou *tricotage*.

### tricotage *tricotage*

Tissu de laine tricoté à motif *tricotage* comme ceux anciennement portés sur les femmes en France.

### tricotage *tricotage*

Etoffe tricotée en laine. Matériau de voyage et souvent en ville au *tricotage* comme moins léger que le *tricotage*. Tissu plus lourd.

### velours *velours*

Etoffe présentant sur une face des poils droits et courts et ou des boucles.

### velours à canotage

Velours d'homme avec des canotages sur le bord de l'habit ou en *tricotage*.

### velours antique

Velours d'homme à armure serrée.

### velours boucle

Velours d'homme au fait dont les boucles ne sont pas coupées.

### velours d'homme *velours d'homme*

Velours un simple et double.

### velours ciselé *velours ciselé*

Velours d'homme formant des effets bouclés et des effets hauts coupés. Avec velours sans dentelle, une partie est en *tricotage* selon un motif.

### velours côtelé *velours côtelé*

Velours d'homme en *tricotage* à côtes fines.

### velours de crémes

Velours d'homme formant boucles et coupe avec parfois des motifs de boucle dans le fond.

### velours de gaze

Ancien terme pour des velours de chaîne dont le poil est en fin et le tissu de fond en coton.

### velours éponge

Velours d'homme.

### velours façonné

Velours d'homme dont le dessin est formé par des boucles coupées et non coupées faisant apparaître le fond.

### velours florentin

Velours d'homme un *tricotage* par *tricotage* et *tricotage*.

### velours frisé

Velours d'homme dont les boucles ne sont pas coupées.

### velours militaires *velours militaires*

Velours de chaîne en *tricotage* à côtes fines.

### velours miniature

Velours d'homme à petits décors. C'est d'homme.

### velours Pékin

Tissu formé d'une boucle de velours d'homme et une bande fine.

Se rassemble « table » en (1900)

rebout

**hennéria** *Henricaria*

Tissu à chaîne de soie trame laine peignée, imitation cachemire. Vêtements d'enfants.  
Nomme après Henriette-Marie femme du roi d'Angleterre Charles I.

**Hombourg** *Homburg*

Tenue née sur les rives anglo-normandes, y compris le Hasbec, pour désigner un ensemble masculin en tertiaire clair, à la calotte creusée d'un sillon montant et à bords relevés. Terme équivalent au *Cherbourg* français. Le *Hombourg* sera popularisé par le prince de Galles en 1889 après un séjour aux bains de la ville éponyme.

**incherline**

Tissu à larges rayures de couleurs vives et architecturales.

**indienne** *Indian*

Cotonnade imprimée sur fond carmin.

**jablot** *Jablot*

Ornement de lingerie porté par les femmes sous le col.

**jacornis** *Jacornis*

Coton ou soie et linéol contre le pucier et de la myxose et employé en lingerie.

**jacquet** *Jacquet*

Tout le genre simple et brillant, souvent orné en noir, blanc ou rose, parfois même doublé de peaux sèches.

**jacquard** *Jacquard*

Synonyme de *jacquard*. Tulle présentant des dessins complexes à plusieurs couleurs, réalisés au moyen d'un métier jacquard.

**jaïs** *Jais*

Pierre et bois noir fossile se réalise dans la fabrication de bijoux.

**jaquette** *Jaquette*

Vêtement d'homme reconnaissable par ses devants qui s'écartent en *arabes*, à partir du bouton du *Pedant*. Terme de dernière lettre au milieu du 19<sup>e</sup> siècle. La jaquette complétera la *replonge* comme tenue de nuit vers 1890. La jaquette sera inférée le soir vers 1900 puis deviendra un habit de cérémonie lors de la disparition de la *redingote*.

**jaquette à bisques**

Veste de femme ajustée à la taille et pourvue de bisques plus ou moins longues.

**jersey** *Jersey*

Tissu léger et simple, réalisé à la machine à partir d'une trame *jersey*. Le terme désigne aussi un vêtement d'homme en coton.

**jokey** *Jokey*

Ganture de crêpe. Petit volant tournant épandue dans le bord de la manche entre l'épaule et le coude.

**jong de mer** *Jong de mer*

Étoffe capitaine provenant d'un arbre de sapin. Tulle enroulé retourné pour servir des manches.

**jaupon** *Jaupon*

Terme ambigu pendant tout le 19<sup>e</sup> siècle.  
1858-1891 désigne l'ensemble des dessins.  
Après 1891 désigne surtout les motifs de dessins.

**jupe** *Jupe*

Tout ce qui

**velours vénitien**

Velours étroit décoré de bouquets de fleurs sur fond de soie.

**veste Norfolk** *Norfolk*

Veste courtoise à double pli creux descendant des épaules à l'ourlet sur le devant et le dos. Tenue masculine adoptée pour le voyage et le sport, mais portée par les jeunes garçons à partir de 1860. Mise à la mode par le prince de Galles lors de ses classes dans le comté de Norfolk, son usage se popularise vers 1890 et sera alors considéré comme correct pour la ville.

**veston** *Veston*

Vêtement d'homme porté depuis les années 1850. Le veston est court, de forme étroite et sans coupe horizontale à la taille.  
À partir de 1860, tendent à s'élargir à la mode.

**veston** *Veston*

Vers 1877, la veste qui marie la cape et la jaquette est ajustée et courbe dans le dos et descend vague et ouverte devant en deux pans. Elle ouvre rigoureusement les bras près du corps et ne libère que les avant-bras. C'est le vêtement de dessus des années 1880.

**voile** *Voile*

Étoffe en fine, légère et transparente, composée de fils fins et serrés.

**vulair** *Vulair*

Étoffe d'été tissée en tulle et libre au cou.

**whipcord** *Whipcord*

Tissu sec de laine peignée, armure serge dominant de fines côtes reboutées à 90°. Également dénommé *whipcord*.

**zephyr**

Tout ce qui est en fine, légère simple, tissé par des fils fins.

## GLOSSAIRE

*Le terme anglais est en italique.*

**à disposition** *a disposition*

Motif de bandes, tissé ou imprimé en forme sur un tissu servant à la confection de différentes parties d'une robe, notamment les volants et les garnitures.

**aigrette** *aigret*

Bouquet de plumes de l'oiseau du même nom et servant à garnir les chapeaux. Tout autre bouquet de plumes imitant celles de l'aigrette. L'aigrette « colonel » est dressée en hauteur et peut contenir jusqu'à 50 ou 60 brins.

**alpaga** *alpaca*

Tissu de laine fin et léger provenant du poil de l'animal voisin du lama d'Amérique du sud. Sec et brillant, il est aussi très solide. Utilisé aujourd'hui principalement pour les habits d'homme, au 19<sup>e</sup> siècle la robe noire en alpaga est un luxe féminin.

**amazone** *amazon*

Longue plume frisée d'autruche garnissant les grands chapeaux.

**ampleur inversée** *pouched look*

Décrit le volume visible au bas d'une manche juste au-dessus du poignet. Cette particularité se retrouve dans les manches à la mode de 1901 à 1903.

**armure** *weave*

Mode de liage ou de croisure des fils de trame et de chaîne. Avec la fibre, c'est l'armure qui définit le tissu.

**ascot** *Ascot tie*

Terme anglais utilisé pour la cravate en plastron. Cravate aux larges pans croisés et épinglés en plastron sur la poitrine, cachant toute la chemise sauf le col.

**balayeuse** *dust ruffle, balayeuse*

Volant de tissu cousu sous le bas et en dedans des jupes longues pour les protéger du frottement au sol et des poussières. Parfois cousu sur le jupon. Ganse en laine posée au bord intérieur d'une robe longue.

**baleiner** *to bone, boned*

Munir un corset, un col de baleines naturelles ou artificielles pour leur donner du soutien.

**baleines** *whalebone*

Lame cornée provenant des fanons de baleines utilisée en grande quantité pour baleiner les corsets. Le terme s'étendra à toutes les lames artificielles qui les remplaceront par la suite. Les baleines en acier, puis en différentes matières plastifiées plus solides, mais moins confortables les remplaceront.

**barbe à l'impériale**

Façon de porter le barbe sous le Second Empire, consistant en une moustache et une touffe de poils allongée sous la pointe inférieure.

**barbes** *strings, lappets*

Désigne les brides en dentelle, mousseline ou ruban des capotes et des bonnets.

**barège** *barège*

Étoffe très légère de laine ou d'un mélange de laine et de soie, de coton, semblable à de la gaze, à la mode à partir de 1854. Souvent imprimée de comme étoffe de deuil au même titre que le crêpe et la grenadine.

**basque** (femme) *basque, skirt*

Prolongation du corsage sous la taille. Le terme s'utilise au pluriel lorsque cette partie est découpée en plusieurs pièces.

**basques** (homme) *skirt*

Partie d'un habit qui descend au-dessous de la taille.

**batiste** *batiste*

Toile de coton ou de lin très fine et serrée.

**bayadère** *bayadere*

Étoffe présentant un motif coloré de bandes transversales.

**bengaline** *bengaline*

Étoffe à effet de fines côtes transversales et constituée d'une chaîne de soie et d'une trame de coton

ou de laine. À la mode depuis les années 1880-1885 et très prisée dans les années 1890.

**berthe** *bertha*

Bande d'ornement en tissu ou en dentelle qui encadre le décolleté d'un corsage de bal ou est posée sur un corsage de ville. La berthe est travaillée en forme, elle peut être drapée, plate ou en fichu.

**biais** *binding*

Bande d'étoffe coupée en diagonale.

**blonde** *blonde lace*

Dentelle de soie plate et fine faite aux fuseaux avec un aspect lustré. Peut être blanche, mais en général, le terme désigne une dentelle de soie noire.

**blouse** *waist, blouse*

Corsage ample et bouffant. Se distingue du chemisier par l'absence de boutonnage.

**boléro** *bolero*

Petite veste courte sans manches portée par-dessus le corsage.

**bolivar**

De 1820 à 1825, chapeau haut de forme à bords évasés et roulés. Imité de celui de Bolivar, le libérateur de la Colombie. Dans les années 1860, le terme est devenu argotique et désigne tous les chapeaux. (Delvau, 1866)

**bonnet** *bonnet, cap*

Coiffe souple de femme en étoffe s'attachant sous le menton à l'aide des

barbes. Au 19<sup>e</sup> siècle, le bonnet d'intérieur est porté le matin. Les femmes âgées portent souvent le bonnet dans le studio du photographe. Termes des pièces formant le bonnet: le fond, le bavolet, la passe, les barbes.

**Borsalino** ou **fédora** *fedora*

Feutre souple luxueux d'un chapelier italien Borsalino qui le fabriqua pour la première fois le 4 avril 1857. Plus élégant que le trilby, il reçut de nombreux prix à l'Exposition universelle de Paris dès 1900. Aussi connu sous le nom de fédora, d'après la pièce de Sardou où il était porté par Sarah Bernhardt en 1882.

**bougran** *buckram*

Toile grossière fortement apprêtée et utilisée comme raidisseur pour soutenir les pièces de vêtement.

**bouillonné** *shirring, gauging*

Bandes parallèles de points qui permettent de froncer le tissu de manière décorative.

**bourdalou** *hatband*

Ruban de gros-grain fin, avec boucle ou nœud plat sur un chapeau.

**bourrette** *bourrette silk*

Étoffe réalisée à partir de fil de bourrette (déchets de schappe de soie).

**boutonnage à l'anglaise**

Dit aussi boutonnage à la Richmond. Apparaît avec le paletot en 1840 et succède au boutonnage romantique qui privilégiait l'évasement à partir de la taille.

**boutonnière** *buttonhole*

Fleur apprêtée placée au revers d'un veston, les hommes la passant dans la boutonnière.

**brandebourgs** *froggings, frogs*

Sorte de nœud de passementerie tressée adopté par l'armée pour ses uniformes d'officiers, puis imité dans le costume civil.

**breloques** *breloque, watch charms*

Petits objets (clefs, bijoux) attachés à la chaîne de montre.

**bretelles** *bretelles*

Ornements, souvent en velours, ressemblant à des bretelles encadrant le centre du corsage et se prolongeant dans le dos. À la mode dans les années 1885 à 1898.

**breton** *breton*

Chapeau d'enfant dont les bords arrondis sont relevés tout autour de la calotte.

**Brighton suit** *Brighton suit*

Terme anglais désignant une variante de la populaire veste Norfolk. Les soufflets et les plis sont cousus.

**brocart** *brocade*

Riche tissu de soie rehaussé de dessins brochés de fils d'or et d'argent.

**brocatelle** *brocatel*

Tissu façonné présentant des motifs satin en relief sur un fond plat base sergé en lin.

**broché** *brocaded*

Désigne des dessins en relief, obtenus par l'introduction d'une trame supplémentaire, circonscrite par le dessin, sur la trame du fond.

**broderie anglaise**

*eyelet embroidery*

Broderie blanche au point de cordonnet.

**broderie blanche** *whitework*

Broderie de fil blanc sur fond blanc.

**busc** *busk*

Lame droite ou courbée glissée à l'avant du corset pour le garder rigide. Au 19<sup>e</sup> siècle, le busc est en deux parties pouvant s'agrafer au devant du corset.

**busc poire** *spoon busk*

Vers 1873, la mode est au corset cuirasse muni du busc poire, étroit dans le haut et évasé sur le ventre par une spatule de 6 à 8 cm de largeur, en forme de poire. Au Québec, on préfère souvent le terme « busc en cuillère » provenant du « spoon busc » utilisé en Angleterre. Son emploi s'accroîtra jusqu'en 1882 et cessera vers 1892.

**cache-corset** *camisole, corset-cover*

Petit corsage de lingerie, décolleté et sans manches, destiné à préserver le corset

**cache-peigne** *cache-peigne*

Garniture de fleurs, plumes ou rubans, posée sous la passe du chapeau.

**cache-poussière** *duster*

Long manteau d'été en soie ou en alpaga, parfois avec pélerine et ceinture. Son usage se popularise avec celui de l'automobile.

**calicot** *calico*

Tissu de coton assez grossier et bon marché, imprimé de petits motifs imitant les indiennes importées du 18<sup>e</sup> siècle.

**calotte** *crown*

Désigne la partie bombée d'un chapeau couvrant la tête.

**caméléon** *chameleon taffeta*

Taffetas de coloration changeante, tissé avec deux trames de couleurs différentes et contrastant avec celle des fils de chaîne.

**camisole** *underbodice, camisole*

Sous-corsage porté par-dessus le corset. Terme anglais pour le cache-corset au 19<sup>e</sup> siècle.

**cannelé**

Armure présentant des côtes transversales arrondies formées par des flottés de chaîne.

**canotier** *straw boater*

Chapeau de paille rigide à fond et bords plats, d'abord porté par les hommes en été lors d'activités sportives comme le canotage, puis par les citadins à la campagne.

1885 : premiers canotiers portés l'été;  
1920 : chapeau porté par tous en été;

Grande vogue des canotiers portés par les jeunes femmes à partir des années 1890.

**capeline** *capeline*

Grand chapeau de femme élégant à larges bords, à la mode depuis le début du 19e siècle.

**capote** *bonnet*

Depuis 1870, la capote est un petit chapeau à brides, formé de toutes matières et garni de toutes sortes de façons. Ce chapeau dit «fermé» qui emboîte la tête et est muni de brides se nouant sous le menton. La capote a un bavolet jusqu'en 1865. Vers la fin du siècle, la capote est réduite à un petit plateau très orné. Les brides sont fixées à l'arrière. En 1900, seules les femmes plus âgées portent la capote, plate, un peu lourde et le plus souvent en noir ou en violet.

**casaque** *casaque, jacket-bodice*

Corsage semi-ajusté avec de longues basques des années 1860-1870 .

**casimir**

Étoffe de drap fin employé au 19e siècle, spécialement pour les gilets et les pantalons.

**celluloïd** *Celluloid*

Nom commercial d'une matière artificielle à base de nitrate de cellulose et de camphre. Si son origine remonte à 1856, son invention attribuée aux frères Hyatt daterait de 1870. Le celluloïd est utilisé comme renfort dans certaines pièces de vêtement, en particulier les cols

d'hommes.

**chaîne** *warp*

Nappe de fils dans le sens longitudinal d'un tissu. Le croisement des fils de chaîne et de trame donne le tissage.

**challis** *challis*

Nom anglais de l'étamine glacée, une étamine de qualité imprimée. Souvent un mélange de laine et soie.

**chapeau haut-de-forme** *top hat*

Chapeau de forme cylindrique, haut et à bords plus ou moins larges. À partir de 1840. Le « huit-reflets » désigne le haut-de-forme en soie le plus élégant. Il faut le passer au bichon pour lui conserver son lustre fragile. Se nomme « tube » en 1900.

**chapeau mousquetaire**

Grand chapeau de feutre relevé d'un côté, orné de longues plumes amazones.

**chapeau postillon** *porcupie, postillon*

Chapeau en feutre de forme tronconique et à calotte plate porté par les femmes dans les années 1880.

**chapeau Watteau** *pinch-back hat*

Chapeau à large calotte plate et dont la passe est redressée à l'arrière. En vogue surtout au début des années 1890.

**châtelaine** *châtelaine*

Petite chaîne d'orfèvrerie munie d'un crochet plat s'agrafant à la ceinture. Plusieurs pendants permettent d'y

accrocher des objets comme une montre, des breloques ou des clefs. Désigne aussi le petit sac attaché à la taille avec une châtelaine.

**chemise à plastron** *stiff-bosomed shirt*

Chemise à devant amidonné, portée par les hommes pour les occasions formelles avec un gilet échancré blanc ou noir.

**chemise Garibaldi**

*garibaldi shirtwaist*

Chemisier rouge avec patte de boutonnage et poignets ornés. Les expéditions militaires de l'Italien Garibaldi, au cours desquelles ses soldats s'illustrèrent, donnèrent naissance, dans les années 1860, à la mode de la chemise en flanelle rouge et à manches bouffantes.

**chemise marinière**

Chemise ample sans boutons, à grand col carré.

**chemisette** *vestee*

Vêtement de linge, sans manches, couvrant les épaules jusqu'à la ceinture comme un cache-corset et pouvant être plus ou moins brodé et ouvragé.

**chemisier** *waist, shirtwaist*

Blouse ou corsage se rapportant à la forme classique de la chemise d'homme, à col et boutonné par devant. La patte de boutonnage devant la différencie de la blouse.

**Chesterfield** *chesterfield*

Manteau droit et semi-long, à col de

velours, à ticket-pocket et souvent à poche-cœur, à sous-patte cachant les boutons et à dos sac ou légèrement cintré. En 1900, de tous les pardessus de ville, considéré comme le plus élégant. À l'approche de la Première Guerre, il sera aussi le plus populaire.

**cheviot** *cheviot*

Tissu de laine cardée, ferme et grossier au toucher.

**chicorée**

Façon de découper l'étoffe en forme de feuilles de chicorée. C'est aussi une ruche formée de bandes d'étoffe découpée de cette façon.

**chiné** *heather effect*

Étoffe composée de fils de plusieurs couleurs pour donner un effet de pointillé.

**chintz** *chintz*

Toile unie ou imprimée ayant un aspect brillant et glacé obtenu par calandrage.

**cintrage, cintré** *slim-fitting, waisted*

Le fait de cintrer un vêtement, c'est-à-dire de l'ajuster et de le resserrer à la taille.

**circulaire** *circular*

Se dit d'une pièce de costume taillée dans le biais afin de lui donner du volume dans le bas. S'utilise, entre autres, pour tailler une jupe, une cape ou un volant. Un volant taillé en circulaire ajoute un volume élégant au bas d'une robe. La coupe en circulaire

est facile à identifier dans une photographie.

**coiffure à la chien**

Coiffure de femme vers 1875, façon de couper les cheveux en frange rabattue sur le front jusqu'aux sourcils.

**col à l'écart** *Imperial collar*

Col rigide dressé dont les pointes ne se rejoignent pas.

**col à revers** *turned down collar*

Col muni de pointes repliées.

**col berthe** *bertha*

Large col rond recouvrant les épaules.

**col cape** *cape collar*

Col muni de larges pointes.

**col cassé** *wing collar*

Ou col à coins cassés. Col rigide et dressé dont les coins sont cassés en forme de petits triangles et pliés vers le bas.

**col châle** *shawl collar*

Long col arrondi, sans crans et tombant bas comme le col du smoking.

**col Claudine** *Peter Pan collar*

Col plat à pointes arrondies. Nommé d'après l'héroïne du célèbre roman de Colette «Claudine à l'école» qui fit scandale lors de sa parution en 1900.

**col droit** *collar band*

Col qui remonte droit sur le cou.

**col étole** *stole collar*

Large col du début du 20<sup>e</sup> siècle formant une petite cape sur les épaules, avec deux longs pans retombant sur le devant du corsage comme ceux d'une étole.

**col Eton** *Eton collar*

Col rabattu, large et rigide porté à l'origine par les élèves de la prestigieuse école d'Eton en Angleterre. À la mode pour les jeunes garçons des années 1880 jusqu'au début des années 1900.

**col Médicis** *Medici collar*

Petit col froncé et dressé en éventail à la manière du col de Marie de Médicis au début du 17<sup>e</sup> siècle.

**col officier** *stand-up collar*

Col montant dont les bords droits se rejoignent à l'avant sans s'attacher.

**col rabattu** *turned down, soft collar*

Col de chemise souple dont les pointes sont rabattues.

**collerette** *ruffle*

Col muni de plis ou de fronces.

**collerette fraisée** *ruffled frill*

Col de fronces dressées ressemblant à une petite fraise.

**complet-veston** *lounge suit, dittoes*

Ensemble pour homme composé d'un veston assorti au pantalon et au gilet apparu vers le milieu du 19<sup>e</sup> siècle. Il sera considéré comme une tenue négligée jusqu'à la fin du siècle, c'est-à-dire réservé aux sorties du matin, à la

campagne et au voyage. Il sera graduellement adopté comme tenue de ville par les jeunes dès 1890.

**confection** *ready-to-wear, ready-made*  
Terme désignant les vêtements produits en série dans les manufactures à partir du milieu du 19<sup>e</sup> siècle et distribués dans les grands magasins.

**Coraline** *Coraline*  
Fibre végétale tirée de l'agave et utilisée sous la forme d'une corde pour renforcer certains corsets en remplacement des baleines naturelles ou métalliques. Brevetée et utilisée par la Warner Bros. Cie dans les années 1880.

**cordons** *braid*  
Passementerie tressée, de forme ronde ou plate.

**corsage à basque** *basque bodice*  
Corsage ajusté se poursuivant sous la taille sous la forme d'une basque.

**corsage à plastron**  
*plastron*  
Corsage ouvert sur un plastron bouffant ou un panneau orné.

**corsage cuirasse** *cuirasse bodice*  
Corsage de femme très ajusté, moulant le torse et les hanches comme une cuirasse avec des variantes de 1875 à 1888.

**corsage Norfolk** *Norfolk bodice*  
Corsage tailleur avec un pli creux central et des soufflets de chaque côté.

L'étoffe en tweed et le style sont empruntés au vestiaire masculin.

**corsage tailleur**  
Désigne un corsage coupé avec un col tailleur d'origine masculine comprenant des revers et des crans.

**corsage veste**  
Corsage à revers ouverts sur un plastron bouffant ou un panneau orné. Il donne l'impression d'une veste ouverte sur un corsage de dessous, en réalité il est composé de deux parties cousues ensemble avec une ouverture dissimulée sous le revers du côté gauche.

**corsage-chemisier** *shirtwaist*  
Désigne les premiers corsages féminins se rapportant à la forme classique de la chemise d'homme avec col et boutonnée par devant. Par opposition au corsage-blouse. Son usage deviendra de plus en plus populaire avec la fin du 19<sup>e</sup> siècle et il prendra rapidement le nom de chemisier.

**corselet** *corselet belt*  
Corsage ajusté se fermant à l'aide de lacets devant.

**corset** *corset, stays*  
Sous-vêtement très ajusté porté sous le corsage pour comprimer la taille et la poitrine à l'aide de baleines naturelles, puis artificielles en acier. Le laçage à l'aide de cordons et d'œillets permet de porter son ajustement au maximum et d'affiner la taille par compression. Sa forme évolue tout au

long du 19<sup>e</sup> siècle. Il se transformera en gaine vers 1920.

**corset en rubans** *corselet*

Forme plus courte et plus confortable du corset vers 1900. Les différentes pièces découpées et cousues pour maintenir sa forme sont assez minces pour ressembler à des rubans.

**coupe en biais** *bias cut*

Méthode utilisée pour tailler un tissu dans le sens de la diagonale par opposition à la coupe droit fil.

**coutil** *ticking*

Tissu lourd serré, uni ou rayé en chaîne.

**coutil à corset**

Coutil de soie très solide présentant un côté brillant et satiné.

**couturier** *couturier, dressmaker*

Désigne le tailleur qui crée des vêtements originaux. Terme employé pour la première fois dans le sens de créateur de haute couture en 1870. Aussi « grand couturier ».

**cramoisi** *crimson*

Par rouge cramoisi, on entend une couleur franche obtenue par la teinture tirée d'une graine appelée kermès. Mais autrefois, le cramoisi était obtenu par la substitution de la cochenille à la garance.

**cravate en plastron** *Ascot*

Cravate aux larges pans croisés et épinglés en plastron sur la poitrine,

cachant toute la chemise sauf le col. Le plastron est parfois bouffant.

**cravate Joinville** *cravate Joinville style*

Retenue par un anneau pour l'attacher.

**cravate ruban** *string tie*

Cravate mince des années 1860 portée nouée en ruban.

**crêpe** *crepe, crape*

Étoffe utilisant des fils de crêpe donnant une surface grenue, inégale et ridée. Le crêpe de laine est fait de fils peignés ce qui donne un tissu léger se drapant bien.

**crêpe charmeuse** *charmeuse crepe*

Tissu double-face: endroit crêpe de Chine alourdi à l'envers par une trame floche.

**crêpe chiffon** *chiffon crepe*

Tissu taffetas, très léger et transparent à base de fils de crêpe.

**crêpe de Chine** *crepe-de-chine*

Étoffe de soie fine et légère à la surface légèrement ondulée. Il s'agit d'un taffetas teint en pièce, chaîne sans torsion, tramé crêpe.

**crêpe de deuil** *crape*

Étoffe de soie apprêtée, finement gaufrée ou plissée à la machine par la chaleur. Noire en général, mais il existe du crêpe de deuil blanc pour les bonnets des petits enfants en deuil par exemple. En demi-deuil, le simple brassard de crêpe noir se portait au

bras gauche.

**crêpe Georgette** *Georgette crepe*  
Tissu taffetas, chaîne et trame crêpe.

**crêpe marocain** *marocan crepe*  
Un crêpe de Chine avec un grain plus prononcé par l'utilisation d'une trame plus grosse.

**crêpon** *seersucker*  
Tissu légèrement gaufré en coton. Souvent à carreaux ou rayures. Le seersucker désignerait plus précisément le tissu à rayures gaufrées sur fond lisse.

**crin** *haircloth*  
Tissu de crin, mélange de crin de cheval et de laine, servant à raidir et renforcer certaines parties d'un vêtement. La confection d'un habit de qualité pour homme demande l'utilisation d'entoilage en crin.

**crinolette** *crinolette*  
Nom donné en Angleterre aux premières tournures prenant la forme de demi-crinolines placées au bas des reins.

**crinoline** *crinoline*  
À l'origine, désigne la jupe de dessous cerclée de baleines ou de lames d'acier flexible destinée à faire bouffer les robes à partir de 1859. Par extension, la crinoline désigne aussi la jupe soutenue par cette structure.

**crinoline, cage** *cage crinoline*  
Structure composée de cerceaux de

baleines, de fils métalliques ou de ressorts, augmentant en volume à partir de la taille, et fixée verticalement au moyen de rubans de tissu.

**croisé** *double-breasted*  
Se dit d'un vêtement d'homme ou de femme dont les devants se croisent et sont à double boutonnage.

**Cronstadt** *homburg*  
Nom français du chapeau masculin en feutre dur, à la calotte creusée d'un sillon médian et à bords relevés. Les pays anglo-saxons, y compris le Québec, utilisent le terme « Hombourg ». Le Hombourg sera popularisé par le prince de Galles en 1889 après un séjour aux bains de la ville éponyme.

**culottes anglaises** *boys breeches*  
Pantalons courts et ouverts dans le bas portés par les jeunes garçons.

**damas** *damask*  
À l'origine, étoffe de soie fabriquée à Damas, à dessins de ramages, fleurs ou animaux ton sur ton, dont le fond, en taffetas d'un relief léger, se distingue de l'ornementation qui est satinée.

**damassé** *damasked*  
Tissu travaillé à la manière du damas.

**dandy** *dandy*  
Terme désignant un homme à l'élégance recherchée et aux manières raffinées.

**débardeur** *tank top, vest top*

Tricot court, sans col ni manches, porté comme un gilet.

**délaizée**

Se dit d'une jupe dont la couture a été formée par l'assemblage de deux laizes dont on a coupé les lisières en un biais progressif. Cette méthode permet d'amincir le haut tout en donnant du volume vers le bas.

**dentelle chimique** *vanishing lace*

Type de dentelle mécanique. Le procédé consiste à fabriquer une broderie de coton sur un fond en soie, celui-ci étant ensuite dissous par un agent corrosif comme la soude caustique ou le chlore.

**dentelle calais** *Leavers lace*

Dentelle mécanique exécutée sur métier Leavers et imitant différents types de dentelles.

**dentelle chantilly** *Chantilly lace*

Dentelle aux fuseaux très délicate au motif souvent floral. Très populaire sous le Second Empire, de 1852 à 1870, pour la confection des mantilles, des cols et des manchettes.

**dentelle cluny** *Cluny lace*

Guipure ou lourde dentelle aux fuseaux dont le motif est surtout géométrique.

**dentelle valenciennes**

*Valenciennes lace*

Fine dentelle aux fuseaux dont le réseau est uniforme, et qui présente

habituellement un motif floral gracieux et léger.

**dépassant** *neckband, wristband*

Garniture qui dépasse à dessein de la partie du vêtement à laquelle elle est adaptée.

**derby** *Derby, Blucher*

Chaussures de ville pour homme disposant d'un laçage ouvert c'est-à-dire placé sur des empiècements cousus sur l'empeigne.

**dessous** *underwear*

Parties du vêtement féminin portées sous la robe: chemise, culotte, jupon, corset.

**dolman** *dolman*

À l'origine, veste des hussards. Vestes de femmes, courtes et ornées de passementerie

**drap** *melton*

Tissu épais et résistant en laine ayant subi un fort foulonnage conférant de grandes qualités thermiques. Le feutrage obstrue les interstices ce qui rend le tissage invisible et semblable à du feutre dans son aspect.

**droguet de Lyon** *drugget*

Tissu de soie façonné à décor de petits motifs par effet chaîne (flottés) et trame.

**écarlate** *scarlet dye*

Teinture rouge obtenue par l'emploi du Kermès ou cochenille. (Leloir)

**écossais** *tartan*

Tissu de laine à carreaux multicolores imitant les tartans écossais. Ce sont les rayures multicolores qui donnent l'effet quadrillé. Désigne aussi le motif de carreaux multicolores.

**emmanchure** *armsye*

Ouverture pratiquée dans un vêtement pour adapter une manche.

**empeigne** *upper*

Partie du soulier constituant le dessus du pied jusqu'à son extrémité.

**empesage** *starching*

Traitement donnant de la rigidité à une étoffe par l'utilisation d'amidon.

**empiècement** *yoke*

Pièce de tissu rapportée constituant le haut d'un vêtement, souvent un corsage.

**encolure trapèze** *trapeze neckline*

Encolure avec un décolleté s'élargissant vers le bas en trapèze.

**engageantes** *engageantes*

Large manchettes de linge ou de dentelle froncées sur un poignet. Cette mode du 18<sup>e</sup> siècle sera reprise dans les années 1850-1865 avec la vogue des manches pagode.

**entre-deux** *lace insert*

Bande de broderie ou de dentelle, cousue des deux bords à un autre tissu.

**épingle à chapeau** *hat pin*

Longue épingle d'acier terminée par

une tête ornée et servant à assujettir les chapeaux de femme.

**épingle de sûreté** *safety pin*

Petit objet en métal utilisé pour attacher des pièces de tissu ou de vêtement d'une façon sécuritaire. Dites aussi: épingles de nourrice, épingles anglaises, imperdables.

**étamine** *cheese-cloth*

Tissu léger et semi-transparent. En coton le tissu sert de filtre. En laine, il est utilisé comme un voile ou un foulard. En laine et soie imprimé, on le nomme challis.

**éventail à la Fontange** *Fontange Fan*

Cet éventail de type brisé a une forme lancéolée au lieu du demi-cercle habituel trouvé dans les éventails de cette époque.

**éventail brisé** *brisé fan*

Éventail dont les lames en ivoire, nacre, écaille ou bois s'ouvrent autour d'un axe et sont réunis à l'extrémité par un fil ou un ruban.

**éventail cocarde** *cockade fan*

Éventail plié dont la forme en cercle ressemble à une cocarde plissée lorsqu'il est ouvert. Fermé, il se replie entièrement dans le manche.

**éventail plié** *folding fan*

Éventail dont les brins servent de support à une feuille en papier peint, peaux, dentelle ou tissu.

**façonné** *brocaded*

Étoffe à décor dont les motifs sont réalisés par jeux et croisement des fils.

**faille** *silk faille*

Étoffe de soie à gros grain de la famille du taffetas, fines côtes transversales.

**faille française** *French faille*

Faille légère et ferme à côtes plates.

**faille mirage** *shot silk*

Faille moirée, trames métalliques.

**faux-col** *detachable collar*

Col amovible qui se fixe à la chemise à l'aide de boutons.

**faux-col double** *high-band turndown*

Faux-col rabattu dressé très haut et amovible. Particulièrement rigide et inconfortable.

**faux-ourlet**

Ourlet fait d'une bande rapportée et repliée.

**favoris** *sideburns*

Façon de porter la barbe en touffes sur les deux joues avec le menton rasé, à la fin du Second Empire et jusque vers 1890. Très courts = en pattes de lapin. Plus longs = en côtelettes.

**fedora** *Borsalino*

Large chapeau de feutre dont la mode a été introduite par Sarah Bernhardt qui le portait en jouant dans la pièce de Victorien Sardou «Fédora» en 1882. Serait l'équivalent du «Borsalino» qui

est une marque déposée.

**fer de Berlin** *Berlin iron jewels*

Métal utilisé dans les bijoux de deuil, le fer de Berlin est une fonte de fer, un alliage de fer et de carbone, fondu, moulé et laqué de noir avant d'être patiné. Ces bijoux ont d'abord été produits dans les fonderies prussiennes vers 1807 d'où le nom. La mode se poursuivra jusqu'à la fin du 19<sup>e</sup> siècle.

**ferrandine** *farandine*

Tissu de soie tramé de laine ou lin, armure taffetas, sorte de burail en poude-soie.

**feston, festonnée** *scallop, scalloped*

En forme de dents arrondies.

**fil d'Écosse** *lisle*

Filé de coton mercerisé, aspect régulier et brillant.

**filoselle** *filoselle*

Bourre de soie grossière, qui, mélangée avec le coton, sert à fabriquer des articles de bonneterie de basse qualité (bas, gants). Nom donné au tissu obtenu.

**finette** *flanelle*

Flanelle de coton. Tissu de coton armure croisée, gratté sur envers pour un toucher moelleux. Moins lourd que le molleton.

**flanelle** *flanel*

Étoffe de laine sur laquelle un léger foulage suivi d'un décatissage donne une souplesse et un moelleux

spécifique.

**fond de jupe** *skirt lining*

Doublure flottante qui n'est retenue que par la ceinture. (Leloir)

**foulard** *foulard*

Tissu très fin de soie ou de coton qui a été foulé (soumis à des pressions répétées dans le fouloir). Le foulard est souvent imprimé.

**foulardine** *foulardine*

Satin de chaîne en coton, très fin, à surface brillante.

**frac** *evening dress*

Vêtement d'homme coupé à la taille devant avec de longues basques étroites à l'arrière. À partir du milieu du 19<sup>e</sup> siècle, il devient un habit de cérémonie et l'habit du soir. Son origine date de la fin du 18<sup>e</sup> siècle, où il était porté en négligé à la place du justaucorps.

**fronces** *gathers*

Plis menus et serrés que l'on fait à une partie du vêtement.

**francis** *gauging, shirring*

Plissement du tissu au moyen de fines lignes parallèles de points donnant des plis menus et serrés. Le francis peut être utilisé pour monter une jupe à un corsage, ou comme garniture où il est alors souvent appelé bouillonné.

**galon** *braid, seaming lace*

Passementerie plate que l'on coud sur les vêtements, en laine, soie, argent, or.

**ganse** *braid*

Cordonnet ou ruban de soie, de fil, employé surtout pour border les vêtements. Redingote, tailleur, gilet gansé.

**ganser** *to trim, trimmed*

Mettre un biais sur le bord d'une étoffe.

**garance** *madder plant*

Plante utilisée pour la teinture rouge. Industrie ruinée par l'invention de l'aniline au milieu du 19<sup>e</sup> siècle.

**gibus** *opera hat*

En 1830, chapeau qui tire son nom d'un chapelier parisien qui breveta un haut de forme à ressort dit aussi claque. Porté au théâtre et à l'opéra le soir pendant le 19<sup>e</sup> siècle.

**gilet** *waiscoat*

Veste courte sans manches obligatoirement portée sous l'habit masculin.

**grain de poudre**

Tissu de laine peignée à grains très fin pour smoking ou tailleur dames.

**grecque, inclinaison à la**

*Grecian bend*

Posture à la mode au début des années 1870 où le buste était légèrement incliné vers l'avant, afin de mettre en valeur le pouf drapé à l'arrière.

**grenadine** *grenadine*

Mélange de soie et de laine. Étoffe

légère à armure taffetas utilisant des fils grenadine. Recommandé aussi comme étoffe de deuil au même titre que le crêpe et le barège.

**griffe**

Signature en mode, emprunté au vocabulaire de l'imprimerie. Début dans les années 1840.

**gros de Naples**

Tissu de soie, d'aspect épinglé, à armure louisine (armure taffetas de plusieurs fils).

**gros de Tours**

Tissu à côtes transversales, armure gros de Tours.

**gros-grain** *grosgrain*

Tissu à grosses côtes transversales, souvent sous forme de ruban. Chaîne de soie et trame decoton. Le terme désigne aussi le ruban en gros-grain cerclant la base d'un chapeau.

**guimpe** *gimp, chemisette*

Blouse fine en dentelle ou en tulle pourvue d'un col, destinée à recouvrir le décolleté comme un plastron.

**guipure** *guipure*

Dentelle à mailles épaisses et sans fond dans le style des dentelles du 16e et 17e siècle qui étaient toutes des guipures. La mécanisation du 19e siècle permit d'imiter à bon marché ces dentelles à fort relief.

**habit** *suit*

Costume d'homme habillé. Peut

désigner la redingote, la jaquette, le frac, le smoking. Le terme est souvent réservé aux vêtements de soirée.

**habillé** *formal wear*

Se dit d'une tenue élégante ou d'apparat. S'oppose à la tenue en négligé.

**haut-de-forme** *top hat*

Chapeau de forme cylindrique, haut et à bord étroit retourné sur les côtés. Mode masculine partir de 1840. Son origine vient des anciens chapeaux portés pour monter à cheval et qui auraient été modifiés en rétrécissant les bords et en surélevant la calotte afin de servir de protection en cas de chute. Sa taille diminue vers 1870, époque à laquelle il recevra le sobriquet de « tuyau de poêle ».

Se nomme « tube » en 1900.

**henrietta** *Henrietta*

Tissu à chaîne de soie tramé laine peignée, imitation cachemire. Vêtements d'enfants. Nommé après Henriette-Marie femme du roi d'Angleterre Charles I.

**Hombourg** *homburg*

Terme utilisé par les pays anglo-saxons, y compris le Québec, pour désigner un chapeau masculin en feutre dur, à la calotte creusée d'un sillon médian et à bords relevés. Terme équivalent au Cronstadt français. Le Hombourg sera popularisé par le prince de Galles en 1889 après un séjour aux bains de la ville éponyme.

**imberline**

Tissu à larges rayures de couleurs vives et armure satin.

**indienne** *calico*

Cotonnade imprimée sur fond camaïeu.

**jabot** *jabot*

Ornement de lingerie porté par les femmes sous le col.

**jaconas** *jaconas*

Coton fin, serré et léger entre la percale et de la mousseline employé en lingerie.

**jaconet** *jaconnet*

Toile légère, souple et brillante, souvent teinte en gris foncé ou noir, parfois moirée. Doublures de poches, sacs.

**jacquard** *jacquard*

Synonyme de façonné. Étoffe présentant des dessins complexes à plusieurs couleurs, réalisés au moyen d'un métier jacquard.

**jais** *jet*

Pierre en bois noir fossilisé utilisée dans la fabrication de bijoux.

**jaquette** *morning coat*

Vêtement d'homme reconnaissable par ses devants qui s'écartent en arrondi à partir du bouton sur l'estomac. Tenue de demi-toilette au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, la jaquette remplacera la redingote comme tenue de jour vers 1890. La jaquette sera tolérée le soir vers 1900 puis deviendra un habit de

cérémonie lors de la disparition de la redingote.

**jaquette à basques**

Veste de femme ajustée à la taille et pourvue de basques plus ou moins longues.

**jersey** *jersey*

Tricot léger et souple, réalisé à la machine à partir d'une armure jersey. Le terme désigne aussi un vêtement d'homme en tricot.

**jockey** *jockey, jokey*

Garniture de manche. Petit volant formant épaulette dans le haut de la manche entre l'épaule et le coude.

**jonc de mer** *sea grass*

Fibre végétale provenant d'un arbuste (ajonc). Utilisé comme rembourrage pour gonfler des manches.

**jupon** *petticoat, underskirt*

Terme ambigu pendant tout le 19<sup>e</sup> siècle.

1868-1890: désigne la jupe de dessous. Après 1890, désigne toujours les jupons de dessous.

**jute** *burlap*

Toile de jute.

**knickerbockers** *knickerbockers*

Pantalons larges et resserrés aux mollets, portés d'abord pour jouer au golf, puis comme tenue de campagne avec la veste Norfolk. Désigne aussi les pantalons courts fermés sous le genou et portés par les jeunes garçons

entre trois et douze ans.

**laize, lé** *width*

Largeur totale d'une étoffe d'une lisière à l'autre.

**lampas** *lampas*

Tissu façonné, comportant sur tout type de fond des effets de trame de fond ou supplémentaire, liés régulièrement par les fils d'une chaîne de liage. Les damas multicolores sont des lampas.

**lavallière** *Lavallière*

Cravate d'homme généralement noire, grand papillon à longs pans et volumineuses boucles tombantes noué sans effort ni cérémonie autour d'un col mou. Baptisée en l'honneur de la duchesse de La Vallière, favorite de Louis XIV.

**lézarde**

Petit galon festonné servant à recouvrir le contour des étoffes d'ameublement ou leur jonction avec le bois.

**linon** *lawn*

Tissu plus léger que la batiste, fin et transparent, armure toile, lin ou coton.

**liseré** *border*

Rayure ou filet de couleur étroit bordant une étoffe en formant un contraste de couleur. Aussi ruban étroit bordant un habit. Bande plus ou moins étroite qui borde un ruban, un mouchoir, etc., et qui est d'une couleur différente de celle du fond.

**lisérer** *to edge, edged*

Border un vêtement d'un liseré, d'un ruban étroit.

**lisière** *selvage, selvedge*

Bord renforcé d'un tissu des deux côtés de sa largeur.

**lisière parlante**

Lisière rayée, armurée, façonnée ou imprimée pouvant indiquer la marque ou le nom du fabricant.

**loden** *loden*

Tissu d'origine autrichienne en lainage foulé et imperméabilisé, à base de laine avec parfois des poils de chameau.

**Macassar, huile de** *Macassar oil*

Huile utilisée pour discipliner la chevelure des hommes.

**Macfarlane** *Macfarlane*

Ample manteau de voyage sans manches, à larges ouvertures latérales pour y passer les bras et recouvert d'une pélerine.

**mackintosh** *mackintosh*

Toile imperméable en caoutchouc, puis manteau fait de cette étoffe mise au point vers 1840.

**madapolam**

Tissu armure toile en coton entre calicot et percale. Ville de l'Inde.

**madrás** *Madras*

Tissu en coton, léger et frais, à carreaux ou rayures de couleurs vives.

**magenta** *Magenta*

Couleur cramoisi foncé tirant sur la couleur lie de vin. Nommé après la bataille de Magenta.

**manche ballon** *balloon sleeve, puff*

Variante de la manche gigot, son ampleur entre l'épaule et le coude est de forme sphérique. La partie inférieure est ajustée. Aussi appelée manche à bouffant.

**manche bishop** *bishop sleeve*

Manche ample dont le poignet est long et ajusté. L'ampleur est plus marquée vers le bas.

**manche bouffante** *puffed sleeve*

Manche ample et froncée des années 1850-1870.

**manche bouillonnée** *Gabrielle sleeve*

Manche froncée de manière à former des bulles amples.

**manche gigot** *leg-of-mutton sleeve*

Manche de femme formant un imposant bouffant dans le haut, puis ajustée du coude au poignet. Portée de 1893 à 1898, la manche gigot est une réminiscence des années 1830. Sa forme rappelle celle de la cuisse de mouton.

**manche juste** *tight-fitted sleeve*

Manche ajustée le long du bras.

**manche montante** *kick sleeve*

Manche dont l'ampleur est froncée à

l'épaule de façon que la tête de manche se tienne verticalement, à angle droit avec l'épaule. (Musée McCord)

**manche pagode** *pagoda sleeve*

Manche trois quarts s'évasant sous le coude vers la main. Terme du 18<sup>e</sup> siècle, réutilisé au 19<sup>e</sup> pour les manches ouvertes et évasées vers le bas.

**manche tailleur** *two-piece sleeve*

Manche longue coupée en deux sections.

**mancheron** *mancheron*

Petite manche ornementale portée par-dessus la manche et cousue dans l'emmanchure.

Également appelée épaulette vers la fin du dix-neuvième.

**manchette** *sleeve cuff*

Poignet empesé.

**manchon** *muff*

Une sorte de fourreau ouvert aux extrémités, en fourrure ou en étoffe. Doublé à l'intérieur, on y met les mains pour se protéger du froid. Vers 1900, cet accessoire devient indispensable en hiver accompagné de l'étole. D'abord de petite taille, son volume augmente d'année en année pour devenir énorme entre 1908 et 1910.

**manteau tailleur** *tailor-made coat*

Apparu en 1910, manteau de coupe anglaise, stricte et se portant toujours

boutonné.

**mantelet** *short cape*

Petit manteau court et sans manches recouvrant les épaules et les bras.

**marquis** *marquis*

Petit chapeau ressemblant à un tricorne aux bords retroussés.

**marquise** *marquise parasol*

Ombrelle à manche pliant.

**melon** *bowler, Billycock, derby*

Nom familier de la cape ou chapeau-cape. Chapeau à calotte ronde et demie haute dont la mode commence vers 1863. Aussi nommé chapeau rond, mais chapeau melon en France et en Allemagne. C'est une coiffure du matin qui ne sera pas admise en ville avant la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Il disparaît pratiquement vers 1945.

Billycock, (Angleterre) et derby (États-Unis).

**métis** *half-linen*

Tissu dont la chaîne est en coton et la trame en lin. Linge de table, torchons.

**mignonnette** *mignonnette*

Tissu à rayures longitudinales, armure satin.

**milieu devant** *center front*

Terme utilisé en couture pour décrire le milieu d'un corsage ou le centre du devant d'une jupe. En coupe, le milieu devant est un repère important.

**mitaine** *half-mitt*

Sorte de gant de femme ne couvrant que la moitié de la main et le pouce, laissant les doigts découverts. Au 19<sup>e</sup> siècle, on retrouve des mitaines tricotées, en dentelle ou en filet de soie.

**moire** *watered silk*

Étoffe à fines côtes transversales, motifs à reflets changeants et ondulés obtenus par le calandrage. La moire à grandes ondes est la moire antique.

**moiré** *moiré*

Effet de reflets changeants et ondulés obtenus par le calandrage d'une étoffe à fines côtes.

**moire antique**

Moire à filets fins et brillants sur fond sombre et grands dessins.

**moire gaufrée**

Imitation de vraie moire par simple gaufrage sur étoffe sans grain.

**moire irisée**

Moire obtenue par moirage de la chaîne, sans envers.

**moire pékin**

Bandes moirées alternant avec bandes de satin.

**montre à gousset** *pocket watch*

Montre d'homme suspendue à une chaîne et glissée dans la poche gousset du gilet.

**motif cachemire** *Paisley*

Motif indien souvent imprimé sur les

châles, les cravates et les tissus imitant ceux des étoffes du Cachemire. Le motif de base se nomme palmette.

**mousseline** *muslin*

Terme générique de tissus très fins, légers et transparents, armure taffetas, soie, laine, coton.

**mousseline chiffon** *silk chiffon*

Mousseline de soie très légère et fluide.

**nacarat** *mandy*

Couleur rouge claire, tenant le milieu entre la couleur cerise et rose. Crépon très fin qu'on imbibait de cette couleur pour se farder.

**nankin** *nankin*

Tissu de coton serré et solide, armure toile ou sergé.

**niniche**

Chapeau de paille en forme de panier ovoïde renversé, noué derrière la nuque par un ruban. Apparu dans les années 1870, sa calotte s'élève dans les années 1880.

**nœud papillon** *bow tie*

Terme apparu en 1904 après le succès de « Madame Butterfly » de Puccini pour désigner la version réduite et plus sage des nœuds de cravate anciens.

Deux formes : le « battoir » aux extrémités carrées ou légèrement arrondies, et le « papillon » proprement dit, aux extrémités pointues.

**nuage** *cloud*

Foulard de laine oblong servant à protéger la tête en hiver. Directement sur la tête ou par-dessus le chapeau.

**organdi** *organdie*

Délicat tissu de coton transparent, vapoureux et raide (empesé ou tissage), souvent de couleur pastel. Parfois utilisé pour la soie.

**organza** *organza*

Tissu délicat en soie, fin et raide, imitant l'organdi.

**ottoman** *ottoman*

Tissu à très grosses côtes transversales, chaîne fine et grosse trame.

**ouatinage** *wadding*

Utilisé pour donner de la tenue; aussi pour la chaleur dans les douillettes d'hiver.

**ouatinée piquée** *padded quilted*

Se dit d'une doublure ou d'une jupe matelassée pour le froid.

**paille d'Italie** *leghorn straw*

Une paille à chapeau finement tressée provenant de blé italien.

**paille picot** *picot straw*

Mince gallon de paille fine servant à faire des chapeaux cousus à la machine.

**paleto (femme)** *overcoat*

Manteau de femme court avec des manches et pouvant être facilement porté par-dessus la crinoline ou la

tournure. Désigne aussi un manteau d'homme.

**paletot (homme)** *pilote coat, paletot*  
Apparu vers 1835, le paletot dont l'origine serait le caban marin est un vêtement de dessus qui sert d'abord à protéger des intempéries. De forme droite et ne dessinant pas la taille, il ne nécessite pas d'ajustement. Croisé, solidement boutonné, fendu derrière, grandes poches. Renouvelle le manteau. Il désigne parfois la redingote à taille large.

**paletot sac** *pilote coat, paletot*  
Le paletot sac désigne les premiers paletots dont la forme si peu ajustée était décriée par les élégants et les tailleurs. C'est son absence d'ajustement qui permit aux premiers grands magasins de l'offrir à bon marché et son adoption rapide.

**palmette** *paisley*  
Motif de palme caractéristique des étoffes tissées au cachemire.

**pampilles** *droplets*  
Ornement de verre, de jais ou de perles en forme de goutte allongée;  
Les pampilles sont souvent regroupées en franges ornementales: galon de pampilles, collier à pampilles.

**panama** *Panama hat*  
Chapeau masculin de paille souple et fine à calotte bombée, il est fabriqué avec les feuilles blanchies d'un arbre provenant de l'Équateur. De couleur ivoire ou blanc, garni d'un simple ruban noir, le panama est en vogue de

la fin du 19<sup>e</sup> siècle au début du 20<sup>e</sup> siècle. Larges bords, style borsalino. .

**paniers** *paniers*  
Se dit d'une jupe ouverte et relevée sur les côtés en laissant voir la jupe de dessous. Rappel des modes du 18<sup>e</sup> siècle relevant la jupe sur des paniers volumineux placés sur les hanches.

**panne** *panne velvet*  
Étoffe de velours à poil long, brossé et couché, brillant.

**pardessus** *overcoat*  
Durant tout le 19<sup>e</sup>, le terme s'applique à tous les vêtements de dessus, classiques ou de fantaisie, et comprend les visites, paletots, mantelets, etc. Depuis 1870, désigne un manteau de type grand paletot, à manches. Terme exclusivement masculin depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle.

**parements** *facings*  
Nom donné aux revers du col et des manches. Pièces d'étoffe décoratives ajoutées aux poignets, au col et en revers sur un corsage. Désigne aussi les autres pièces ornementales coupées dans la même étoffe et servant d'ornements dans la jupe. L'étoffe est le plus souvent choisie dans une couleur et une matière formant contraste avec le reste du vêtement. Le terme désigne parfois seulement les pièces recouvrant les poignets.

**passant** *loop*  
Anneau ou pièce de tissu dans lequel passe une courroie ou une ceinture.

**pas**se *brim*

Désigne les bords ou le devant d'un chapeau entourant la calotte et encadrant le visage. Terme aussi utilisé pour le tour d'une capote ou d'un bonnet de femme.

**pas**sepoil *piping*

Cordelette habillée d'étoffe et bordant une pièce de vêtement. Liseré ou bordure d'étoffe formant un dépassant entre deux pièces cousues.

**pas**sepoil plat *flat piping*

Passepoil dans lequel la cordelette est remplacée par un galon plat plié en deux.

**pas**sementerie *braid trimming*

Comprend une multitude d'ouvrages divers destinés à garnir vêtements, objets ou meubles: franges, cordons, galons, lampassés, effilés, glands.

**pe**au de soie *pou-de-soie*

Tissu lourd, chaîne soie, tramé fibre, surface satinée, armure satin de Lyon.

**pé**kiné

Toute étoffe présentant, comme le pékin, des effets armurés par bandes longitudinales (rayures). Par exemple des bandes satinées et mates, claires ou foncées.

**pè**lerine *cape, tippet*

Pièce de vêtement en forme de petite cape couvrant les épaules des femmes. Pour les hommes, la pèlerine est une cape courte faisant partie d'un manteau comme le Macfarlane.

**pel**isse *pelisse*

Grand pardessus d'homme doublé de fourrure. Aussi manteau long pour petit enfant, ouatiné et muni d'une pèlerine.

**pel**uche *plush*

Étoffe de laine présentant à l'endroit de longs poils soyeux moins serrés que ceux du velours.

**per**cale *percale*

Tissu de coton armure toile, très serré, finition brillance et fermeté.

**per**caline *percaline*

Comme la percale, mais moins serrée. Utilisation : doublures.

**pet**-en-l'air *pea jacket*

Veston d'homme descendant juste au bas des reins.

**pet**it nœud *bow-knot*

Fine cravate nouée avec des bouts en battoir. Prendra le nom de nœud papillon vers 1904 avec des extrémités pointues.

**pin**ces *darts*

Plis cousus dans un vêtement pour le cintrer, lui donner de l'ajustement et un meilleur tombé.

**pi**qué *piqué*

Sorte d'étoffe formée de deux tissus appliqués l'un sur l'autre et unis par des points formant un dessin. Tissu dont la trame imite ces dessins. Gilet de piqué.

**piquet** *piquet*

Touffe de plumes verticales destinée à orner les chapeaux et les coiffures du soir.

**plaid** *plaid fabric*

Tissu lourd et chaud, à l'origine vêtement des montagnards écossais ou couverture de voyage.

**plastron (femme)** *plastron*

Devant de corsage plat ou bouffant porté avec le corsage veste ou le corsage à plastron.

**plastron (homme)** *plastron*

Empiècement cousu sur le devant d'une chemise.

**pleureuses** *plumes*

Depuis 1900, grandes plumes d'autruche retombantes pour les chapeaux dont chaque brin est allongé par un brin d'abord collé puis noué.

**pli** *tuck*

Partie repliée sur elle-même d'une étoffe.

**pli creux** *box pleat*

Composé de deux plis placés face à face, dont les cassures se touchent. Dit aussi pli Watteau.

**pli rond** *round pleat*

Pli couché dont les bords se rejoignent en dessous.

**plis cartouche** *cartridge pleats*

Larges plis ramassés tellement serrés

que leur profondeur excède leur largeur qu'ils ressemblent à une ceinture de cartouches.

**plis couteaux** *knife pleats*

Terme issu de l'anglais désignant des plis plats.

**plis creux retenus** *sewn box pleats*

Dans une jupe, les plis sont cousus ensemble dans le haut avant de tomber librement.

**plis en tuyaux d'orgue** *organ pleating*

Similaires aux plis cartouches, mais un rang supplémentaire de points cousus en dessous les maintient assemblés.

**plis plats** *knife pleats*

Plis couchés qui se suivent. Aussi nommés plis couteaux.

**plis religieuses**

Remplis ni trop larges ni trop fins pour ne pas les confondre avec des nervures, placés au bas des robes des communiantes avant 1953. Par extension tous les remplis destinés à orner le bas d'une jupe ou d'un jupon, mais aussi pour le raccourcir. Les plis se superposent en cachant la couture.

**plume couteau**

Longue plume rigide provenant de la queue de certains oiseaux.

**plumetis** *dotted swiss*

Étoffe fine à l'origine brochée double-face, imitée ensuite par broderie ou flocage, présentant des pois en relief à

la fois petits et espacés.

**poche coeur**

Poche placée à gauche sur la poitrine d'un habit d'homme

**poche passepoilée** *welt pocket*

Poche glissée dans une fente et bordée d'un passe-poil.

**poche plaquée** *patch pocket*

Poche cousue à l'extérieur d'un vêtement et plaquée sur celui-ci. Peut être surpiquée.

**poignet** *wrist band*

Partie du bas de la manche entourant le poignet.

**poignet mousquetaire**

Long poignet garni de volumineux volants plissés et dont l'ornementation s'étend vers le haut du bras rappelant le style des manches masculines du 17<sup>e</sup> siècle.

**poignet rabattu**

Poignet retourné vers le haut du bras sans être cousu. Aussi nommée poignet revers.

**poil de chameau** *camel hair*

Tissu de laine souple et doux tissé avec le poil du chameau au naturel, utilisé particulièrement dans les manteaux à cause de ses qualités thermiques. Désigne aussi la couleur du tissu toujours laissée naturelle.

**points d'esprit** *point d'esprit lace*

Terme utilisé dans la dentelle ou en

broderie pour désigner des petits motifs ronds, ovales ou carrés sur un fond de tulle.

**polonaise** *polonaise overskirt*

Au début des années 1870, façon de draper (inspirée du 18<sup>e</sup> siècle) une robe de dessus d'un seul morceau, laissant voir la jupe de dessous d'une couleur contrastée, en général foncée. La polonaise semble se distinguer du drapé en tablier de la même époque en ce que la partie jupe n'est ni découpée en forme, ni prise dans la couture latérale et tombe droit devant avant d'être relevée vers l'arrière. La polonaise peut aussi se composer d'un corsage ou casaque et d'une jupe drapée de la même façon. Existe boutonnée devant, ou devants ouverts pour être drapés.

**Pompadour** *à la Pompadour*

Coiffure bouffante autour d'un chignon caractéristique des années 1900 à 1910. Le terme vient de Madame de Pompadour, maîtresse du roi de France, Louis XV.

**postillon** *postillon*

Basque froncée prolongeant le dos du corsage à partir de la taille, habituellement composée de plis ou de volants.

Désigne aussi un chapeau des années 1880. Voir le chapeau postillon.

**pouf** *pouf*

Terme emprunté au 18<sup>e</sup> siècle, il désigne le volumineux drapé formé par la jupe relevée sur la tournure, à la mode de 1867-1890.

**poult-de-soie**

Soie délicate, mais ferme, à grain très régulier et mat, de la famille des taffetas, plus légère que la faille.

**prince de Galles** *Prince of Wales*

Tissu de laine, ordinairement de couleur grise, à fils noirs et blancs, et à légers filets de couleur vive formant de grands quadrillés.

**quadrillé** *checked*

Bandes verticales et horizontales de différentes couleurs.

**quille** *gore*

Long triangle d'étoffe s'ajoutant à l'ampleur du tissu dans la confection des robes.

**rayé** *striped*

Étoffe présentant des bandes longitudinales, de même armure et de couleurs diverses.

**rayonne** *rayon*

Fibre textile artificielle à base cellulosique créée en 1884 pour remplacer la soie. Elle prendra le nom de rayonne en 1924. Par extension, le tissu fabriqué à partir de cette fibre.

**rayures** *stripes*

Dans un tissu, les rayures produisent des effets de couleurs par bandes longitudinales, tissés-teints ou imprimés.

**rayures craie** *chalk stripes*

Fines rayures blanches ou pâles à l'aspect légèrement flou sur des tissus de laine grattés. Plus épaisses et moins nettes que les rayures tennis.

**rayures de cravate**

rayures bengale: rayures de même largeur alternant un coloris clair et un coloris foncé;

rayures ruban: rayures diagonales largement séparées les unes des autres; rayures titan: en forme de chevrons; rayures mogador: large rayure suivie par deux plus fines.

**rayures tennis** *pin stripes*

Fines rayures claires espacées de 1 à 3 cm et placées dans le sens de la longueur sur un fond foncé.

**redingote** *frock coat*

Vêtement habillé porté le jour par les hommes de toutes les classes sociales depuis les années 1870. Vers 1890, la redingote deviendra un habit de cérémonie et sera remplacée par la jaquette dans la vie courante.

**redingote Prince Albert** *Prince Albert coat*

À la mode aux États-Unis depuis la venue du prince Albert en 1876, cette redingote est longue et croisée.

**régate** *four-in-hand, tie*

Ancêtre de notre cravate moderne depuis 1870, elle est plus simple à nouer et deviendra la norme avec le col mou des années 1920. Aussi nommée batelière. Exigée pour des raisons pratiques : les hommes au travail avaient besoin d'une cravate stable et

simple à nouer.

**remplis** *tucks*

Plis faits dans une étoffe ou un vêtement pour les rétrécir ou les raccourcir sans en rien couper.

**reps** *rep*

Tissu à fines cannelures parallèles aux lisières. Aussi nom de l'armure.

**résille** *snood, net*

Ornement en mailles de soie ou filet servant à envelopper et retenir le chignon bas des femmes de 1850 à 1870.

**réticule** *reticule*

Petit sac à main suspendu à la ceinture par une châtelaine en métal.

**retroussis** *revers*

Partie d'un vêtement retroussée d'une façon permanente. Premier terme utilisé pour le revers des pantalons.

**revers** *revers, lapels*

Partie repliée et rabattue du col d'un habit, revers de redingote, de veston ou revers d'un pantalon. Anciennement nommés retroussis.

**richelieu** *Oxford shoe*

Chaussure élégante fermée par un laçage sur des quartiers cousus sous l'empeigne.

**robe de chambre (femme)**

*wrapper*

Désigne une robe portée à l'intérieur en négligé, mais pas au sortir du lit

comme nos robes de chambre modernes. Coupe princesse d'un seul morceau et sans taille marquée ou marquée avec une ceinture ajoutée. Le plus souvent boutonnée de haut en bas.

**robe princesse** *princess line dress*

Apparue vers 1865, robe d'une seule pièce devant (sans couture à la taille), l'ampleur ramassée derrière sur la cage. La vogue se poursuivra avec la tournure.

**robe ronde** *round dress*

Robe sans traîne.

**rouleau** *rouleau*

Garniture de la ligne d'ourlet d'une robe, composée d'un morceau de tissu tubulaire, habituellement rembourré.

**rouleaux Eugénie**

Coiffure à la mode sous le Second Empire. Nommée en référence à l'impératrice Eugénie, l'épouse de Napoléon III. La coiffure formait un rouleau s'élargissant du haut du front jusqu'au dessus de l'oreille.

**ruché, ruche** *ruche, quilling*

Étroite bande ou volant d'étoffe plissée ou froncée utilisée comme garniture de robe. La ruche chicorée est découpée à l'emporte-pièce en forme de feuilles de chicorée.

**rucher** *to ruche, ruched*

Plisser en ruche ou garnir d'un ruché, une bande d'étoffe plissée légèrement.

**satinsatin**

Étoffe plate et unie, à armure satin dont la brillance et la tenue dépendent de la distance entre les liages.

**satins (armure) satin weave**

Crée une surface constituée de flottés de chaîne, dissimulant les liages pour obtenir l'effet de surface brillant et lisse.

**satins à la reine**

Tissu utilisant l'armure satin de 6.

**satins de Gênes**

Tissu lourd, utilisant l'armure satin de 8.

**satins duchesse duchesse satin**

Tissu de soie, belle qualité, utilisant l'armure satin de 8.

**satins fermière farmer's satin**

Satin de coton imprimé de petits motifs généralement blancs sur fond uni.

**satins turc**

Tissu utilisant l'armure satin de 4.

**satinettesateen**

Tissu léger de coton, utilisant l'armure satin de 5. Doublure.

**saute-en-barque**

Manteau court à manches pagodes, porté par les femmes vers 1860.

**semis**

Étoffe parsemée de petits motifs décoratif.

**sergeserge**

Tissu sergé de laine sec et serré.

**sergé (armure) serge weave**

Tissage présentant des côtes en diagonale à 45°.

**siamoise**

Tissus à rayures multicolores sur fond blanc, armure toile, légèrement apprêté et calandré pour msurface brillante.

**sicilienne**

Tissu à côtes transversales, taffetas. Sorte de popeline de laine et de soie.

**smocks smocks**

Petites fronces régulières reliées par des points de fantaisie. Remplace souvent plissés, ruchés et bouillonnés sur les robes de petites filles. Aussi nommés nids d'abeille.

**smoking dinner-jacket, tuxedo**

Veston habillé de drap noir à revers de soie, ouvert comme un habit de soirée. Le terme tuxedo vient des États-Unis. Apparaît à Monte-Carlo pour les joueurs. Avant 1910, pas vraiment admis en public: on le porte surtout dans les réunions d'hommes et à la campagne.

**sous-jupe under skirt**

Jupe de dessous. Contrairement au jupon, la sous-jupe est destinée à être vue. Le terme date du Second Empire et désignait d'abord la crinoline.

**soutache braid**

Galon plat cousu sur l'étoffe d'un vêtement pour y former un motif ornemental. Le galon est produit par tressage.

**soutache hongroise** *Russian braid*  
Années 1860, ornement d'inspiration militaire.

### **strapontin**

Coussinet rembourré et placé au bas des reins. Il remplace les anciennes tournures en repoussant légèrement le volume de la jupe à l'arrière.

### **strass**

Verre coloré utilisé comme imitation du diamant et autres pierres précieuses. L'invention, datant du 18<sup>e</sup> siècle, a été mise au point par le joaillier alsacien Georges Frédéric Strass vers 1830.

### **sultane**

Tissu souple, armure sergé ou satin, chaîne soie, trames diverses, aspect granité d'un côté, satiné de l'autre.

### **surah**

Soie légère et souple, à l'armure sergé, produite autrefois dans le centre textile de Surat.

### **surpiqûre, surpiquage** *bonding*

Terme de couture désignant la piqûre apparente sur la couture d'un vêtement afin de mettre en valeur certains détails de la coupe.

### **tablier** *apron front*

À la fin des années 1860 et au début des années 1870, un devant rapporté

d'une jupe ou d'une robe, drapé sur une jupe de dessous. Nom donné au devant d'une jupe de dessus lorsque ses coutures latérales sont froncées et soulèvent les côtés afin de créer une forme de tablier. Jupe en tablier.

### **taffetas** *taffeta*

Tissu de soie qui se distingue de la faille par l'absence de grain. Armure équivalente à toile. Étoffe de soie très serrée, sans envers. Parmi les taffetas, on distingue le gros de Naples, le gros des Indes, le gros-grain, le poulte-de-soie, le florence, le crêpe, la mousseline de soie.

### **taffetas changeant** *cameleon taffeta*

Taffetas dont la chaîne et la trame sont de couleurs différentes et contrastées.

### **taffetas glacé**

Taffetas à chaîne plus dense que la trame et de couleur différente.

### **taffetas moiré**

Taffetas présentant des motifs à reflets changeants et ondulés obtenus par le calandrage.

### **taille (ligne de)** *waistline*

Partie du corps située entre les côtes et les hanches. Chez les femmes, la taille se situe à 2 ou 3 cm au-dessus du nombril.

### **talma** *talma cloak*

Longue cape circulaire pour la soirée. Nommé d'après le célèbre acteur Talma de l'époque napoléonienne.

**tarlatane** *tarlatane gauze*

Sorte de mousseline de coton assez grossière et fortement apprêtée, s'apparente à la singalette. Doublure ou renforts. À la mode dans les années 1860.

**tartan** *plaid*

Tissu de laine écossais.

**tirettes**

Liens cousus à l'intérieur d'une robe des années 1855 à 1870 et permettant de relever la jupe afin de faciliter la marche tout en protégeant l'étoffe de la boue. On parle ainsi de «jupes à tirettes».

**toilette** *toilette*

Au dix-neuvième, terme désignant un costume féminin au complet.

**toque** *toque*

Chapeau de femme sans passe ni bords, à la mode à partir de la fin du 19<sup>e</sup> siècle. La toque remplace l'ancienne capote.

**toucher**

Sensation que donne une étoffe lorsqu'on l'examine avec la main.

**tournure** *bustle, tournure*

Armature portée sous la jupe après la disparition de la crinoline vers 1870, la tournure se place au bas du dos pour soutenir le volume du pouf formé des plis de la robe relevée vers l'arrière. La tournure sera plus ou moins haute et son volume variera jusqu'à sa disparition vers 1890.

**trame** *weft*

Ensemble des fils disposés dans le sens perpendiculaire à la chaîne. Le croisement des fils de chaîne et de trame donne le tissage.

**transformation** *transformation*

Rouleau de soutien artificiel utilisé par les femmes à partir de 1900 afin de gonfler le bouffant de la coiffure à la Pompadour. Les femmes pouvaient l'acheter tout fait ou en bricoler un en garnissant un rouleau de gaze avec leurs propres cheveux récoltés patiemment après le brossage quotidien. Le terme « rat » est aussi employé pour désigner tout ajout postiche fabriqué à partir de cheveux réutilisés.

**tricotine** *cavalry twill*

Étoffe de laine à armure sergé serrée et caractérisée par des diagonales doubles à 60°. Les côtes sont plus marquées que celles de la gabardine.

**Trilby** *trilby*

Chapeau masculin en feutre mou à bord étroit et dont la forme ressemble au Hombourg (ou Cronstadt) en plus souple. Il tient son nom d'une pièce de théâtre célèbre de 1894, Trilby.

**trotteur** *trotteur, walking suit*

Remplace le terme « tailleur » vers 1900. Le costume tailleur introduit par Redfern vers 1885 désigne un ensemble à l'allure plus masculine et plus pratique. La jupe trotteur, issue de la jupe tailleur, est une jupe destinée à

la marche comme son nom l'indique. Elle est taillée un peu au-dessus du sol et plus droite, sans l'évasement du bas des autres jupes.

**tulle** *tulle*

Étoffe légère et ajourée formant des trous de forme polygonale.

**tuxedo** *tuxedo, smoking*

Nom américain du smoking. Doit son nom au jeune élégant Griswold Lorillard qui se présenta dans cette tenue de ville au bal d'automne du Tuxedo Park Club (New York) en 1886 provoquant un scandale qui allait faire école. Terme utilisé au Québec.

**tweed** *tweed*

Tissu de laine cardée en fil boutonné de couleurs différentes imitant le filage à la main. Le tweed est le plus souvent tissé en armure sergé ou serpentine.

**tweed écossais** *irish tweed*

Tissu de laine cardée à motif écossais comme ceux anciennement portés par les bergers en Écosse.

**Ulster** *ulster*

Long manteau croisé en laine. Manteau de voyage aussi porté en ville, mais considéré comme moins élégant que le Chesterfield. Tissu plus lourd

**velours** *velvet*

Étoffe présentant sur une face des poils droits et courts et/ou des boucles.

**velours à ramages**

Velours chaîne avec dessin qui ressort sur un fond de fils d'or ou d'argent.

**velours antique**

Velours chaîne à envers sergé.

**velours bouclé**

Velours chaîne au fer dont les flottés ne sont pas coupés.

**velours chiffon** *chiffon velvet*

Velours uni, souple et fluide.

**velours ciselé** *ciselé velvet*

Velours chaîne façonné comportant des effets bouclés et des effets hauts coupés. Aussi velours unis dont une partie est rasée selon un motif.

**velours côtelé** *corduroy*

Velours trame en coton à côtes fines.

**velours de Gênes**

Velours chaîne façonné bouclé et coupé avec parfois des motifs de broché dans le fond.

**velours de gueux**

Ancien terme pour des velours de chaîne dont le poil est en lin et le tissu de fond en coton.

**velours épinglé**

Voir velours frisé.

**velours façonné**

Velours chaîne dont le dessin est formé par des boucles coupées et/ou non coupées laissant apparaître le fond.

**velours florentin**

Velours chaîne uni, décoré par gaufrage et impression.

**velours frisé**

Velours chaîne dont les boucles n'ont pas été coupées.

**velours milleraies** *finecord*

Velours de trame en coton à côtes très fines

**velours miniature**

Velours chaîne à petits décors. Gilet d'homme.

**velours Pékin**

Tissu formé d'une bande de velours chaîne et une bande unie.

**velours vénitien**

Velours chaîne décoré de bouquets de fleurs sur fond de soie.

**veste Norfolk** *Norfolk jacket*

Veste ceinturée à doubles plis creux descendant des épaules à l'ourlet sur le devant et le dos. Tenue masculine adoptée pour le voyage et le sport, mais aussi portée par les jeunes garçons à partir de 1860. Mise à la mode par le prince de Galles lors de ses chasses dans le comté de Norfolk, son usage se popularise vers 1890 et sera alors considéré comme correct pour la ville.

**veston** *sack coat, reefer, jacket*

Vêtement d'homme porté depuis les années 1850, le veston est court, de forme droite et sans couture horizontale à la taille. À partir de 1860: toilette négligée à la mode.

**visite** *visite*

Vers 1877, la visite qui marie la cape et la jaquette est ajustée et courte dans le dos et descend vague et longue devant en deux pans. Enserre rigoureusement les bras près du corps et ne libère que les avant-bras. C'est le vêtement de dessus des années 1880.

**voile** *voile*

Étoffe très fine, légère et transparente, composée de fils fins et surtordus.

**volant** *ruffle, flounce*

Bande d'étoffe froncée en tête et libre au bas.

**whipcord** *whipcord*

Tissu sec de laine peignée, armure sergé donnant de fines côtes obliques à 60°, fortement accentuées.

**zéphyr**

Toile de coton fine, légère, souple, unie ou rayée par des fils teints.

## RÉFÉRENCES

- Alloa, E. (2011). *Penser l'image*. Dijon : Les Presses du réel.
- Arasse, D. (1996). *Le détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion.
- Arasse, D. (2004). *Histoire de peintures*. Coll. Folio essais, Paris : Denoël.
- Arasse, D. (2005). *On n'y voit rien*. Coll. Folio essais. Paris : Denoël.
- Ariès, P. et Duby G. (dir.) (1987). *Histoire de la vie privée : De la Révolution à la Grande Guerre*. tome 4. Paris : Seuil.
- Arnold, J. (1972). *Patterns of Fashion I : 1660-1860*. Londres : Macmillan.
- Arnold, J. (1977). *Patterns of Fashion 2 : 1860-1940*. Londres : Macmillan.
- Balzac, H. (2002). *Traité de la vie élégante*, Paris : Arthème Fayard. (Original publié en 1853)
- Bannon, A. (2011). *Histoire de la photographie de 1839 à nos jours*. (S. Rabau et F. Maurin, trad.) Cologne : Taschen.
- Baril, G. (2004). *Dicomode : Dictionnaire de la mode au Québec de 1900 à nos jours*, Montréal : Fides.
- Baroche, J. (1921). *Second Empire : Madame Jules Barroche, Notes et souvenirs*. Paris : G. Crès.
- Barrett, W. H. (1888). *Hints about Men's Dress*. New York : Appleton and Co.
- Barrière, J. P. (2008). Le paraître de la veuve dans la France des XIXe et XXe siècles. In I. Paresys (dir.), *Paraître et apparences en Europe occidentale, du Moyen Âge à nos jours*. Villeneuve d'Asq : Septentrion.
- Barthes, R. (1957). Histoire et sociologie du vêtement : quelques observations méthodologiques. *Annales E.S.C.*, n° 3, 430-441.

- Barthes, R. (1960). Le bleu est à la mode cette année : Note sur la recherche des unités signifiantes dans le vêtement de mode. *Revue française de sociologie*, 1(2), 147-162.
- Barthes, R. (1965). *Éléments de sémiologie*. Paris : Denoël/Gonthier.
- Barthes, R. (1966, août). La Mode et les sciences humaines [entretien]. *Échanges*.
- Barthes, R. (1967). *Système de la Mode*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1970). *L'empire des signes*. Paris : Flammarion.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard.
- Baudelaire, C. (1961a). Le peintre de la vie moderne, Salon de 1859. In *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.
- Baudelaire, C. (1961b). Le portrait, Salon de 1859. In *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.
- Baudelaire, C. (1961c). Le public moderne et la photographie, Salon de 1859. In *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.
- Baudelaire, C. (1961). Le beau, la mode et le bonheur. In *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.
- Bauquier, C. (1859, 16 janvier). Paris dans la rue : La photographie. *Le Figaro* n° 409.
- Beaudoin-Ross, J. (1992). *Formes et modes, le costume à Montréal au XIXe siècle* [catalogue d'exposition]. Montréal : Musée McCord.
- Beauregard, Y. (1989). Répertoire des photographes de Québec, 1840-1975, Québec : Archives du séminaire de Québec.
- Béland, M. (2008). *Québec et ses photographes 1850-1908 : La collection Yves Beauregard*, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.
- Benjamin, W. (1983) [1931]. Petite histoire de la photographie. *Essais I*, (M. de Gandillac, trad.). Paris : Denoël-Gonthier.
- Benjamin, W. (1997) [1939]. *Paris, capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*, Paris : Cerf.

- Bell, Q. (1992). *Mode et société : essai sur la sociologie du vêtement*. [Trad. de *On human finery*]. Paris : Presses universitaires de France.
- Benedict, R. (1931). *Dress, Encyclopaedia of the social sciences, vol. 5, p. 235-237*. Londres : Macmillan
- Blanc, C. (1875). *L'Art dans la parure et dans le vêtement*. Paris : Lounes.
- Boucher, F. (1983). *Histoire du costume en Occident*. Paris : Flammarion.
- Boucher, F. (2001). *Le vêtement chez Balzac*. Paris : Édition de l'Institut français de la mode.
- Blum, A. (1931). *Histoire du costume : Les Modes au XIXe siècle*. Paris : Hachette.
- Blum, S. (1964). *Victorian Fashions & Costumes from the Harpers Bazar, 1867-1898*. New York : Dover.
- Boitard, P. (1862). *Manuel-physiologie de la bonne compagnie, du bon ton et de la politesse*, Paris : Passard.
- Borboën V. et Trépanier E. (2012). *Mode et apparence dans l'art québécois, 1880-1945*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec et Publications du Québec.
- Borel, M-F. (1992). *Le vêtement incarné : les métamorphoses du corps*. Paris : Calmann-Lévy.
- Borrett, G. T. (1865). *Letters from Canada and the Colonies*. Londres : J. E. Adlard.
- Braudel, F. (1969). *Écrits sur l'histoire*. Paris : Flammarion.
- Buck, A. (1961). *Victorian Costume and Costume Accessories*. Londres : H. Jenkins.
- Buck, A. (1976). Dress as a social record. *Folklife, 14*. 5-26.
- Bradfield, N. (1968). *Costume in detail : Women's dress 1730-1930*. Londres : Harrap.
- Braun-Ronsdorf, M. (1964). *Mirror of Fashion: A History of European Costume 1789-1929*. Londres : Thames and Hudson.

- Butazzi, G. (1983). *La mode : art, histoire et société* (B. Guyader trad. italien). Paris : Hachette.
- Chapus, E. (1862). *Manuel de la femme comme il faut*. Paris : Lévy.
- Charle, C. (dir.). (1993). *Histoire sociale, histoire globale? Actes du colloque, 27-28 janv. 1989*. Paris : Fondation de la Maison des sciences de l'homme.
- Charpy M. (2007). La Bourgeoisie en portrait : Albums familiaux de photographies des années 1860-1914, *Revue d'histoire du XIXe siècle*, (34), 147-163.
- Chenoune, F. (1993). *Des modes et des hommes, deux siècles d'élégance masculine*. Paris : Flammarion.
- Chevrier, J-F. (1982). *Proust et la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile.
- Comtesse Dash. (1868). *Comment on fait son chemin dans le monde, code du savoir-vivre*, Paris : Michel Lévy.
- Comtesse de Bassanville, (1868). *Code du cérémonial : Guide des gens du monde dans toutes les circonstances de la vie*, Paris : P. Lebigre-Duquesne
- Comtesse de Bassanville (1859), *La science du monde : politesse, usages, bien-être*, Paris : J. Lecoffre.
- Comtesse de Bassanville, (1862). *Les salons d'autrefois*, Paris : P. Brunet.
- Cordwell, J. et Schwarz, R. A. (édit.) (1979). *The Fabrics of Culture: The Anthropology of Clothing and Adornment*. The Hague, Paris [etc.] : Mouton.
- Couture, C. et Rousseau, J-Y. (1982). *Les archives au XXe siècle : Une réponse aux besoins de l'administration et de la recherche*. Montréal : Udm.
- Creighton, L. (2013). *The Elegant Canadians*, Don Mills : Oxford University Press. (Original publié en 1967)
- Cuisenier, J. (dir.). (1987). *Costume coutume* [catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Cunnington, Ph. (1964). *Costume in Pictures*. Londres : Studio Vista.
- Cunnington, C.W. et Ph. (1970). *Handbook of English Costume in the 19th century*. Londres : Faber & Faber.

- Dalrymple, P. H. (1991). *American Victorian Costume in Early Photographs*. New York : Dover.
- Darragon, E. (1991). *Manet*. Paris : Citadelle & Mazenod.
- Davenport, M. (1948). *The Book of Costume*. New York : Crown Publishers.
- Davray-Piekolek, R. (1990). *Femmes fin de siècle, 1885-1895* [catalogue d'exposition]. Paris : Paris-Musées.
- Delanoë, J. (1996). *Les pionniers de la photographie*. Rennes : Éditions terre de brume.
- Delaporte, Y. (1980). Le signe vestimentaire. *L'Homme* (Paris) 20(3), 109-142.
- Delbourg-Delphis, M. (1981). *Le chic et le look : histoire de la mode féminine et des mœurs de 1850 à nos jours*. Paris : Hachette.
- Deleuze, G. (1964). *Marcel Proust et les signes*. Paris : P.U.F.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1976). *Rhizome*, Paris : Minuit.
- Delorme R. (1882, 21 janvier). Chronique parisienne, *La Vie moderne*, p. 34.
- Descamps, M-A. (1979). *Psychosociologie de la mode*. Paris : P.U.F.
- Deslandres, Y. (1976). *Le costume, image de l'homme*. Paris : Albin Michel.
- De Young J. (2012). La mode des impressionnistes face à la presse. Dans Groom, G. et Cogéval, G. (dir.), *L'Impressionnisme et la mode* (p. 258-263). Paris : Musée d'Orsay / Skira-Flammarion.
- De Young J. (2009). *Women in black : Fashion, Modernity and Modernism in Paris, 1860-1890*, (thèse, Northwestern University).
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit.
- Desrosières A. (1993). L'histoire sociale a-t-elle éclaté? In *Histoire sociale, histoire globale? Actes du colloque, 27-28 janvier 1989*. Paris : Fondation de la Maison des sciences de l'homme.
- Ecco, U. (1992). *Les limites de l'interprétation*. Paris : Grasset.

- Elias, N. (1991). *La civilisation des mœurs*, (trad. 1973, 2<sup>e</sup> éd.) Paris : Calmann-Lévy. (Original publié en 1939)
- Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*, Paris : Seuil.
- Febvre, L. (1959). *Combats pour l'histoire*. Paris : Armand Colin.
- Flügel, J. C. (1930). *The Psychology of Clothes*, Londres : Hogarth Press.
- Flügel, J. C. (1982). *Le rêveur nu, de la parure vestimentaire*, (J. M. Denis, trad.). Paris : Aubier-Montaigne.
- Fontanes, M. et Delaporte, Y. (1981). *Vêtements et sociétés 1. Actes des journées de rencontre des 2 et 3 mars 1979*. Paris : Laboratoire d'ethnologie du Museum national d'histoire naturelle : Société des Amis du Musée de l'homme.
- Font-Réaulx, D. de. (2003). Art et photographique, histoires parallèles, points de vue croisés. In *Actes du colloque Musée d'Orsay et la Société française de photographie, 13-15 novembre 2003*. Paris.
- Foster, V. (1984). *A Visual History of Costume: The Nineteenth Century*. Londres : Batsford.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Fouquier, E. (1981). L'interprétation de la tenue d'autrui. *Diogène* (Paris) 114, 51-67.
- Fournel, V. (1858). La Portraitureomanie, considérations sur le Daguerrotypage. Dans *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (p. 384-385), Paris : Plon.
- Fraisse, G. et Perrot M. (2002). *Histoire des femmes en Occident, IV : Le XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Perrin.
- Freund G. (1974). *Photographie et société*. Paris: Le Seuil.
- Frisch-Ripley, K. (1991). *Unlocking the Secrets in Old Photographs*. Salt Lake City : Ancestry.
- Fukai, A., Suoh, T., Ywagami, M. et Koga, R. (2002). *Fashion : Une histoire de la mode au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle*. Kyôto Costume Institute. Cologne : Taschen.

- Gérard, J. 1978. *La Mode 1830-1920*. Bruxelles : Meddens.
- Gernsheim, A. (1970). *Fashion and Reality : 1840-1914*. Londres : Faber and Faber.
- Gernsheim, A. (1981) *Victorian and Edwardian Fashion : A Photographic Survey*, New York : Dover.
- Gervereau, L. (2004) [1996]. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris : La Découverte.
- Gibbs-Smith, C. H. (1960). *The Fashionable Lady in the 19th Century*. Londres :Victoria & Albert Museum.
- Ginsburg, M. (1982). *Victorian Dress in Photographs*. Londres : Batsford.
- Grimble, F. (1997). *The Edwardian Modiste, 85 Authentic Patterns, Fashion Plates*. San Francisco : Lavolta Press.
- Groom, G. et Cogéval, G. (dir.). (2012). *L'Impressionnisme et la mode* [catalogue d'exposition]. Paris : Musée d'Orsay / Skira-Flammarion.
- Gunthert, A. (1996). Éditorial. *Études photographiques* n°1, nov.
- Hambourg, M. M. (1995). *Nadar*. New York : Metropolitan Museum of Art.
- Hamelin J. et Roby Y. (1971). *Histoire économique du Québec, 1851-1896*, Montréal : Fides.
- Hardouin-Fugier, E., Berthod, B., et Chavent-Fusaro, M. (1994). *Les Etoffes: Dictionnaire historique*. Paris : Éditions de l'Amateur.
- Hasse B. (2012). Claude Monet : Femmes au jardin, Dans *L'Impressionnisme et la mode* [catalogue d'exposition] (p. 185-192). Paris : Musée d'Orsay / Skira-Flammarion.
- Hollander, A. (2002). *Fabric of vision : Dress and Drapery in Paintings*. Londres : National Gallery.
- Huygue, R. (1955). *Dialogue avec le visible*. Paris : Flammarion.
- Huygue, R. (1974). *La relève du réel*. Paris : Flammarion.

- Iskin R. (2007). *Modern Women and Parisian Consumer Culture in Impressionist Painting*, Cambridge : University Press.
- Kalifa, D. (2008). What is cultural history about? In Gildea R. et Simonin A., *Writing Contemporary History*. (47-69). London : Hodder Education.
- Kerckhoff, E. (1865). *Le Costume à la Cour et à la Ville : Étiquette, tenue officielle et de fantaisie*. Paris : Dubuisson.
- Koenig, R. (1959). *Sociologie de la mode* (Trad. de : *Kleider und Leute: zur Soziologie der Mode*). Paris : Payot.
- Kuper, H. (1973). Costume and identity. *Comparative studies in society and history* (Cambridge) 15. 348-367.
- Lambert, M. (1991). *Fashion in Photographs 1860-1880*. Londres : Batsford.
- Lang, A.S. (2001). *Mode et contre-mode : Une anthologie de Montaigne à Perec*. Paris : Institut français de la mode et Éditions du Regard.
- Laver, J. 1947. *Costume Illustration : the nineteenth century*. catalogue Victoria and Albert Museum, Londres.
- Laver, J. (1990) [1969]. *Histoire de la mode et du costume*. Paris : Thames and Hudson.
- Laver, J. (1995). *Costume and Fashion : A Concise History*. Londres : Thames and Hudson.
- Le Breton, D. (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF.
- Leenhardt, M. (1952). Pourquoi se vêtir? *Amour de l'Art*. n°58-60. Paris.
- Le Goff, J., Chartier R. et Revel J. (1978). *La nouvelle Histoire*. Paris : Éditions Retz.
- Le Goff, J. et P. Nora (dir.). (1974). *Faire de l'histoire*. Paris : Gallimard.
- Leloir, M. (1934). *Histoire du costume de l'Antiquité à 1914*. tomes VIII à XII, Paris : Henri Ernst.
- Leloir, M. (1951). *Dictionnaire du Costume*. Paris : Gründ.

- Lemoine-Luccioni, E. (1983). *La robe : Essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris : Seuil.
- Le Roy Ladurie E. (1973). *Le territoire de l'historien*. t.1 Paris : Gallimard.
- Lessard, M. (1987). *The Livernois Photographers*. Québec : Musée du Québec.
- Lessard, M. (1995). L'ère des grands magasins au Québec. *Cap-aux Diamants*, (40), 10-16.
- Levitt, S. (1986). *Victorians Unbuttoned*. Londres : Allen and Unwin.
- Levitt, S. (1991). *Fashion in Photographs. 1880-1900*. Londres : Kent State University Press.
- Lorenz, O. (1924). *Catalogue général de la librairie française depuis 1840*, Paris : Champion.
- Lurie, A. (1981). *The Language of Clothes*. New York : Random House.
- McCauley, A. (2005). En dehors de l'art : La découverte de la photographie populaire. *Études photographiques* 16.
- MacDonald, M.F., Galassi, S.G. et Ribeiro A. (2003). *Whistler, Women, and Fashion*. New York : The Frick Collection, New Haven : Yale University Press.
- Mallarmé, S. (1978). *La dernière mode* (Revue bimensuelle). Paris : Ramsay. (Original publié en 1874)
- Marshall, N.R. et Warner, M. (1999). *James Tissot : Victorian Life / Modern Love* [catalogue d'exposition]. New Haven : Yale University Press.
- Martin, P. et Parise, M. (2012). *L'œil photographique de Daniel Arasse, Théories et pratiques d'un regard*. Lyon : Fages éditions.
- Martine, A. (1866). *Martine's Hand-book of Etiquette, and Guide to True Politeness*. New York : Dick and Fitzgerald.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard.

- Moholy-Nagy, L. (1993). *Peinture Photographie Film*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- Nerval, G. (1984). *Voyage en Orient* (C. Pichois, annot.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1851)
- Notman, W. (sans date). *Photography : Things You Ought to Know*. Montréal : Louis Perreault.
- Offenstadt, P. (1999). *Jean Béraud : La Belle Époque, une époque rêvée*. Cologne : Taschen.
- Ormen-Corpet, C. (1999). *L'Album de famille, almanach des modes*. Paris : Hazan.
- Ormen-Corpet, C. (2000). *Modes XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Paris : Éditions Hazan.
- Ory, P. (2004). *L'Histoire culturelle*. Paris : PUF.
- Pagès-Delon, M. (1989). *Le corps et ses apparences*. Paris : L'Harmattan.
- Palmade, G. (1977). *Interdisciplinarité et idéologies*. Paris : Éditions Anthropos.
- Pasteur, L. (1922-1939). *Œuvres complètes* (t. 7), Paris : Masson. (Original publié en 1854)
- Pellegrin, N. (1993). Le vêtement comme fait social total. In *Histoire sociale, histoire globale? Actes du colloque, 27-28 janvier 1989*. Paris : Fondation de la Maison des sciences de l'homme.
- Perec, G. (1976). Douze regards obliques. *Mode et contre-mode : Une anthologie de Montaigne à Perec*. Paris : Institut français de la mode et Éditions du Regard.
- Perrot, M. (1987). Introduction. In Ariès, P. et Duby G. (dir.) (1987). *Histoire de la vie privée : De la Révolution à la Grande Guerre*. tome 4. (p. 7-12). Paris : Seuil.
- Perrot, P. (1977). Aspects socio-culturels des débuts de la confection parisienne au XIX<sup>e</sup> siècle. *Revue de l'Institut de sociologie* (Bruxelles) 1977/2, 185-202.
- Perrot, P. (1981a). Éléments pour une autre histoire du costume. *Diogène* 114 (Paris), 30-50.

- Perrot, P. (1981b). *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie : Une histoire du vêtement au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Fayard.
- Perrot, P. (1984a). Pour une histoire des histoires du costume. p. 349-356. *L'ethnographie*, t. LXXX : *Vêtements et sociétés*, 2, Paris : Société d'ethnographie de Paris.
- Perrot, P. (1984b). *Le Travail des apparences : les transformations du corps féminin : XVIIIe et XIXe siècle*. Paris : Seuil.
- Perrot, P. (1987). Faux changements et vraies continuités : les oscillations de l'apparence. *Société*, n°13, 15-17.
- Perrot, P. (1995). *Le luxe, une richesse entre faste et confort : 18e et 19e siècle*. Paris : Seuil.
- Picard, D. (1983). *Du code au désir : le corps dans la relation sociale*. Paris : Dunod/Bordas.
- Poirrier, P. (dir.) (2008). *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?* Dijon : Éditions universitaires de Dijon.
- Pontremoli, E. (1996). *L'excès du visible : Une approche phénoménologique de la photographie*, Grenoble : Éditions Millon.
- Proust, M. (1987). *À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1918)
- Racinet, A. (1888) *Le Costume historique*. Paris : Firmin Didot.
- Rege Colet, N. (1993 juin). Pluridisciplinarité, interdisciplinarité, transdisciplinarité; Quelles perspectives en éducation? *Faculté des Sciences de l'éducation de Genève, cahier n°7*.
- Ribeiro, A. (1986). *Dress and Morality*. New York : Holmes and Meir.
- Ribeiro, A. (2012). Gustave Caillebotte : Rue de Paris, Dans *L'Impressionnisme et la mode* [catalogue d'exposition] (p. 65-73). Paris : Musée d'Orsay / Skira-Flammarion.
- Roche, D. et Labrousse, E. (1973). *Ordres et classes. Actes du colloque d'histoire sociale, Saint-Cloud, 24-25 mai 1967*. Paris : Mouton.

- Roche, D. (1989). *La culture des apparences : Une histoire du vêtement (17<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècle)*. Paris : Fayard.
- Roche, D. (1998). *Histoire des choses banales : naissance de la société de consommation, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*. Paris : Fayard.
- Roquebrune, R. de. (1958). *Testament de mon enfance*. Coll. Nénuphar. Montréal : Fides.
- Roqueplan N. (1869). *Parisine*. Paris : Hetzel.
- Rosenfeld, L. B. et Plax, T. G. (1977). Clothing as communication. *Journal of communication* (Philadelphia) 22, 24-31.
- Rouvillois, F. (2006). *Histoire de la politesse de la révolution à nos jours*, Paris : Flammarion.
- Sauvageot, A. (dir.) (1996). *Les cinq sens de la création Art, Technologie, Sensorialité*. Seyssel : Champ Vallon.
- Sahlins, M. (1980). *Au coeur des sociétés : Raison utilitaire et raison culturelle*. Paris : Gallimard.
- Sauriol M. (2002). Avant le cybercommerce : Une histoire de vente par correspondance au Canada, *La Compagnie Paquet*, Consulté à l'adresse <http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/cpm/catalog/cat2406f.shtml>.
- Schroeder, J. J. (1971). *The Wonderful World of Ladies' Fashion, 1850-1920*. New York : Follett.
- Sennet, R. (1979). *Les tyrannies de l'intimité*. Paris : Seuil.
- Sérieul, E. de. (1862 20 juillet). *Le diable rose*. n° 4, t.III.
- Severa, J. (1995). *Dressed for the Photographer : Ordinary Americans & Fashion, 1840-1900*. Kent & London : The Kent State University Press.
- Setnik, L. (2012). *Victorian Costume for Ladies 1860-1900* ( 2<sup>e</sup> édition). Atglen, PA : Schiffer.
- Setnik, L. (2012). *Victorian Fashions for Women and Children : Society's Impact on dress*. Atglen, PA : Schiffer.

- Simon, M. (1995). *Mode et Peinture : Le Second Empire et l'impressionnisme*. Paris : Hazan.
- Skidmore, C. M. (1999). *Women in Photography at the Notman Studio, Montreal, 1856-1881* (thèse de doctorat inédite), University of Alberta, Edmonton.
- Sontag, S. (1979). *La photographie*. Paris : Seuil.
- Staffe, B. (1891). *Usages du monde : Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, 24<sup>e</sup> édition, Paris : Victor-Havard
- Staffe, B. (1892). *La véritable élégance*, Paris : Havard
- Steele, V. (2001). *The Corset : a Cultural History*. New Haven : Yale University Press.
- Taine, H. (1867). *Notes sur Paris*. Paris : L. Hachette.
- Tétart-Vittu, F. (2012). Qui crée la mode?, Dans *L'Impressionnisme et la mode* [catalogue d'exposition] (p. 107-128). Paris : Musée d'Orsay / Skira-Flammarion.
- Thélot, J. (2003). *Les inventions littéraires de la photographie*. Paris : PUF.
- Thiébaud Ph. (2012). Un idéal d'urbanité, Dans *L'Impressionnisme et la mode* [catalogue d'exposition] (p. 194-201). Paris : Musée d'Orsay / Skira-Flammarion.
- Thirifocq. (1867, janvier). Du costume et de ses rapports avec les mœurs et la civilisation. *Journal des modes d'hommes*.
- Tisseron, S. (1999). *Le mystère de la chambre claire*. Paris : Flammarion.
- Triggs, S.G. (1986). *William Notman, l'empreinte d'un studio*. Ontario : The Coach House Press.
- Ulbach, L. (1878). *Guide sentimental de l'étranger dans Paris par un Parisien*, Paris : Calman-Lévy.
- Vallières N. (1999). *La robe montréalaise bourgeoise, 1870-1883 : clichés, tendances et contextes de consommation* (thèse de doctorat inédite). Université Laval, Québec.

- Veblen T. (1899). *The Theory of Leisure Class*, New York : Macmillan.
- Verdier Y. (1979). *Façons de dire, façons de faire : La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris : Gallimard.
- Vigarello, G. (1987). *Le propre et le sale : L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris : Seuil.
- Walkley, C. et Foster, V. (1978). *Crinolines and Crimping Irons*. London : Peter Owen Publishers.
- Wilcox, C. (2001). *Un siècle de sacs : Les symboles de l'élégance au XXe siècle*. Londres : Quantum Books.
- Zéphirin Paquet, sa famille, sa vie, son oeuvre*, anonyme, (1927). Québec.
- Zola, É. (1866, 11 mai). Mon Salon. Les réalistes au Salon. *L'Événement*.
- Zola, É. (1984) *Au bonheur des dames*. Paris : Librairie générale française. (Original publié en 1883)
- Zola, É. (1991). *Écrits sur l'art*, Paris : Gallimard.