MODES PRATIQUES
revue d'histoire du vêtement et de la mode

Modes pratiques

3 | 2018
Saisons

Habits d'hiver, habits d'été

Modèles saisonniers dans l'image de mode au XVIIIe siècle

Pascale Cugy

Version électronique (Pépinière DeVisu)
URL : https://devisu.inha.fr/modespratiques/404
DOI : 10.54390/modespratiques.404
ISSN : 2491-1453
EISSN : 2119-9655

Publisher
DeVisu

Electronic reference
Pascale Cugy, « Habits d'hiver, habits d'été », *Modes pratiques* [Online], 3 | 2018, Online since 15 September 2023, connection on 06 March 2025. URL : https://devisu.inha.fr/modespratiques/404

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

MODES PRATIQUES
revue d'histoire du vêtement et de la mode

Modes Pratiques

3 | 2018

Saisons.

Habits d'hiver, habits d'été. Modèles saisonniers dans l'image de mode au XVIIIe siècle

Pascale Cugy

Version électronique (Pépinière DeVisu)
URL: https://devisu.inha.fr/modespratiques/404
DOI : https://doi.org/10.54390/modespratiques.404
ISSN : 2491-1453

Éditeur
École Duperré Paris

Référence électronique
Pascale Cugy, « Habits d'hiver, habits d'été », *Modes pratiques* | 2023, mis en ligne le 15 septembre 2023.

La revue *Modes Pratiques* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

fleurs artificielles réalisées par Andrew Dussert
en collaboration avec Tiphaine Lemoing
© photographies Andrew Dussert

par **Pascale Cugy**

Habits d'hiver, habits d'été

Modèles saisonniers dans l'image de mode au XVIIIe siècle

> « Sans être trop coquette, on a plusieurs Amans,
> D'esté, d'Hyver, & de Printemps,
> Dont on change suivant la mode »[1].

Largement discutés par les acteurs du « Grand Siècle », le luxe, le charme et la folie de la mode, mais aussi la « corruption » engendrée par son développement, furent, dans nombre d'écrits, associés moins à l'extravagance potentielle de ses inventions qu'à son changement perpétuel – ce mouvement effréné conduisant à l'éclosion permanente de nouveaux habits, provoquant la volonté d'en posséder de neufs sans que les précédents aient été usés. La floraison souvent surprenante de ces nouveaux vêtements pouvait être observée avec une certaine régularité chez les commerçants, mais aussi et peut-être surtout admirée sur des modèles vivants dans les lieux de promenade à la mode qui permettaient de mesurer le succès dans le beau monde des dernières inventions des tailleurs d'habits et autres faiseurs d'apparences.

Une attention particulière était ainsi portée aux espaces de monstration dans lesquels les nouveautés surgissaient à certaines périodes privilégiées de l'année, comme le retour de la Cour de Fontainebleau – habituellement en automne – mais aussi la fin d'une période de deuil. Dans ses *Mémoires*, la Grande Mademoiselle rapporte par exemple, en évoquant des souvenirs de l'automne 1652 :

> Rien n'étoit si beau que de voir la grande allée des Tuilleries toute pleine de monde, bien vétu : tous les habits étoient neufs, parce que ce jour-là on avoit quitté le deuil de Mr. de Valois, & que c'étoit aussi la saison d'avoir des habits neufs d'hiver[2].

De nombreux témoignages existent de l'observation attentive du spectacle des tenues inédites qui constitua rapidement un *leitmotiv*, notamment exploité par La Bruyère. Ce dernier dépeignit dans ses *Caractères* le rituel des lieux de promenade « où les femmes se rassemblent pour montrer une belle étoffe, et pour recueillir le fruit de leur toilette[3] ». C'est également ce type de défilé qui est évoqué sous une forme versifiée, du point de vue de ses acteurs, par Jean-Baptiste

de Monicart dans un texte rédigé lors de son emprisonnement à la Bastille, de 1710 à 1714, ayant pour objet la description d'un tableau représentant la célèbre hétaïre Aspasie, exposé dans « la salle de la Reine, vis-à-vis la cheminée, dans le Chasteau de Versailles ». Il y met en scène la « piquante brune » Aspasie et sa sœur cadette, « assez aimable & blonde », se promenant parées de nouveaux habits dans un chant qui n'est pas sans rappeler le défilé des sœurs Loyson **[ill. 1]**, courtisanes largement représentées par la gravure de mode dont les faits, gestes et mises étaient notamment scrutés lors de leur promenade quotidienne aux Tuileries[4] :

Nous avions des habillemens
Magnifiques, de tous étages,
Et de chaque saison des ans,
D'une façon nouvelle & si bien entendue,
Que dès qu'on nous voyoit aux publics promenoirs,
Sur-tout à la fraîcheur les soirs,
(Où nous allions toujours nous exposer en vûe,)
Le grand monde assemblé nous suivoit en cohue
Pour voir nos habits de plus près
Qu'on trouvoit si galans, si propres, si bien faits,
Que les Dames, d'abord, en aimant la méthode,
Se faisoient habiller suivant la même mode ;
Il suffisoit enfin qu'Aspasie & sa sœur
Portassent un ruban de certaine couleur,
Une étoffe, une garniture,
L'Ouvrier aussi-tôt, le Marchand, le Tailleur,
Trouvoient pratique & presse, & leur besogne sûre ;
Car chaque Dame se piquoit
De prendre une mode nouvelle,
Dont nous inventions le modele,
Et de se mettre après comme on nous remarquoit ;
Outre la Grece encor, chaque Cour de l'Asie
Se regloit en habits sur notre fantaisie ;
On traçoit leurs desseins galans
Sur des Tableaux, sur des Ecrans,
Et l'on les envoyoit même à la bourgeoisie
Par des messagers diligens,
Tant on suivoit par tout avec empressemens
L'art & le bon goût d'Aspasie[5].

Censée être située dans l'Antiquité, cette description montre bien la fascination et l'amusement provoqués par ces parades réputées entraîner des effets en cascade sur le monde et la société, conformément à l'idée que les variations de la mode toucheraient d'abord les « gens du bel air », la Cour et son sillage, avant de s'étendre, par imitation, à l'ensemble de la société urbaine, avertie des nouveautés par la diffusion de « desseins galans ». Il s'agira dans ce court essai de proposer quelques pistes évoquant l'élaboration de discours, scripturaux et visuels, sur les changements de la mode à Paris à la fin du XVIIe siècle. Alors que le rythme des courtisanes – dont les sœurs Loyson étaient les meilleures représentantes – venait se superposer au rythme de la Cour évoqué par la Grande Mademoiselle, de nombreux textes et outils apparurent, se donnant pour but d'analyser,

d'expliquer et d'accompagner le phénomène tout en en profitant commercialement. Parmi ces derniers figurent un périodique comme le *Mercure galant* et des images comme les gravures de mode, qui se développèrent parallèlement à partir de la fin des années 1670. Passant généralement outre les subtilités soulignées par les textes, qui cherchaient à légitimer et à justifier les changements de la mode, les gravures se concentrèrent sur leur affirmation à travers la présentation de types visuellement frappants. Cela ne les empêcha cependant pas de produire elles-aussi un discours complexe sur les cycles de la mode et le fil des ans, englobant le monde de la Cour, les différentes « personnes de qualité » qui y étaient assimilées, mais aussi les représentations des Saisons elles-mêmes.

La source des modes et le modèle terrestre des saisons. Prétextes textuels

Rapidement devenue un passage obligé de la vie mondaine, l'observation des nouveaux habits et des signes annonciateurs d'un changement des apparences est très présente dans les discours et théories sur la mode qui se développèrent au fil du XVIIe siècle. Souvent marqués par la volonté de flatter le Roi-Soleil, qui avait reconnu et encouragé cette industrie favorable à l'économie du royaume, ces derniers cherchèrent des explications, règles et légitimations plus ou moins alambiquées au renouvellement de la parure et au développement de l'inconstance vestimentaire. Une des raisons les plus fréquemment avancées fut le modèle naturel et cyclique des saisons, qui permettait d'expliquer le goût pour les changements d'habits dont étaient taxés les Français, mais aussi de montrer sa normalité. Certains commentateurs n'hésitèrent d'ailleurs pas à solliciter à cette fin les grands auteurs de l'Antiquité, parmi lesquels figure notamment Tertullien, pourtant à l'origine d'une « satyre contre le luxe des habits ». Ce fut le cas de l'auteur d'une recension de l'édition du traité intitulé *Le Manteau* parue en 1665 chez Pierre Promé, publiée l'année suivante dans le *Journal des sçavants*. S'il reconnaissait que l'intention du Père de l'Église, dont de nombreux écrits firent l'objet de traductions au XVIIe siècle, n'était nullement « de faire l'apologie du changement des modes », il voyait dans son texte une occasion de légitimer aux yeux des lecteurs du périodique les les variations de l'apparence dues à la mode, objets de vifs débats dont témoignent des textes comme *La Contre-Mode* de Fitelieu, publié en 1642[6]. Le recenseur écrivit ainsi :

> Quand ce seroit le dessein de Tertullien de justifier l'inconstance des modes, il n'auroit pû le faire par des raisons plus spirituelles que celles qu'il allegue dans ce livre. Il dit que toute la nature qui change continuellement de face, montre assez qu'on ne doit point blâmer les hommes de changer la forme de leurs habits. Car le Ciel n'est jamais dans la même situation : la mer est dans un changement perpetuel ; & la terre prend diverses parures selon la diversité des saisons, quittant le blanc dont elle estoit revestuë en hyver, pour prendre le verd au Printemps, & le jaune en Esté. De sorte que ceux qui blasment le changement des habits, sont obligez de loüer celuy des saisons, & n'oseroient souhaiter que la nature gardast cette constance à laquelle ils veulent assujétir les hommes.
>
> Il ajoûte que le changement est si naturel, que les animaux mêmes ne pouvant changer d'habits, changent de peau & de couleur[7].

Réputé particulièrement frappant chez les Français, le changement régulier des vêtements montrait ainsi la conformité de leurs comportements aux desseins de

la nature et, au-delà, de la divinité créatrice du ciel, de la terre et des saisons ; il constituait un raffinement suprême bien plus qu'un signe de folie – la mode venant même compléter la « raison » à l'œuvre dans la pratique politique des Français en joignant un agrément dont la beauté trouvait sa justification dans la diversité de la nature. C'est du moins ce qu'expliquait quelques années plus tard Barthélémy Piélat, pasteur protestant expatrié aux Provinces-Unies, dans *Le Secretaire incognu. Contenant des Letres sur diverses sortes de matieres*, « Livre propre au profit & au divertissement de toute sorte d'esprit » publié à Amsterdam en 1671, regroupant un peu plus de deux cents lettres. L'une d'entre elles se donnait pour but de montrer « que la Nation Francoise est la plus Constante & la plus Fidele de toutes les Nations », contrairement à la coutume qui en faisait la patrie « d'Inconstance & de Legereté » ; l'auteur y écrit notamment :

> Ma Nation change aussi la mode de ses Habits, je l'avouë ; mais elle le fait par le jugement de la Raison qui veut que les choses qui contentent les sens ne paroïssent pas tousiours en mêsme posture. Or le plaisir des sens n'est que dans Nouveauté, & la Nouveauté n'est que dans le Changement. La Raison est tousiours la mesme parce qu'elle porte l'image de Dieu qui n'a qu'un constant & unique plaisir ; Les Satisfactions des Sens sont diverses parce qu'eux mesmes sont changeants. Ainsi le Soleil a tousiours un mesme cours constant & reiglé ; mais ce grand Ordre n'empéche pas qu'il ne diversifie les Saisons, & qu'il ne se jouë sur la Terre a peindre mille fleurs, & dans la mer à faire des Perles, & dans les Nuées a former des Arcs, des Miroirs & des Couronnes. Sa course si égale represente la Raison. Cette diversité dont il émaille la terre est pour les Sens. C'est assés que la Raison se monstre ferme dans les Conseils, dans la Conduite de l'Estat, dans la Religion, dans les Loyz. Le reste qui touche l'ornement du corps n'est qu'un simple divertissement, & une marque de gentillesse ; en quoy nos Voisins, & nos Ennemis mesme avoüent que le Francois est incomparable[8].

Piélat décrivit ainsi, après quelques autres, un modèle « naturel » et bienséant, politiquement parfaitement adapté au règne de la Raison qu'incarnait la monarchie française ; sa constance n'empêchait nullement l'acceptation d'évolutions dans des domaines comme le langage ou l'apparence, qui étaient bien davantage des preuves de politesse que de légèreté. Les incohérences de ce discours ne manquèrent toutefois pas d'être relevées par les divers contempteurs de la mode qui voyaient plutôt dans ce phénomène un emballement neuf et un libertinage dont les générations passées auraient été protégées. Ils soulignèrent abondamment l'impudeur et l'absurdité de pratiques comme celle des décolletés, visibles même lors des froids de l'hiver. Jacques Boileau écrivit ainsi, dans son célèbre *De l'abus des nudités de gorge*, à propos des « femmes mondaines » et « idolatres » de leur corps qui se livraient à cette mode :

> Ne sont-elles pas à plaindre, de se mettre à la gesne & à la torture pour s'habiller à la mode, & pour donner quelque agrément & quelque grace à leur sein, parce qu'elles veulent le faire voir. A combien d'infirmitez & de maladies ne s'exposent elles point en serrant trop leur poitrine, & en la montrant presque toute nuë. Quelque grande que soit la froidure de l'air elles la souffrent sans se plaindre, pourvû qu'elle n'altere pas la beauté de leur gorge, & sans craindre les flexions & les rhumes, qui sont les effets ordinaires de leur nudité ; elles supportent constamment la rigueur de toutes les saisons, pour avoir le plaisir d'estre veües, & l'esperance de pouvoir plaire[9].

La frivolité et la folie des hommes ayant oublié Dieu étaient pointées par ces auteurs comme la raison principale des changements permanents de la mode, associée aux vices et aux divertissements empêchant de se consacrer à son salut. De nombreux sermons le rappellent, stigmatisant tantôt « cette Dame [...] toute occupée d'un habit qu'elle compose déjà pour la prochaine saison » au lieu de penser « au Paradis qui devroit être l'unique objet de [ses] pensées[10] », tantôt tel nouveau riche que l'on « voit briller » avec ses « habits de toutes les modes & de toutes les saisons[11] ».

Aux alertes sur l'absurdité malséante de la mode et à la dénonciation de ses incohérences, s'ajoutèrent les remarques plus facétieuses de simples commentateurs du phénomène. Sans toujours chercher à en faire une question morale, ceux-ci relevèrent également le caractère artificiel de l'argument des changements de température et de saison pour faire valoir ceux des habits, qui devint prétexte à des réflexions ironiques. Ainsi le *Socrate moderne*, évoquant au début du XVIIIe siècle l'usage des jupes amples, reconnut-il que la chaleur de l'été n'était qu'un prétexte à l'avènement de cette mode susceptible, entre autres avantages, de dissimuler une grossesse :

> Les Dames insistent, pour la défense de ces Jupes sur ce qu'elles sont legeres, & propres pour la Saison ; mais ce n'est qu'un prétexte, & une ruse, puisque tout le monde sait que, depuis bien des années, nous n'avions pas eu des chaleurs si moderées que nous en avons cet Eté, & qu'ainsi la chaleur dont elles se plaignent ne vient pas de l'air. Ce n'est pas tout, je demanderois volontiers à ces Dames si délicates, pourquoi elles auroient plus besoin de fraicheur que n'en ont eu leurs Meres[12].

La difficile coïncidence de la mode et des saisons : l'invention de la gravure de mode

Apparemment « naturel », l'argument du changement des saisons pour expliquer le changement des habits laissa rapidement perplexes les observateurs attentifs de la mode ; les variations inattendues des températures d'une année à l'autre vinrent également compliquer les tentatives d'expliquer des modifications dont le rythme apparaissait bien souvent totalement anarchique. Jean Donneau de Vizé, fondateur du *Mercure galant*, qui fut un des principaux commentateurs des transformations touchant l'habillement à travers la chronique des « Modes nouvelles[13] » de son périodique, montra ainsi un grand embarras à suivre la cadence qu'il s'était fixée en avril 1678 en proposant de décrire les modes propres à chaque saison[14]. Il constata en effet rapidement qu'il n'existait pas de véritable coïncidence du rythme des mois et du rythme des modes en raison d'événements conjoncturels comme le deuil ou la guerre[15], mais aussi d'autres plus structurels, comme le « déreglement des saisons » dont le désordre entraînait celui des modes. C'est bien ce dernier qui l'obligea à abandonner son programme dès octobre 1678 :

> Je me fiois sur le changement des Saisons, mais elles sont souvent bien trompeuses. Il est vray qu'elles conservent toûjours leur nom, mais on ne les peut quelquefois reconnoistre que par là, & leur nom ne suffit pas pour produire des Modes nouvelles, quand du reste elles n'ont rien de ce qu'on attend d'elles, que l'Hyver regne pendant les premiers jours du Printemps, & les chaleurs de l'Eté pendant la plus grande partie de l'Automne. Ce déreglement des Saisons sera cause que d'oresnavant je ne vous parleray de

↖ **ill. 1 :** Gérard-Jean-Baptiste Scotin d'après Jean Dieu de Saint-Jean, *Mesdemoiselles Loison se promenant aux Thuileries*, publié par Jean Dieu de Saint-Jean, eau-forte et burin, 1694. © BnF, Est, Hennin, 6108.

↗ **ill. 2 :** Jean Lepautre d'après Jean Berain, *Habit de printemps pour L'Extraordinaire du Mercure galant*, eau-forte et burin, 1678. © BnF, Est, Oa 51 pet fol.

↙ **ill. 3 :** Nicolas Ier Bonnart (?), *Habit d'Espée en esté*, publié par Nicolas Ier Bonnart (état I/II), eau-forte et burin, vers 1680-1685. © BnF, Est, Hennin, 5114.

↘ **ill. 4 :** Anonyme d'après Jean Dieu de Saint-Jean, *Femme de qualité en déshabillé d'été* (état I/II), publié par Jean Dieu de Saint-Jean, eau-forte et burin, 1678. © BnF, Est, Oa 59 pet fol (fol. 37), épreuve enluminée portant à la plume *1676*.

> Modes qu'à mesure qu'elles seront inventées. [...] Comme on a cette Année passé tout d'un coup de l'Eté à l'Hyver, & que les pluyes continuelles ont succedé aux grandes & longues chaleurs, sans que nous ayons joüy des beaux jours que l'Automne devoit nous donner, je passeray de mesme des Modes de l'Eté à celles de l'Hyver[16].

Les allusions circonspectes à la non-conformité des saisons et du climat furent par la suite fréquentes au sein de la chronique, dans laquelle l'auteur évoque tantôt l'existence d'habits de printemps et d'automne immédiatement abandonnés, tantôt celle d'habits d'hiver et d'été dont la longévité dépasse la période attendue, entraînant une certaine confusion dans l'ordre des vêtements[17]. Les aléas climatiques, l'imprévisibilité des températures troublèrent ainsi le discours qui voulait qu'à chacune des quatre saisons de l'année corresponde une nouvelle tenue, que Donneau avait tempéré dès l'*Extraordinaire* d'avril 1678 en écrivant à l'adresse de ses lecteurs :

> Il n'y a presque aucune différence pour les Habits entre la fin du Printemps & l'Eté. Ils ne changent qu'en Automne & en Hyver, à cause de l'épaisseur des Etofes qui donne lieu d'en faire de belles pour les Femmes, les Taffetas, les Toiles, & les Gazes, estant presque seules de mode pour elles pendant la chaleur[18].

La difficulté à saisir la mode et le rythme de ses changements était un des principaux défis pour la gravure de mode, dont l'apparition est habituellement datée vers 1675-1677 et qui fut produite à grande échelle jusqu'aux dernières années du règne de Louis XIV – même si son âge d'or est à situer dans les années 1680-1700, avant une diversification qui l'éloigna quelque peu de ses desseins primitifs. Les planches classées dans cette catégorie constituent en quelque sorte le pendant visuel de la description des modes des « gens du bel air » mise en œuvre par le *Mercure galant* ; proposées pour quelques sols par les marchands d'estampes parisiens, elles prennent la forme de compositions à l'eau-forte et au burin, publiées d'abord par des éditeurs comme Jean Dieu de Saint-Jean ou Jean Lepautre puis très régulièrement par bien d'autres parmi lesquels figurent les Bonnart, Jean Mariette ou les Jollain. Représentant un mannequin en pied, corps et visage de trois-quarts dans une attitude nonchalante ou piquante, elles sont généralement accompagnées d'un titre spécifiant la nature de l'habit, mais aussi et peut-être surtout le rang du mannequin qui le porte, souvent présenté comme une « personne de qualité ». Faisant la promotion de certaines de ces images, en particulier celles imaginées par Jean Dieu de Saint-Jean[19], le périodique lancé par Donneau de Vizé souhaita lui aussi en proposer quelques-unes, destinées à illustrer certaines chroniques des « Modes nouvelles ». Dix gravures de petit format élaborées par Jean Berain et Jean Lepautre, destinées à être glissées dans les exemplaires, furent ainsi publiées, associées à chaque fois à une saison et à un texte précis **[ill. 2]**. Plus grandes et différentes dans leur organisation, les planches habituellement associées à la gravure de mode du règne de Louis XIV – parfois appelées *bonnarts* en raison de l'importance de la famille Bonnart dans leur production – entretinrent quant à elles un tout autre type de rapport aux textes et à la mode, mais aussi à l'art, au marché ou encore aux saisons[20] **[ill. 3]**.

Habits d'hiver et habits d'été

Alors que le *Mercure* souhaitait faire coïncider ses planches gravées avec les numéros « extraordinaires » publiés chaque saison, quatre fois l'an, et aller vers une traduction quasi littérale de ses chroniques, les références aux seuls « habit d'hiver » et « habit d'été » s'imposèrent rapidement parmi les éditeurs d'estampes parisiens qui participèrent à la naissance de la gravure de mode. De façon significative, le *Mercure* s'inspira d'ailleurs, pour son « habit de printemps » 1678, d'un habit d'été publié par Jean Dieu de Saint-Jean peu de temps auparavant, sans grande modification dans la structure du vêtement. Seuls le bas de la jupe et la coiffure présentaient des différences dans la nature de la dentelle employée **[ill. 4]**, ce qui suggère le caractère quelque peu artificiel du modèle promu par Donneau. Se focalisant sur deux types, instaurant une temporalité plus longue que celle revendiquée par le périodique, les éditeurs d'estampes adoptèrent quant à eux un rythme plus simple et modéré tout en proposant des variations presque innombrables au sein de ces deux grandes catégories. Leurs planches n'étaient pas forcément publiées pendant la saison indiquée, sans qu'il soit vraiment possible d'affirmer qu'elles étaient alors perçues comme rétrospectives plutôt que prospectives[21].

Saint-Jean joua un rôle-clef dans l'avènement de la figure-type des mannequins féminins et masculins sur lesquels l'habit d'été et l'habit d'hiver se succèdent, à côté de quelques autres dont la saison de port n'est pas mentionnée. Sa formule se stabilisa à partir de 1678, après une première série dont les titres se référaient à des vêtements comme l'« habit d'épée », l'« habit de cavalier » et l'« habit noir » pour les hommes, l'« habit de ville », l'« habit de chambre » et le « déshabillé de ville » pour les femmes, sans spécifier le moment de l'année où les arborer. Les « habits d'hiver » et « habits d'été » se retrouvèrent régulièrement sur ses planches jusqu'au début des années 1680 ainsi que sur celles de ses nombreux imitateurs, collègues et concurrents – les Bonnart, Jean Mariette ou les Jollain, mais aussi Nicolas Arnoult, Antoine Trouvain, Gaspard Deshayes, Claude-Auguste Berey, Pierre Aveline ou Pierre Valleran. Ces derniers s'emparèrent de ces deux formules et, contrairement à Saint-Jean, qui n'y eut plus recours qu'avec parcimonie à partir de 1685, ne les abandonnèrent pas.

D'une saison à l'autre, tous déployèrent les mêmes types de poses et de conventions ; sans le titre et en l'absence d'accessoires, il existerait dans de nombreux cas une réelle difficulté à savoir à quoi correspond exactement l'habit – à moins que de la fourrure, caractéristique de l'hiver, ne soit clairement visible parmi les étoffes constituant le vêtement. Ces dernières, particulièrement importantes pour comprendre une parure à une époque où la mode recourait largement aux superpositions, ne sont que rarement identifiables malgré le soin mis à les distinguer les unes des autres dans la gravure. Leur épaisseur est souvent indiscernable, rendant très similaires les « surtouts » d'hiver et d'été ou encore les différents éléments de l'habit des dames de qualité pour ces deux saisons **[ill. 5 & 6]**. Un rôle essentiel est dès lors dévolu aux accessoires et agréments divers dans la compréhension de l'image.

La mention de la saison dans le titre vient ainsi renforcer l'intuition apportée par la présence d'un écran, d'un éventail ou d'un manchon. Elle peut éventuellement être développée dans le quatrain qui accompagne parfois l'estampe, dans lequel les avantages de l'habit sont exprimés. C'est ainsi que les vers lisibles sous l'*Homme en habit d'hyver* publié par Nicolas Ier Bonnart montrent

↖ ill. 5 : Anonyme, en vente chez Deshayes, *Dame de grand qualité en habit d'hiver*, d'après Robert Bonnart, Dame de grande qualité en habit d'hiver, eau-forte et burin, vers 1692-1700. © Collection particulière.
↗ ill. 6 : Nicolas Arnoult, *Femme de qualité en habit d'hiver*, publié par Nicolas Arnoult, eau-forte et burin, 1688 © Collection particulière.

un homme paré pour toutes les situations (« Cette fourure a bonne grace ; / Et tout homme aussy bien couvert / Quelque temps, quelque froit qu'il fasse, / Ne sçauroit estre pris sans vert ») ou que ceux du *Capitaine de Vaisseau en Pinchena* évoquent la commodité d'un vêtement susceptible de s'adapter à toute circonstance (« L'habit est de campâgne ainsi que de la ville / Soit qu'il pleuve ou qu'il vente ou bien qu'il fasse beau / Pour des airs cavaliers il devient fort utile / Même acheval il peut tenir lieu de manteau »). Les véritables sujets de ces quatrains sont cependant généralement l'amour et la séduction, indépendamment de tout souci d'adéquation d'une tenue à une saison particulière ; ils montrent ordinairement le caractère tout à fait prétextuel de la rhétorique de la mode et son objet véritable, sans s'attacher à l'aspect proprement utilitaire de l'habit dont les qualités pratiques sont simplement connotées par les accessoires qui l'agrémentent, associés quant à eux à un moment spécifique de l'année. Certains quatrains évoquent d'ailleurs des vêtements utilisés à contre-emploi, comme ces manteaux masculins craignant les caprices du temps en raison de leur ornementation, qui servent moins à protéger du froid et de la pluie qu'à être admirés :

Ce chevalier non d'industrie
Fait bien voir par sa broderie
Qu'il porte bien moins son manteau
Quand il pleut que quand il fait beau[22].

Les vers s'éloignent souvent des considérations textiles pour « dévoiler » la réelle étoffe du mannequin qui, par sa beauté et son caractère désirable, augmentés par les apparences de son habit, constitue finalement le sujet le plus important de la représentation ; les quatrains alertent ainsi moins sur la nécessité de couvrir son corps que sur la nature des femmes (comme celui qui accompagne une *Dame en habit d'hyver* de Nicolas Ier Bonnart : « Bien qu'elle

fasse la sucrée / L'on juge à ce petit sousris / Qu'elle est de malice fourée / Plus que de Martre ou de petit gris ») quand ils ne renseignent pas sur celle des hommes, à l'instar des vers inscrits sous le *Cavalier en manteau* publié par Henri II Bonnart **[ill. 7]** :

Enveloppé de son manteau
Ce cavalier attend quelque heureuse avanture
Le fer qui pend a sa ceinture
Ne tien guere dans le fourreau.

Très fréquente, la référence aux saisons dans la gravure de mode semble avoir surtout servi à ancrer dans un genre précis des compositions qui auraient pu, sans cela, y échapper et être plutôt rattachées à la peinture de mœurs ou de caractères. Elle paraît aussi avoir permis de légitimer le modèle en montrant son caractère informé, exactement comme la mention « de qualité » habituellement appliquée au mannequin. Les éditeurs demeuraient généralement très flous sur la nature réelle du vêtement comme sur l'hiver ou l'été en question – dont l'année, parfois indiquée à côté de la signature du graveur, était facile à faire disparaître ou à modifier de façon à ce que les cuivres ne soient pas caducs une fois la saison passée. Cette absence de date fut d'ailleurs semble-t-il régulièrement perçue comme un manque, à en croire les millésimes – parfois fantaisistes – ajoutés à la plume par les collectionneurs, qui permettaient de situer dans l'imaginaire de la mode les différents types d'habits représentés et, éventuellement, de classer les estampes dans des recueils rétrospectifs. Certaines portent d'ailleurs également à la plume la mention « hiver » ou « été », complétant un titre qui ne la portait pas **[ill. 8]**.

D'un point de vue du marchand, ces indications, lorsqu'elles étaient gravées, paraissent avoir joué un rôle de signalement de l'image de mode en renvoyant à des types immédiatement identifiables et à des produits dont l'apparition pourrait avoir été attendue du public. Les deux grandes saisons évoquées correspondaient aux renouvellements les plus visibles des vêtements, mais aussi probablement au rythme des achats de la clientèle des marchands d'estampes, à laquelle elles suffisaient amplement. Lorsque le graveur-éditeur Nicolas Arnoult tenta de proposer de nouveaux modèles en publiant des types inhabituels, comme celui de la *Fille de qualité habillée pour le printemps* **[ill. 9]** ou de la *Fille de qualité en deshabillé pour l'automne*, ce fut d'ailleurs apparemment sans succès[23]. Ses initiatives ne rencontrèrent en effet pas de postérité ce qui, dans un contexte de copies permanentes, signale l'absence d'enthousiasme du marché. Peut-être ses types ne se différenciaient-ils pas assez des modèles disponibles pour l'hiver ou l'été, dont ils étaient extrêmement proches et pour tout dire indistincts. Peut-être n'étaient-ils pas non plus assez désirables pour être repris par la concurrence – à l'instar des « femme et fille de marchand » qu'il publia en 1687, figures bourgeoises qui témoignent d'une tentative d'élargissement du spectre sociologique des mannequins au-delà des gens « de qualité » pourtant incompatible avec le fonctionnement élitiste du monde de la mode **[ill. 10]**.

Variations et interchangeabilité des modèles

La stabilité de la formule de l'image de mode, cristallisée autour de deux grandes saisons, n'empêcha pas la production d'innombrables variations et ramifications *via* des modifications de détails, parfois à partir d'une seule planche. Les mêmes compositions pouvaient en effet être proposées sous des

↖ **ill. 7 :** Anonyme, *Cavalier en manteau*, publié par Henri II Bonnart, eau-forte et burin, vers 1690-1700. © BnF, Est, Oa 49 pet fol (fol. 34).

↗ **ill. 8 :** Jean-Baptiste Bonnart, *Dame en robbe* (état I/II), publié par Henri II Bonnart, eau-forte et burin, vers 1680-1685. © BnF, Est, Oa 51 pet fol (fol. 22), épreuve portant à la plume *d'Esté 1683*.

↙ **ill. 9 :** Nicolas Arnoult, *Fille de qualité habillée pour le Printemps*, publié par Nicolas Arnoult, eau-forte et burin, 1688. © BnF, Est, Oa 51 pet fol (fol. 5).

↘ **ill. 10 :** Nicolas Arnoult, *Femme de marchand en déshabillé d'Esté*, publié par Nicolas Arnoult, eau-forte et burin, 1687. © BnF, Est, Hennin 5587.

aspects légèrement différents grâce aux rééditions après reprise de certaines parties du cuivre – ce qui impliquait que la matrice était conservée d'une saison à l'autre et pouvait être publiée à plusieurs années d'intervalle. Les Bonnart furent les plus prolixes dans ces variations qui permettaient une plus grande longévité et une meilleure rentabilisation des planches tout en leur offrant la réputation d'être à la pointe de la mode grâce à l'illusion permanente de la nouveauté que procurait le procédé **[ill. 11 & 12]**. Ils modifièrent ainsi allègrement les formes du vêtement, son ampleur et son ornementation, mais aussi simplement parfois le titre ou le quatrain. D'autres éditeurs se contentaient de changer la date portée sur la planche, comme Jean Dieu Saint-Jean qui n'hésita pas à publier sans autre modification son *Homme de qualité en habit d'hiver et de campagne* en 1678 et 1683.

Favorisée par les changements d'état des cuivres, la prolifération des habits d'hiver et d'été était également due aux copies et déclinaisons des compositions d'un éditeur à l'autre. Les graveurs et marchands parisiens élaboraient généralement leurs planches à partir d'éléments visibles sur une image précédemment publiée tout en changeant la posture et souvent le titre, éventuellement complété par de nouvelles informations, précisant par exemple l'étoffe ; c'est ainsi que la *Fille de qualité en habit d'Esté a la chinoise* publiée par Gérard Jollain en 1688 s'appuyait sur le premier état de la *Damoiselle en habit de chambre* de Henri II Bonnart. Nicolas Arnoult multiplia quant à lui l'ajout de qualificatifs au titre-type, comme dans ses *Femme de qualité, en habit d'esté, détoffe siamoise*, *Femme de qualité en habit d'esté a la grec* ou *Fille de qualité en habit d'Esté a la Vestalle*, compositions souvent issues de planches de Saint-Jean **[ill. 13]**. Selon un processus assez similaire à celui de la création de mode elle-même, la diversification des images s'effectuait ainsi par accumulation à partir des grands types institués, creusement d'une même veine ou colonisation d'autres compositions, plutôt que par la recherche de nouveaux modèles.

Le rythme apparemment modéré des gravures de mode par rapport à celui des textes du *Mercure galant* recelait en fait celui, très rapide, des innombrables dédoublements des mannequins, multipliés d'un éditeur à l'autre. Les gravures de mode finirent par influencer voire annexer une grande part de la production d'estampes parisienne, différentes catégories d'images, de la satire au portrait, appliquant leurs codes et conventions[24]. Une des principales innovations des éditeurs consista ainsi à remplacer les mannequins anonymes par des personnalités de la Cour, notamment vues en habit d'hiver et d'été – une précision fréquemment conservée dans le titre par un éditeur comme Antoine Trouvain **[ill. 14 & 15]**. Sous des noms différents, des images très similaires étaient ainsi proposées, renvoyant à des imaginaires d'autant plus désirables qu'ils étaient peuplés de vedettes identifiables.

Les termes « hiver » et « été » soulignaient immédiatement le caractère de gravure de mode d'une figure qui aurait tout aussi bien pu relever, au premier abord, d'une autre catégorie. Le titre apparemment descriptif qu'ils contribuaient à créer, associant précisément un habit à une mode et à une saison, masquait en partie le caractère largement impersonnel et interchangeable de l'image elle-même, qui pouvait sans problème être réutilisée à d'autres fins que la diffusion des apparences, sous la forme d'un « portrait », mais aussi d'une figure de genre[25], d'une composition mythologique ou d'une allégorie. À l'étranger,

↖ **ill. 11 :** Nicolas Ier Bonnart (?), *Homme en habit d'hyver* (état I/III), publié par Nicolas Ier Bonnart, eau-forte et burin, vers 1680-1685. © BnF, Est, Oa 62 pet fol (fol. 147).

↗ **ill. 12 :** Nicolas Ier Bonnart (?) et Henri II Bonnart, *Homme en habit d'hyver* (état III/III), publié par Henri II Bonnart, eau-forte et burin, vers 1685-1690. © BnF, Est, Oa 62 pet fol (fol. 160).

↙ **ill. 13 :** Nicolas Arnoult, *Femme de qualité, en habit d'esté, détoffe siamoise*, publié par Nicolas Arnoult, eau-forte et burin, 1687. © BnF, Est, Hennin, 5590.

↘ **ill. 14 :** Antoine Trouvain, *Madame la marquise de Quélus en habit d'hiver*, publié par Antoine Trouvain, eau-forte et burin, 1694. © BnF, Est, Oa 50 pet fol (fol. 117).

↖ **ill. 15 :** Antoine Trouvain, *Madame la marquise de Rochebaron en habit d'été*, publié par Antoine Trouvain, eau-forte et burin, 1695. © BnF, Est, Oa 51 pet fol.

↗ **ill. 16 :** Jacob Gole d'après Jean Dieu de Saint-Jean, *Ver (Printemps)*, publié par Jacob Gole, manière noire, vers 1688-1700. © BnF, Est, Oa 48 pet fol (fol. 50).

↙ **ill. 17 :** Anonyme, *L'Hyver, publié par Jean Mariette*, eau-forte et burin, vers 1695-1700. © BnF, Est, Oa 57 pet fol (fol. 56).

↘ **ill. 18 :** Anonyme, *L'Esté*, publié par Jean Mariette, eau-forte et burin, vers 1695-1700. © BnF, Est, Oa 57 pet fol (fol. 54).

ce phénomène est également visible chez des éditeurs qui se servirent dans les vêtements des graveurs parisiens pour proposer différentes compositions, parmi lesquelles figurent des allégories des Saisons. Un même vêtement, comme la sultane, pouvait servir à évoquer l'Hiver ou l'Été en fonction du contexte dans lequel il était placé ; le Printemps et l'Automne étaient quant à eux figurés à partir des habits destinés à l'été et à l'hiver, par des graveurs susceptibles d'adjoindre à leurs images une dimension politique. Installé à Amsterdam après avoir vécu à Paris, Jacob Gole intégra ainsi dans ses estampes sur le thème des Saisons réalisées à partir de gravures de mode parisiennes des messages relatifs aux conflits entre Louis XIV et le prince d'Orange[26] **[ill. 16]**.

Les Saisons et les Mois. Transpositions allégoriques de la mode

Parmi les déclinaisons de la formule de la gravure de mode, celle des allégories « en mode », qui puise dans le répertoire des images d'habits pour actualiser la représentation de concepts comme les Vertus, les Moments du jour, les Mois de l'année ou les Saisons, est sans doute l'une des plus intéressantes. L'habitude ancienne de transposer les figures allégoriques dans un univers contemporain, largement visible sous Louis XIII chez des éditeurs comme Jean Ier Leblond ou Pierre Mariette, fut revivifiée sous le règne de Louis XIV par l'invention des gravures de mode – les graveurs puisant leur inspiration dans ces dernières pour offrir des images nouvelles mais aussi multiplier les allusions à la société contemporaine, et en particulier aux jeux de l'amour et de la galanterie[27]. Presque toutes féminines, leurs figures allégoriques, tout en présentant les mêmes corps et habits que les figures de mode, étaient ainsi souvent présentées dans des situations plus lestes que les personnalités, anonymes ou non, rattachées au monde de la Cour[28].

Les types de l'habit d'hiver et de l'habit d'été appelaient naturellement la réalisation de séries sur le thème des Douze Mois ou des Quatre Saisons. Mais si l'habit d'été fut parfois sollicité pour élaborer des allégories de l'Été, l'association fut surtout étroite entre la représentation de l'Hiver et celle de « l'habit d'hiver » – en particulier *via* le type de la femme assise devant une cheminée un écran à la main tel qu'il apparait sur la *Femme de qualité en robe de chambre d'hyver* publiée par Saint-Jean en 1685 ou la *Dame de qualité en surtout d'hyver* de François-Gérard Jollain, repris par les frères Bonnart, Pierre Valleran, Nicolas Arnoult ou encore Jean Mariette dans leurs allégories **[ill. 17]**. Les compositions de la gravure de mode servirent ainsi de matrice à la représentation de l'Hiver au point d'en faire la saison par excellence de la mode. Contrairement à l'Été, pour lequel les éditeurs créèrent un modèle particulier faisant la part belle aux vêtements fins et détachés, vus en extérieur sur une femme à la poitrine dénudée – se livrant à la recherche de la fraîcheur d'une façon peu compatible avec la pose nécessairement convenable des mannequins des figures de mode ou, plus encore, des portraits en mode **[ill. 18]** –, l'Hiver devint synonyme et occasion de toutes les élégances. Dans des séries allégoriques hybrides faisant appel au répertoire antiquisant et à la gravure de mode comme celles publiées par Henri II Bonnart et son frère Nicolas Ier, l'Hiver est d'ailleurs la seule figure entièrement vêtue à la mode du siècle, abandonnant les tuniques drapées, sandales, fibules et ceintures orfévrées au profit d'élégantes robes et coiffes fourrées, répondant par la jouissance aux duretés de la saison, ainsi que souligne le texte qui l'accompagne[29].

↖ ill. 19 : Anonyme, *Décembre*, À Paris chez J. Mariette rue St-Jacques aux Colonnes d'Hercule, eau-forte et burin, vers 1690-1691. © Collection particulière.
↗ ill. 20 : Robert Bonnart, *L'Hiver*, eau-forte et burin, vers 1695 © Collection particulière.

Sensible dans la présence d'accessoires – parmi lesquels l'écran, qui sert à protéger le teint de la chaleur de la cheminée –, la similitude des allégories en mode avec les simples gravures de mode était en effet redoublée par la présence de mots. Ces derniers prenaient souvent la forme de quatrains mêlant aux réflexions sur la température et le caractère des différents Mois ou Saisons des allusions à la figure féminine désirable qui les incarnait tour à tour. C'est ainsi qu'une allégorie de Décembre **[ill. 19]** publiée par Henri II Bonnart indique :

Cette belle au dehors glacée
Aupres du feu porte des gands
Mais qui liroit dans sa pensée
Verroit quelle brule au dedans[30].

La porosité des compositions entraînait naturellement celle des discours qui les accompagnaient, les allégories enrichissant finalement la compréhension des images de mode en rendant plus sensibles et évidentes les passions qui animent les mannequins. Ce sont bien ces dernières, traversant chaque saison, renaissant de l'une à l'autre, qui sont soulignées par les quatrains. Ceux-ci insistent en particulier sur la chaleur qui habite la figure, résultant de ses habits ou de la température, mais aussi de l'« ardeur » qui la caractérise quelle que soit la situation. Une allégorie en mode de l'Hiver publiée par Nicolas Ier Bonnart informe ainsi son spectateur :

Cette saison paroist cruelle
Qui fait chercher une etrangere ardeur,
Mais en dépit de l'hiver, cette bele
N'a pas moins d'amour dans le cœur[31].

Impliquant généralement un cadre intime, *a priori* peu favorable aux parades publiques, les représentations de l'Hiver devinrent une occasion d'associer

la célébration des plaisirs privés à celle de la mode, paradoxalement représentée hors des lieux habituels de monstration mais dans des situations tout aussi propices à l'observation que le repos sur le « gazon » où les mannequins prennent parfois « le frais » pendant les chaleurs de l'été[32]. Le quatrain qui les accompagne souvent se charge de commenter ces images qui, correspondant presque trait pour trait aux représentations traditionnelles des habits d'hiver, montrent des femmes très actives, sous des dehors impassibles et glacés, dans leur recherche des plaisirs de l'amour. Elles offrent en retour une nouvelle lecture des simples gravures de mode, et peut-être plus encore des portraits en mode, en dévoilant l'intériorité du modèle. Les allusions gaillardes à Dorine, qui « souffle le tison / Jusqu'à la fin de la journée » quand arrive « la rigueur de la saison », ou à tels mannequins anonymes « jeunes et remplies de l'ardeur / Qui peut assurement rechaufer la nature », ne peuvent en effet qu'apparaître en sous-texte au spectateur averti face aux représentations de telle dame de la Cour – princesse de Conty, de Montbason, de Danemarck ou marquise de Gouville – dans une posture similaire **[ill. 20]**. Toutes ces compositions rappellent que l'entretien de la chaleur, celle d'une jeunesse animée par « les feux de l'Amour[33] » qui entraînent les corps et les cœurs, est finalement l'une des principales vocations du jeu de la mode. Comme les gravures représentant des mannequins anonymes ou des personnalités précises de la Cour, les allégories focalisaient ainsi moins l'attention sur les changements vestimentaires que sur les activités et préoccupations des gens à la mode. Loin de préciser les variations des tenues – beaucoup plus semblables chez les éditeurs d'estampes que dans les chroniques du *Mercure galant*, ne serait-ce que par le noir et blanc qui les caractérisait – l'évocation du cycle des saisons était surtout l'occasion de marquer la constance et la variété des plaisirs qu'elles pouvaient procurer. ●

Notes

1 Charles Dufresny et Jean-François Regnard, *La Foire Saint-Germain*, 1695, acte III, scène 13.

2 Anne-Marie-Louise-Henriette d'Orléans, *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier, fille de Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII. roi de France*, tome I, Amsterdam, Jacob Wetstein & Gulielmus Smith, 1735, p. 217. Cité par : Corinne Thépaut-Cabasset (éd.), *L'Esprit des modes au Grand Siècle*, Paris, CTHS, 2010, p. 26.

3 Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou Les Mœurs de ce siècle*, in : *Œuvres complètes*, Julien Benda (éd.), Paris, Gallimard, 1988, p. 202.

4 Voir le portrait des deux sœurs livré par Pierre-Jacques Brillon : « Quand le soir vient, ces deux beautés superbement ornées, paroissent ensemble dans la grande allée ; on s'écarte, on s'arrête, afin de leur ouvrir un libre passage. Leurs courtisans se rangent en haye, plusieurs les dévancent, beaucoup les suivent. On entend un bruit confus de loüanges, on voit une foule de gens curieux, les uns admirateurs de leur bon air, les autres surpris de la richesse de leurs habillemens, tous édifiez de leur modestie ; car à peine osent-elles lever les yeux pour regarer qui les saluë. » Pierre-Jacques Brillon, *Portraits sérieux, galands et critiques*, Paris, Michel Brunet, 1696, p. 317. Cité par Jonathan Dunford et Corinne Vaast, « Jean Dieu de Saint-Jean (1654-1695). Dessinateur de gravures de mode et peintre d'un portrait de Marin Marais », *Iconographie musicale : enjeux, méthodes et résultats*, n° 10, 2008, p. 172-181. Sur les « défilés de mode » aux Tuileries, voir : Cécile Pieau, « La mode, le vêtement et la beauté : pigments de la peinture sociale de la promenade dans les jardins publics parisiens. Des portraits de la cour en mode à la Galerie des modes 1686-1788 », *in* : Daniel Rabreau et Sandra Pascalis dir., *La Nature citadine au Siècle des Lumières*, Paris, Centre Ledoux, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne ; Bordeaux, William Blake & Co, 2005, p. 231-239.

5 Jean-Baptiste de Monicart, *Versailles immortalisé, ou Les Merveilles parlantes de Versailles*, tome II, Paris, Étienne Ganeau et Jacques Quillau, 1720, p. 61-62. Sur Monicart, voir : Paul Fromageot, « Aventures de Jean-Baptiste de Monicart et comment il écrivit à la Bastille son *Versailles immortalisé* », *Revue des Études historiques*, mars-avril 1906, p. 113-140.

6 M. de Fitelieu, *La Contre-Mode*, Paris, Louis de Heuqueville, 1642.

7 [s. n.], « Livre de Tertullien Du Manteau, *Traduction nouvelle*. À Paris, chez P. Promé, 1665 », *Le Journal des Sçavans*, 29 mars 1666, Paris, Jean Cusson, 1666, p. 153-154.

8 Barthélémy Piélat, *Le Secretaire incognu. Contenant des Letres sur diverses sortes de matieres*, Amsterdam, J. J. Waesberge, 1671, p. 211-212.

9 Jacques Boileau, *De l'abus des nuditez de gorge. Seconde édition. Revueuë, corrigée, & augmentée*, Paris, J. de Laize-de-Bresche, 1677, p. 25.

10 Claude La Colombière, *Sermons prêchez devant son altesse roïale Madame la duchesse d'Yorck*, tome III, Lyon, Anisson, Posuel et Rigaud, 1684, p. 85.

11 Charles de La Rue, *Sermons du Pere de La Ruë, de la Compagnie de Jésus, pour le Caresme*, tome II, Paris, Rigaud, 1719, p. 405.

12 Joseph Addison et Richard Steele, *Le spectateur, ou Le Socrate moderne, où l'on voit un portrait naïf des mœurs de ce siècle. Traduit de l'anglois*, tome II, Paris, Étienne Papillon, 1716, p. 160.

13 Sur le *Mercure galant* et la chronique des « Modes nouvelles », voir : Corinne Thépaut-Cabasset (éd.), *L'Esprit des modes au Grand Siècle*, Paris, CTHS, 2010 ; Susannah Carson, « L'Économique de la mode : Costume, Conformity, and Consumerism in *le Mercure galant* », *Seventeenth-Century French Studies*, 27-1, 2005, p. 133-146. Sur les gravures publiées par le périodique, voir aussi : Barbara Selmeci-Castioni, « L'actualité gravée au temple de mémoire. La mise en place du programme d'illustration du *Mercure galant* au tournant de l'année 1678 », *Nouvelles de l'estampe*, 252, 2015, p. 54-68.

14 [Jean Donneau de Vizé], « Préface », *Mercure galant*, avril 1678, non paginé.

15 Par exemple en octobre 1689, lorsque Donneau écrit : « Voicy la Saison qui devroit enfanter des modes, mais la guerre qui apparemment ne finira pas si tost, en empeschera beaucoup d'éclore ». [Jean Donneau de Vizé], « Modes nouvelles », *Mercure galant*, octobre 1689, p. 249-251, p. 249.

16 [Jean Donneau de Vizé], « Modes nouvelles », *Mercure galant*, octobre 1678, p. 361-378, p. 361-363.

17 Voir par exemple les chroniques de janvier 1679, mai 1682 et juin 1699.

18 [Jean Donneau de Vizé], *Extraordinaire du Mercure*, avril 1678, p. 397-404, p. 397-399.

19 [Jean Donneau de Vizé], *Mercure galant*, mars 1678, p. 251-253 ; id., « Modes », *Mercure galant*, septembre 1693, p. 201-211 ; id., « Portraits des Modes du feu sieur de Saint Iean », *Mercure galant*, octobre 1695, p. 312

20 Sur la gravure de mode et les bonnarts, voir : Raymond Gaudriault, *La gravure de mode féminine en France*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1983 ; Kathryn Norberg et Sandra Rosenbaum (éd.), *Fashion prints in the age of Louis XIV : interpreting the art of elegance*, Lubbock, Texas tech university press, 2014 ; Pascale Cugy, *La Dynastie Bonnart : peintres, graveurs et marchands de* modes *à Paris sous l'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

21 La *Fille en robe de chambre d'hiver* de Picart est ainsi datée de juin 1675 ; les planches de Saint-Jean évoquées comme récemment publiées par le *Mercure* en septembre 1693 proposent quant à elles différents habits, propres à l'hiver aussi bien qu'à l'été ([Jean Donneau de Vizé], « Modes », *Mercure galant*, septembre 1693, p. 201-211).

22 Anonyme, *Chevalier*, publié par Henri II Bonnart en trois états. Voir par exemple : BnF, Est, Oa 49 pet fol (fol. 31, 29 et 32).

23 Sans nul doute l'éditeur d'estampes le plus proche de l'esprit de la chronique des « Modes nouvelles » du *Mercure galant*, Nicolas Arnoult se démarqua à plusieurs reprises de ses concurrents par ses compositions qui incluaient notamment des planches très « bavardes » en matière de vêtement comme l'*Homme de Qualité en Habit d'Esté* et la *Femme de Qualité en Deshabillé d'Esté*. Il ne fut cependant que peu copié en France.

24 À ce sujet, voir : Edward Sterrett, « Modes of Address : The Fashion Print as *Passe-Partout* », *Getty Research Journal*, 9, 2017, p. 23-38.

25 Nicolas Arnoult recycla ainsi notamment sa *Fille de Qualite en Deshabillé d'Hiver* en une *Fille de qualite aprenant a danser* et sa *Fille de qualité en Deshabillé pour L'Automne* en *Fille de qualité en Vendange*.

26 À ce sujet, voir : Pascale Cugy, « Arnold Van Westerhout, Jacob Gole et quelques autres graveurs et

marchands de modes installés hors de Paris », *Nouvelles de l'estampe, à paraître en 2018-2019*.

27 À ce sujet, voir : Madeleine de Terris, « L'allégorie des quatre saisons dans la gravure française du XVIIe siècle », Barbara Brejon de Lavergnée, Peter Fuhring, Marianne Grivel (éd.), *L'Estampe au Grand Siècle : études offertes à Maxime Préaud*, Paris, École nationale des Chartes/Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 385-402.

28 À ce sujet, voir : Pascale Cugy, « La fabrique du corps désirable : la gravure de mode sous Louis XIV », *Histoire de l'art*, 66, p. 83-93.

29 La lettre d'une planche de Nicolas Ier Bonnart intitulée *L'Hiver* indique ainsi par exemple : « L'hvier [sic] est icy representé sous la figure d'une femme vetuë d'une robe fourée, ayant le dos / tourné au feu ; la robe fourée et l'action de manger et de boire pres du feu, nous font remarquer qu'apres / la peyne que nous avons prise en Esté, l'Hiver nous invite à jouir paisiblement des richesses que la terre nous / a donnée. »

30 Anonyme, *Decembre*, publié par Henri II Bonnart. Voir par exemple : BnF, Est, Oa 78 pet fol (fol. 59).

31 Nicolas Ier Bonnart, *L'Hiver*, publié par Nicolas Ier Bonnart. Voir par exemple : BnF, Est, Oa 57 pet fol (fol. 60).

32 Voir par exemple la *Dame de qualité, qui prend le frais sur le gazon* publiée par Nicolas Ier Bonnart, devenue dans son second état un portrait en mode de Marie-Anne-Gabrielle de Morlon, ou encore *La Belle au Frais* de Nicolas Arnoult, dormant « aux doux plaisirs des plus tendres accords » étendue sur un « verd gazon ».

33 Voir *Decembre* de Henri II Bonnart, *L'Hyver* de Pierre Valleran et *L'Hyver* de Nicolas Arnoult.