



HAL
open science

Éléments pour une relecture de la série des “ Modes ” de François-Roger de Gaignières

Pascale Cugy, Anne Ritz-Guilbert, Vanessa Selbach

► **To cite this version:**

Pascale Cugy, Anne Ritz-Guilbert, Vanessa Selbach. Éléments pour une relecture de la série des “ Modes ” de François-Roger de Gaignières. *Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art*, 2023, 2, pp.165-178. 10.4000/perspective.30076 . hal-04349353

HAL Id: hal-04349353

<https://hal.science/hal-04349353v1>

Submitted on 22 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art



MODE(S)

2023-2 Institut national
d'histoire de l'art

2023 – 2

Perspective a été fondée à l'Institut national d'histoire de l'art par Olivier Bonfait, en 2006. Depuis, Marion Boudon-Machuel (2009-2012), Pierre Wachenheim (2012-2013), Anne Lafont (2013-2017), puis Judith Delfiner (2017-2020) en ont été rédactrices et rédacteur en chef. Marine Kisiel et Matthieu Léglise leur ont succédé en novembre 2020.

Directeur de publication

Éric de Chasse

Rédaction en chef

Marine Kisiel, Matthieu Léglise

Coordination scientifique

Émilie Hammen

Responsable éditoriale

Katia Bienvenu

Secrétariat de rédaction et de coordination éditoriale

Marie Caillat, assistée de Tristan Denis

Iconographie

Cloé Brosseau

Conception graphique et mise en pages

Anne Desrivières

Logo

Marion Kueny

Impression

Snel Grafics SA

Z.I. des Hauts-Sarts, rue du Fond des Fourches, 21
B-4041 Vatterem, Belgique

Comité scientifique

Laurent Baridon
Jérôme Bessière
Olivier Bonfait
Marion Boudon-Machuel
Esteban Buch
Véronique Dasen
Dominique de Font-Réaulx
Rossella Froissart
Vincent Guichard
Christian Joschke
Anne Lafont
Antoinette Le Normand-Romain
Olivier Meslay
Philippe-Alain Michaud
France Nerlich
Pierre Rosenberg
Alain Schnapp
Victor Stoichita
Isabel Valverde Zaragoza

Comité de rédaction

Francesca Alberti
Philippe Bettinelli
Vivian Braga dos Santos
Baptiste Brun
Jean-Sébastien Cluzel
Sophie Cras
Servane Dargnies-de Vitry
Nikolaus Dietrich
Pierre-Olivier Dittmar
Charlotte Foucher
Jérémy Koering
Alicia Knock
Guy Lambert
Hélène Leroy
Anne-Orange Poilpré
Magdalena Ruiz Marmolejo
Ida Soulard
Nancy Thebaut

Les versions numériques des numéros
ainsi que la version anglaise du n° 2023 – 2
sont accessibles à l'adresse :
journals.openedition.org/perspective

Diffusion

Le Comptoir des presses d'universités
(FMSH Diffusion)
www.lcdpu.fr/revues/perspective

Édition

Institut national d'histoire de l'art (INHA)
2, rue Vivienne – 75002 Paris
revue-perspective@inha.fr

EAN : 978-2-492607-01-1

ISSN : 1777-7852

Périodicité : semestrielle

Dépôt légal : novembre 2023

Date de parution : novembre 2023

© Institut national d'histoire de l'art,
2023

REMERCIEMENTS

L'équipe de rédaction et Émilie Hammen tiennent à remercier

Inès Ben Slama, Alain Berland, Antoine Bucher, François Cam Drouhin, Roxane Castro, Olivier Flaviano, Lou Forster, Lenio Kaklea, Florence Le Balc'h Moorhead, Émeric Le Bourhis, Thebe Magugu, Martin Margiela, Meryll Rogge, Alexandre Samson et Benjamin Simmenauer pour leur soutien décisif ;

les auteurs, les membres du comité scientifique et du comité de rédaction, les chercheurs et les traducteurs sollicités durant la préparation de ce volume pour leur précieuse contribution ;

Mathilde Arnau pour sa participation à l'édition de ce numéro ;

les équipes de l'INHA, et tout particulièrement Marine Acker, Mathilde des Bois de La Roche, Victor Claass, Victoria Le Boloc'h-Salama, Marie-Laure Moreau, Elsa Nadjm, Anne-Gaëlle Plumejeau et Alexandra Thiélin, ainsi que l'équipe de la FMSH Diffusion pour leur soutien.



ÉDITORIAL

6 – Marine Kisiel et Matthieu Légiise

INTRODUCTION

11 – *Histoire de faire des modes*
Émilie Hammen

TRIBUNE

19 – *Dans l'attente d'un corps*
Nick Mauss

DÉBATS

33 – *Une mode avant la mode ?*

Un débat entre Margarita Gleba, Timothy McCall, Eiren Shea et Linda Welters, mené par Ulinka Rublack

59 – *La mode à l'épreuve du genre*

Un débat entre Marta Franceschini, Philippa Nesbitt, Nicole Pellegrin et Annamari Vänskä, mené par Damien Delille

79 – *Pratiques curatoriales, archivistiques et muséales dans le domaine de la mode*

Un débat entre Ricarda Bigolin, Hazel Clark, Jonathan Michael Square et Elisa van Joolen, mené par Marco Pecorari

99 – *Vers une histoire globale de la mode*

Un débat entre BuYun Chen, Beverly Lemire et Lucy Norris, mené par Christopher Beward et Giorgio Riello



ENTRETIENS

125 – *Tisser des liens*

Un entretien avec Valerie Steele, par Miren Arzalluz

141 – *Relire Adorned in Dreams*

Un entretien avec Elizabeth Wilson, par la rédaction

151 – « *La mode fonctionne plutôt à la manière d'une intensification* »

Un entretien avec Meryll Rogge, par la rédaction

ESSAIS

165 – *Éléments pour une relecture de la série des « Modes » de François-Roger de Gaignières*

Pascale Cugy, Anne Ritz-Guilbert et Vanessa Selbach

179 – *Comment peut-on être dress historian ?*

L'étude et l'histoire du vêtement en Grande-Bretagne depuis 1600

Ariane Fennetaux

195 – *L'anti-mode par ses idées*

Adrian Kammarti

209 – *(Re)mettre le passé à la mode : le « culte de l'authentique » dans la mode française (1880-1900)*

Maude Bass-Krueger

227 – *L'étoffe du labeur : fonctions critiques du vêtement de travail dans les œuvres contemporaines*

Camille Richert

LECTURES

243 – *Couture Culture : avant et (vingt ans) après*

Nancy J. Troy

•

257 – Résumés

264 – Crédits photographiques et droits d'auteur



re modestie apparente) portés
de veuve ou de femme mariée
ois
les ajustées comme les filles ^{deq}
- habit avec la cappe qui cae
es au deffain des ces creatures
r les reconnoit aisement p
quelles ont de se descouvrir de
- Defendu de porter des perles
elles etudent ces defences en entr
dit leur mary, et par ce m



Éléments pour une relecture de la série des « Modes » de François-Roger de Gaignières

Pascale Cugy, Anne Ritz-Guilbert et Vanessa Selbach

Constituée de plus de deux mille planches réunies dans vingt-sept portefeuilles in-folio, la série des « Modes » du Nivernais François-Roger de Gaignières (1642-1715) est l'un des aspects les plus connus de sa collection¹. Regroupées sous un titre qui, au début du XVIII^e siècle, renvoyait à une représentation gravée de figure en pied et à un format spécifique d'estampes², ces images dessinées ou gravées de personnages installés sur un sol uni ou dallé se détachant sur un fond neutre ont été largement diffusées par les histoires du costume du XIX^e siècle³. Intimement liées au projet de l'érudit de documenter l'histoire de la noblesse française depuis ses origines, elles insistent sur l'association étroite de l'habit, de la fonction et du statut. Classés chronologiquement par règne – pour la France – ou topographiquement, pour les autres pays –, les rois, reines, princes de sang, grands prélats et aristocrates y côtoient le chanoine ordinaire, le bourgeois ou le laboureur. Les légendes identifient les personnages et signalent les monuments dont Gaignières et ses assistants, Louis Boudan et Barthélémy Rémy, les ont extraits au cours des recherches qui les menèrent, pendant près d'un demi-siècle, à dépouiller les chartriers des châteaux, abbayes et chapitres du royaume de France, ainsi qu'à copier et relever des centaines de milliers d'actes, titres et monuments (tombeaux, épitaphes, plaques de fondation, vitraux, sceaux, tapisseries, etc.), organisant de la sorte une collection documentaire exceptionnelle sur les époques médiévale et moderne.

La reconstitution numérique de la collection Gaignières menée dans le cadre du projet « Collecta », l'étude des estampes de mode contemporaines de l'entreprise de Gaignières et l'identification de pièces à la Bibliothèque nationale de France permettent aujourd'hui de réévaluer les contours et la place du projet intellectuel de l'érudit, parmi les premiers à avoir tenté une étude systématique des habits et changements de modes dans la société française⁴. Il fut l'auteur d'une approche originale, dans laquelle les portefeuilles de « Modes », à la fois recueils d'habits et galeries de portraits, constituaient la partie la plus visible d'une immense collecte de documents dont les logiques ont été largement réorientées par les politiques successives des conservateurs de la Bibliothèque royale, nationale puis impériale ainsi que par les approches sélectives des différents historiens ayant utilisé ses ressources dans leurs travaux. Le présent article propose quelques pistes pour reconsidérer la fabrication

et la réception de ce vaste ensemble, dont le contenu et l'économie ont encore été peu pris en compte par l'historiographie des modes occidentales, largement aiguillée par la dissociation des textes, dessins et gravures après leur legs au roi de France⁵.

Si les « Modes » de Gaignières ont souvent été convoquées comme illustrations par les historiens, le projet intellectuel sous-jacent à leur collecte et à leur mise en série ainsi que l'histoire de leur réception n'ont en effet pas été considérés comme déterminants ou susceptibles de marquer l'historiographie des apparences. Ce constat n'est du reste pas applicable à la seule collection Gaignières : les séries de modes issues d'ouvrages imprimés et reliés ont presque toujours été préférées aux planches rangées dans des portefeuilles, davantage soumises aux reclassements, à l'éclatement ou à la dispersion après la mort de leur concepteur. Il s'agira ici de montrer l'intérêt de la prise en compte de l'histoire des collections et de l'étude de la génétique des œuvres pour la compréhension des méthodes de l'histoire des apparences.

Constitution et usages de la série des « Modes »

Les portefeuilles réunissant la série des « Modes » ont été constitués entre les années 1680 et 1710. Résumant l'histoire des apparences en France de Clovis à Louis XIV tout en offrant un aperçu des vêtements portés dans divers pays, ils furent formés à partir de sources hétérogènes et résultaient en partie des pérégrinations de Gaignières, Rémy et Boudan dans la partie septentrionale du Royaume. La part la plus connue de cette série, se référant aux périodes médiévales, consiste ainsi en grande partie en des dessins issus de l'étude minutieuse de gisants auxquels Boudan fut chargé de redonner vie dans des représentations en pied. À moindre échelle, des portraits peints, des tapisseries, des relevés de vitraux et des enluminures, tantôt agrandis, tantôt rétrécis, plus ou moins séparés de leur contexte initial, furent également utilisés pour produire ces effigies. Parmi les « Modes » extérieures au royaume, on repère aussi des estampes issues de livres d'habits publiés au XVI^e siècle⁶, sous la forme de reprises dessinées ou encore de silhouettes enluminées soigneusement découpées, collées et légendées. Des gravures issues de *l'Omniium poene Gentium Imagines* d'Abraham de Bruyn (1577) servent ainsi à évoquer les apparences flamandes sur des feuillets où la nature de l'image originale se trouve en quelque sorte dissimulée par le travail de mise en page, qui a pour effet de renforcer la parfaite intégration des estampes découpées et colorées à l'ensemble de la série⁷. Les « Modes » italiennes du volume actuellement conservé sous la cote Réserve Ob-37-fol sont quant à elles inspirées de l'ouvrage *De gli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo* de Cesare Vecellio (1590), dont Gaignières possédait deux éditions⁸. Boudan fut chargé de redessiner la silhouette de l'image gravée en noir et blanc avant de la colorer en suivant fidèlement la description du texte italien, dont la traduction est insérée dans le volume⁹. La représentation par Boudan de la *Cortigiana fuor di casa* permet de mesurer les écarts entre les estampes originales et leur interprétation dessinée, davantage appuyée sur le texte que sur la planche, n'hésitant pas éluder certains éléments – comme le sautoir –, à en modifier – comme les pointes du voile – ou à en ajouter de nouveaux – comme les boucles d'oreilles et la ceinture (**fig. 1a-c**).

Leur homogénéité finale et le soin porté à leur présentation ont très certainement participé à l'intérêt porté aux « Modes » de Gaignières. Elles furent présentées dans ses logements successifs à de multiples visiteurs français et étrangers, comme le duc de Bourgogne en 1702. Les témoignages de personnalités comme l'historien et topographe Germain Brice évoquent la fascination pour ces « modes d'habits [...] portées

en France, à la Cour & à la Vile, depuis le regne de saint Louis, jusqu'à present, pour toutes sortes de personnes¹⁰ », qui firent beaucoup pour la célébrité de la collection Gaignières en dehors des cercles de la curiosité auxquels l'érudit se rattachait par ses pratiques et ses liens avec des historiens comme Bernard de Montfaucon. Par leur aspect visuel et leur qualité formelle, les « Modes » constituaient le principal moyen d'attirer l'attention sur un ensemble hétérogène de plusieurs dizaines de milliers de pièces – manuscrits, jetons, estampes, dessins, peintures, etc. – cédé au roi de France avec réserve d'usufruit en 1711, date à laquelle un premier inventaire fut entrepris. À la mort de Gaignières, en 1715, la série fut détachée du reste de la collection pour être présentée à Louis XIV. Les portefeuilles furent alors utilisés pour leur aspect distrayant et délectable ; ils offraient de l'histoire du Royaume une image agréable qui, tout en permettant d'envisager un rôle pédagogique – comme le fit le duc de Saint-Simon – semblait pouvoir nourrir l'imagination des artistes¹¹. Leur séparation rapide d'avec le reste de la collection fit naître un malentendu sur la nature de ces images et la qualité de l'information dont elles étaient porteuses ; leur rôle de porte d'entrée vers une histoire savante de la noblesse, plus technique et austère, considérant ses dimensions territoriales, institutionnelles et sociétales, fut ainsi négligé, à l'instar de la place de Gaignières dans la construction des savoirs sur l'histoire des apparences. L'antiquaire n'a en effet pas vraiment suscité l'intérêt des chercheurs en ce domaine, qui ont considéré les dessins de Boudan peu fiables et ont été peu enclins, lorsqu'ils utilisaient les « Modes », à citer leur source primaire, préférant s'appuyer sur des auteurs intermédiaires¹².

Les efforts des chercheurs en modes du XIX^e siècle pour revenir aux objets matériels masquèrent largement le fait que Gaignières avait, plusieurs dizaines d'années auparavant, entamé une démarche savante très similaire à la leur et, à certains égards, plus ambitieuse. Pour une grande partie de la série,



1a. Cristoforo Guerra, *Cortigiana*, avant 1590, gravure sur bois, dans Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due*, in Venetia, MDXC, presso Damian Zenaro, t. I, Paris, BNF, Est. (Réserve Ob-12-4), p. 138.

1c. Louis Boudan, *Courtisane dans une rue de Venise*, aquarelle et rehauts de gouache sur papier, vers 1680-1710, dans *Recueil de costumes étrangers...*, 1670-1698, Paris, BNF, Est. (Réserve Ob-37-fol), f° 36 bis.

CORTIGIANA fuor di casa

CORTISANE hors de la maison

Les courtisannes de Venise qui se veulent faire valoir avec une modestie apparente portent ordinairement un habit de veuve ou de femme mariée. Elles sont ^{quelques fois} aussi ajustées comme les filles ^{de qualité}. Mais parce que ce dernier habit avec la cappa qui cache le visage ne sauroit se guerdonner au deffin des ces creatures qui veulent qu'on les voie, on les reconnoist aisément pour ce qu'elles sont par le soin qu'elles ont de se deschauxer de temps en temps. Il leur est defendu de porter des perles et des pierreries, mais elles eludent ces defences en entretenant quelque homme qui se dit leur mary, et par ce moyen elles portent ce qu'elles veulent. Leur robe est de brocard de diverses couleurs qu'elles font broder magnifiquement. Elles portent des souliers ala Romaine dans des pantoufles. Voilà le ajustement des courtisannes les plus fameuses. Pour celles qui se menagent moins elles ont des pourpoints de soie qu'elles relèvent de rubans dor ou qu'elles font broder légèrement. Leurs Juppes sont de mesme, elles mettent au enuore une tablier de soie, et se couvrant la tete d'un grand mouchoir. Elles vont par la ville en cet equipage que tout le monde connoist.

1b. François-Roger de Gaignières et un traducteur anonyme, *Courtisane hors de la maison* [Cortigiana fuor di casa], vers 1680-1710, plume et encre sur papier, dans *Recueil de costumes étrangers formé par M. de Gaignières, faisant suite aux costumes de France. Venise XVI^e siècle*, Paris, BNF, Est. (Réserve Ob-37-fol), f^o 36.

il s'attacha en effet à documenter précisément les monuments qui lui avaient servi de source, notamment à travers la collecte de signes identitaires comme les sceaux, les armoiries ou les emblèmes, la constitution de généalogies ou la mise au jour d'une histoire institutionnelle très précise. Au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, des documents issus de sa collection attestent également de son intérêt pour les aspects juridiques, historiques et culturels de l'habit et d'un véritable travail philologique sur le lexique propre à différentes pièces vestimentaires¹³. S'il fallut attendre des ouvrages comme le *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance* de Victor Gay (1882-1887) pour que le vêtement, découpé en pièces et détaché de son mannequin, soit mis en regard du mot qui le désigne, la documentation réunie par Gaignières rend compte d'une tentative novatrice de lier les images collectées à leur nomenclature, mais aussi à des sources textuelles. Le portefeuille intitulé « Extraits pour des Modes¹⁴ » contient entre autres un répertoire des mots du vêtement, glanés par Gaignières au cours de ses lectures.

Sur la fiche consacrée au terme « Mandille » sont par exemple consignées deux citations tirées des mémoires de Sully et du maréchal de Bassompierre : « Au pillage de casteau en Cambresis fait par l'armée du duc d'Anjou, Sully avait une MANDILLE de velours orangé en broderie d'argent, Mémoire de Sully, t. I, p. 56 » ; « Du siège de Montauban en 1621, M. de Bassompierre ouvrant la tranchée où sa MANDILLE fut percée d'une mousquetade, Mémoires de Bassompierre, t. II, p. 162 ». Sans avoir concrétisé formellement la mise en relation du texte et de l'image, on peut supposer que Gaignières, en montrant ses « Modes », devait discourir sur le surcot de l'un ou l'armure de l'autre et offrir quelques explications, dont il avait identifié la source, sur leur apparition, leurs usages au cours de l'histoire et leurs évolutions dans le temps.

Ce dernier aspect, considéré comme une prérogative du royaume de France particulièrement marquante dans le discours contemporain sur la mode¹⁵, est appuyé par la mise en scène des planches, les portefeuilles associant aux métamorphoses des apparences françaises une relative fixité dans les états circonvoisins. La quantité des figures dédiées au royaume de France, comme le raffinement des découpages chronologiques et des identités dans les sections qui le concernent, accèdent visuellement sa prééminence en matière de fluctuation des apparences. Cette richesse des transformations et variations des habits identifiés comme « français », dont Jean Donneau de Vizé tentait à la même époque la description dans le *Mercure galant*¹⁶, était pour Gaignières primordiale à plus d'un titre. À la manière du *Re diplomatica* (1681) de Jean Mabillon, qui propose de dater les manuscrits médiévaux par l'étude comparative des écritures, ses « Modes » françaises, provenant en majorité de monuments datés, offraient en effet un outil performant pour comparer et conjecturer sur la datation de ceux que l'usure du temps n'avait pas épargnés¹⁷. Mais les « Modes » rassemblées en quelques portefeuilles pouvaient aussi servir à éviter les anachronismes lors de la réalisation *a posteriori* de portraits en pied de personnages historiques. À ce titre, Gaignières devint sans doute une référence pour nombre de curieux de la période – et notamment pour des personnalités comme Denis Moreau, premier valet du duc de Bourgogne, particulièrement intéressé par la réunion de portraits susceptibles de donner à voir la variation des modes à travers le temps. Dans une lettre qu'il envoie à Gaignières le 29 mars 1695, ce dernier écrit ainsi être occupé à faire « habiller le maréchal de Bassompierre avec les habits à la mode de son temps¹⁸ ». Sans doute était-il alors en train de travailler à sa célèbre galerie de personnages historiques « dans leur costume naturel¹⁹ ».

Les « Modes » en leurs contextes

Dans l'économie de la recherche conçue par Gaignières, une place importante était réservée aux estampes. En partie dispersées à la mort de l'antiquaire, celles-ci constituaient une part non négligeable des « Modes » et, plus généralement, de sa collection ; l'*Abrégé du Cabinet de défunt M. de Gaignières* rédigé sous la direction du généalogiste des Ordres du roi Pierre de Clairambault (1651-1740) entre 1715 et 1717 montre qu'elles représentaient 87,5 % des 43 553 images réunies dans les 398 grands portefeuilles de l'antiquaire²⁰. Faisant appel à Boudan pour interpréter par le dessin les habits représentés dans les monuments médiévaux et renaissants ou dans les livres imprimés, Gaignières se livra parallèlement à la collecte d'estampes contemporaines, réunissant un ensemble de « modes modernes » considérées comme de véritables documents historiques. Concernant différents ordres de la société, la cour comme la ville et « toutes professions et métiers²¹ », cet ensemble s'appuie en particulier sur les planches éditées par le peintre et dessinateur Jean Dieu de Saint-Jean (1654-1695), perçu par ses contemporains comme le plus



2a. Graveur anonyme d'après Robert Bonnart, *Philippe de Bourbon duc de Chartres*, vers 1686-1690, gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin, dans *Recueil. Costumes du règne de Louis XIV par Bonnart et divers (...). Hommes*, Paris, BNF, Est. (Oa-48-pet fol), f° 33.

2b. Louis Boudan, *Louis-Alexandre de Bourbon comte de Toulouse*, vers 1693-1710, aquarelle et rehauts de gouache sur papier, dans *Rois et Reines de France et personnes de différentes qualités, dessinés sur des monumens [sic]*, X. Règnes de Henri IV, Louis XIII, Louis XIV (années 1589 à 1660), Paris, BNF, Est. (Réserve Oa-18-fol), f° 67.

habile et savant artiste en matière de vêtements. Il fut à l'origine du développement de la formule des jeunes figures en pied accompagnées d'un titre synthétisant les éléments les plus remarquables de leur apparence et régulièrement d'une date, désignée par le terme de « mode » dans le langage des marchands et des collectionneurs d'estampes²².

Certaines de ces estampes pourraient avoir servi à Boudan de modèles pour des figures en couleur ; celles représentant Monsieur le Dauphin ou Madame la Dauphine semblent ainsi reprises, avec de légères modifications, d'estampes publiées par Saint-Jean²³. Dans d'autres cas, des portraits en mode publiés à Paris paraissent avoir fait l'objet d'un détournement d'identité selon un processus consistant à substituer un nouveau nom à celui du modèle²⁴. La planche figurant le jeune duc de Chartres publié par Henri II Bonnart semble avoir servi à la réalisation de l'effigie du comte de Toulouse, là encore avec des changements dans l'ornementation du vêtement (**fig. 2a-2b**). La présence de variations touchant à certains éléments importants de la coiffure et de l'habit, comme la forme du baudrier de Monsieur ou les rubans du justaucorps du comte de Toulouse, laisse cependant ouverte la possibilité que les dessins de Boudan se soient appuyés sur un portrait peint dont l'estampe fournirait une version légèrement différente. On sait quoi qu'il en soit que des estampes de mode furent directement placées dans la série de Gaignières. L'inventaire de 1711 évoque ainsi, à la suite de planches du XVI^e siècle, quatre portefeuilles de modes gravées contemporaines, provenant de Saint-Jean et des Bonnart²⁵. L'inventaire détaillé, réalisé par Barthélémy Rémy, précise que le « carton cotté modes gravées par Saint Jean » contenait des « modes de France toutes gravées, dont 48 de colorée[s] et enluminée[s] et 44 qui ne le sont point », soit « en tout 92 modes, modernes²⁶ ». La sélection, parmi la vaste production contemporaine, des modes de Saint-Jean et des Bonnart, considérés comme les meilleurs représentants du genre, à l'origine de planches fiables et informées, paraît significative de la parfaite connaissance que Gaignières pouvait avoir du monde de l'estampe parisien (**fig. 3**).

L'intérêt de l'antiquaire pour ces modes permet d'envisager sa place parmi les multiples acheteurs de ces estampes, dont les pratiques sont les plus diverses – consommateurs de portraits en mode cherchant à créer des généalogies visuelles des hauts personnages du royaume, curieux compulsifs comme le maréchal d'Estrées, mais aussi collectionneurs plus sélectifs et organisés, comme le marquis de Béringhen, Jean de Jullienne

ou Claude Potier. La similarité visuelle entre les « Modes » de Gaignières et celles publiées par les éditeurs parisiens, dans la mise en page comme dans l'attitude des mannequins, laisse penser que les estampes disponibles sur le marché à partir de la fin des années 1670 ont joué un rôle important dans la genèse de son programme. Leur composition générale semble avoir servi de modèle pour donner une forme attrayante et signifiante aux renseignements recueillis sur l'histoire des apparences.

Les « Modes », les érudits et les collectionneurs

Les projets d'écriture visuelle de l'histoire des modes, visant à recueillir et organiser historiquement, sociologiquement ou topographiquement les apparences, fleurissent parmi les acheteurs et vendeurs d'estampes parisiennes dès la fin du XVII^e siècle. Un libraire-éditeur comme Nicolas Langlois proposait ainsi à la vente dans sa boutique en 1693 un « Recueil de plus de neuf cens [modes] de divers Graveurs, contenant les habillemens de la Cour & de divers Estats [...] disposé par années, avec les Habillemens des Cours Etrangeres, & les Portraits des Souverains, Princes & Seigneurs, & Dames de l'Europe, & des autres parties du Monde, en sorte que l'on y peut voir avec plaisir les changemens d'Habits & de Modes depuis plusieurs années²⁷ ». En 1700, Florent

Le Comte soulignait quant à lui que les modes pourraient, à l'avenir, « former des recueils [...] dont la curiosité ne sera pas indifférente²⁸ ». Ces initiatives montrent la façon dont les planches publiées à la feuille furent presque immédiatement considérées comme un moyen de réactualiser la tradition des livres d'habits du monde en formant des recueils consacrés à la France dans lesquels était mise en avant l'instabilité des formes vestimentaires. Elles concernèrent des collectionneurs de toute l'Europe, comme le montre l'exemple de Samuel Pepys, qui organisa pour sa bibliothèque un recueil de modes intitulé « Habits de France d'environ l'Année 1670, & d'entre les Années 1693 & 1697, l'une & l'autre incluse », comprenant notamment des planches de Saint-Jean, des Bonnard et d'Antoine Trouvain, pour partie enluminées²⁹. Plusieurs autres exemples montrent que la pratique de la collecte des modes et de leur organisation en séries chronologiques fut largement contemporaine de la production des planches et que les « Modes » de Gaignières s'inscrivirent dans un vaste mouvement, qui se poursuivit pendant une grande partie du XVIII^e siècle. Quelques années après la mort de l'antiquaire, Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, extrêmement critique des méthodes de Gaignières³⁰, adopta néanmoins pour le classement



3. Graveur anonyme d'après Jean Dieu de Saint-Jean, *Habit d'épée*, vers 1678-1685, gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin enluminée, dans *Recueil. Costumes coloriés sous Louis XIV*, Paris, BNF, Est. (Oa-59-pet fol), p. 3.

de ses multiples représentations gravées d'habits un cadre très proche du sien. Dans sa collection, les apparences des quatre continents sont organisées en quatre volumes, dont les deux premiers, consacrés à l'Europe, sont les seuls marqués par la mise en avant d'une évolution temporelle. Le premier de ces volumes – qui contient des planches tirées des *Monumens de la Monarchie française* de Bernard de Monfaucon, réalisées d'après les « Modes » de Gaignières – développe les apparences françaises depuis Charles le Chauve jusqu'aux années 1740 en s'appuyant uniquement sur des estampes³¹ (**fig. 4**).

Tout au long du XVIII^e siècle, les recueils de modes gravés furent présentés comme des outils de savoir et des objets d'agrément nécessaires aux grands cabinets ; ils étaient toutefois relégués au dernier plan dans les descriptions idéales de collections, quittant la place centrale que leur octroyait Gaignières en en faisant un objet de démonstration mondaine. Roger de Piles, Dezallier et Carl Heinrich von Heineken les placent ainsi à la fin de leurs listes, parmi les estampes « historiques³² ». Les « modes » sont écartées des « portraits » auxquels est donnée la priorité.

Intégrés au savoir encyclopédique dont l'art de la gravure semblait permettre la constitution, les regroupements de modes servirent largement aux quelques historiens et littérateurs soucieux de retracer l'histoire des apparences au XVIII^e siècle ; tous soulignèrent l'importance des images gravées, à côté d'autres sources iconographiques, et regrettèrent leur absence aux siècles antérieurs. Achetés par le marquis de Paulmy, les recueils de Dezallier lui permirent, avec Contant d'Orville, de rédiger le *Précis d'une histoire générale de la vie privée des François dans tous les temps et dans toutes les provinces de la monarchie* (1779), dans lequel la gravure est présentée comme l'outil permettant, à partir du règne de Louis XIV, de suivre précisément l'histoire des modes³³. La sensation d'un manque cruel de ressources pour les époques antérieures à l'invention de l'image imprimée, souvent présentée comme un objet fiable par nature, presque documentaire malgré elle³⁴, fait apparaître à la fois l'importance du travail de Gaignières, son ampleur inégalée dans la qualité comme dans la quantité de recherches prenant en compte un arc temporel outrepassant largement celui couvert par la gravure, mais aussi la méfiance que pouvaient faire naître des dessins privés de l'autorité conférée à l'imprimé. Les problèmes particulièrement aigus de la critique des sources iconographiques semblent ainsi avoir été souvent résolus en un partage entre des graveurs besogneux, aux productions fiables et datables, et des dessinateurs plus imaginatifs, exigeant des historiens et des curieux qu'ils prennent en compte leur tendance à l'« amusement³⁵ ».

La collection Gaignières à la Bibliothèque royale

La reconnaissance du caractère exceptionnel de la collection Gaignières justifia son accueil à la Bibliothèque royale, où les dessins et les estampes – après un processus de sélection des pièces intéressantes, confié à Clairambault – rejoignirent le cabinet des Estampes fondé par l'abbé Bignon en 1740, alors essentiellement composé de fonds juxtaposés – cabinet du Roi, collections Marolles et Béringhen, etc. L'histoire du contexte de l'accueil des « Modes » au sein de l'institution, comme celle de leur création, permet de mieux appréhender leur complexité et de percevoir à quel point leur compréhension a été jusque-là extrêmement partielle. Si les volumes de la série sont réputés avoir peu changé et que les conservateurs et historiens ont beaucoup insisté sur leur intégrité, celle-ci, tout en demeurant un objectif pour la Bibliothèque, s'avère en partie fictive. L'archéologie des collections montre que les portefeuilles de Gaignières, reliés au début du XIX^e siècle dans un maroquin rouge au chiffre de Napoléon, ont été l'objet de plusieurs reconfigurations et transferts, qui touchèrent en particulier les estampes modernes. Détachées très rapidement

du reste de la collection, et donc d'une grande partie de leur assise intellectuelle, les « Modes » ne furent sans doute pas non plus totalement épargnées par les détournements de Clairambault, qui conserva chez lui une partie des pièces qu'il avait été chargé de sélectionner pour la Bibliothèque royale. On sait que l'institution acheta à la mort de ce dernier, en 1755, « Cinq portefeuilles contenant des modes peintes et gravées, pour joindre au Recueil de Gaignières³⁶ ». Elles furent, comme les estampes de Marolles ou de Béringhen, concernées par le long mouvement de fusion et de refonte des collections qui débuta dans la seconde moitié du XVIII^e siècle sous la direction d'Hugues-Hadrien Joly (1718-1800), à l'origine du premier cadre de classement, mis par écrit en 1752, dans lequel fut créée une classe « M » consacrée à la mode et aux costumes, comprenant notamment une « suite unique faite en miniature et à l'encre de Chine [...] prise sur les monumens que les siècles ont conservés³⁷ ».

Dans cette classe largement composée de la collection Gaignières, la cote M-233 correspond à « un carton contenant une suite des modes françaises gravées et enluminées année 1577 (1674 gravées par S[ain]t[-]Jean) ». Cet ensemble, regroupant deux items séparés dans l'inventaire de Rémy, témoigne de l'un des premiers remaniements postérieurs au décès de Gaignières, dont garde également trace une table rédigée avec un grand soin, conservée en ouverture de l'actuel volume classé sous la cote Réserve Oa-42-fol (fig. 5). Titrée « *Vestitus et Habitus varii tam viriles quam muliebres in Gallia usitati* », la page évoque une tentative, datant du XVIII^e siècle, de poursuivre le projet initial, via l'assemblage et la description d'estampes organisées par ordre chronologique. D'une main encore non identifiée, elle comporte une description poussée des images qui, avec leur titre, se prêtent particulièrement bien à ce type d'exercice. Parmi les planches du XVII^e siècle, l'*Homme en habit de cavalier* est ainsi évoqué : « Grand chapeau bordé, a bords rabattus, habit rouge très court et poches très bas, ceinturon jaune par-dessus ; noeud d'épaule et de cravatte bleus, bas rouges et souliers gris ; gands jusqu'au coude », tandis que la *Dame en habit de ville* fait l'objet du commentaire suivant : « Robe d'étoffe d'or très riche, agrafée en arriere sur le jupon ; cheveux bouffans attachés avec une piece de Gaze, gands blancs ; faisant jouer son éventail. » Attaché à qualifier les différentes pièces, mais aussi les couleurs et les textiles de l'habit, l'auteur des descriptions leur donne parfois un tour plus technique et précise même ce que la figure ne porte pas, comme pour l'*Homme en habit d'épée* : « Habit brun galonné à la Brandebourg, poches basses, sans baudrier ny écharpe. »

Aujourd'hui uniquement consacré aux apparences françaises du XVI^e siècle et conservé dans la réserve du département des Estampes et de la Photographie – où il fut transféré au milieu

4. Graveur anonyme, *Gaston de Foix duc de Nemours*, vers 1728-1733, gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin, dans *Recueil. Costumes de France*, Paris, BNF, Arsenal (Est-368), f° 45.



Table du XIII. Volume n. 1454.

Vestitus et Habitus varii tam viriles quam muliebres
in Gallia usitati. *Toutes les Pièces sont gravées en bois et enluminées.*

Doctor Juris et Præses Parlamenti Parisiensis. (monté sur sa Mule, gravé et enluminé).....	1.	Femme de Marchand François, 1577. Coiffe chef pendant par derrière, robe violette, petit livree et sixeaux pendans aux deux cordons de la ceinture. (gravé et enluminé).....	16.
Homme de Cour François. 1577. (debout, gravé et enluminé).....	2.	Rustica mulier Gallica: Paysanne. chapeau de paille, un bâ- ton sur l'épaule droite, un panier a chaque bras, avec volailles et herba- ges. (gravé et enluminé).....	17.
Nobilis Juvenis Gallus. (debout, gravé en bois et enluminé).....	3.	Femme de Picardie 1577. Coiffe de toile à la bagnollette, robe brune et ouverte, manches à larges bottes. (gravé et enluminé).....	18.
Paysan de Champagne. debout, un bâton sur l'épaule droite avec une volaille, un panier avec des fromages à la gauche).....	4.	Dame, Nobilis Burgunda. Mante noire, coiffe de mouffeline dont les bouts tombent à terre, et qu'elle relève. (gravé et enluminé).....	19.
Marinier Breton (manteau bleu garni de fourrure, bonnet sur la tête, culotte jusqu'à mi-jambes, souliers noirs, gravé et enluminé)	5.	Damoiselle, Nobilis Virgo Burgunda. Toque verte à l'ef- foise avec plumes derrière, fraise en coiffe à la 1 ^{re} Thèse, robe cou- leur de Caffe trainante, lisières pendantes depuis les touzillons, manches étroites et gris de lin. (gravé et enluminé).....	20.
Rusticus in Gallia, (habis violette, une besace et un bâton sur l'épaule avec des canards au bout, un couteau à la ceinture, un panier plein avec des fromages, souliers noirs percés, chapeau avec une plume de volaille sur l'oreille) gravé et enluminé).....	6.	Femme. Mulier Metensis in Lotharingia. Bonne à la houquette, Mante avec touzillons, tous en brun. (gravé et enluminé).....	21.
Nobilis Burgundus. Venu de brun, manteau court, large culotte, chapeau à haute forme touffe de plumes derrière, fraise, l'épée au côté (gravé et enluminé).....	7.	Femme de Lorraine 1577. coiffe à la religieuse, corps laqué par devant, tablier blanc, bouffe avec couteau dedans pendante à la ceinture. (gravé et enluminé).....	22.
Gentilhomme François, 1577. (Sans inscription) Venu d'un man- teau court de drap d'or, chapeau à haute forme, bordalouis d'or, et plumes blanches mêlées d'or, large culotte ardoisée, bottines brodées. (gravé et enluminé).....	8.	Abbé en Soranelle. 1674. Habis ouvert, chemise et chausses bouffantes; revers de manches, ceinture de la culotte et jarretières a rubans violets; talons rouges. (enluminé et gravé d'après le Dessin de J. D. de Saint Jean).....	23.
Femme de la Cour de France, 1577. Robe jaune à fleurs, collier de corail, un éventail en plumes à la main droite. (gravé et enluminé).....	9.	Homme en habit noir. 1674. grosse perruque, collet de point, pourpoint noir bordé de dentelle, rubans bleus aux manches, jarret- tières et ceinture de la culotte; talons rouges. (enluminé et gravé d'après le Dessin de J. D. de Saint Jean).....	24.
Dame de la première qualité. Principia Nobilitatis femina in Gallia. (Jupe brune trainante, petit manteau sur les épaules, toque noire à haute forme, et le bouquet de plumes par derrière. (gravé et enluminé).....	10.	Homme en habit de Cavalier. 1674. Grand chapeau bordé, a bords rabattus, habit rouge très court et poches très bas, ceinturon jaune par dessus; nœud d'épaule et de cravatte bleus, bas rouges et souliers gris; gants jusqu'au coude. (enluminé et gravé d'après le Dessin de J. D. de Saint Jean).....	25.
Damoiselle, Nobilis Virgo Gallica; Toque faite en calque ouvert sur le visage, manches étroites, touzillons noués aux épaules, robe brune trainante relevée par devant. (gravé et enluminé).....	11.	Homme en habit d'Épée; habit, chapeau, bas, manchon gris, boudoir et écharpe à sixeaux d'or, rubans sur l'épaule et jarretières bleus et or, gants jusqu'au coude à frange, plumes jaunes. (enluminé, et gravé d'après le Dessin de J. D. de Saint Jean).....	26.
Damoiselle; Juvenis Gallica Nobilis; robe jaune trainante, manches étroites, et manchettes d'homme au poignet, coiffée à l'alsacienne. (gravé et enluminé).....	12.	Dame en habit de chambre. 1674. Robe de chambre cha- marcée d'or et d'argent, tablier de dentelle; cornette en bas voiles, avec deux touffes de cheveux bruns aux deux côtés du front. Elle joint du Luth. (enluminé et gravé d'après le Dessin de J. D. de Saint Jean).....	27.
Dame. Alius habitus nobilis femina in Gallia. Toque et robe à l'effoise, corps vert, et jupe rouge foncé. (gravé et enluminé).....	13.		
Damoiselle; Nobilis Virgo Gallica. Toque en arrière avec plumes, touzillons aux épaules et robe brune, espèce de fichu volti- geant. (gravé et enluminé).....	14.		
Gallica Mulier; Femme; Toque noire, le derrière recouvrant le front, robe jaune à manches de chemise. (gravé et enluminé).....	15.		

du XIX^e siècle avec les dessins et les planches du XVI^e siècle enluminées –, le « *Vestitus et habitus...* » illustre le mouvement auquel furent soumis les composants de la série des « Modes ». Les planches de Saint-Jean en furent en effet extraites au début du XIX^e siècle pour composer un nouveau recueil, associées à d'autres du même auteur ainsi qu'à des modes enluminées éditées par Jean Mariette, les Bonnart ou Claude-Auguste Bery³⁸. Le rapport d'activité du garde des estampes de l'époque, Adrien-Jacques Joly – fils d'Hughes-Adrien –, secondé par Jean Duchesne, évoque le reclassement des estampes de mode qui eut lieu entre l'an XII et l'an XIII, « pour faire suite aux costumes & modes recueillis par M. de Gaignières ». Des planches venant de la collection de l'antiquaire servirent à ce moment à former les douze volumes de « modes du règne de Louis XIV, gravées par Larmessin, Bonnart & autres³⁹ » de la nouvelle série classée sous la cote Oa-pet fol, consacrée aux modes françaises des XVII^e et XVIII^e siècles et destinée à rejoindre le fonds général de la Bibliothèque, tandis que les dessins et estampes de la Renaissance étaient appelés à prendre place dans la Réserve. Témoignant de l'intérêt porté aux modes comme objets historiques et documentaires, la refonte poursuit en quelque sorte le projet intellectuel de Gaignières tout en participant à démembrer certains de ses portefeuilles et à rendre moins lisibles ses collectes et leurs enjeux ; les sous-séries créées au sein de la série O (« Mœurs et costumes ») donnèrent une ampleur considérable à la question de la métamorphose des apparences tout en insistant sur la répétition des types davantage que ne le faisait Gaignières. Les hommes et les femmes sont ainsi souvent séparés et certains volumes tendent à mettre en avant un catalogue de pièces vestimentaires particulières, comme les baudriers, les écharpes ou les manchons⁴⁰. Si la volonté de préserver le souvenir de la provenance Gaignières conduisit à apposer une estampille « Gaig. » sur certaines modes gravées au cours du XIX^e siècle, alors que le démembrement des collections s'accélérait⁴¹, l'histoire des « Modes » est finalement celle d'une décontextualisation, paradoxalement renforcée par les inventaires publiés depuis le XVIII^e siècle. Tout en soulignant l'importance de la collection pour l'histoire du royaume, la réédition augmentée de la *Bibliothèque historique du père Lelong* (1768-1778) par Fevret de Fontette ou l'*Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières* (1891) de Bouchot, en se concentrant sur les dessins et en réservant au mieux une note aux estampes, précipitèrent en effet l'oubli de ces dernières, tout autant que celui de la partie textuelle de la collection, conservée au département des Manuscrits⁴². En résulte une vision tronquée des « Modes », largement amputées de leur environnement savant.

Dans l'oubli d'un pan de son activité historique en matière d'apparences, il faut admettre la part de responsabilité de Gaignières, qui ne montrait à ses hôtes de passage que des portraits et des portefeuilles de planches, réservant aux seuls érudits ses copies d'actes, imprimés et manuscrits. L'absence de publication de l'antiquaire, puis la dispersion de la collection après sa mort, empêchèrent de rétablir la teneur de son travail de collecte et de prendre conscience de la complexité de ses assises. L'essor du numérique, avec les reconstitutions virtuelles de collections qu'il autorise, a récemment permis de comprendre l'envergure intellectuelle de son entreprise et invite, en retournant aux documents et à leur matérialité, à porter un regard nouveau sur les « Modes ».

5. Auteur anonyme, « Table du XIII. volume », vers 1740, plume et encre sur papier, dans *Costume de France, XVI^e siècle*. Suite du recueil formé par Mr de Gaignières, Paris, BNF, Est. (Réserve Oa-42-fol), f^o 1.

Pascale Cugy

Maîtresse de conférences en histoire de l'art moderne à l'université Rennes 2, Pascale Cugy est spécialiste de la gravure de mode sous l'Ancien Régime (*La Dynastie Bonnard. Peintres, graveurs et marchands de modes à Paris sous l'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017). Elle a été coordinatrice scientifique du domaine « Histoire et théorie de l'histoire de l'art et du patrimoine » à l'Institut national d'histoire de l'art, responsable du programme « La Bibliothèque d'art et d'archéologie de Jacques Doucet : corpus, savoirs et réseaux » entre 2019 et 2021.

Anne Ritz-Guilbert

Chercheuse au Centre de recherche de l'École du Louvre et associée à l'IRHT-CNRS, Anne Ritz-Guilbert est spécialiste de l'enluminure médiévale et de la réception du Moyen Âge aux époques modernes et contemporaines. Elle a consacré sa thèse d'habilitation à la collection de François-Roger de Gaignières et dirige depuis 2014 les programmes « Collecta » (2014-2016, COMUE Hésam), « ANG-G » (2018-2022, ANR) et « Collecta+ » (2018-2022, DIM STCN Île-de-France), consacrés à la reconstitution numérique et à l'analyse de sa collection. Elle prépare un ouvrage sur la réception des « Modes » aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Vanessa Selbach

Archiviste paléographe et conservatrice en chef des bibliothèques, Vanessa Selbach dirige le service de l'estampe ancienne et de la Réserve au département des Estampes et de la Photographie de la BNF. Ses recherches portent sur l'estampe française du XVII^e siècle, la gravure sur bois à Lyon au XVI^e siècle, l'usage des estampes religieuses et le collectionnisme d'estampes (XVI^e-XVIII^e siècle). Elle a codirigé le catalogue d'exposition *Images du Grand Siècle. L'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)* (Los Angeles/Paris, Getty Research Institute/BNF, 2015). Elle enseigne l'histoire de l'estampe à l'Institut national du patrimoine et à l'École du Louvre.

NOTES

1. Sur Gaignières et sa collection, voir Anne Ritz-Guilbert, *La Collection Gaignières. Un inventaire du royaume au XVII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
2. Voir « Modes », dans [Richard Simon], *Dictionnaire universel françois et latin...*, Trévoux, E. Ganeau, 1704, t. III, *ad vocem* ; « Mode », dans Antoine Furetière, Henri Basnage de Beauval, Jean Brutel de La Rivière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes*

des sciences et des arts..., La Haye, P. Husson, 1727, t. III, *ad vocem* ; Jacques Savary des Brulons, *Dictionnaire universel de commerce, contenant tout ce qui concerne le commerce qui se fait dans les quatre parties du monde...*, t. III, Paris, Veuve Estienne, 1741, col. 410.

3. Une cinquantaine d'ouvrages savants ou destinés aux artistes puisant dans le corpus des « Modes » de Gaignières a été publiée entre 1804 et 1905. Voir, par exemple, Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, Paris, Veuve Morel et Cie, 1871-1875, t. III et IV ; Albert Racinet, *Le Costume historique*, Paris, Firmin Didot, 1888.

4. Programme de recherche « Collecta. Archive numérique de la collection Gaignières » [URL : www.collecta.fr] financé par l'ANR-18-CE27-0003 (projet ANG-G.).

5. La plupart des histoires « historiques » du costume, comme *l'Histoire du costume en France* de Jules Quicherat (Paris, Hachette et Cie, 1877), se contentent de reproduire des « Modes » de la collection tout en émettant des doutes sur leur fiabilité. Le problème de l'utilisation des images apparaît de manière récurrente dans les ouvrages publiés depuis les années 1980 (voir par exemple : Lou Taylor, *The Study of Dress History*, Manchester, Manchester University Press, 2002). Le récent ouvrage dirigé par Denis Bruna et Chloé Demey, *Histoire des modes et du vêtement du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Paris, Textuel, 2018, ne cite pas la collection Gaignières.

6. Sur le corpus des livres d'habits de la Renaissance, voir notamment Odile Blanc, « Images du monde et portraits d'habits : les recueils de costumes à la Renaissance », *Bulletin du Bibliophile*, n° 2, 1995, p. 221-261 ; Gabriele Mentges, « Vestimentäres Mapping. Trachtenbücher und Trachtenschriften des 16. Jahrhunderts », *Zeitschrift für Waffen- und Kostümkunde*, n° 1, 2004, p. 19-36.

7. Voir par exemple la figure titrée *Dame de Flandre allant à l'Église en manteau, 1577* (Paris, BNF, Est., Réserve Ob-92-fol, n° 8), issue d'une gravure publiée dans l'édition de 1581 d'*Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus*.

8. Voir l'inventaire rédigé en 1711 en annexe du contrat de cession de la collection au Roi : Paris, BNF, Mss, Clairambault 1032, items 3446 et 3857, p. 641 et 642.

9. Ce volume, avec ses feuillets de traductions dont le titre est de la main de Gaignières et le texte d'une main inconnue, probablement celle du traducteur, constitue un cas unique parmi les « Modes ». Aucune trace d'un accompagnement systématique des images par un texte n'a encore été retrouvée.

10. Germain Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris et recherche des singularitez les plus remarquables qui se trouvent à présent dans cette grande vile*, Paris, M. Brunet, 1706, t. II, p. 321-324.

11. Les études qui traitent de l'utilisation des « Modes » par les artistes sont éparées et se limitent pour l'instant aux champs de la peinture troubadour et des antiquités nationales. Voir par exemple : Stephen Bann, Stéphane Paccoud (dir.), *L'Invention du passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe*, cat. exp. (Lyon, musée des Beaux-Arts, 19 avr. – 21 juill. 2014), Malakoff, Hazan, 2014.

12. Jules Quicherat préfère par exemple, dans son *Histoire du costume en France*, citer les gravures tirées des *Monumens français inédits pour servir à l'histoire des arts* de Nicolas Xavier Willemain (Paris, Melle Willemain, 1839) plutôt que les dessins de Gaignières, alors que Willemain avait puisé ses figures dans les *Monumens de la Monarchie française* de Montfaucon (1727), qui se servit lui-même abondamment des « Modes » de Gaignières. Ce processus soulève la question de l'autorité de la gravure par rapport à celle du dessin dans la construction des savoirs.
13. Gaignières possède plusieurs documents originaux ou copies d'inventaires de garde-robe, des comptes, des textes de lois somptuaires ou d'ordonnances (Paris, BNF, Mss, Fr. 24898). Il extrait également du glossaire de Charles Du Fresne Du Cange les mots se rapportant à l'habillement et aux armes et en traduit la définition latine en français (Paris, BNF, Mss, Lat. 16928). Voir Anne Ritz-Guilbert, « La collection Gaignières ou la construction d'une histoire du costume », dans Géraldine Goffaux Callebaut (dir.), *Droit(s) et apparence vestimentaire : du singulier au pluriel*, actes de colloque (Paris, BNF, 2018), Paris, Mare et Martin, 2020, p. 71-86.
14. Paris, BNF, Mss, Fr. 20144. Item 1028 de l'inventaire de 1711.
15. Sur la genèse de cette idée, voir Isabelle Paresys, « Corps, apparences vestimentaires et identités en France à la Renaissance », *Apparence(s)*, n° 4, 2012 [DOI : <https://doi.org/10.4000/apparences.1229>].
16. Voir la transcription des chroniques dans Corinne Thépaut Cabasset (éd.), *L'Esprit des modes au Grand Siècle. Extraits du Mercure galant (1672-1701)*, Paris, Éditions du CTHS, 2010.
17. Les notes de Gaignières montrent qu'il tente de dater des manuscrits enluminés en partie grâce aux habits. Voir le cas de l'exemplaire des *Instructions chrétiennes de Marguerite de Navarre* (Arsenal 5096), dans Ritz-Guilbert, 2016, cité n. 1, p. 237. Jean-Baptiste Dubos souligne également ce rôle de la collection en notant son intérêt pour fixer la place des œuvres dans la chronologie, permettant par exemple de « juger du tems où la figure d'une Dame Française en habit de ville, auroit été faite ». Voir Jean-Baptiste Dubos, *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, Paris, Jean Mariette, 1719, seconde partie, p. 198 ; *idem*, *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, Paris, Pierre-Jean Mariette, 1740, seconde partie, p. 210.
18. Paris, BNF, Mss, Fr. 24898, f° 15.
19. Élisabeth-Charlotte d'Orléans, *Lettres de la princesse Palatine (1672-1722)*, Olivier Amiel (éd.), Paris, Mercure de France, 1999, p. 317.
20. Paris, BNF, Mss, Clairambault 1032, p. 263-264.
21. *Ibid.*, p. 458.
22. Sur Saint-Jean, voir Pascale Cugy, « Jean Dieu de Saint-Jean, l'invention de l'image de mode et le *Mercurius galant*. Quelques remarques sur la réception et la diffusion des modes gravées », dans Astrid Castres, Tiphaine Gaumy (dir.), *La Fabrique de l'habit. Artisans, techniques et économie du vêtement (1500-1800)*, actes de colloque (Paris, École nationale des chartes, 2018), Paris, École nationale des Chartes, 2020, p. 145-164.
23. Paris, BNF, Est., Réserve OA-18-FOL, f° 53 et 54 ; Hennin 5034 et 5035.
24. Sur les portraits en mode, voir Maxime Préaud, « Les portraits en mode à la fin du règne de Louis XIV », *Cahiers Saint-Simon*, n° 18, 1990, p. 31-35.
25. Paris, BNF, Mss, Clairambault 1032, p. 458.
26. Paris, BNF, Mss, Clairambault 1046, p. 135.
27. « Modes », *Mercurius galant*, sept. 1693, p. 210-211.
28. Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, Paris, Étienne Picart et Nicolas Le Clerc, 1700, t. III, p. 198.
29. *Catalogue of the Pepys Library at Magdalene College Cambridge*, Robert Latham (éd.), Cambridge, D. S. Brewer, 1980-1994, t. III, partie I, p. 254-256, n° 2295.
30. Voir Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, « Lettre sur le choix & l'arrangement d'un Cabinet curieux », *Mercurius de France*, juin 1727, p. 1306-1307.
31. Sur ces volumes (Arsenal, EST-368 à EST-371), voir David Pullins, « Dezallier d'Argenville's *Recueil of Costume Prints Rediscovered* », *Print Quarterly*, vol. 33, n° 2, 2016, p. 147-155 ; *id.*, « The State of the Fashion Plate, c. 1727: Historicizing Fashion between "Dressed Prints" and Dezallier's *Recueils* », dans Suzanne Karr Schmidt, Edward H. Wouk (dir.), *Prints in Translation (1450-1750)*, Londres/New York, Routledge, 2017, p. 136-157.
32. [Roger de Piles], *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, et de l'utilité des estampes*, Paris, François Muguet, 1699, p. 86-87 ; Dezallier d'Argenville, 1727, cité n. 30, p. 1316 ; [Carl Heinrich von Heineken], *Idee générale d'une collection complete d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images*, Leipzig/Vienne, J. P. Kraus, 1771, p. 515.
33. Voir André-Guillaume Contant d'Orville, *Précis d'une histoire générale de la vie privée des François dans tous les temps et dans toutes les provinces de la monarchie. Seconde édition, revue et corrigée*, Paris, Moutard, 1783, p. 219, p. 226-227.
34. Hugues-Adrien Joly note ainsi, sur la page de garde d'une *Danse macabre* publiée par Antoine Vérard à la fin du xv^e siècle provenant de la bibliothèque de Louis XII : « Cette peinture represente à la fois, un traité de morale, et les modes ou habillemens de chaque état ou condition du tems de Louis XII » (Paris, BNF, Est., Réserve Te-8-Fol).
35. Voir par exemple Aubin-Louis Millin qui, tout en utilisant les figures des « Modes » plutôt que les relevés de tombeaux dont elles sont tirées, regrette que les « dessinateurs [de Gaignières] se sont amusés à donner à leurs figures des attitudes forcées, et qui ne sont pas conformes aux originaux » et que leurs œuvres ne sont par conséquent guère « exactes ». Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales, ou recueil de monumens*, Paris, Drouhin, 1792, t. IV, p. 66. À ce sujet, voir Francis Haskell, *L'historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995.
36. Paris, BNF, Est., Réserve Ye-5-4, 17 juin 1755.
37. Paris, BNF, Est., Réserve Ye-139-fol.

38. Ce volume porte désormais la cote Oa-59-pet fol. Ses planches proviennent de différentes collections.

39. Paris, BNF, Est., Réserve Ye-86-4.

40. Voir Paris, BNF, Est., Oa-48-pet fol et Oa-49-pet fol.

41. Ces estampilles ne concernèrent qu'une petite partie des gravures dispersées dans les séries thématiques – ou plus rarement, dans les œuvres d'artistes – du fonds général.

42. Charles-Marie Fevret de Fontette, *Bibliothèque historique de la France : contenant le catalogue des ouvrages, imprimés et manuscrits, qui traitent de l'histoire de ce royaume ou qui y ont rapport*, Paris, Jean-Thomas Hérisant, 1768-1778 ; Henri Bouchot, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux Département des estampes et des manuscrits*, Paris, E. Plon/Nourrit et Cie, 1891.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES ET DROITS D'AUTEUR

Malgré nos recherches, les auteurs ou ayants droit de certains documents reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés. Nous avons pris la responsabilité de publier les images indispensables à la lecture des propos des auteurs. Nous tenons à leur disposition les droits usuels en notre comptabilité.

© Olivier Saillard/photo © Piero Biasion (p. 6, 89) | Nick Mauss/photo © Nouveau Musée National de Monaco (p. 18, 26, 27) | photo © Philadelphia Museum of Art (p. 20) | photo © Walker Art Center (p. 21) | © 2023 Estate of Lisette Model/photo © International Center of Photography (p. 22) | photo © Österreichische Friedrich und Lilian Kiesler Privatstiftung, Wien (p.22) | photo © Ron Amstutz (p. 23) | © Paul Cadmus/photo © Digital image Whitney Museum of American Art/Licensed by Scala (p. 24) | © photo : Philipp Hänger/Kunsthalle Basel/© With kind permission of the The Estate of Rosemary Mayer (p. 28-29) | photo © Josh Brand (p. 29) | photo © Bodleian Libraries, University of Oxford (p. 34) | photo © RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly)/Michel Urtado (p. 35) | photo © MNHN - J.-C. Domenech (p. 37) | photo © Archives de l'auteur (p. 38, 112, 210, 212) | photo © Museum of Natural History Vienna (p. 38) | photo © Metropolitan Museum of Art (p. 39, 45, 114-115) | photo © Biblioteca Trivulziana (p. 42) | photo © The National Gallery, Londres, Dist. RMN-Grand Palais/National Gallery Photographic Department (p. 43) | photo © M. Gleba (p. 44, 53) | photo © Scala, Florence (p. 47) | photo © Topkapı Sarayı Museum (p. 48) | photo © Collection privée (p. 51) | photo © University of Rhode Island / Textiles, Fashion Merchandising and Design (p. 54-55) | © D. R. (p. 60, 66, 144, 152) | photo © Victoria and Albert Museum, London (p. 67, 110) | © Juan Solanas (p. 68) | © Ervin Latimer/photo © Forster Perelsztejn (p. 70) | photo © Philippa Nesbitt (p. 73) | © Yves Saint Laurent/photo © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais/image of the MMA (p. 81) | photo © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais/image of the MMA (p. 82) | © Kara Walker/© Mary Sibande/© Private Collection. Courtesy of the artist and Lisa Sette Gallery/photo © Herron Galleries (p. 85) | © Elisa van Joolen (p. 86-87) | © D. R./photo © Victoria and Albert Museum (p. 88) | © Elisa van Joolen/photo © Nikola Lamburov (p. 90-91) | © D. R./photo © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais/image of the MMA (p. 93) | © Henrik Vibskov/photo © Museum of Arts & Design, New York (p. 94) | photo © McCord Museum (p. 109) | photo © Pitt Rivers Museum, University of Oxford (p. 113) | © Tim Mitchell (p. 116-117) | photo © Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection (p. 118) | photo © NYPL (p. 127) | © Taylor & Francis (p. 128-129) | © D. R./photo © The Museum at FIT (p. 130, 133, 135) | © D. R./photo © MoMu Modemuseum Antwerpen, foto Tim Stoops (p. 132) | © Issey Miyake/© Penske Media Corporation (p. 138) | © used by permission of Bloomsbury Publishing Plc (p. 142) | © Jac. De Nijs/Anefo (p. 143) | © I-D Magazine (p. 147) | © Meryll Rogge (p. 153) | © Meryll Rogge/photo © Vadim Kovriga (p. 155, 160)

| © Meryll Rogge/photo © Sloan Laurits (p. 156-157) | © Meryll Rogge/photo © Nicolas Silberfaden (p. 159) | photo © Bibliothèque nationale de France (p. 167-173) | photo © Gallica/Bibliothèque nationale de France (p. 174, 202-203) | photo © International Institute of Social History of Amsterdam (p. 195) | © Succession Cavanna/photo © Bibliothèque nationale de France (p. 199-200) | © Jacques Massacrier/photo © éditions du Devin (p. 201) | photo © Bibliothèque du Palais Galliera (p. 211, 2013, 220-221) | photo © CCØ Paris Musées/Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris (p. 213) | photo © Emile Constant-Puyo, AP-PYO060, Ministère de la Culture (France), Médiathèque du patrimoine et de la photographie, diffusion RMN-GP (p. 217) | photo © Mary Evans Picture Library (p. 222) | © Mierle Laderman Ukeles/photo © Courtesy the artist and Ronald Feldman Gallery, New York (p. 229) | © Anna Fox, courtesy Centre for British Photography (p. 231) | © Camille Vivier (p. 232-233) | © Pauline Boudry et Renate Lorenz/photo © Frac Loraine (p. 234-235) | © Vava Dudu/photo © Gunia Nowik Gallery (p. 236) | © Jeremy Deller (p. 237) | © Adagp, Paris, 2023/photo © Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence (p. 244) | © F.L.C./Adagp, Paris, 2023/photo © Les Arts Décoratifs (p. 245) | © Association Marcel Duchamp/Adagp, Paris 2023 (p. 249) | © Yves Saint Laurent/ photo © Time USA, LLC (p. 251).

Les opinions émises dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays.

En application de la loi du 1^{er} juillet 1992, il est interdit de reproduire, même partiellement, la présente publication sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins – 75006 Paris).

All rights reserved. No part of this publication may be translated, reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or any other means, electronic, mechanical, photocopying recording or otherwise, without prior permission of the publisher.

MODE(S)

Perspective interroge la mode en tant que pratique rhétorique, artistique et culturelle. Historiens de l'art, de la mode et archéologues, mais aussi designers et conservateurs se penchent sur les manières dont le vêtement et la parure ont servi à exprimer le lien des individus aux identités individuelles et collectives qui composent une société à un moment de son histoire. Manifestation visuelle, matérielle et symbolique du changement, la mode s'assimile à un processus interactif d'hybridation, de négociation et d'adaptation. Interrogeant son historiographie, ce sont autant d'auteurs et de disciplines qui éclairent l'histoire des formes portées ou des mises en forme et en image de soi, de l'Antiquité au présent. Car dénouer les enchevêtrements aussi bien esthétiques, sociaux et politiques que la mode suscite nécessite une approche résolument globale.



Perspective 2023 – 2
Novembre 2023
ISBN : 978-2-492607-01-1
Prix du numéro : 25 €

institut
national
d'histoire
de l'art

