Arnold Van Westerhout, Jacob Gole et quelques autres graveurs et marchands de modes installés hors de Paris

Arnold Van Westerhout, Jacob Gole, and some other fashion prints engravers and dealers based outside Paris

Pascale Cugy

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/estampe/1522>

DOI : 10.4000/estampe.1522

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Référence électronique

Pascale Cugy, « Arnold Van Westerhout, Jacob Gole et quelques autres graveurs et marchands de modes installés hors de Paris », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 263 | 2020, mis en ligne le 02 décembre 2020, consulté le 23 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1522> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.1522>

Ce document a été généré automatiquement le 23 juin 2021.

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Arnold Van Westerhout, Jacob Gole et quelques autres graveurs et marchands de modes installés hors de Paris

Arnold Van Westerhout, Jacob Gole, and some other fashion prints engravers and dealers based outside Paris

Pascale Cugy

La mobilité des modes. Colporteurs, graveurs et éditeurs

- 1 Apparues à la fin des années 1670, les gravures de mode parisiennes connurent un grand succès dans toute l'Europe entre la fin du XVII^e siècle et les premières décennies du XVIII^e. Exportées depuis la capitale du royaume dans différentes villes, ces planches suscitèrent également un mouvement de production de copies gravées dans plusieurs centres européens. Les « modes¹ » ainsi obtenues furent à leur tour largement diffusées, nourrissant les imaginaires corporels et vestimentaires dans de nombreuses parties du monde. Elles purent ainsi servir à la création d'objets hybrides en dehors du Vieux Continent – et notamment en Chine et en Inde, où elles furent utilisées comme modèles pour des produits destinés à revenir vers l'Europe, comme les chinos de commande, ou pour un art voué à la consommation locale, comme les miniatures du royaume d'Udaipur².
- 2 La diffusion des modes, pour lesquelles Paris demeura la référence principale, semble s'être davantage appuyée sur la mobilité des images que sur celle de leurs créateurs, pour lesquels peu de circulations sont connues. Cette mobilité impliquait le recours à différents acteurs, parmi lesquels figurent en bonne place les familles de marchands et colporteurs issues du village du Monétier, à l'origine de dynasties qui s'illustrèrent pendant plusieurs décennies dans la vente de livres, mais aussi d'estampes et d'articles divers par-delà les frontières du royaume³. Certains de ces marchands ont, d'une

certaine manière, pu participer à la production des modes grâce à leurs déplacements et aux modèles qu'ils pouvaient transporter. C'est du moins ce que laissent entendre quatre gravures portant les noms, en plus de celui de leurs éditeurs parisiens, de deux célèbres familles de colporteurs dont certains membres s'étaient installés sur le sol italien, les Reycend et les Hermil. Ces derniers semblent avoir joué un rôle d'intermédiaire dans la réalisation de portraits en mode – cette sous-catégorie des modes consistant à accoler une identité véritable à une figure de mannequin – du duc et de la duchesse de Parme, publiés à Paris par Antoine Trouvain et Jean Mariette, réalisés d'après des portraits peints et portant dans leur lettre les mentions « Dessigné sur l'Original par le S.^r de Nervo, et apporté d'Italie par les Freres Reycends », « Apporté d'Italie par les Freres Reycend et Hermil » ou « Apporté d'Italie par les S.^{rs} Reycend et Hermil » (ill. 1).

ILL. 1. Anonyme d'après le sieur de Nervo, *Son Altesse Sérénissime Monseigneur le duc de Parme et de Plaisance*, gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin publiée par Antoine Trouvain, 310 x 220, vers 1690-1700. BnF, Estampes, N2 (Parme, François Farnèse, duc de).

- 3 En fournissant les Parisiens en modèles « d'Italie », les Reycend et les Hermil entretenaient avec eux des rapports plus approfondis et originaux que les simples relations liées au transport et à l'écoulement de marchandises⁴. Peut-être ces exemples, exceptionnels puisque le rôle des marchands est clairement gravé dans le cuivre, témoignent-ils en fait de pratiques relativement fréquentes entre les familles actives dans le colportage et les éditeurs de la rue Saint-Jacques.
- 4 Au mouvement des images induit par l'action des marchands et colporteurs, il faudrait, pour mieux comprendre les phénomènes de circulation associés aux modes, ajouter les déplacements effectués par leurs créateurs entre différents territoires européens. Si la mobilité des graveurs et éditeurs parisiens ne semble guère avoir été la norme, certains d'entre eux migrèrent toutefois hors de France, essentiellement pour des raisons religieuses. Ce fut le cas de Bernard Picart, auteur de nombreux dessins pour des modes

publiées par Jean Mariette et éditeur, à l'enseigne du *Buste de Monseigneur*, de plusieurs portraits en mode ; il effectua à la fin du XVII^e un long séjour en Hollande avant de s'y installer définitivement avec son père en 1710 tout en restant étroitement lié au milieu français⁵. Son installation hors de Paris eut toutefois lieu à une époque où la production de modes se tarissait, pendant laquelle il ne paraît guère avoir souhaité en publier de nouvelles.

- 5 Les cas les plus intéressants sont ainsi finalement à chercher parmi les graveurs et éditeurs installés à l'étranger qui, sans pratiquer de copie servile, furent à l'origine de modes entretenant des liens étroits avec les images parisiennes, déclinées à l'usage d'une clientèle autochtone spécifique. Parmi eux figurent des personnalités mobiles comme Arnold Van Westerhout et Jacob Gole, qui œuvrèrent dans deux importants centres européens de l'image à la fin du XVII^e siècle, Rome et Amsterdam. Au manque de travaux sur la biographie de ces personnages s'ajoute malheureusement la difficulté à circonscrire la masse des estampes qu'ils ont gravée ou publiée, due tant à l'absence de catalogue fiable qu'à des fonds très éclatés ; seule une infime part de leur production est ainsi par exemple conservée en France. Les éléments que nous avons pu réunir au sujet de leurs modes sont toutefois susceptibles de fournir des informations importantes pour comprendre leur genèse et les stratégies dans lesquelles elles s'inséraient tout en s'avérant riches en enseignements quant à la considération et à l'appréciation, dans deux territoires européens, des images françaises.

Arnold Van Westerhout (1651-1725). D'Anvers à Rome

- 6 Né à Anvers, Arnold Van Westerhout vécut en Italie à partir de la fin des années 1670, à Rome la plupart du temps, mais aussi à Florence entre 1691 et 1692⁶. Il avait auparavant effectué son apprentissage dans sa ville d'origine, chez le graveur Alexandre Goquier, et été admis en tant que peintre dans la guilde de Saint-Luc. Il est documenté en 1681 à Rome, où il logea d'abord avec Cornelis Bloemaert, dont il fut l'exécuteur testamentaire, avant de s'installer avec un autre graveur, l'Allemand Joseph Juster. Tous deux furent ensuite rejoints par le Français Jean-Charles Allet, né à Paris vers 1668. Van Westerhout fut un important graveur d'interprétation et son *excudit* figure sur des planches d'après Carlo Maratta, Pietro Testa, Giovanni Battista Lenardi, Titien ou la bien moins célèbre Maddalena Pace da Boschini. Il était semble-t-il connu comme l'un des meilleurs praticiens de Rome et passe pour avoir introduit la manière noire en Italie.
- 7 Didier Bodart, auteur d'une monographie accompagnée d'un catalogue, malheureusement très mince concernant les modes, indique que Van Westerhout aurait basculé dans une production « commerciale » à partir des années 1692, soit après son retour de Florence⁷ ; si l'on comprend que l'auteur inclut les modes dans cette catégorie, il faut toutefois noter que leur publication commença dès la seconde moitié des années 1680, alors qu'Arnold Van Westerhout était installé à Rome et vendait ses estampes avec les mentions « alli Cesarini », « alli Cesarini et in parione » ou « a S. Ignatio ». Réalisées très rapidement après la parution des originaux français, ces planches sont assez caractéristiques de l'acclimatation des images à leur territoire d'édition à laquelle se livraient habituellement les éditeurs étrangers lorsqu'ils s'emparaient des modes parisiennes ; tout en comprenant semble-t-il parfaitement les différents éléments, visuels et scripturaux, des estampes qui lui servaient de modèle,

Westerhout s'en détournait légèrement et introduisait des changements sur ses cuivres, dans la lettre ou le motif, de façon à créer des images revisitées pour le public italien.

- 8 Il reprit ainsi de nombreuses planches de Nicolas I^{er} et Henri II Bonnard, Nicolas Arnoult ou Jean Dieu de Saint-Jean de façon très fidèle dans la composition quoiqu'un peu bâclée dans la réalisation, tout en adaptant leur titre, rédigé en italien, au public de sa boutique. Sur un certain nombre de gravures, il insista de façon assez bavarde sur la description de l'habit censé être celui des Français en usant de raffinements inconnus des planches parisiennes – distinguant par exemple l'« habito di Sultana alzata » et la « Sultana calata di negligenza » là où les Parisiens se contentaient d'indiquer « déshabillé de vestalle » ou « à la sultane » – ou encore en donnant à ses acheteurs des informations sur le poids des étoffes. Il évoqua ainsi par exemple un « abito leggiero di scorrucio » dans sa reprise de la *Demoiselle en deuil* d'Henri II Bonnard ou un « abito greve da inverno » dans celle de la *Femme de qualité en habit d'hiver* de Nicolas Arnoult. Son intérêt se porta également sur la personnalité des mannequins qui offrait l'occasion de jouer, sur un plan plus moral, avec la réputation des Français et d'insister sur leurs caractéristiques présumées. Le titre de certaines de ses planches évoque quasiment une scène de genre, ou en tout cas un contexte narratif assez précis qui, en France, était plutôt développé dans un éventuel quatrain. Le *Chevalier* d'Henri II Bonnard devint ainsi un *Cavaliere Francese in abito da città* et le *Déshabillé de chambre* de son frère Nicolas I^{er} une *Dama Francese in abito di Villa che si diverte al Cimbalo* ; la *Dame en écharpe* d'Henri II Bonnard fut quant à elle reprise sous le titre bien plus évocateur de *Dama Francese in abito da comparire incognita* tandis que l'*Homme de qualité en surtout* de Jean Dieu de Saint-Jean fut présenté comme un *Gentilhuomo Francese con Sopraveste addimando Surtout da guerriero* (ill. 2).

ILL. 2. Anonyme d'après une planche publiée par Jean Dieu de Saint-Jean, *Gentilhuomo Francese con Sopraveste addimandato surtout da Guerriero*, gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin publiée par Arnold Van Westerhout, 295 x 180, vers 1685-1690 épreuve enluminée. Collection Librairie Diktats.

- 9 Dans d'autres cas, il s'agissait d'adapter les titres pour rendre des compositions plus compréhensibles ; Van Westerhout transforma ainsi le *Berger* et la *Bergère de Gonesse* publiés par Nicolas I^{er} Bonnart, deux modes présentant des types paysans, en deux planches intitulées *Pastore Francese* et *Ninfa Francese*, supprimant la référence à des territoires sans doute peu connus des Italiens au profit d'une localisation plus facile à comprendre et finalement suffisante. Selon une démarche contraire, il localisa également des mannequins dans des espaces plus proches et mieux connus des Italiens, transformant par exemple la *Dame en habit d'été* publiée par Henri II Bonnart en une *Gentildonna Venetiana*. Au-delà de ces reprises de compositions existantes, il réalisa également quelques modes originales, comme la *Dama Napolitana in abito privato* ou la *Cittadina Veneziana*, qui reprennent les codes et la mise en page des compositions parisiennes tout en présentant des personnages qui n'y ont pas d'équivalent.
- 10 L'écran à main tenu par sa *Dama francese Vestita da Sultana con la Ventarola*, reprise en contrepartie de la *Dame vêtue à la sultane* publiée par Henri II Bonnart, permet peut-être d'approcher un peu sa perception des modèles parisiens et sa capacité à les accommoder à ses propres intérêts (ill. 3).

ILL. 3. Anonyme d'après une planche publiée par Henri II Bonnart, *Dame francese vestita da sultana con la ventarola*, gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin publiée par Arnold Van Westerhout, 295 x 180, 1689, épreuve enluminée. Londres, Victoria and Albert Museum, E.21583-1957.

- 11 Alors que quasiment tous les détails de la composition originale se retrouvent dans l'estampe qu'il publie, des ornements des gants en passant par la structure du collier, Van Westerhout modifie le motif central de l'écran, dont la forme complexe est conservée ; le personnage voûté, appuyé sur deux cannes, ornant l'accessoire sur la planche d'origine devient ainsi sur la sienne un jeune élégant au dos droit. Cette transformation supprimait en fait l'autocitation qu'Henri II Bonnart avait effectuée sur sa planche en faisant arborer au mannequin un écran orné d'une gravure de son crû, proposée dans sa boutique et représentant un *Libraire ambulant*⁸. Compréhensible pour

un public connaissant l'estampe figurée sur l'objet – qui semble avoir bénéficié d'une véritable popularité dans les rues parisiennes – cette référence ne l'était certainement pas à Rome, où elle pouvait même éventuellement sembler une étrange faute de goût. Son remplacement par une figure masculine plus conventionnelle renforçait probablement l'idée d'élégance associée au genre de l'image de mode, plus habituée à figurer sur les écrans des personnages rappelant des mannequins qu'à y évoquer les figures grotesques qui avaient pourtant elles-aussi les faveurs des dames de la Cour. Peut-être d'ailleurs Van Westerhout s'inspira-t-il de l'objet tenu à la main par la marquise de Gouville dans un portrait en mode publié par Claude-Auguste Berey, dont le motif reflété dans un miroir est très proche de celui de son écran⁹.

Domenico Bonavera, Nicolò Billy et Henri II Bonnard

- 12 L'œuvre de Van Westerhout, qui témoigne de la diffusion et de la reformulation du genre de l'image de mode en Italie, dut remporter un certain succès, si l'on en croit les copies générées par ses planches, par exemple éditées par le Bolognais Domenico Bonavera, qui reprit notamment en contrepartie les compositions *Dama Francese in abito da comparire incognita* et *Aia Francese*. Peut-être ce succès fut-il aussi à l'origine de la réaction de marchands parisiens soucieux de profiter de l'intérêt de l'Italie pour leurs images, éventuellement en s'associant avec des marchands déjà implantés dans la péninsule¹⁰. Sans doute faut-il considérer de la sorte la production de Nicolò Billy, graveur et éditeur encore méconnu, assez peu séduisant du point de vue de la qualité de son travail, mais dont l'activité de collaboration avec Henri II Bonnard dans le domaine des modes fut extrêmement intéressante.
- 13 Si l'on ne sait encore presque rien de Billy, dont on fait parfois le père d'Antonio et Nicolò II Billy, deux frères qui rencontrèrent un certain succès comme graveurs au XVIII^e siècle, on constate qu'il montra un intérêt pour l'art français et eut des liens avec des artistes comme Michel II Corneille. Cet attrait semble confirmé par la présence d'un double *excudit* Bonnard-Billy sur un certain nombre de modes à destination du marché italien qui posent de nombreuses questions sur les échanges transnationaux et les moyens de leur réalisation¹¹. Probablement gravées par Nicolò Billy, en raison de la graphie si particulière de leur lettre, que l'on retrouve sur le reste de sa production¹², ces planches sont presque toutes des reprises textuelles de compositions préalables, sans doute réalisées directement à partir de l'estampe, reportée sur une nouvelle matrice. Dans quelques cas, il semble que des cuivres fournis par Henri II Bonnard aient pu être directement utilisés après avoir été regravés, comme celui d'un portrait en mode du prince de Conti dont une épreuve est conservée au musée Louis Senlecq de L'Isle Adam¹³. Il faudrait pour mieux comprendre les ressorts et conditions de réalisation de cette importante production, marquée par une gravure souvent très médiocre, pouvoir effectuer des comparaisons rendues complexes par la rareté des épreuves et leur dissémination en de nombreux lieux ; l'idéal serait aussi de découvrir dans les archives des traces des liens entre Billy et le monde de l'estampe parisien, sur lesquels il n'existe pour l'instant aucune information (ill. 4).

ILL. 4. Anonyme (Nicolò Billy ?) d'après une planche publiée par Jean Mariette, *Madame la duchesse de Foix*, gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin publiée par Nicolò Billy et Henri II Bonnat, 290 x 170, vers 1700-1710, épreuve enluminée. Collection particulière.

- 14 Les planches portant ce double *excudit* sont d'autant plus intéressantes qu'elles puisent à diverses sources et offrent un échantillon assez vaste de la production des modes dans la capitale. Elles firent en effet appel à des compositions d'Henri II Bonnat lui-même, mais aussi de Nicolas Arnoult, Jean Mariette ou Antoine Trouvain, reprises sous les noms de leur concurrent et de Billy ; les modifications apportées à ces planches se logeaient moins dans le dessin que dans la façon de les combiner les unes aux autres en les modelant en suites et séries, notamment en leur adjoignant une numérotation qui pouvait associer des gravures issues de boutiques différentes. Ces « modes italiennes » étaient généralement marquées par une reprise complète de la lettre en français, entièrement réécrite d'une façon à la fois heurtée et richement ornée. De rares cas apparaissent cependant d'italianisation de certains éléments – comme le titre et le nom du prince d'Orange dans la planche *Gugielmo Errico de Nassau Prencipe d'Orange* – ou d'association avec une lettre exogène, comme dans le cas de la *Demoiselle en habit de chambre*, reprise en contrepartie du portrait en mode de *Madame la marquise de Polignac* publié par Antoine Trouvain en 1694, à laquelle fut associée la lettre d'une estampe d'Henri II Bonnat. Il est extrêmement dommage de ne pas en savoir plus sur les avantages que ce dernier et Nicolò Billy tiraient chacun de leur association pour la production de ces modes ; on peut toutefois émettre l'hypothèse qu'elle fut un moyen pour le Parisien de réagir face à la multiplication des copies en-dehors du royaume et de l'important commerce qui en était fait. S'il paraît ne jamais avoir quitté la France, Henri II Bonnat s'intéressa en effet fortement aux marchés étrangers et avait par exemple pris l'habitude de personnaliser une partie de sa production à destination de l'Espagne – indiquant sur certains portraits en mode de la nouvelle famille royale

accompagnés d'une lettre bilingue : « Se viende en Casso del Senor Henrico Bonnard al gallo Calle San Yago en Paris ».

Les « modes noires » de Jacob Gole

- 15 Concernant la ville d'Amsterdam, le cas de Jacob Gole ajoute aux questions de commerce et de reprises de compositions préexistantes deux dimensions particulièrement intéressantes : le changement de technique d'une part, l'enrichissement et le détournement, parfois à des fins critiques et politiques, d'autre part. Sa figure est d'autant plus frappante que ce graveur et éditeur naquit à Paris vers 1660-1665, dans une famille originaire des Pays-Bas qui s'était illustrée dans le domaine de l'ébénisterie et de la menuiserie. Son père, Adriaan, était frère de Pieter Gole, célèbre « menuisier en ébène » de Louis XIV, décédé en 1684. Peu de temps avant la révocation de l'Édit de Nantes, les Gole émigrèrent de nouveau et s'installèrent définitivement à Amsterdam. La sœur de Jacob, Catherine, y épousa l'architecte et graveur Daniel Marot, qui avait quant à lui quitté la France en 1685. Formé à la gravure à Paris¹⁴, Jacob Gole maîtrisait parfaitement le français et connaissait probablement les modes parisiennes depuis le début de leur production, ce qui explique en partie la façon dont il sut décliner leurs modèles avec beaucoup d'inventivité. Ses variations sont d'autant plus riches qu'elles sont, pour la plupart, opérées à l'aide d'une technique non pratiquée à Paris, celle de la manière noire, qui renouvelle profondément l'aspect des figures en créant autour d'elles une atmosphère propice au mystère et à la théâtralité.
- 16 Un autre élément très intéressant dans ces planches est leur lettre souvent bilingue, rédigée en néerlandais et en français, qui témoigne de la volonté de Jacob Gole de s'adresser à différents publics et territoires. Dans certains cas, le français régnait seul – ce qui fait que ces modes étaient d'abord destinées, à Amsterdam, aux émigrés français, mais aussi, au-delà, au royaume de France et à tous les francophones européens. Cette stratégie fonctionna semble-t-il parfaitement : ses gravures furent très recherchées et notamment collectionnées en France, comme le montrent les « modes noires » répertoriées dans des collections comme celles d'André Le Nôtre ou du marquis de Beringhen, à proximité des modes « blanches » parisiennes¹⁵. Lors de la reprise de ces dernières, un certain nombre de modifications étaient opérées, au-delà de la question de la technique et du style de la gravure ; ces variations témoignent de la plasticité des modes, dont le motif figuré pouvait sans problème être associé à plusieurs messages, parfois assez différents. L'allégorie en mode intitulée *Le Feu* publiée par Henri II Bonnard devint ainsi par exemple, après l'ajout d'un cadre dans lequel prend place la représentation d'une forge, une image domestique de Vénus en train de préparer des confitures¹⁶.
- 17 Un grand nombre de ces reprises joua sur les effets théâtraux en entourant les figures sur fond blanc des modes d'un ensemble d'accessoires qui, tout en rappelant l'univers de la scène, augmentait l'impression de mystère et d'intimité générée par les jeux d'ombre et de lumière. Des rideaux venaient ainsi régulièrement encadrer ou flanquer une figure reprise telle quelle d'une autre estampe, comme par exemple la *Femme de qualité en déshabillé négligé* publiée par Jean Dieu de Saint-Jean, que Gole grava dans le même sens tout en diminuant l'espace libre au-dessus d'elle et en le garnissant, sur la partie droite de l'image, d'une tenture et d'une embrasse. Il joua également sur l'ajout de petites fenêtres ouvrant sur des paysages, souvent situées au niveau d'un angle

supérieur et en partie coupées, ainsi que sur la mise en place de miroirs, cheminées et meubles divers qui renforçaient l'aspect clos des images tout en rappelant à la fois les mises en scène domestiques des tableaux de genre hollandais et les riches productions de sa famille en matière de mobilier. C'est ainsi que la *Femme de qualité en écharpe* de Saint-Jean prit place dans une pièce ouverte sur un paysage vallonné, tandis que le premier état d'un portrait en mode de la duchesse d'Orléans publié par Henri II Bonnard servit à la fabrication d'une figure féminine exactement similaire – seule la croix de son collier disparut – placée entre un épais rideau et un meuble à pattes de lion orné de rinceaux végétaux et surmonté d'un miroir (ill. 5 et 6).

ILL. 5. Anonyme, *Françoise-Marie de Bourbon* (état II/II), gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin publiée par Henri II Bonnard, 270 x 175, vers 1692-1700. Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, Oa-66-pet fol, fol. 47.

ILL. 6. Jacob Gole, d'après une planche publiée par Henri II Bonnard, *Femme tenant des fleurs et un éventail dans un intérieur*, gravure sur cuivre en manière noire, 252 x 179, vers 1695-1700. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1911-653.

- 18 La multiplication des éléments de décor n'était pas sans générer une impression accrue de luxe et sensualité, comme dans la reprise de l'état déshabillé de l'allégorie de *L'Eau* publiée par Henri II Bonnard, où la poitrine, les genoux, les mollets et les pieds dénudés de la jeune femme sont encadrés d'un décor marqué par des fontaines supplémentaires, mais aussi par l'emphase mise sur les éléments textiles ; un lourd rideau vient ainsi surplomber le modèle, dont le bras prend place sur un coussin qui semble devenu plus riche et imposant qu'il ne l'était précédemment¹⁷.
- 19 Dans certains cas, la proximité avec les scènes de genre peintes était encore renforcée par l'ajout de présences qui pouvaient être des reflets des protagonistes ou de nouveaux personnages. La planche *Aminte en son cabinet* publiée par Nicolas I^{er} Bonnard, figurant le modèle absorbé dans l'écriture d'un billet, fut ainsi reprise en le plaçant dans une pièce dont les rideaux fermés laissent passer une lumière tamisée, marquée par un imposant miroir dans lequel se reflète son visage, créant un face à face qui renforce la tension autour du papier sur lequel il écrit. La *Dame à sa toilette* d'Henri II Bonnard fut quant à elle reprise en contrepartie dans une planche intitulée *Gevoel* [Toucher], sur laquelle un personnage masculin est intégré à la scène ; se penchant vers le mannequin initialement solitaire, ce dernier lui passe une main derrière le cou et pose l'autre sur sa poitrine. Désormais souriante, les lèvres entrouvertes, la jeune femme semble accueillir sans déplaisir cette arrivée, comme le suggère sa main gauche, portée sur celle de l'homme, et sa main droite simplement posée sur la toilette, alors qu'elle semblait arrêtée dans un geste inachevé sur la composition initiale (**ill. 7 et 8**). L'ajout nécessitait parfois le décalage du mannequin, qui pouvait quitter sa position centrale pour laisser place à un autre personnage ; un Amour muni d'un arc et de flèches fut ainsi placé dans la partie gauche d'une composition reprenant, avec de

légères modifications dans l'habit, l'*Homme de qualité en surtout d'été* de Jean Dieu de Saint-Jean de façon à fabriquer une allégorie du Toucher, intitulée *Het Gevoel* [le Toucher].

ILL. 7. Anonyme, *Dame à sa toilette* (état I/II), gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin publiée par Henri II Bonnart, 275 x 200, vers 1685-1695. Paris, Bibliothèque nationale de France, Oa-62-pet fol (fol. 67).

ILL. 8. Jacob Gole d'après une planche publiée par Henri II Bonnard, *I Gevoel*, gravure sur cuivre en manière noire publiée par Daniel Marot, 255 x 180, vers 1690-1700. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ec-56 (b)-fol (RO 76949).

- 20 L'ajout d'éléments visuels se doublait dans ces deux derniers exemples de la mise en place de nouveaux éléments textuels qui modifiaient le genre de la composition initiale. À l'instar des Parisiens, Jacob Gole proposait ainsi différents types de planches qui témoignent de sa parfaite compréhension de la formule des modes. Celle-ci comprenait en effet à Paris, outre les gravures de mannequins anonymes, les allégories en mode, les figures historiques et mythologiques en mode ou encore les portraits en mode, que le titre permettait souvent seul d'identifier avec certitude et entre lesquelles régnait une grande porosité – une *Dame de qualité en robe de chambre* pouvant par exemple, par un simple changement de la lettre, devenir une effigie de *Madame de Soissons en robe de chambre*. S'inspirant de ce système, Gole s'illustra particulièrement dans la reprise de simples mannequins pour en faire des figures allégoriques. La *Dame de la cour, vêtue à la sultane* gravée et publiée par Nicolas I^{er} Bonnard devint ainsi, après quelques aménagements de sa coiffure et de ses bijoux – comprenant notamment le retrait de la croix qui ornait son collier – une allégorie en mode de l'hiver placée devant une imposante cheminée et un banc. La cohérence de l'image était renforcée par la substitution d'un écran de feu à main à l'éventail initialement tenu par le mannequin (**ill. 9**). Pour la création d'une allégorie du goût intitulée *De Smaak* [le Goût], le graveur détourna de la même façon une mode de Saint-Jean, la *Femme de qualité sur un canapé*, en remplaçant la montre qu'elle tenait par une coupe et en ajoutant autour du canapé des éléments mobiliers recouverts de textiles – une table et un lit à baldaquin.

ILL. 9. Jacob Gole d'après une planche publiée par Nicolas I^{er} Bonnart, *Winter/L'Hiver*, gravure sur cuivre en manière noire, 262 x 180, vers 1689-1700. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1906-3214.

- 21 Gole n'hésitait également pas à transformer une image de mode en portrait, suivant ainsi la méthode des éditeurs parisiens qui consistait à accoler une identité réelle à un mannequin anonyme. Le *Cavalier en écharpe* d'Henri II Bonnart devint par exemple, encadré par un grand rideau, *L'Électeur de Bavière gouverneur du Pays-Bas* ; la *Dame de grande qualité* publiée par le même éditeur fut quant à elle transformée, une fois un dispositif similaire installé en partie supérieure, la croix de son collier retirée et quelques éléments de sa robe modifiés, en une image intitulée *La reine d'Angleterre*. Dans les deux cas, le quatrain et le titre initial furent remplacés par le nom en français du modèle et quatre vers, rédigés en néerlandais dans la colonne de gauche et en français dans celle de droite. Dans d'autres planches, Gole pouvait modifier la signification d'allégories en mode ; l'estampe intitulée *La Sculpture* de Nicolas I^{er} Bonnart devint ainsi une représentation de l'Arithmétique une fois substitués aux outils initialement tenus par la jeune femme un tableau couvert d'additions et un stylet.
- 22 Les changements de sens par ajout d'éléments et glissement d'une catégorie à une autre ne sont pas les seuls à avoir été conduits par Jacob Gole, qui s'illustra également par des procédés de combinaisons et d'associations de motifs. Il sut par exemple créer de nouvelles figures en fondant ensemble deux mannequins. Une allégorie intitulée *Het Gehoor* [l'Ouïe] fut ainsi réalisée à partir de la silhouette et des habits de *La belle Plaideuse* publiée par Nicolas I^{er} Bonnart, auxquels furent intégrés le geste et les accessoires d'*Uranie chantant avec Damon*, vendue par le même éditeur. Le placet et l'éventail de la plaideuse furent remplacés par un livret de musique de format oblong rappelant celui d'*Uranie*, dont l'action de soulever un pan de sa coiffure fut reprise et accommodée à celle de la première figure. Ces combinaisons purent également servir à créer des planches associant deux personnages de provenance différente, réunis en raison de leur activité ou de leurs habits. C'est ainsi que Gole inscrivit dans un même espace

Uranie chantant avec Damon de Nicolas I^{er} Bonnart et *l'Homme de qualité sur le théâtre de l'opéra* de Jean Dieu de Saint-Jean, ainsi que *la Dame qui prend du café* de Henri II Bonnart et *l'Homme de qualité en habit d'épée* de Saint-Jean. Divers procédés permettaient de suggérer l'existence de véritables dialogues entre ces figures d'origines différentes, parfois juxtaposées de façon assez maladroite mais qui présentaient exactement la même échelle, comme le fait de mettre en contact un pied et le bas d'une robe ou de jouer sur les effets de transparence pour créer différents plans. L'instrument de la *Dame en habit de chambre* de Jean Dieu de Saint-Jean apparaît ainsi derrière les cordes et les mains du *Gentilhomme jouant de la harpe* de Nicolas I^{er} Bonnart. Ces planches pouvaient même être déclinées en différents états sur lesquels un personnage était substitué à un autre. La *Femme de qualité en déshabillé d'été* de Saint-Jean et la *Dame jouant de la guitare* de Henri II Bonnart figurèrent ainsi tour à tour à côté de Crispin, dans des planches évoquant clairement le monde et les dispositifs du théâtre (ill. 10 et 11).

ILL. 10. Jacob Gole d'après des planches publiées par Gérard Édelinck et Jean Dieu de Saint-Jean, *Crispin sur la scène avec une femme* (état I/II), gravure sur cuivre en manière noire publiée par Jacob Gole, 255 x 180, vers 1685-1690. Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, Ec-56 (b)-fol (RO 77005).

ILL. 11. Jacob Gole d'après des planches publiées par Gérard Édelinck et Henri II Bonnard, *Crispin sur la scène avec une femme* (état II/II), gravure sur cuivre en manière noire publiée par Jacob Gole, 255 x 180, vers 1690-1700. Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, Ec-56 (b)-fol (RO 77006).

- 23 Ces combinaisons de figures pouvaient parfois excéder le format traditionnel des modes pour devenir de véritables frises de personnages dont la disposition rappelait les peintures figurant des mariages ou réceptions d'ambassadeurs ; Gole évoqua ainsi par exemple l'événement politique du départ du prince d'Orange pour l'Angleterre en novembre 1688 en associant différentes estampes parisiennes parmi lesquelles on reconnaît aisément la *Femme de qualité en sultane*, la *Femme de qualité en déshabillé d'étoffe siamoise* et l'*Homme de qualité de Saint-Jean*, accompagnés entre autres de l'*Homme de qualité en surtout* de Nicolas Arnoult. Le prince d'Orange fut quant à lui représenté, non pas à partir d'une mode, mais à partir de la figure du galant visiteur entrant dans la chambre de la *Femme de qualité déshabillée pour le bain* publiée par Jean Dieu de Saint-Jean, gravée par Nicolas Bazin d'après un de ses tableaux. Cet emprunt conférait évidemment une saveur particulière à la composition de Gole, dotée d'un message, sinon ambigu, tout au moins riche en sous-entendus (**ill. 12 et 13**).

ILL. 12. Jacob Gole, *Offcheyd van zyn K. d. H. den Heer Prins van Oranje gedaen aan zyn K. Gemalinne Mevrouw de Prinsesse van Oranje gaende na Engeland tot hulp van de Protestanten*, gravure sur cuivre en manière noire publiée par Jacob Gole, 260 x 345, 1688. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1952-646.

ILL. 13. Nicolas Bazin d'après Jean Dieu de Saint-Jean, *Femme de qualité déshabillée pour le bain* (état III/III), gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin publiée par Jean Dieu de Saint-Jean, 380 x 395, 1686. Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, Da-42 (a)-fol (fol. 22, n° 45).

Modes politiques et migrations fictives

- 24 Comme le montre l'exemple précédent, le rapport aux œuvres originales développé par Jacob Gole est toujours marqué par une grande connaissance qui lui permet à la fois d'éviter les contresens et de jouer avec habileté sur de potentielles ambiguïtés tout en faisant preuve d'une grande liberté vis-à-vis des formes. Les modes sont conçues comme un répertoire presque inépuisable, particulièrement favorable à son commerce ; sans doute faut-il à cet égard souligner la référence à Jean Dieu de Saint-Jean présente sur plusieurs de ses cuivres, probablement due au prestige associé à son nom et aux bénéfices qu'il pouvait éventuellement rapporter¹⁸. Le rapport de Jacob Gole au royaume de France, à ses artistes, à ses graveurs et à son gouvernement, ne saurait toutefois être limité à des questions de reprises opportunistes. On lui attribue en effet la paternité de caricatures qui comptent parmi les plus violentes et célèbres du temps, parmi lesquelles figurent les planches intitulées *Les Héros de la Ligue*, publiées en 1691 et qui désignent sous des traits particulièrement saisissants les acteurs de la répression contre les Protestants, du Roi à Madame de Maintenon en passant par Louvois, Bossuet, l'archevêque de Paris ou Guillaume-Egon de Fürstenberg¹⁹.
- 25 Il est ainsi intéressant de noter que certaines modes de Gole distillaient des critiques et allusions politiques. Figure par exemple dans son œuvre une série sur les *Quatre Saisons* d'après des planches de Jean Dieu de Saint-Jean dont la lettre évoque les méfaits de la guerre, sur lesquels méditent de façon plus ou moins engagée les jeunes hommes représentés. Reprenant dans le même sens *l'Homme de qualité en habit de drap rayé*, installé dans une pièce sombre ouvrant sur un jardin, à l'avant d'une imposante table à entretoise ornée d'un bouquet de fleurs, la planche intitulée *Ver*, allégorie du Printemps, est ainsi accompagnée d'une lettre bilingue, sous un titre uniquement écrit en néerlandais. Les deux vers en français – « Je pensois m'esjouir parmi ses belle Rose / Mais le Lis sur ma foy me prepare autre chose » – évoquent une sorte d'appréhension du personnage face aux projets de la France, dont ils semblent mettre en valeur la capacité guerrière et la propension à ne pas laisser ses ennemis en repos. Loin de traduire le même sentiment, les deux vers en néerlandais suggèrent quant à eux un véritable rejet du royaume, perçu comme un organisme vénéneux infectant de larges territoires : « J'adore les fleurs mais pas le lys français / Puisqu'il disperse ses pollen empoisonnés à travers l'Europe²⁰ » [*'k Bemin de bloemen, doch de Fransche Lely nooit / Om dat ze Europe met vergiftigd zaat bestrooid*] (ill. 14).

ILL. 14. Jacob Gole d'après une planche publiée par Jean Dieu de Saint-Jean, Ver, gravure sur cuivre en manière noire publiée par Jacob Gole, dimensions, vers 1688-1697. Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, Oa-48-pet fol (fol. 50).

- 26 Intitulée *Autumnus* et accommodant la silhouette de l'*Homme de qualité en habit d'épée*, l'allégorie de l'Automne figure un personnage tenant à la main une grappe de raisins ; elle présente elle aussi dans sa lettre, qui prend formellement l'apparence d'une traduction, deux perceptions très différentes de la situation politique²¹. À lire les vers en français qui l'accompagnent, l'estampe semble en effet exprimer le point de vue d'habitants du royaume de Louis XIV, privés des bienfaits de la saison par la guerre en cours : « Bien loing de posséder le doux Ius de vendenge, / Je m'en trouve privé par celui de l'Orengé ». Le distique néerlandais est quant à lui directement adressé au roi de France, auquel est déclarée la guerre : « Ce raisin rhénan, Louis, vous déclare la guerre / Et nous incite à vous repousser de cette montagne » [Die Rynsche druif, Louis, zegt uden oorlog aan, / En pord ons om uvan de wynberg af te slaan]. Si la nature des publics visés par ces planches jouant sur le double langage permis par l'emploi de deux idiomes n'est pas extrêmement claire, le vocabulaire utilisé dans la version française n'est pas sans rappeler la teneur du sonnet intitulé *Reponse des Refugiez aux Persecuteurs* habituellement joint aux planches des *Héros de la Ligue*, dans lequel étaient notamment développés des propos sur l'amertume de l'orange à laquelle Louis allait goûter²².
- 27 D'autres modes, accompagnées exclusivement d'une lettre en français, étaient quant à elles plus clairement destinées à nourrir un discours directement tourné contre la politique guerrière de Louis XIV et résonnaient comme un avertissement quant à ses conséquences. Parmi celles-ci figure une série de planches évoquant différents territoires européens, construite à partir d'estampes publiées par Nicolas I^{er} Bonnard, au motif figuré desquelles fut associée une lettre fort différente. C'est ainsi que l'estampe publiée sous le titre *L'Allemagne*, dont le quatrain mentionnait l'action inutile et dangereuse pour son intégrité menée contre Louis XIV²³, se vit adjoindre, dans la

version gravée par Gole, un message contradictoire qui faisait de sa planche une véritable réponse, à la fois visuelle et scripturale, à celle de son confrère parisien. Accompagnée du titre *L'autre partie de l'Allemagne*²⁴, la jeune femme au grand chapeau empruntée à Nicolas I^{er} Bonnart, à côté de laquelle une couronne et un sceptre avaient été ajoutés, était désormais accompagnée de vers proclamant sa résistance aux manigances du monarque français :

Que contre mes Etats un Monarque conspire,
Tous les Princes liguez defendent mon Empire.

- 28 La planche intitulée *La France* est encore plus complexe dans sa conception puisque Jacob Gole, plutôt que de recourir directement à l'estampe publiée sous ce titre par Nicolas I^{er} Bonnart, préféra substituer à la figure fière et triomphante de la femme qui y était représentée une silhouette issue d'un portrait en mode publié par Henri II Bonnart intitulé *Madame la princesse de Bournonville*. Le choix d'une estampe figurant une femme dont le nom évoquait un territoire du Nord de la France n'était sans doute pas anodin ; Gole ne poussa toutefois pas plus loin la référence et, à lire la lettre de sa planche, on s'aperçoit aisément que c'est bien au quatrain de la gravure de Nicolas I^{er} représentant *La France* qu'il souhaitait répondre (ill. 15).

ILL. 15. Jacob Gole d'après des planches publiées par Nicolas I^{er} et Henri II Bonnart, *La France*, gravure sur cuivre en manière noire publiée par Jacob Gole, 250 x 180, vers 1694-1697. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, inv. A1 :8331.

- 29 Ce dernier, inscrit sous une composition à laquelle le graveur emprunta le motif du coq caché derrière la jeune femme, proclamait la gloire du Roi-Soleil et sa capacité à faire taire ses ennemis :

Le Prince à qui je suis, est le plus grand des Rois,
Il se plaist d'agrandir mes biens, et ma fortune,
Quand l'Ennemi jaloux quelquefois m'importune ;
Il sçait par sa valeur le ranger sous ses Loix.

- 30 Comme dans la planche intitulée *L'autre partie de l'Allemagne*, les deux vers gravés par Gole sous sa composition sonnent comme une réponse cinglante, précisément méditée, à l'orgueil français :

Les rudes vent du Nord ont terni tous mes lis,
Quand Guillaume paroist on ne voit plus Louis.

- 31 Jacob Gole se contenta semble-t-il de détourner des images de mode classiques en jouant avec leur lettre ; d'autres éditeurs s'emparèrent quant à eux de la totalité de l'image pour diffuser un message politique, à l'instar de celui qui diffusa en 1692 une planche intitulée *L'Habit usurpé*, réalisée à partir d'un portrait en mode de Louis XIV édité par Henri II Bonnard. Conservant le format et la mise en page de ce dernier, le graveur transforma l'habit du souverain en un costume rappelant tant celui de *L'Homme fourré de malice* et du *Léviathan* d'Abraham Bosse que les *Costumes grotesques* de Nicolas de Larmessin, composé des villes conquises et territoires annexés durant les années 1680, accompagné de numéros renvoyant à une légende installée en marge inférieure. Outre les noms des cités prises par le roi, celle-ci comprend deux quatrains qui semblent répondre à la suffisance affichée par la posture et la lettre de l'image d'Henri II Bonnard²⁵ et annoncent ses défaites à venir :

Louis boufi d'orgueil, qui de fureur ecume,
Ressemble à cet Oiseau Tout chargé delarcins
Que la force obligea de rendre a ses Voisins
Tous ce qu'il avoit pris jusqua la moindre plume.
Ce Roi d'un plus puissant ayant subi la Loi
Vient de rendre Slego, Lamerik, Carmagnole.
On le depouille hélas, c'est ce qui le desole
Tout s'en va suivre enfin Athlone et Galloway.

- 32 Métamorphosant à la fois la lettre et l'image de la planche originelle, cette composition – connue par une épreuve contenue dans un recueil censé avoir été imprimé par « Jean de Montespart demeurant a Gizors a l'enseigne de ledit de Nantes²⁶ » – fut très rapidement reprise en Angleterre par John Savage avec quelques modifications, sous le titre *The Usurpers habit*²⁷.
- 33 Un autre éditeur alla encore un peu plus loin dans le procédé en usurpant la signature des producteurs de modes les plus célèbres et en insistant sur leur localisation à Paris, pour apposer ces éléments sur une planche tournant en dérision le margrave Louis de Bade, réputé s'être laissé acheter par un autre Louis pour quelques louis. Intitulée *De Ridder der Louisen doende de revu over zyne Troupen* [Le chevalier des louis faisant la revue de ses troupes], cette estampe dont le format rappelle celui des modes est ainsi accompagnée d'une mention « Bonnard fec : a Paris C.P. Regis », bien improbable pour qui connaît l'œuvre et la manière des Bonnard²⁸. Plutôt que de se référer à un homonyme méconnu, cette signature nous semble une usurpation parfaitement consciente, visant à détourner et à moquer les planches célébrant le beau monde pour lesquelles les Bonnard étaient particulièrement réputés. Évoquant une mobilité fictionnelle de la part de l'éditeur, très certainement installé à Amsterdam, la mention de Paris sur une planche à la lettre largement rédigée en néerlandais montre bien l'importance des circulations des images de mode, leur poids dans la culture visuelle européenne et la façon dont elles pouvaient servir des buts politiques.

NOTES

1. Le terme « modes » fut employé par les marchands d'estampes dès la fin du xvii^e siècle pour qualifier les gravures de mode produites sur le modèle des planches publiées par Jean Dieu de Saint-Jean et, par extension, toutes les compositions présentant les mêmes caractéristiques techniques et formelles. Sur ces estampes, nous renvoyons à : Raymond Gaudriault, *La Gravure de mode féminine en France*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1983, p. 13-28 ; Kathryn Norberg et Sandra Rosenbaum (éd.), *Fashion prints in the age of Louis XIV : interpreting the art of elegance*, Lubbock, Texas university press, 2014 ; Pascale Cugy, *La dynastie Bonnat : peintres, graveurs et marchands de modes à Paris sous l'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
2. Voir : Yves Bruneau, François et Nicole Hervouet, *La Porcelaine des Compagnies des Indes à décor occidental*, Paris, Flammarion, 1986 ; Sheila R. Canby, « Europe in India – Paintings, Drawings and Ivories from the British Museum », *Eastern Art Report*, vol. 4, n° 3, 1996, p. 45-49 ; P. Cugy, « “C’est encore pis qu’en France”. Imaginaires exotiques et images de l’Europe à travers la gravure de mode sous Louis XIV », in : Michel Figeac (éd.), *Circulation, métissage et culture matérielle (xvi^e-xx^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 473-489, p. 484-489.
3. Sur le colportage, voir : Laurence Fontaine, *Histoire du colportage en Europe, XV-XIX^e siècles*, Paris, Albin Michel, 1993.
4. Sur ces planches, voir : P. Cugy, « Variations européennes autour des gravures de mode parisiennes. Commerce, copies et adaptations d’images d’habits sous le règne du Roi-Soleil », *Studiolo*, n° 13, 2017, p. 167-183, p. 173-174.
5. Sur Bernard Picart, voir : Nelke Bartelings, « Bernard Picart, a French engraver in the Dutch republic », Gaëtane Maës et Jan Blanc (éd.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 33-54 ; Pierre Wachenheim, « “Et Amstelodami ego”, Thomassin, Surugue et “alii” : les élèves français de l’atelier hollandais de Bernard Picart “au pied de la lettre” », in : G. Maës et J. Blanc (éd.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France*, op. cit., p. 55-74 ; Lynn Hunt, Margaret C. Jacob, Wijnand W. Mijnhardt, *Bernard Picart and the first global vision of religion : At the interface of religion and cosmopolitanism : Bernard Picart’s « Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde »*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010 ; Corentin Dury (dir.), *Bernard Picart, 1673-1733 : dessinateur de Paris à Amsterdam : le dessin à Port-Royal*, cat. ex., Gand, Snoeck ; Magny-les-Hameaux, Musée national Port-Royal des Champs, 2019.
6. Sur Van Westerhout, voir : Didier Bodart, *L’Œuvre du graveur Arnold Van Westerhout, 1651-1725 : essai de catalogue raisonné*, Bruxelles, Palais des académies, 1976 ; Laura Bartoni, *Le Vie degli artisti : Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant’Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Rome, Nuova Cultura, 2012, p. 535-536.
7. D. Bodart, *L’Œuvre du graveur Arnold Van Westerhout*, op. cit., p. 13. Un des fonds les plus riches en modes de Van Westerhout est celui de la Kunstbibliothek de Berlin. La plupart des planches citées dans cet article y est conservée.
8. Sur cette composition, voir : Philippe Cornuaille et P. Cugy, « Le Triomphe du Libraire ambulant, entre estampes et écrans », *Nouvelles de l’estampe*, n° 252, 2015, p. 70-93.
9. BnF, Arsenal, Est-373 (fol. 66).
10. P. Cugy, « Variations européennes autour des gravures de mode parisiennes. ... », art. cit., p. 171-179.
11. Les planches portent dans leur lettre la mention « à Paris Chez HBonnart au Coq et in Roma oppresso NBilly vicino all’Orologgio della Chiesa nuova ». Un autre exemple d’association entre Henri II Bonnat et un éditeur italien est fourni par une estampe publiée par Louis Gomier sur

laquelle est inscrit : « H. Bonnard excudit rue S. Jacques au Coq a Paris, e si vendono in Roma da Luigi Gomier alle Stimate sopra la Chiavica ». Voir : Anthony Griffiths, *The Print before Photography : an introduction to European printmaking : 1550-1820*, Londres, the British Museum press, 2016, p. 300.

12. Voir notamment la lettre du *Noli me tangere* et de l'*Innocentes pro Christo Infantes occisi sunt* gravés par Michel II Corneille, ainsi que celle du *Sant'Antonio di Padua* gravé par Pietro Santi Bartoli, planches éditées par ses soins. British Museum : V,5,55 ; 1872,1012.3769 ; 1874,0808.1671.

13. François Louis de Bourbon, Prince de Conti et de la Roche-sur-Yon. Inv. 2011.0.1350 ; SE0250.

14. Dans un acte du 7 décembre 1680, Gole est qualifié de « graveur à Paris » ; il assiste alors, avec son cousin Corneille Gole, à l'enterrement de Jean Boudeau, graveur natif de Sedan. Voir : Henri Herluisson, *Actes d'état-civil d'artistes français : peintres, graveurs, architectes, etc.*, Orléans, Henri Herluisson, 1873, p. 49-50 ; Friedrich Wilhelm Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, vol. VII, Amsterdam, Menno Hertzberger, 1953, p. 204-240 ; Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français : graveurs du XVII^e siècle*, tome V, Paris, Bibliothèque nationale, 1968, p. 12-13 ; Theodor Herman Lunsingh Scheurleer, *Pierre Gole : ébéniste de Louis XIV*, Dijon, Faton, 2005.

15. Sur la collection d'André Le Nôtre, voir : Vanessa Selbach, « La collection d'estampes d'André Le Nôtre », Patricia Bouchenot-Déchin et Georges Fährat (éd.), *André Le Nôtre en perspectives*, cat. exp., Versailles, Château de Versailles ; Paris, Hazan, 2013, p. 131-137, p. 134. Sur celle du marquis de Beringhen, voir l'inventaire établi en 1730 (BnF, Estampes, Réserve Ye-21-pet fol).

16. Rijksmuseum, RP-P-1903-A-23604.

17. Fine Arts Museums of San Francisco, inv. 1963.30.12435.

18. Cette référence, qui n'était pas effectuée pour les compositions empruntées à d'autres éditeurs parisiens, se faisait sous la forme d'une mention telle que « Dessiné par S. Jean » ou « D. S. I. D. ».

19. Sur ces planches, voir : Hendrik Ziegler, *Louis XIV et ses ennemis. Image, propagande et contestation*, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art/Centre de recherche du château de Versailles/Presses universitaires de Saint-Denis, 2013, p. 140-147 ; Isaure Boitel, *L'Image noire de Louis XIV : Provinces-Unies, Angleterre (1668-1717)*, Paris, Champ Vallon, 2016, p. 235-241.

20. Nous remercions Hans Buijs pour les traductions des vers qu'il a bien voulu effectuer.

21. BnF, Estampes, Oa-48-pet. fol. (fol. 141).

22. « Nôtre ORANGE est icy, vous scavez sa coutume ; / IACQUE a desja senti qu'elle est son amertume, / Et LOUIS pourroit bien en gouster a son tour ». Voir le sonnet « Reponse des Refugez aux Persecuteurs » inséré dans *Les Heros de la Ligue. Ou la procession monacale. Conduite par Louis XIV, pour la conversion des Protestans de son Royaume*, prétendument édité à Paris chez « Pere Peters à l'Enseigne de / Louis le Grand MDCLXXXI ». BnF, Estampes, Qe-41-4.

23. « Tous mes Princes Liguez contre le Grand Louïs, / Prétendent d'abaisser sa fierté généreuse ; // Mais j'apprehende fort, que mon Aigle orgueilleuse, / Ne ressente le poids de ses Faits inouïs ». BnF, Estampes, Oa-56-Pet. fol, fol. 108.

24. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Inv. Graph.A1:833k.

25. « l'ay tout le monde sur les bras / Sans rien perdre de ma Constance, // Et j'espere enfin que la France / Fera tousjours trembler tous les autres Estats ». BnF, Estampes, Oa-61-Pet. fol, fol. 91.

26. BnF, Estampes, Hennin 6018. Le *Recueil de Pieces Heroïques & Historiques pour servir d'ornement à l'Histoire de Louis XIV. Dédiée à Messieurs Racine et Boileau Historiographes de France* dont proviendrait cette planche valut à son possesseur, le baron de Puechemeck, un séjour à la Bastille au tout début du XVIII^e siècle. Voir : Annie Duprat, « La répression politique en France sous le règne de Louis XIV : l'affaire du baron de Puechemeck », in : Laurence Croq (éd.), *Le prince, la ville et le bourgeois : XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Nolin, 2004, p. 223-238 ; I. Boitel, *L'Image noire de Louis XIV, op. cit.*, p. 276-279.

27. British Museum : Gg,4E.209. Cité par Kathryn Norberg, « Louis XIV : King of Fashion ? », in : K. Norberg et S. Rosenbaum (éd.), *Fashion prints in the age of Louis XIV*, op. cit., p. 135-165, p. 160-161.

28. BnF, Estampes, Hennin 7008. Sur cette planche et son modèle, voir : I. Boitel, *L'Image noire de Louis XIV*, op. cit., p. 323-328.

RÉSUMÉS

Cet article s'intéresse à la question des images inspirées par les gravures de mode parisiennes publiées dans différents centres européens durant le règne de Louis XIV. Il y est question de la réception et de l'appropriation de compositions associées au goût des élites françaises, en particulier à Rome et Amsterdam, où officièrent des graveurs et éditeurs comme Arnold Van Westerhout, Domenico Bonavera, Nicolò Billy ou Jacob Gole. Le corpus de leurs estampes révèle l'attention qu'ils portaient à la production de leurs collègues français, auxquels ils purent éventuellement s'associer. À côté de copies de plus ou moins bonne qualité, notamment en manière noire, ces modes « étrangères » firent la part belle aux combinaisons originales et aux détournements critiques, voire politiques. Leur étude montre la richesse de la réception européenne des gravures de mode, leur caractère polysémique et leur forte inscription dans la culture visuelle sous l'Ancien Régime.

This article looks at the issue of images inspired by Parisian fashion prints published in various European centres during the reign of Louis XIV. It discusses the reception and appropriation of compositions associated with the taste of the French elite, particularly in Rome and Amsterdam, where engravers and publishers such as Arnold Van Westerhout, Domenico Bonavera, Nicolò Billy or Jacob Gole were based. The corpus of their prints reveals the attention they paid to the production of their French colleagues, with whom they may have been associated. Alongside copies of varying degrees of quality, particularly in mezzotinto, these "foreign" fashions displayed original combinations and critical, even political, diversions. Their study shows the richness of the European reception of fashion prints, their polysemic character and their strong place in the visual culture in early modern Europe.

INDEX

Index géographique : France

Index chronologique : 17^e siècle

Mots-clés : gravure de mode ; exportation ; copie ; détournement ; caricature

AUTEUR

PASCALE CUGY

Docteur en histoire de l'art, coordinatrice scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art