



HAL
open science

La robe en France, 1715 - 1815 : nouveautés et transgressions

Charlotte Stephan

► **To cite this version:**

Charlotte Stephan. La robe en France, 1715 - 1815 : nouveautés et transgressions . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01547219

HAL Id: dumas-01547219

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01547219>

Submitted on 26 Jun 2017

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 - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Charlotte STEPHAN

La robe en France, 1715 - 1815 : nouveauautés et transgressions.

Mémoire de recherche
(2^e année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M. Denis BRUNA

Septembre 2014

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



LA ROBE EN FRANCE, 1715 - 1815 : NOUVEAUTÉS ET
TRANSGRESSIONS

Remerciements

En préambule à ce mémoire, je souhaiterais adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire.

Je tiens à remercier Monsieur Denis Bruna, qui, en tant que directeur de recherche, s'est toujours montré à l'écoute et très disponible tout au long de la réalisation de ce travail, ainsi que pour l'inspiration, l'aide et le temps qu'il a bien voulu me consacrer et sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour.

Mes remerciements vont également à Madame Esclarmonde Monteil, conservatrice du Musée de la Toile de Jouy à Jouy-en-Josas, Madame Camille Debroise, ainsi qu'à toute l'équipe du musée, pour leur générosité et leur écoute, l'aide qu'ils ont su m'apporter tout au long de ma recherche. Je les remercie également d'avoir mis à ma disposition leurs magnifiques collections pour mon étude.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers Madame Regina Karner, conservatrice du Wien Museum à Vienne (Autriche), pour le temps qu'elle a pu m'accorder et les conseils précieux qu'elle m'a prodigué.

J'adresse mes plus sincères remerciements à Madame Julie Henry, qui a eu la patience et la gentillesse de lire et de corriger ce travail.

Enfin, je tiens à remercier chaleureusement mes parents, mes proches, ainsi que Monsieur Médéric Boëssé, qui ont su m'aider et m'orienter dans mon travail, qui m'ont toujours soutenue et encouragée au cours de la réalisation de ce mémoire.

Merci à tous et à toutes.

Sommaire

Introduction	6
I. Regards sur quatre robes qui ont fait la mode et le scandale (1720 - 1815)	10
1. <i>La robe Volante</i>	11
2. <i>Les robes de jardin</i>	15
3. <i>La chemise à la Reine</i>	19
4. <i>La robe « Merveilleuse »</i>	22
5. <i>La robe « Empire »</i>	27
II. Corps caché, corps montré : l'imaginaire du corps	31
1. <i>Un corps dévoilé : de la transparence au nu</i>	32
a) Le dévoilement du corps par la transparence	33
b) L'indécence du buste : la poitrine, les bras et le dos	38
<i>La poitrine et le décolleté</i>	38
<i>Les bras et le dos</i>	46
c) Le découverturement des pieds	50
2. <i>Un corps caché : la robe volante déforme le corps</i>	62
a) Un modèle : le corps idéal	62
b) La robe volante détourne l'image du corps féminin	67
3. <i>Un corps mou : sensualité et sensibilité</i>	73
a) Le retour au naturel	74
b) L'abolition du corps à baleines: un relâchement du corps	78
c) Un corps sensible sous le tissu : une sensualité exacerbée	85
III. Sphère intime/sphère publique : un vêtement de circonstance	92
1. <i>De la chambre au salon : formes et scandales</i>	95
a) La robe volante dissimule les secrets du boudoir	95
b) La robe volante, robe de grossesse ?	102
c) Le négligé comme robe de cour	105

2. <i>De l'importance des étoffes</i>	115
a) Coton, mousseline, percale : des tissus pour l'intime	116
b) Chemise et hygiène	119
IV. Le vêtement révélateur de la condition sociale du porteur	124
1. <i>Marie-Antoinette au Salon de 1783</i>	126
a) «La reine en chemise !»	127
b) La révolte lyonnaise : la primauté de la soie	132
2. <i>La robe Merveilleuse et Empire : le lien avec la prostitution</i>	136
a) Les blanches colombes du Palais-Royal	138
b) Dans la peau d'une Merveilleuse	141
c) Napoléon contre la mousseline	145
Conclusion	151
Bibliographie	156
<i>Sources manuscrites</i>	156
<i>Sources imprimées</i>	156
<i>Ouvrages critiques et articles</i>	165

Introduction

La mort du roi Louis XIV, le 1^{er} septembre 1715 met fin au Grand Siècle, et donne naissance au XVIII^e siècle, sous l'oeil bienveillant du Régent, Philippe d'Orléans. Un changement radical s'opère alors : la rigueur, la droiture, l'exigence de la cour du Roi Soleil semble disparaître avec lui et laisse place à un véritable renouveau : un nouvel esprit commence et annonce tous les innovations et les bouleversements que va connaître le XVIII^e siècle en matière de moeurs, de plaisirs, de modes.

Ainsi, le dur XVII^e siècle cède la place à l'aérien XVIII^e siècle, le siècle de la volupté, de la chair sensuelle. La femme devient désirable et envoûtante, se pare de nouvelles tenues, de nouveaux attraits, qui changent et modifient la vision de la femme, les moeurs, la vision du corps. Un nouveau vestiaire apparaît dès la Régence (1715 - 1723), donnant à la mode féminine l'occasion de briller. La transformation des modes que cherchaient à réaliser les dames de la cour au soir du Grand Siècle naît sous la Régence, pour s'épanouir au siècle des Lumières. C'est le siècle qui connaît le plus de bouleversement en matières de modes et de moeurs. Si la prédominance en matière de goût et de mode de Louis XIV laisse ses marques de façon durable à la cour de France, les modes ne cesseront de se succéder et de changer jusqu'à la Révolution française. Ces changements rapides et éphémères ne se font pas sans déplaire : les scandales agitent alors la mode française. La mode française est réputée pour être changeante, mais aussi pour être choquante et innovante ; le journal *Le Radoteur* rapporte en 1777 : « La Nation française est de tout temps en possession de saisir les objets avec enthousiasme, de s'en occuper jusqu'à la satiété, et de s'en dégoûter avec mépris dès que le charme de la nouveauté est épuisé. L'esprit en France a ses modes passagères, comme les ornements du corps ont les leurs ; et tout ce qui est inconnu paroît beau : on le saisit avec avidité, fût-on assuré de le trouver

détestable huit jours après. »¹. De même, le marquis de Dangeau inscrit dans son journal le 1^{er} août 1715 : « Beaucoup de dames n'approuvent pas ces habillements nouveaux, ce qui fait croire que cela n'aura pas de suite. »² En effet, la nouveauté, dans l'habillement du XVIII^e siècle induit une idée de transgression. Point de mode sans prestige et supériorité accordés aux modèles nouveaux, et, du coup, sans une certaine dépréciation de l'ordre ancien³. Tout ce qui sort du cadre de l'étiquette et de la bienséance apparaît alors comme choquant et troublant pour les courtisans et la société dans son ensemble. Ces nouvelles modes ne cessent de susciter la critique, de heurter, souvent de front, les normes esthétiques, morales et religieuses des contemporains. Cependant, ce ne sont plus seulement la vanité humaine, l'étalage de luxe et la coquetterie féminine qui sont dénoncés, ce sont les formes mêmes du costume - et donc implicitement, du corps - que l'on considère comme indécentes, scandaleuses, ridicules. Si les instruments de correction du corps sont toujours bien présents sous la Régence pour former la chair molle et malléable qu'est le corps humain (les corps à baleines), d'autres apparaissent pour donner à la femme un nouveau corps, une autre dimension sexuelle (les paniers). Le corps semble ainsi être au centre des préoccupations esthétiques de ce siècle naissant. Bâti essentiel dans la formation du paraître, c'est sur lui que vont se concentrer toutes les innovations et qui va susciter le plus de critiques. Le corps, caché ou montré, va soulever les coeurs et les quolibets.

Ainsi, du style « à la Watteau » des robes volantes de la Régence, aux robes droites et strictes de l'Empire, nous verrons que la robe en France subit toute une logique de transgression et d'assimilation de la nouveauté. C'est à travers l'étude de cinq types de robe « phares » de ce XVIII^e siècle que nous allons voir l'évolution de la robe en France : la robe volante de la Régence, les robes « de jardin », la robe chemise, dite « chemise à la Reine » de la reine Marie-Antoinette, la robe Merveilleuse du Directoire et enfin la robe Empire. Ces cinq types de robes sont autant de témoins de l'innovation de la mode au cours de ce

¹ *Le Radoteur*, 1777, tome I, n°24, article LII, p.369

² Marquis de Dangeau, *Journal*, 1^{er} août 1715, Paris : Firmin Didot frères, 1854 - 1860

³ Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris : Gallimard, 1987, p.29

XVIII^e siècle : elles ont pourtant été blâmées, car elles ont été jugées trop choquantes, provocantes, inappropriées, déplacées. En faisant l'étude de chacune de ces robes, nous observons qu'elles ont déplu car elles sont chacune l'adaptation d'un modèle créé pour l'intimité de la chambre à coucher : la robe volante est adaptation des robes de chambre du XVII^e siècle, la chemise à la Reine est coupée d'après les robes de grossesse de Marie-Antoinette, et les robes Merveilleuse et Empire imitent parfaitement les chemises que l'on porte en guise de sous-vêtements. Au XVIII^e siècle, l'intimité concerne tout ce qui n'est pas public, et cette sphère est très restreinte : il s'agit du milieu de la chambre à coucher et du boudoir, ainsi que la toilette faite au lever, et le bain. Le monde de l'intime inclut seulement la personne, c'est le monde du soi. Ainsi, les frères Goncourt définissent le XVIII^e siècle comme « le siècle où la nudité prend l'air du déshabillé. »⁴

Ainsi, il serait intéressant de voir que la transgression véritable a été de faire passer ces robes du monde de l'intime au monde public : porter une tenue « négligée », ou « déshabillée » en public, était aussi honteux et inacceptable - voire plus - que de se montrer nu. Cette problématique soulève ainsi plusieurs points que nous allons traiter de façon thématique, pour les cinq types de robes concernées : le dévoilement de différentes parties du corps, la transparence menant à l'impudeur ou l'indécence, le questionnement du rang social du porteur, le tissu employé, etc. Il est intéressant de comprendre pourquoi cette transgression, ce passage de l'intime au public a pu tant choqué les contemporains.

Ainsi, nous analyserons dans un premier temps les cinq types de robes étudiées, par ordre chronologique ; nous verrons ensuite, que ces cinq robes jouent avec les limites du montré et du caché, et crée un imaginaire du corps, nourri à la fois par l'intime et le public. Dans une troisième partie, nous étudierons la notion de vêtement de circonstance : un vêtement, à la cour de France au XVIII^e siècle, a une fonction et une place bien définie dans la journée d'une femme. On ne peut pas porter n'importe quel vêtement à n'importe quel moment

⁴ Jules et Edmond de Goncourt, *La femme au XVIII^e siècle*, Paris : Firmin Didot frères, fils & Cie, 1862, p.155

de la journée. Ainsi, le passage d'une robe d'une sphère à l'autre est transgressif. Enfin, nous verrons que le vêtement du XVIII^e siècle est un élément social capital dans la vie de cour. Chaque vêtement, son matériau, son ornementation, sa forme, indique le rang social de la personne qui le porte. De fait, une reine ne peut porter une chemise de coton ou une femme de la noblesse ne peut porter une robe de chambre en public. Nous verrons comment la transgression s'opère dans le milieu social de la cour de France et dans la France de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e.

I. Regards sur quatre robes qui ont fait la mode et le scandale (1720 - 1815)

Le XVIII^e siècle apparaît véritablement comme le siècle des modes. Durant soixante-dix ans, les modes se succèdent pour ne durer qu'un instant. C'est l'impression que donne la mode française, et ce dès la mort du roi Louis XIV. François Mulot, dans *Essai de poésies légères*, analyse très bien, en quelques vers, le phénomène de changement rapide et succinct qu'a connu la mode, et cite les grandes robes qui ont marqué le XVIII^e siècle :

« La noble mais triste *Françoise*
N'étale plus ses larges plis;
La courte et vive *Polonoise*
N'a plus le rang qu'elle avoit pris;
Commune, elle cède à l'*Angloise*,
Que dis-je, l'*Angloise* n'est plus;
Dans la *Lévite* on est à l'aise,
On a l'écharpe de Vénus. »⁵

L'étiquette rigoureuse et les dignités protocolaires du règne du roi Soleil laissent néanmoins une vive marque dans les esprits des contemporains. Chaque nouveauté en matière de mode est jugée d'après l'idéal de tenue voulu par le roi Soleil, qui représente le paroxysme du bon goût, de la droiture et de la bienséance.

Ainsi, il paraît tout naturel au XVIII^e siècle de confondre « nouveauté » et « transgression » car sans nul doute l'un ne va pas sans l'autre. On lit par ailleurs dans le dictionnaire de l'Académie Française en 1694 : « NOUVEAUTÉ : s.f. Qualité de ce qui est nouveau, ce qu'il y a de nouveau dans une chose. Il signifie aussi chose nouvelle. En ce sens, il se prend souvent en mauvaise part : « toute

⁵ François Valentin Mulot, *Essai de poésies légères*, Mayence : chez André Crass, 1798, p.111

nouveauté doit être suspecte. »⁶. De même, la notion de transgression nous indique que tout est lié au roi ou à l'ordre divin : « TRANSGRESSION : s.f.v. action par laquelle on transgresse une loi. *La transgression des Commandemens de Dieu. C'est une manifeste transgression de la loi divine.* »⁷ S'il y a donc bien transgression dans la mode du XVIII^e siècle, c'est que l'on outrepassa la tenue idéale prescrite par le roi, et que l'on innove, mais en ignorant la bienséance ou la moralité.

Les cinq robes que nous présentons ont chacune fait scandale au moment de leur parution. Chacune d'entre elles a soulevé un vent de mécontentement car elle dérangerait, et surtout dérogeait à la règle de l'étiquette, de la bienséance ; elle différait beaucoup trop de ce qu'on avait l'habitude de voir.

1. La robe Volante

La robe volante marque le début de la mode du XVIII^e siècle. C'est elle qui annonce l'esprit nouveau qui traverse notre période.

Dite *battante*, *volante*, ou encore *andrienne*, elle devient véritablement à la mode sous la Régence (1715 - 1723) et marque une rupture fondamentale avec la fin du règne de Louis XIV. C'est une robe très ample, tout d'abord considérée comme un vêtement confortable, qui est une adaptation des robes de chambre des années 1700 [fig.1]. Son ampleur nouvelle est due au dos du vêtement monté en fronces ou en plis plats à l'encolure [fig. 2], et s'étale sur un large panier, ce qui accentue encore l'ampleur de la jupe, comme nous pouvons le voir sur la gravure d'après Antoine Hérisset datant de 1729 [fig. 3]. De même, le devant du corsage ne marque pas la taille, et tombe en plis plats sur le devant, jusqu'aux pieds [fig. 4]. Si la largeur et l'ampleur ne le laisse pas paraître, le corps à baleines est tout de même porté sous la robe, comme nous pouvons le voir dans cette esquisse de Watteau [fig. 5]. Les manches trois quarts sont terminées par un revers triangulaire plissé en raquette ou volanté en pagode et

⁶ *Dictionnaire de l'Académie française*, première édition, 1694, p.118.

⁷ *Id.*, p.590.

laissent passer soit la manche de la chemise finement travaillée, soit une engageante de linge ou de dentelle.

Ce vêtement est donc le témoin d'un style de vie plus informel et est tout d'abord porté comme un vêtement d'aisance, à savoir un *déshabillé*⁸, porté dans l'intimité de ses appartements. Edme Boursaut écrit quelques vers à propos de cette tenue « négligée » dans ses *Mots à la mode* :

« Une robe de Chambre étalée amplement,
Qui n'a point de Ceinture, & va non-chalamment,
Par certain air d'enfant qu'elle donne au visage,
Est nommée Innocente, & c'est du bel usage.

Ce Manteau de ma soeur si bien épanouï,
En est une. »⁹

Boursaut souligne parfaitement le côté intime de la robe mais également l'ampleur que la robe peut avoir, en étant si bien «épanouï». On remarque cette ampleur démesurée en observant le patron de cette robe volante [annexe I] : les plis du dos (repères E, C, D) sont plats et demandent une largeur de tissu importante afin d'être réalisés, ce qui donne son ampleur à la jupe. Partant du dos, ils enveloppent ainsi la taille, sans la marquer ; c'est ce qui donne aux jeunes demoiselles « un air de bonne fortune prochaine »¹⁰.

En effet, on lui confère également le rôle de robe de grossesse : on sait que cette robe volante était employée par la marquise de Montespan, maîtresse du roi Louis XIV, pour dissimuler sa taille, et ses grossesses honteuses. De même, on tend à y voir des formes inspirées par le théâtre : Baron, secondé par le Père de la Rue, avait traduit l'Andrienne de Térence. L'actrice qui en créa le principal rôle, le vendredi 6 novembre 1703, Marie Carton-Dancourt, qui incarnait le rôle de « Glycérie relevant de couches », se montra vêtue d'une robe longue,

⁸Le terme *déshabillé* s'applique à plusieurs vêtements différents, utilisée uniquement à la maison ; depuis la robe de chambre en étoffe épaisse ou le *peignoir*, plus léger (ainsi nommé par confusion avec le mantelet de lingerie que l'on enfle pour se coiffer) jusqu'à la robe d'intérieur revêtue pour recevoir chez soi, en passant par un ensemble du matin composé d'un jupon et d'un caraco, le *déshabillé* induit une idée d'intimité et de pudeur, car on le porte uniquement chez dans les parties privées de la maison.

⁹ Edme Boursaut, *Les mots à la mode*, Paris : J.Gignard, 1694, scène XV, p.35.

¹⁰ *La Bagatelle*, 11 juillet 1718, n°XX, p.155.

large, ouverte et volante (qu'on appela justement « andrienne ») et la mode accepta ce « déshabillé »¹¹.

Cette forme très lâche s'éloigne radicalement des formes près du corps et des silhouettes «en sablier» du XVII^e siècle. Avec la robe volante, le XVIII^e siècle crée une nouvelle silhouette, qui ne correspond plus aux idéaux de la silhouette féminine.

Rappelons que le costume féminin du règne de Louis XIV est à la fois riche et complexe. Les femmes portaient alors une robe décolletée avec un corsage à basques et des jupes à longs plis droits. La jupe était constituée de trois couches de vêtement : la modeste de dessus, la friponne de dessous et la secrète (c'est-à-dire le jupon). La robe était alors près du corps et suivait les lignes du corps, fabriquées par les artifices corporels. La richesse du costume féminin est extrême : les jupes ont de l'ampleur, celle du dessus est relevée de chaque côté par des gros noeuds de rubans et s'ouvre sur une jupe de taffetas qui peut être ornée d'applications ou de prétintailles : elle se termine en traîne, dont la longueur varie avec le rang social. La jupe longue cache les pieds. Tous les attributs féminins sont mis en valeur : poitrine, cou, hanches, silhouettes voluptueuse... La robe épouse le corps et le montre, tout en le protégeant des péchés (trois couches) et de l'impudeur (décolleté raisonnable, guimpes, etc.). Le tout donnait ce qu'on pensait être une silhouette harmonieuse et agréable, et surtout qui représentait l'idéal de la féminité [fig. 6].

La robe volante est fortement liée à l'évolution des paniers, qui eux aussi suscitent une violente critique au sein de la société de cour. Ils exagèrent la silhouette féminine et laisse apparaître les pieds, partie du corps jusqu'alors cachée. Les dimensions des paniers portés sous la Régence atteignent des proportions gigantesques, et amplifient la rondeur et la largeur de la robe volante. De fait, des quantités importantes de tissus étaient utilisées pour faire une robe, et cela enflammait également la critique. De plus, l'apparition ainsi que le développement des paniers *en cloche* élèvent un nouveau vent de critique : ces robes si large laissent apparaître, aidée par le mouvement de balancier du panier,

¹¹ Emile de La Bédollière, *Histoire de la mode en France*, Bruxelles : Méline, Cans & Cie, 1858, p. 104.

les pieds menus des jeunes femmes (et parfois un peu plus), qui voient le jour pour la première fois. Ainsi nous lisons, sous forme d'une instruction par demandes et réponses, dans le *Nouvelliste universel* du 21 août 1724 :

« Dem. Les paniers ne sont-ils pas utiles aux femmes et aux filles pour dérober aux yeux du public quelque difformité, par exemple, pour cacher des genoux déboîtés, des jambes torses et des pieds mal faits et mal placés ?

Rép. Non, certainement, puisqu'en saisissant le moment du balancement du panier, quand la personne qui le porte marche ou agit, on voit les pieds, les jambes et les genoux. »¹².

L'apparition de ce pied, si petit et si désirable, attise une nouvelle fois les critiques : le pied est considéré comme sexuellement désirable et il est fort peu convenable pour une jeune dame de montrer ces pieds.

La robe volante trouve son apogée dans les années 1720 - 1730, et on la voit portée dans de nombreux tableaux de Jean-François de Troy, comme par exemple *Assemblée dans un parc* [fig. 7], où elle est vue sous tous les angles, mais aussi dans les esquisses et les tableaux de Antoine Watteau, en particulier *L'enseigne de Gersaint* [fig. 8], qui ont fait sa renommée et ont donné à ses fameux plis plats le nom de « plis à la Watteau ». Par ailleurs, le *Mercure de France* écrit en 1729 : « Les robes volantes sont universellement en règne. On ne voit presque plus d'autre habit ; on les a porté l'été dernier, le plus grand nombre de taffetas blanc ou de couleur rose, surtout pour les jeunes personnes qui portoient aussi des robes de gaze ou de mousseline brodée sur un taffetas, dont la couleur paroît au travers. »¹³

À partir des années 1730 - 1740, la robe volante est modifiée et adaptée afin de correspondre au mieux à l'idéal féminin, celui de la silhouette « en sablier » : poitrine saillante, taille fine et hanches volumineuses, tels sont les atouts d'une belle femme. Les attributs sexuels secondaires sont mis en avant car ils témoignent de la fonction reproductive de la femme. Le milieu du XVIII^e siècle voit donc apparaître la robe à *la française*, qui conserve les plis plats sur l'encolure du

¹² Cité dans Emile de La Bédollière, *Histoire de la mode en France*, Bruxelles : Méline, Cans & Cie, 1858, p. 113.

¹³ *Mercure de France*, mars 1729, p.611.

dos et la traîne arrivant jusqu'aux pieds, mais qui perd son ampleur (tant au niveau de la coupe à la taille, qu'au niveau des paniers) et devient plus ajustée [fig. 9]. En effet, le corsage est ajusté sur le devant et, le plus souvent, ouvert sur le corps rigide, dissimulée par une pièce d'estomac triangulaire richement ornée, ou cachée par une échelle de rubans. La robe s'ouvre sur une jupe de dessous de la même étoffe, garnie généralement des mêmes agréments, fleurs et ornements variés ou falbalas. Cette robe devient alors instantanément populaire et est adoptée comme robe de cour jusqu'à la Révolution française.

2. Les robes de jardin

La robe à *la française*, comme nous l'avons vu précédemment, devient la robe de cour officielle, et est portée par toutes les femmes de la cour, matière et richesse du tissu variant seules : soies façonnées ou unies, toiles peintes ou toiles de coton imprimées. Elle convient aussi bien à certaines cérémonies officielles, qu'aux promenades et aux diverses réunions dans les salons. Cependant, dans les années 1770 apparaissent de nouvelles robes créées dans l'esprit champêtre des modes anglaises. En effet, ces robes assouplies se font plus courtes pour donner de l'aisance à la marche lors de la promenade, et moins rigides au niveau du corsage, afin de mieux respirer et de mieux bouger. Ces robes dites « de jardin », connaissent l'influence de deux courants, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : l'anglomanie et les influences de l'Est et de l'Orient.

Une première vague d'anglophilie arrive en France sous couvert de sport et d'équitation, et l'on se prend peu à peu d'engouement pour les vêtements anglais simples et commodes, qui ont un caractère pratique et non conventionnel. Vers 1765, le corps à baleines s'assouplit : on appelle *corps à l'anglaise* ceux dont les coutures sont incurvées selon les lignes de la taille. Ils sont « fermés du bas à cinq pouces, puis ouverts insensiblement jusqu'en haut et lacés d'un cordon, jusqu'à un pouce d'ouverture en haut, arrêté par une mince baleine en travers,

recouverte derrière la fin du petit lacet. »¹⁴ Si la robe à *la française* est portée pour les cérémonies, la *robe à l'anglaise*, qui apparaît à cette époque, est couramment portée pour les promenades et les loisirs. Le dos du corsage, baleiné aux coutures, se termine en une pointe à la taille, qui est ajustée ; la jupe à petite traine, montée à petits plis depuis les hanches, est soutenue seulement par un *cul*, à savoir une tournure matelassée (semblable à ceux que portaient les femmes sur les vertugadins au siècle précédent), comme nous pouvons le voir sur la robe à *l'anglaise* des années 1780 conservée au Costume Institute du Metropolitan Museum of Art de New York [fig.10]. Devant, le corsage, décolleté assez bas, est le plus souvent fermé par laçage ou par des compères [fig.11]. Sous ce genre de robe assouplie, les femmes ne portent pas de corps à baleines : les baleines insérées dans la construction du corsage suffisent à assurer un maintien.

Selon Aileen Ribeiro, dans *Dress in Eighteenth Century Europe, 1715 - 1789*, la robe à *l'anglaise* est considérée comme un vêtement souple, informel. Sa dénomination, « half-dress », comme le cite Aileen Ribeiro, indique un vêtement porté dans des occasions moins officielles et plus intimistes. Toujours selon l'auteur, cette robe peut parfois même être comprise dans le terme général de « nightgown » (« chemise de nuit »)¹⁵. Elle robe se place donc parfaitement dans notre problématique, en tant que vêtement négligé et informel.

De même, on voit apparaître à la même époque, une vague d'influence orientale, qui s'empare des modes féminines. En effet, le début du règne de Louis XV voit apparaître une série de modes inspirées des pays de l'Est européen ou de l'Orient, dans les formes, ou, au moins, par les dénominations. À partir de 1775, c'est une succession presque ininterrompue de modes à *la polonaise*, à *la circassienne*, à *la levantine*, à *la lévite*, puis à *la turque*, à *la sultane* dues à des causes très diverses : événements politiques tels que le démembrement de la Pologne (1772) ; succès des portraits à la turque peints par le chevalier Antoine

¹⁴ François Garsault, *Art du tailleur, contenant le tailleur d'habits d'hommes, les culottes de peau, le tailleur de corps de femmes & enfants, la couturière & la marchande de modes*, Paris : Imprimerie de Delatour, 1769, p.45.

¹⁵ Aileen Ribeiro, *Dress in Eighteenth Century Europe, 1715 - 1789*, New Haven : Yale University Press, p.222.

de Favray, Joseph Aved ou Jean-Étienne Liotard ; entrées solennelles d'envoyés du sultan ; voyages de femmes d'ambassadeurs affichant des toilettes orientales à leur retour en France.

Première en date de ces innovations, vers 1772 - 1774, la robe à *la polonaise* coïncide avec le partage de l'ancien royaume d'Auguste III¹⁶. Ses caractéristiques essentielles sont d'être agrafée en haut sur la poitrine, de s'écarter largement sur la jupe de dessous et d'être retroussée en arrière des hanches en trois pans arrondis, courts sur les côtés (les ailes) et plus longs derrière (la queue), ou inversement par des coulisses extérieures ou intérieures glissées dans les coutures descendant du corsage le long des hanches [fig.12]. Tout comme la robe à *l'anglaise*, le corsage est ajusté et cambré dans le dos. Les deux pièces de dos, très étroites à la taille, s'épanouissent sur une tournure en « demi-panier »¹⁷. Cependant, la particularité de cette robe consiste en ce que le corsage tient à la double jupe, c'est à dire que les devants et dos sont d'une pièce jusqu'au bas de la robe ; comme nous pouvons le voir sur le patron de la robe à *la polonaise*, d'après une robe du Victoria & Albert Museum de 1770 [annexe II, pièce de droite]. Ainsi, la robe à *la polonaise* est une robe à transformation et on peut volontiers retrousser les trois pans formant les ailes et la queue, ou bien obtenir une robe flottante. Les manches plates emboîtent le coude dans une sorte d'engageante de gaze ou de tissu, d'une forme dite *en sabot*. Ajustée dans le dos, cette robe dessine une silhouette alerte et écourtée, afin de donner plus d'aisance à la marche et aux mouvements. La robe à *la circassienne* est une variété de robe à *la polonaise*. Comme cette dernière, elle a trois pans (une queue et deux ailes), mais ces trois pans sont d'égale longueur. De la même façon, des cordons à tirettes servent à retrousser ces pans. Elle diffère de la robe à *la polonaise* par des manches courtes dégageant les manches justes du corsage de dessous, dit soubreveste [fig.13]. Quant à la *lévite* [fig. 14], sa dénomination à consonance orientale a fortement été influencée par le théâtre ;

¹⁶ Auguste III de Pologne (r. 1733 - 1763), est roi de Pologne et grand-duc de Lituanie, ainsi qu'électeur de Saxe. Membre de la dynastie de Wettin, il est le grand-père des rois de France Louis XVI, Louis XVIII et Charles X par sa fille Marie-Josèphe, épouse du Dauphin, fils de Louis XV.

¹⁷ Maurice Leloir, *Dictionnaire du costume, et de ses accessoires, des armes et des étoffes, des origines à nos jours*, Paris : Librairie Gründ, 1951, p.326.

ainsi, elle vient des habits créés lors des représentations d'*Athalie* au Théâtre français et inspirés du costume sacerdotal juif¹⁸. Cette robe droite, à col châle et à plis derrière, est seulement retenue à la taille par une écharpe lâche ; cette nouvelle forme « négligée » fait naître quelques années plus tard la fameuse *chemise à la Reine*, portée par Marie-Antoinette dans l'intimité du Petit Trianon.

Il y eut beaucoup d'autres robes orientales : la *levantine* est une sorte de pelisse ourlée d'hermine, la robe *à la sultane*, entièrement ouverte devant et à manches courtes, se caractérise surtout par le contraste des couleurs entre les parties du vêtement.

Toutes ces nouvelles robes inspirées du vestiaire oriental ont un point commun, qui a pu choquer les contemporains : l'ourlet de la jupe est plus important que sur les robes de cour (du type robe *à la française*), ainsi, la jupe est plus courte et les pieds des jeunes demoiselles et des dames sont parfaitement visibles lors de la promenade [fig. 15], ce qui révèle de leur part une petite impudeur.

De même, ces nouvelles robes, dites « robes de jardin » sont très décolletées, bien plus que les robes de cour. Ainsi, pour éviter que leur poitrine ne soit trop exposée, les femmes rajoutent un *fichu*, morceau d'étoffe légère non noué sur le cou ou la poitrine. En effet, nous pouvons observer sur la robe *à l'anglaise* en coton brodé du Metropolitan Museum of Art [fig. 16] un large décolleté qui devait être agrémenté d'un fichu, sans quoi il serait considéré comme trop indécent. Dans les années 1780, ce fichu est appelé « *fichu menteur* » car étant fait de matières vaporeuses telle que la mousseline de soie, il est très transparent et laisse apparaître les formes voluptueuses de la poitrine [fig. 17].

¹⁸ François Boucher, *Histoire du costume en Occident*, Paris : Flammarion, 1996, p.274.

3. La chemise à la Reine

Le troisième quart du XVIII^e siècle est marqué par un mouvement général de simplicité dans le costume. Nous avons vu précédemment les robes dites *de jardins* qui sont les premiers témoins de cette souplesse de costume voulue par les femmes.

Dans cette continuité et dans cet esprit neuf apparaissent les robes dites *de simplicité* ou plus précisément les *robes chemises*. La vague d'anglomanie qui marque les années 1775 apporte d'Outre-Manche cette notion de simplicité, d'aisance et de confort que les Françaises ne connaissent pas. Nous connaissons de nombreux tableaux de peintres anglais qui nous représentent les robes des nobles anglaises, qui, plus habituées aux ballades champêtre et aux occupations de leur domaine, portent des robes épurées, de coupe plus simple ; nous pouvons les voir ainsi dans le *portrait de Sophia Drake* par Ralph Earl en 1784 [fig. 18] ou encore dans le *portait de Mrs. Bryan Cooke* par George Romney peint entre 1787 et 1791 [fig. 19]. Ce nouvel engouement reflète également des influences plus variées. En effet, sous l'influence de Jean-Jacques Rousseau, le mouvement philosophique enivre les intelligences comme les coeurs des grands mots de maternité, éducation, sensibilité, humanité : c'est de la *Nouvelle Héloïse* (1761), de l'amour de la campagne et de la nature retrouvée que sont nées les robes blanches et simples. Les femmes rêvent alors d'ingénuité et de candeur : elles affichent dans leurs habillements la simplicité paysanne que chantent les pages romantiques de Bernadin de Saint-Pierre (1737 - 1814) dans le dernier quart du siècle. Ainsi, il est question d'un retour au naturel, d'être plus libre dans ces vêtements et dans son corps. C'est ce que cherchent les femmes dans ces nouvelles robes souples, dites *chemises*.

C'est aux alentours de 1778 - 1779, que les robes dites *en chemise* ou à *la créole* [fig. 20], de formes souples et simplifiées, sont à la mode. Déjà citée par le *Dictionnaire universel et raisonné des arts et métiers* de l'abbé Jaubert en 1773, la robe *en chemise* s'enfile par la tête, ou par les pieds, car elle est « une

fausse robe n'ayant pas de queue »¹⁹. En effet, le patron de cette robe est calqué sur celui de la chemise servant de sous-vêtement. Comme nous le remarquons sur le patron de robe chemise d'après une robe conservée à la Gallery of English Costume à Manchester [annexe III], la robe chemise n'est faite que d'une seule pièce de tissu, uniquement cintrée grâce à des coulisses à l'encolure et sous la poitrine. Ainsi, nous savons que la chemise employée comme sous-vêtement est très ample, l'ampleur étant ajoutée de chaque côté au droit fil de l'étoffe pour biaiser les deux coutures extérieures depuis le dessous du bras jusqu'en bas. Ses demi-manches, cylindriques et resserrées au coude sont rapportées par une couture droite, avec adjonction d'un petit gousset à l'entournure. Un décolleté rectangulaire, légèrement arrondi aux angles, laisse passer la tête. Une coulisse permet de l'ajuster sur la gorge²⁰. Si la robe *en chemise* est tout de même plus travaillée et plus ajustée, afin de correspondre à un rythme de vie et un rang social élevés, elle conserve cette aisance et se confort propre à la chemise de sous-vêtement. En effet, elle est donc faite d'une seule pièce, en comparaison des robes de cours qui possèdent plusieurs parties et couches, elle est assez ample, coupée dans un tissu léger et souple, type cotonnade ou mousseline, et elle est portée resserrée par une écharpe ou un ruban légèrement au-dessus de la taille naturelle, comme nous pouvons le voir dans ce *portrait de la duchesse de Polignac*, par Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun [fig. 21]. Le corsage est entièrement plissée sur le devant ; parfois une coulisse placée sous la poitrine permet de contrôler la largeur du corsage de la robe [fig. 22]. Son encolure arrondie est largement décolletée, et est souvent garnie d'un volant doublé, dit aussi *col pierrot* [fig. 23]. Les manches trois-quarts sont larges et sont resserrées sur l'avant-bras par deux bracelets. Enfin, cette robe se porte sans corps ni paniers : c'est la grande nouveauté et révolution de ce vêtement. Pour la première fois, les femmes laissent apparaître leur corps, dans cette volonté de retour au naturel dont nous parlions précédemment. Sous cette robe, le corps à baleines rigides est oublié, mais on porte tout de même un petit *corset*, c'est-à-

¹⁹ Pierre Jaubert, *Dictionnaire universel et raisonné des arts et métiers*, Paris : P.-Fr. Didot, jeune, 1773.

²⁰ Madelaine Delpierre, *Se vêtir au XVIIIe siècle*, Paris : Société Nouvelle Adam Biro, 1996, p.48.

dire un corps en toile piquée, sans baleine, qui est directement cousu dans le corsage de la robe [fig. 24]. Enfin, la jupe, portée sans paniers, est près du corps et laisse deviner les jambes.

La représentation la plus fameuse de cette robe est celle peinte par Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun dans le *portrait de la reine Marie-Antoinette en gaulle* au Salon de 1783 [fig. 25]. Ce portrait de la Reine « en *gaulle* » déchaîne les critiques et un véritable scandale éclate à la cour. Quoi ! La Reine en sous-vêtement ! Le portrait doit être immédiatement retiré et est remplacé par un portrait plus décent de la Reine vêtue d'une robe de cour d'un taffetas de soie bleue, mettant à l'honneur les fameuses soieries de Lyon [fig. 26]. Suite à cet événement désastreux, la robe chemise fut appelée *chemise à la Reine*. Bien que largement critiquée, elle fut ensuite portée par toutes et largement diffusée dans les magazines de mode de l'époque [fig. 27 et annexe IV]. Car, si Marie-Antoinette a tant choqué la cour, c'est que cette robe chemise, si semblable à une pièce de sous-vêtement, a des origines douteuses.

Sa ressemblance avec les robes à *la créole* est frappante. Ces robes, de forme chemise, à large ceinture, étaient portées par les femmes des armateurs bordelais, revenant des colonies et qui avaient elles-mêmes copié ces robes amples et confortables sur celles portées par les esclaves dans les champs de coton. Par exemple, dans le tableau d'Agostino Brunias, *Marché du Lin, Dominique* [fig. 28], la jeune femme au centre porte une robe très fortement similaire aux robes chemises. En effet, elle est assez ample, peu marquée à la taille, se porte visiblement sans paniers, et l'encolure assez décolleté est garnie d'une double collerette, comme celle que nous connaissons sur les robes chemises.

De même, on pense également que cette robe est une adaptation des robes de grossesses de Marie-Antoinette. En effet, grosse de son premier enfant, Marie-Antoinette demande à sa marchande de modes, Rose Bertin, de lui confectionner une robe dans laquelle elle serait plus à son aise. En puisant son inspiration dans les coupes des robes à *la lévite* que nous avons vues précédemment, Mademoiselle Bertin lui présente une robe assouplie, blanche et simple, lui permettant de masquer sa taille épaissie. Le Baron de Frénilly parle de

cette robe dans ses *Souvenirs* : « Les femmes [...] avaient poussé le négligé jusqu'à une sorte de robe de chambre qu'on appelait alors, je ne sais pourquoi, un *Aristote* : cette mode (que notre pauvre Reine, qui commençait à prendre de l'embonpoint, avait composée avec la fameuse Mlle Bertin) déguisait parfaitement la taille. »²¹ Cette « robe de chambre » semble être voisine des robes chemises que porte la Reine quelques années plus tard. L'habitude du confort s'installe et être à l'aise devient une exigence pour la Reine.

Enfin, cette robe chemise reprend également les formes des robes populaires, simples, portées dans les milieux paysans et bourgeois. Ce sont des robes unies, coupées dans des tissus peu nobles tels que le lin ou le chanvre. Dans l'univers qu'elle a recrée à Trianon, Marie-Antoinette joue à la fermière ; elle déambule ainsi dans des robes blanches transparentes laissant apparaître son corps.

Cette robe, dite *chemise à la Reine* donne naissance, à la toute fin du siècle, aux robes blanches du Directoire ; la nouveauté lancée par la Reine associée aux nouveaux idéaux antiques inspirent les Merveilleuses, qui poussent encore plus la transgression et qui portent des robes volontairement diaphanes et révélatrices.

4. La robe « Merveilleuse »

Si la mode champêtre lancée par Marie-Antoinette connaît un franc succès à la fin du XVIII^e siècle, en amenant le costume féminin vers des formes plus simples et plus épurées, toute cette mode idyllique rêvée disparaît avec les bouleversements de la Révolution française.

Les événements révolutionnaires proprement dits, c'est-à-dire du 14 juillet 1789 jusqu'en thermidor An II, contraignent le costume, tant masculin que féminin, à un plus grand égalitarisme entre les classes sociales : toute marque de richesse disparaît. Cependant, la fin de la Terreur à la mort de Robespierre, le 9 thermidor an II (27 juillet 1794), fut le signal d'une libération de toutes les excentricités en matière de moeurs et de mode. En effet, si la réaction

²¹ François-Auguste Fauveau de Frénilly, *Souvenirs du baron de Frénilly, pair de France (1768 - 1828)*, Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1908, p.81.

thermidorienne fut avant tout politique, elle s'exprima aussi avec passion dans le costume, par le rejet de tout ce qui affichait une connotation révolutionnaire comme la cocarde tricolore, le négligé populaire, le refus de l'ornement et de la parure dans la toilette. Ces symboles d'un égalitarisme triomphant ne sont plus d'actualité alors que la convention de 1795 impose le vote censitaire, fondé sur la propriété et non plus l'égalité entre les citoyens. Ainsi, tout un code vestimentaire nouveau apparut, rétablissant le luxe et la richesse dans le costume contemporain, et bafouant le décret du 8 brumaire an II (29 octobre 1793) de la Convention Nationale : « Nulle personne de l'un ou de l'autre sexe ne pourra contraindre aucun citoyen ni citoyenne à se vêtir d'une manière particulière, chacun étant libre de porter tel vêtement et ajustement de son sexe que bon lui semblera. »²²

C'est dans cette nouvelle hiérarchie des paraîtres que s'impose le règne des Incroyables et des Merveilleuses. Ces jeunes gens, issus de l'élite parisienne, s'affirment et se distinguent, tant par une apparence outrée et recherchée, que par une attitude provocante. Ils représentent une infime part de la société et forment la «jeunesse dorée» du Directoire. Ces jeunes gens sont dans l'excès, dans le luxe, dans l'exagération, dans la représentation permanente. Ils apparaissent en marge de cette société nouvelle, à peine formée, encore profondément marquée des valeurs de l'Ancien Régime.

Les Merveilleuses portent alors une tenue qui leur est propre, faite d'une robe d'un nouveau style, dit à *la grecque*, qui emprunte beaucoup aux nouveautés lancées par Marie-Antoinette, mais qui s'inspire également de la vague d'anticomanie qui parcourent cette fin de siècle, comme le montre le portrait de *Madame Récamier* par Eulalie Morin en 1799 [fig. 29]. Le goût pour les choses à *la grecque* émerge dans les années 1750, avec les découvertes des sites archéologiques de Pompéi (1738) et de Herculaneum (1748), dont les peintures et les statues parcourent le monde grâce à la gravure ; cependant, les modes antiques n'apparaissent qu'à la fin du siècle, profitant de la Révolution pour modeler une nouvelle silhouette. En effet, l'idéale féminin passe d'une silhouette « en sablier », mettant en valeur les hanches, à une silhouette droite,

²² *Le Moniteur Universel*, première décade de Brumaire an II (Octobre 1793).

dite aussi *en colonne*, rappelant ainsi les Caryatides du Parthénon . Une toute nouvelle garde-robe voit ainsi le jour. Comme le prônait Johann Joachim Winckelmann dans *Pensées sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755), on veut retrouver les formes du corps, les souligner avec la pureté du vêtement antique : « Au reste, rien dans le vêtement grec n'était susceptible de gêner le principe actif de la Nature. Le déploiement de la belle forme n'était nullement accablé par les milles façons et parties de notre costume actuel qui nous comprime et nous serre tout particulièrement à la gorge, aux hanches et aux cuisses. »²³. Le but est donc de se « libérer » : métaphoriquement, de tout ce qui a un lien avec l'ancien régime ; physiquement, des artifices du corps, bien trop contraignant pour la femme qui acquiert une toute nouvelle liberté.

La robe Merveilleuse reprend la forme souple de la robe chemise, ainsi que sa matière première - le coton -, mais change radicalement de coupe. Ce qui caractérise principalement la robe Merveilleuse, c'est son excentricité. La Merveilleuse porte la robe type du vestiaire féminin du Directoire mais en la détournant, afin de la rendre provocante et sensuelle.

« Vous n'avez donc pas vu, dans les spectacles, dans les bals, dans la société, une foule de figures, qui ne sont ni de marbre, ni de bronze, encore plus nues que ces statues ? »²⁴. Comme l'écrit le *Journal de Paris* le 13 germinal an VI (2 avril 1798), les Merveilleuses, ces jeunes élégantes que rien n'arrête, se promènent en dévoilant leur anatomie : les bras sont nus, la poitrine est apparente, le corps est entièrement visible, sensible sous les voiles de gaze ou de mousseline. L'apparition soudaine de ce corps, si soigneusement dissimulé au cours des siècles par des couches de vêtements, défraie la chronique et crée un spectacle de rue saisissant : Victorine de Chastenay raconte dans ses *Mémoires* son passage à Paris en 1797 : « [...] Les tailles courtes, les robes décolletées, les

²³ Johann Joachim Winckelmann, *Pensées sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, 1755 ; Paris : Editions Allia, 2005, p.17

²⁴ *Le Journal de Paris*, 13 germinal an VI (2 avril 1798)

manches au-dessus du coude, les coiffures grecques, tout me semblait tellement théâtral ! [...] »²⁵.

La robe Directoire, comme celle conservée au Metropolitan Museum of Art de New York datant de 1796 [fig. 30], d'une apparente simplicité, - et qui ressemble fort à une chemise - est savamment coupée. La taille est remontée sous la poitrine ; le corsage est donc très court, et met en valeur la poitrine par l'encolure au large décolleté, passant parfois juste au-dessus du téton [fig. 31]. De plus, le dos taillé très étroit projette la poitrine en avant. Les manches sont courtes, plates, et montées très haut sur l'épaule, la fine mousseline est froncée à la taille, sous la poitrine, ce qui donne de l'ampleur et une longue traîne à l'arrière. Cette traîne est si longue que les Merveilleuses, pour éviter de se salir, doivent la remonter sur le bras et ainsi dévoilent leurs jambes jusqu'aux genoux. Toutes ces caractéristiques vont être mises en exergue par les Merveilleuses de Paris.

Comme le montre le détail de la robe en mousseline conservée au Victoria & Albert Museum de Londres, datée vers 1799 - 1800 [fig. 32], les robes portées par les Merveilleuses sont d'une extrême finesse et d'une incroyable légèreté. En effet, ces robes ne sont taillées que dans des matières très fines et diaphanes, telles que la mousseline de coton, la gaze, la batiste, etc., ces matières que Pétrone appelait « ventum textilem »²⁶ (« tissus légers comme le vent ») et « nebula linea »²⁷ (« nuage de gaze »), et dont les termes les caractérisent à la perfection. Cela explique pourquoi elles sont très critiquées : elles sont véritablement transparentes et laissent apparaître, sans aucun détour, le corps des jeunes femmes, ainsi que nous pouvons le voir dans le tableau de l'atelier de Jacques-Louis David, *Portrait d'une jeune femme en blanc*, de 1798 [fig. 33].

Ajoutons à cela que les Merveilleuses abolissent totalement le port du corps et des paniers : les seins sont apparents sous la mousseline et le port de sous-vêtement ne leur paraît pas nécessaire, comme le montre la gravure satirique de John Cawse, *Parisian Ladies in their winter dress for 1800*, datant de 1799 [fig. 34]. Lors d'un voyage à Paris en 1802, la romancière anglaise Fanny

²⁵ Victorine de Chastenay, *Mémoires de Victorine de Chastenay, «Deux Révolutions pour une seule vie»*, 1771 - 1855, Paris : Tallandier, 2009, p.285.

²⁶ Pétrone, *Le Satyricon*, t.I, Paris : C.L.F. Panckoucke, 1834, p.204.

²⁷ *Ibid.*

Burney est choquée de voir des jeunes femme sans le moindre dessous : « THREE petticoats ? No one wears more than one ! STAYS ? every body has left off even corsets ! Shift sleeves ? not a soul now wears even a chemise. »²⁸ [« TROIS jupons ? Personne n'en porte ne serait-ce qu'un seul ! UN CORPS À BALEINES ? Tout le monde a abandonné ne serait-ce que les petits corsets ! Des manches de dessous ? Pas une âme ne porte ne serait-ce qu'une chemise ! »] L'abolition du corps à baleines entraîne chez les Merveilleuses une volonté d'affranchissement de la notion même de dessous. Elles reçoivent ainsi le surnom de « Sans-chemises » : ce surnom est probablement dû aux hardiesses de Madame Tallien, une Merveilleuse parmi les plus fameuses et les plus téméraires, qui n'hésite pas à apparaître à l'Opéra en hiver 1799, habillée en nymphe chasseresse, vêtue d'une tunique verte transparente arrivant aux genoux, les pieds bagués d'or dans des sandales pourpres²⁹. Le port de sous-vêtement est impossible de par la transparence de la robe, cela altérerait également son aspect et sa texture. Les scandales qu'engendrent ces tenues osées créent un tollé général envers ces jeunes femmes un peu trop audacieuses. Dans leur *Histoire de la société française sous le Directoire*, les frères Goncourt évoquent certains événements malencontreux : « Dans l'audace même du nu il y a des audaces : un décadi soir de l'an V, deux femmes se promènent aux Champs Élysées, nues, dans un fourreau de gaze ; une autre s'y montre les seins entièrement découverts. A cet excès d'impudicité plastique, les huées éclatent ; on reconduit, dans les brocards et les apostrophes mérités, jusqu'à leurs voitures, ces Grecques en costume de statues. »³⁰

Le corps qu'exposent les Merveilleuses est bien trop indécent pour la société post-révolutionnaire encore imprégnée des préceptes de morale et de bienséance de l'Ancien Régime ; cependant, la nouvelle silhouette dite *en colonne* ou *à la grecque* prend forme et reste la même sous l'Empire, dont elle devient le symbole vestimentaire.

²⁸ Fanny Burney, *The journal and letters of Fanny Burney*, Oxford : Editions J. Hemlow, 10 vol., 1972 - 1982, V, p.290.

²⁹ Florence Müller, *Excentriques*, Paris : Editions du Chêne, 2011

³⁰ Jules et Edmond de Goncourt, *Histoire de la société française sous le Directoire*, Paris : G. Charpentier, 1892, p.413.

5. La robe « Empire »

Les hardiesses des Merveilleuses convainquent Napoléon, fraîchement désigné Premier Consul en l'an VIII, suite au coup d'état du 18 Brumaire (9 novembre 1799), qu'un retour à l'ordre est nécessaire. Joséphine, sur recommandation expresse du premier Consul, fit avertir ses amies Merveilleuses que « le temps de la fable était passé et que le règne de l'Histoire commençait. »³¹. Par le biais de sa femme donc, Joséphine Bonaparte, ancienne Merveilleuse [fig. 35], Bonaparte tente de donner une teinture de respectabilité au milieu très mélangé des « nouveaux riches » de l'entourage de son épouse. Il ordonne donc silencieusement aux Merveilleuses de se vêtir, de regagner chemises et jupons.

Sous le Consulat, les robes deviennent plus sobres, quoique toujours empreinte de la touche d'impudicité du Directoire, et la ligne plus nette. Coton et gaze sont toujours utilisés, mais de manière plus décente car les robes sont désormais portées sur un fond de robe opaque et coloré. La silhouette générale reste identique : l'encolure ronde ou carrée gagne en modestie mais reste tout de même décolletée, les petites manches plates et courtes remontées sur l'épaule par un bijou ou un bouton sont accompagnées de gants longs qui couvrent le bras d'un voile de pudeur, la taille remontée sous les seins est désormais ceinturée d'un ruban ; enfin la jupe reste droite et longue, et est munie d'une petite traîne [fig. 36 et fig. 37]. La mode devient ainsi plus pudique et prépare les changements prévus par Napoléon, futur empereur. Les journaux le rapportent complaisamment : « Les femmes reprennent les étoffes de soie. Ce n'est point parce que le froid force à se couvrir, mais parce que la mode force à s'accorder, avec la décence. On assure que Bonaparte a témoigné plusieurs fois qu'il

³¹ Philippe Séguy, *Histoire des modes sous l'Empire*, Paris : Tallandier, 1988, p.62.

n'aimait pas les femmes nues dans un salon et qu'on s'habille aujourd'hui pour plaire. »³²

En effet, le Premier Consul Napoléon Bonaparte est proclamé Empereur le 18 mai 1804. Fort de son pouvoir et de son influence, Napoléon recrée un embryon de cour, calquée sur le modèle de celle des derniers rois de France, qu'il veut brillante et fastueuse, et dont l'ordonnance est quasi militaire. En établissant pour Joséphine un suite de dames d'honneur, il rétablit le protocole et l'étiquette, et régule la mode et le luxe en les institutionnalisant dans le cadre contraignant de la vie de cour. Par le décret du 24 messidor an XII (13 juillet 1804), il fixe à la cour les lois de l'habillement, tel que l'avait fait Louis XIV avec les lois somptuaires. Chaque personnalité de la cour doit vêtir une tenue particulière, selon les circonstances. Par exemple, l'impératrice Joséphine dispose du *Grand habillement* pour les cérémonies les plus importantes, et du *petit habillement* pour les cérémonies de cours habituelles³³ [annexe V]. Suivant cette ordonnance, les femmes ne se permettent plus d'excentricités, la robe Empire devient droite et stricte [fig. 38], mais aussi tout à fait somptueuse. Beaucoup plus décorée et riche que la robe des Merveilleuses ou du Directoire [fig. 39], surtout au niveau des manches et du bas de jupe, elle garde la même coupe et la même silhouette à l'antique : la taille est haute sous la poitrine, ceinturée par un ruban, le décolleté, beaucoup plus modeste, devient carré, et est recouvert d'un voile de gaze ou de mousseline pour le jour ; le dos reste très étroit, mais découvre davantage les épaules et le haut du dos [fig. 40] ; les manches dites *bretelles* (parce qu'elles remplacent celles de la robe) sont courtes et dites *ballon*, c'est-à-dire légèrement bouffantes sur le haut du bras [fig. 41 et fig. 42] ou plates et à l'antique, c'est à dire boutonnées sur l'épaule par un bijou ; enfin la jupe est moins ample et tombe tout droit jusqu'aux cheville. En effet, c'est un fait notable que de remarquer que la robe Empire est raccourcie largement dans le bas de la jupe, et

³² *Le Moniteur*, 5 nivôse an VIII (26 décembre 1799), cité dans Anne Forray-Carlier (dir.), *Au temps des Merveilleuses. La société parisienne sous le Directoire et le Consulat*, Paris : Paris-Musées, 2005, p.129.

³³ L.-I. P*****, *Cérémonial de l'Empire français*, Paris : A la librairie économique, rue de la Harpe, 1805, p.68 - 69.

laisse découvrir les « pied[s] mignonement emprisonné[s] dans la soie et le soulier à jour »³⁴ des demoiselles [fig. 43].

Suite aux volontés politiques et économiques de Napoléon, la mousseline se voit délaissée au profit de la soie et du velours, produits par les grandes industries françaises. Les couleurs à la mode, outre le blanc qui reste prédominant, sont le noir, le ponceau, l'amarante, le souci, le gros vert, comme le montre le tableau de Georges Rouget, représentant les deux demoiselles Mollien, qui portent des robes aux couleurs du moment [fig. 44]. Ces deux matières vont donc enrichir les gardes-robes des jeunes femmes [fig. 45 et fig. 46], qui, malgré le Blocus Continental³⁵, continuent à porter de la mousseline de coton, tant par goût de la matière que par goût de l'interdit. Hortense de Beauharnais raconte ainsi dans ses *Mémoires* : « Le premier consul [...] nous défendait de porter de la mousseline et jetais au feu tout ce qui lui paraissait de fabrication anglaise. Quand ma mère et moi entrions fort parées, sa première question était toujours : « Est-ce de la mousseline que vous portez là ? » On répondait souvent que c'était du linon de Saint-Quentin ; mais un sourire nous trahissait et, à l'instant, ses doigts partageaient en deux la robe étrangère. Ce désastre des toilettes se répéta plusieurs fois, et il fallut en venir au satin et au velours.»³⁶ En été, la *percale* (ou *percale*) finement plissée reprend ses droits et, en fait, le goût du blanc et des teintes claires dure longtemps après celui de l'antique.

Si les Merveilleuses ont méprisé les dessous, ils reviennent sous les jupes et corsages dès le début du Consulat, comme nous l'avons mentionné précédemment. Le *corset* réapparaît vers 1804, allégé et raccourci, sans aucun rapport avec l'ancien *corps* à baleines piquées ; c'est d'abord une sorte de

³⁴ Octave Uzanne, *Les Modes de Paris. Variations du goût et de l'esthétique de la femme, 1797-1897*, Paris : L.-H. May, 1898, p.67.

³⁵ Épisode important de l'histoire du Premier Empire, le Blocus continental est le nom donné à la politique suivie par Napoléon qui tentait de ruiner le Royaume-Uni en l'empêchant de commercer avec le reste de l'Europe, initiée par le décret de Berlin en novembre 1806. Dès 1806, les ports français ainsi que les embouchures de l'Ems, du Weser et de l'Elbe sont fermés aux marchandises britanniques. Cependant, celles-ci sont introduites sur le continent par d'autres voies et Napoléon doit trouver des moyens plus rigoureux pour parvenir à ses fins. Le coton, matière privilégiée des élégantes, arrive des Indes vient l'Angleterre ; jusqu'en 1811, à la fin du blocus, les femmes sont privées de ce tissu et doivent porter des matières nobles issues des usines françaises, telles que la soie ou le velours.

³⁶Hortense de Beauharnais, reine de Hollande, *Mémoires de la reine Hortense, aujourd'hui duchesse de Saint-Leu*, Paris : A. Guyot, 1833, p.59.

brassière élastique en toile [fig. 47], qui couvre seulement le haut du buste, des épaules à la taille haute. Vers 1805 apparaît un nouveau type de corset dit à *la divorce*, qui séparent les seins à l'aide de petites baleines placées entre et sous la poitrine [fig. 48], un peu comme nos brassières ou soutien-gorges actuels ; ces nouveaux corsets donnent une vision plus pleine et plus sensuelle de la poitrine, ce qui n'est pas sans choquer les contemporains. Par exemple, dans le tableau de l'impératrice Joséphine par Pierre-Paul Prud'hon [fig. 49], la poitrine de l'impératrice est parfaitement visible, et le corset laisse même apparaître les tétons. Dès 1806, il se fait à baleines et à busc [fig. 50 et fig. 51] et en 1808, on préconise ceux qui effacent le ventre et les hanches, *en forme de Médicis*.³⁷. Chemises et jupons, finement travaillés, apparaissent en bas des jupes.

La fin du règne de Napoléon, en 1815, annonce la fin de la vogue de la mousseline blanche et de ces femmes « en costume de statues »³⁸. Si la nouvelle silhouette, avec la taille haute et une jupe raccourcie, marque le début du siècle, la figure féminine change progressivement avec la Restauration et le retour des Bourbon sur le trône. Une nouvelle ère débute, et avec elle, des nouvelles modes. Les jupes s'élargissent, prennent un peu plus d'ampleur, les tailles se corsètent davantage et les matières, plus riches et plus lourdes, s'ornent de luxueuses décorations aux accents baroques ou néogothiques [fig. 52 et fig. 53].

Ainsi, nous avons pu voir que les cinq types de robes abordés jouent avec les frontières entre vêtements d'aisance - donc portés chez soi - et robes de cour. C'est cette dualité que nous allons aborder car c'est de là que vient la transgression : ce qui a choqué les contemporains, c'est ce passage entre deux mondes distincts, qui se confondent en un seul vêtement, et qui n'assure plus l'unité du monde hiérarchisé dans lequel ils vivent.

Car même si la vie de la famille royale est portée aux yeux de tous, chaque jour, il existe bien deux mondes : celui de la représentation publique et celui de l'intime, qui prend de plus en plus d'importance au XVIII^e siècle. Les intérieurs

³⁷ François Boucher, *op.cit.*, p.326.

³⁸ Jules et Edmond de Goncourt, *op.cit.*, p.413

changent et les espaces privés tels que la chambre ou les boudoirs prennent de nouvelles places, plus importantes. A Versailles, tout se fait devant la cour : manger, s'habiller, se coiffer, accoucher, mourir, etc. Pourtant, il apparaît impensable pour les courtisans de se montrer en public vêtu d'une robe de chambre ou d'un déshabillé. Alors pourquoi ces robes, importées du monde privé, choquent-elles tant les contemporains ? C'est tout d'abord par leur indécence, car elles empruntent beaucoup trop de leur matière et de leur transparence aux vêtements de l'intime.

II. Corps caché, corps montré : l'imaginaire du corps

Sans support, le vêtement n'est pas. Le vêtement, pour prendre forme et sens, a besoin du corps pour exister. Au XVIII^e, à l'orée de notre période, le corps est un objet maîtrisé, contrôlé et façonné par le vêtement. Rien, dans le costume - à plus forte raison dans le costume féminin - n'est laissé au hasard : chaque pièce de vêtement a une fonction, un rôle particulier. Ainsi, le corps que l'on voit est le corps voulu par la société.

Cependant, le désir de transgression, sans cesse alimenté par la nouveauté, pousse les limites de la pudeur, en montrant un corps trop indécent, trop indiscret. C'est le cas pour les robes que nous étudions : le mouvement de liberté et d'aisance des femmes les incitent à déambuler dans des robes adaptées de modèles de la vie intime. Car il convient d'observer la distinction croissante entre espace public et espace privé, liée à la montée de l'intimité au XVIII^e siècle, comme nous l'avons vu précédemment. Les intérieurs trouvent en effet un nouvel agencement au cours du XVIII^e siècle : les pièces ne se présentent plus en enfilade, distribuées par un long couloir unique, mais sont agencées en *appartements*, qui sont formés de plusieurs pièces : chambre, salon, boudoir ; ceci crée donc une nouvelle notion d'intimité, en accord avec ces nouveaux

espaces : on découvre un monde à soi, partagé entre le monde du bain, de la toilette, de l'éros, du coucher.

La frontière entre corps privé et corps public est bien épaisse : le corps privé est moins pudique, car il est à soi, et se laisse voir dans l'intimité d'une chambre, d'un bain ou d'une relation amoureuse. Quant au corps public, il est contrôlé et recouvert, partiellement, selon les époques. La transgression des cinq types de robe que nous avons vue réside dans la juxtaposition de ces deux corps : corps caché / corps montré. C'est bien l'image du corps qui est bouleversée dans ce basculement, et c'est ce qui choque les contemporains du XVIII^e siècle.

1. Un corps dévoilé : de la transparence au nu

Dans la société occidentale, la nudité est un phénomène éminemment social et culturel. La première allusion biblique faite à la nudité est fondatrice. Adam et Ève dans le jardin d'Eden avant la faute étaient nus mais n'en avaient pas conscience et n'étaient pas gênés l'un à l'égard de l'autre. Lorsqu'Adam et Ève mangent le fruit de l'arbre défendu, « alors leurs yeux s'ouvrirent et ils surent qu'ils étaient nus ; ayant cousu des feuilles de figuier ils s'en firent des pagnes »³⁹. La Bible donne ensuite une indication capitale : « Le Seigneur Dieu fit pour Adam et sa femme des tuniques de peau dont il les revêtit. »⁴⁰. Ce grand récit marque l'origine divine des vêtements, qui sont bien destinés avant tout dans notre ère culturelle à dissimuler la nudité et non à protéger d'un froid éventuel. Mais deux couvertures assez différentes de la nudité apparaissent dans ces textes : l'une minimale, le pagne cachant l'essentiel, inventée spontanément par Adam et Ève, l'autre plus couvrante, la tunique, imposée par Dieu qui a donc voulu que les hommes soient vêtus et en a fait une obligation morale.

Une tunique autorise éventuellement une nudité relative, celle de certaines parties du corps, tels les bras et une partie des jambes. C'est à dire que le seuil de nudité autorisé est un phénomène culturel variable selon les époques et aussi

³⁹ *Genèse*, III, 7.

⁴⁰ *Genèse*, III, 21.

les statuts sociaux. Ainsi, « primauté à la pudeur » soutiennent les moralistes religieux en invoquant la Bible et la honte d'Adam après le péché originel. D'après John Carl Flügel, le Christianisme affirma la rigoureuse dichotomie entre le corps et l'âme et enseigna que l'attention portée au corps était préjudiciable au salut de l'âme ⁴¹. L'un des moyens les plus aisés pour détourner les pensées du corps fut de le cacher, et, en conséquence, toute tendance exhibitionniste devint impudique.

C'est le cas pour les jeunes élégantes qui osent les nouveautés de la fin du XVIII^e siècle. Avec le goût pour l'aisance et le confort viennent des matières légères et transparentes, appréciées justement pour ces deux qualités. Cependant, si la mode se propage, les critiques également : le coton est une matière bien trop transparente pour être portée de jour, en public. Car le problème est réel : sous le coton léger apparaissent des parties du corps, seulement visible dans un cadre restreint et intimement privé : l'image du corps se transforme. Le corps se découvre alors, dans les deux sens du terme : on peut l'admirer tel que Dieu l'a conçu, mais ces nouvelles toilettes laissent également apparaître plus de peau qu'auparavant. Le corps, en tant qu'objet à maîtriser et à former, ne doit pas paraître hors du carcan que lui impose la société. La femme doit se vêtir, par pudeur, mais aussi par hygiène et pour tenir son rang.

a) Le dévoilement du corps par la transparence

La chemise à la Reine va, la première, laisser voir trop de ce corps issu de Dieu. En effet, comme nous pouvons le voir sur ce détail de la robe chemise du Musée de la Toile de Jouy [fig. 54], la robe chemise est coupée dans un tissu simple et léger, mais également transparent. Comme nous l'avons vu, la robe chemise se porte certes sur un jupon, mais le reste du corps est visible aux yeux de quiconque veut le voir. Cette apparition soudaine des parties cachées du corps ne laisse personne indifférent. En effet, Louis-Marie Prudhomme écrit en 1791, à

⁴¹ John Carl Flügel, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire*, Paris : Aubier Montaigne, 1982, p. 56.

propos de cette nouvelle robe : « La parure actuelle est fort élégante, on n'en disconvient pas ; mais sans être d'une extrême rigueur, sans vouloir bannir les grâces et le bon goût, on pourroit y désirer plus de décence. »⁴² Cette robe est donc considérée comme « indécente » à en croire Prudhomme. C'est surtout le *portrait de la Reine Marie-Antoinette en gaulle* qui déclenche les critiques les plus violentes ; suite au Salon de 1783, de nombreuses pièces et pamphlets apparaissent : par exemple, dans *La Morte de trois mille ans*, Robert-Martin Lesuire critique indirectement la tenue de la Reine, qu'il trouve sans nul doute choquante et indécente. En effet, rapportant les réactions de la jeune Dibutadis visitant la cour des sculptures, le narrateur confie au lecteur : « Elle trouva le fier Achille un peu trop familier, de paroître nu devant des Dames, quoique ce fût un usage antique ; il tire son épée, sans doute pour faire peur à ceux qui blâmeroient sa nudité ; [...] & les Dames, qui paroissoient en chemise devant le public, ne pouvoient pas trop critiquer son ajustement. »⁴³ Ainsi, nous comprenons qu'en société, cette robe chemise est aussi indécente que la nudité elle-même. Ce qui choque réellement, c'est que cet habit diffère du tout au tout des tenues de cours habituelles : il montre trop de peau, de chair sensuelle et de parties cachées.

Car sous l'Ancien Régime, corps et nudité riment aussi avec sexualité. Dans *Momus au Salon* de Jean-Baptiste Pujoux, pièce publiée en ce même année de 1783, le personnage de la « Marquise » apparaît sur scène *en chemise*⁴⁴ : la marquise joue le rôle d'une femme à la mode, elle va au théâtre, dort jusqu'à midi et séduit tous les hommes autour d'elle. Cette attitude va de pair avec une tenue si indécente. Si la tenue choque à proprement parler, c'est qu'à la différence du vêtement *décent*, qui crée la pudeur, ce vêtement crée l'impudeur, et tout ce qui lui est associé.

Mais les premiers dévoilements du corps initiés par la chemise à la Reine ne seront rien à côté des extravagances des Merveilleuses, à la toute fin du XVIII^e siècle, qui dévoilent véritablement leurs corps nus, sans aucun souci de nuance

⁴² Louis-Marie Prudhomme, *Les crimes des Reines de France, depuis le commencement de la monarchie jusqu'à Marie-Antoinette*, Paris : Au bureau des Révolutions de Paris, 1791, p.446 - 448.

⁴³ Robert-Martin Lesuire, *La Morte de trois mille ans au Salon de 1783*, Paris : Chez Quillau l'Aîné, 1783, p.

⁴⁴ Jean-Baptiste Pujoux, *Momus au Salon*, Paris, S.I., 1783, p.16.

ou de suggestion. Rien n'est laissé à l'imagination, tout le corps est visible sous les fourreaux de gaze transparente. En effet, Jean-Baptiste Pujoux de nouveau rapporte dans *Paris à la fin du XVIII^e siècle*, à propos d'une Merveilleuse : « Le derrière de son cou, une partie de ses épaules, sa gorge, tout cela est découvert, comme au temps où les Médicis vinrent en France ; mais, au lieu de ces amples collerettes qui plaçaient tous ces charmes comme au fond d'un vaste entonnoir, elle n'a pour vêtement qu'une longue chemise de mousseline, qui, par sa transparence, se teint de la couleur rosé qu'elle emprunte de ce qu'elle feint de couvrir, et qui, par la mollesse de son tissu, laisse deviner les formes qu'elle embrasse de ses plis longs et pressés [...]. »⁴⁵ La robe Merveilleuse ne suggère pas la nudité, comme a pu le faire de façon franche la chemise à la Reine, elle donne le corps à lire à tous, comme le confirme Pujoux qui parle bien de cette « transparence » qui « feint de couvrir » la nudité. La robe Merveilleuse est en quelque sorte un « faux-vêtement », qui ne protège pas du froid (de par son extrême légèreté) et qui ne recouvre pas la nudité honteuse imposée par Dieu, car c'est bien là le but premier du vêtement. Il est presque juste de parler de « faux-vêtement », car la robe Merveilleuse si légère et si fine, est plus, en réalité, un dessous qu'un dessus. En effet, les Merveilleuses ont véritablement repoussé les limites de la bienséance et de la morale, en ne portant pas de dessous : cela comprend bien sûr le corps à baleines, qui a été oublié dès la Révolution, mais également jupons et chemises. La chemise est ce qu'elles portent en guise de robe. Donc la transparence totale de ce « vêtement » est d'autant plus choquante qu'il n'en est pas vraiment un : c'est une chemise, qui est normalement portée sous le vêtement. La réputation des Merveilleuses les poursuit au-delà de la Manche et on trouve dans des journaux anglais des allusions à cet incroyable manquement à la pudeur ; ainsi, on lit dans *The Female Revolutionary Plutarch* : « Nakedness, absolute nakedness and nothing but nakedness, was therefore seen at the play-houses, at the opera, at the concerts, routs and in public walks

⁴⁵Jean-Baptiste Pujoux, *Paris à la fin du XVIII^e siècle, ou Esquisse historique et morale des monumens et des ruines de cette capitale, de l'état des Sciences, des Arts et de l'Industrie à cette époque, ainsi que des Mœurs et des Ridicules de ses habitans*, Paris : Chez Brigitte Mathé, 1801, p.156.

as well as in private assemblies. »⁴⁶ [« De la nudité, encore de la nudité et rien que de la nudité, on ne voyait que cela dans les maisons de jeux, à l'opéra, aux concerts, aux rallyes, et sur les promenades, mais également dans les réunions privées. »]. De même, le baron de Lamothe-Lagon évoque dans *Mémoires et souvenirs d'une femme de qualité sur le Consulat et l'Empire* que cette tenue donnait une impression de « nudité presque totale »⁴⁷.

Malgré la volonté très forte de Napoléon de se débarrasser de tout témoignage d'immodestie, la mode reste fidèle aux nouveautés et aux audaces des belles Merveilleuses. Si la ligne générale de la silhouette se simplifie et se rigidifie, les robes restent, au début de l'Empire, faites dans des tissus diaphanes et légers. Ainsi, l'effet visuel reste le même : si tout a changé, tout est resté identique ; les corps des femmes se dévoilent sous les voiles virginaux des robes des élégantes. A ce sujet, Johann Friedrich Reichardt évoque sa visite à Paris en 1802 dans *Un Hiver à Paris sous le Consulat*, et parle de « toilettes éthérées »⁴⁸. Encore une fois, c'est un corps charnel et privé qui se laisse découvrir sous le coton et la percale ; le corps qui n'est recouvert que d'une chemise, et dorénavant, de sous-vêtement. Mais la couleur blanche de ces robes donnent l'impression que le corps recouvert est bien plus lisible et découvert que s'il était nu. Ainsi, nous pouvons lire dans le *Journal des Dames et des Modes* du 15 janvier 1806 que le corps des élégantes est : « à peine [...] couvert d'une nuée de crêpe »⁴⁹. On peut en effet remarquer que la robe datée de 1809 conservée au Metropolitan Museum of Art [fig. 55] a cette légèreté et cette finesse que décrivent les détracteurs de la nudité. De plus, les robes Empire restent parfaitement semblables aux chemises portées en guise de sous-vêtement ; elles se situent alors à la frontière entre vêtement et sous-vêtement, et déguisent un corps sans le couvrir. La Faculté de Médecine de Paris va jusqu'à dénoncer « l'indécence et

⁴⁶ Stewarton, *The Female Revolutionary Plutarch, containing biographical, historical and revolutionary sketches, characters and anecdotes, by the author of «The Revolutionary Plutarch» and «Memoirs of Talleyrand»...*, London : J.Murray, 1805 - 1806, tome II, p.294.

⁴⁷ Baron Etienne-Léon de Lamothe-Lagon, *Mémoires et souvenirs d'une femme de qualité sur le Consulat et l'Empire*, 1re éd. Paris : Ghislain de Diesbach, 1830 ; 2de éd., Paris : Mercure de France, 1987, p.79.

⁴⁸ Johann Friedrich Reichardt, *Un hiver à Paris sous le Consulat, 1802 - 1803*, Paris : Tallandier, 2002, p.341.

⁴⁹ *Journal des Dames et des Modes*, 15 janvier 1806, p.178.

l'insalubrité des vêtements modernes des femmes. »⁵⁰, tant les toilettes leur paraissent choquantes et déplacées dans la société impériale. Dans le même journal, le 20 juillet 1808, les élégantes portant ce genre de robe ne sont plus nommées que par le terme de « nudités »⁵¹ : « c'est dans les belles réunions que les nudités se font remarquer. »⁵²

Si chacune de ces robes a pu choquer les contemporains, c'est bien parce qu'elles montraient trop du corps. Quelle place donner au corps, qui se trouve à la fois dans le public, à la fois dans le privé ? En effet, si le vêtement - la chemise - le rattache fortement à son environnement intime, l'usage des robes faites par les élégantes l'expose au public. Ainsi, l'image du corps s'en trouve radicalement transformée : il est d'abord choquant car il est parfaitement visible sous ces nouvelles robes de coton léger, mais il est aussi choquant car ce n'est pas le corps maîtrisé public, qui est si important lors de l'éducation des jeunes filles. En effet, Elodie Lequain dans « Le bon usage du corps dans l'éducation des princesses à la fin du Moyen Age » explique que le corps est utile. Avant tout, il faut qu'il soit beau et coordonné, il faut que la jeune fille contrôle son corps, en l'enserrant dans une gestuelle et un appareil codifié et raisonné. Le corps doit être contrôlé afin d'être apte à fonctionner en société⁵³. Dans le cas de ces trois nouveautés, le corps n'est plus contrôlé, ni par un costume décent et propre, ni par des artifices formant le corps. Le corps est vu dans son entier, à travers un costume qui n'en est pas un. La pudeur est bien sûr le premier sentiment à la vue des ces exhibitions, mais en creusant plus loin, nous remarquons que la gêne vient de cette image du corps déformé, incontrôlé, trop libre et trop visible.

Cependant, si le corps paraît entièrement visible sous le tissu transparent, certaines parties du corps, d'ordinaire cachées ou masquées, vont attirer les foudres des critiques. En effet, outre les voiles de coton et autres mousselines, les regards des contemporains vont être mis à l'épreuve par l'exposition trop

⁵⁰ *Journal des Dames et des Modes*, 25 août 1808, p.269.

⁵¹ *Journal des Dames et des Modes*, 20 juillet 1808, p.320.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Elodie Lequain, «Le bon usage du corps dans l'éducation des princesses à la fin du Moyen Age» dans Mathieu Da Vinha, Lanoë Catherine, Bruna Larioux, *Cultures de cour, cultures du corps : XIVE - XVIIIe siècle*, Paris : PUPS, 2011, p.122.

franche et trop sensuelle de la poitrine, des bras et du dos ; trois parties du corps ordinairement montrées avec parcimonie ou pas du tout.

b) L'indécence du buste : la poitrine, les bras et le dos

La beauté sociale, celle des espaces quotidiens, donc la beauté publique, obéit, sous l'Ancien Régime, à des normes pressantes commandant l'apparence. Le regard est volontairement orienté, et soumis à un code de moralité, ce qui limite la beauté à des sphères circonscrites du corps. Un critère s'impose surtout : celui du découvert et du caché. Comme nous l'avons vu, dans l'espace social - de la cour ou de la société parisienne - le corps des jeunes femmes à la mode apparaît sans détour. Il ne reste pas une seule partie du corps que ces nouveautés n'osent montrer. Si la vue de la nudité choque la société, certains détails sont plus choquants et attirent plus l'attention que les autres. Nous allons voir que la poitrine (bien que déjà largement dévoilée par les modes précédentes) attise les critiques, de même que le découvrément des bras et du dos.

La poitrine et le décolleté

Dans le costume de cour du milieu du XVIII^e siècle, à savoir la robe à *la française*, l'encolure est carrée, et découvre largement le cou, laisse apparaître les clavicules et s'arrête en haut du sein [fig. 56]. Cette mise en valeur de la gorge n'est pas indécente car elle reste dans un cadre contrôlé (le corps à baleines) et n'est qu'une mise en beauté d'un attribut sexuel secondaire, propre à la reproduction. Si la gorge est découverte, elle n'en est pas pour autant érotique. Certes, le dévoilement des appareils féminins ne laisse personne indifférent, mais ce décolleté ne choque personne. Dans son *Discours de la beauté des dames*, Ange Firenzuole souligne l'inutilité des aires inférieures pour désigner la beauté et rapporte l'importance accordée au buste, et aux membres

supérieurs. Selon lui, les parties inférieures sont masquées sous d'immenses jupes pour mieux mettre en valeur la beauté du décolleté⁵⁴.

Cependant, tout va paraître lors de l'apparition des robes dites « de jardin ». Comme nous l'avons vu, ces robes sont des modèles assouplis, destinés à la promenade, aux loisirs et aux voyages. Nous avons vu que les robes à l'*anglaise* [fig. 57 et fig. 58], à la *polonaise* (ou à la *circassienne*, les deux étant très similaires) [fig. 59] en particulier ont chacune un décolleté arrondi et très profond. Les dames des années 1780, afin de ne point outrer la pudeur, recouvrent donc leur gorge d'un fichu coupé dans un tissu léger, tel que la gaze ou la mousseline de soie [fig. 60 et fig. 61]. La marquise Villeneuve-Arifat nous le décrit dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, dans les années 1785 : « Les corps ou corsets baleinés contenaient les larges poitrails que, de nos jours, on met si en avant ; il étaient décolletés et les robes ne les dépassaient pas ; une petite collerette en faisait le tour, et dessus on mettait un fichu bouffant et ouvert en gaze ou en linon empesé que les laquais appelaient « fichu menteur ». »⁵⁵. En effet, ce fichu, bien plus trompeur que décent, est appelé « fichu menteur » tant son apparente moralité est décriée. Si son but est bien de recouvrir la poitrine pour ne point la montrer, sa transparence et sa légèreté poussent à l'effet inverse : la poitrine est non seulement bien visible, mais de plus, le léger voile quelque peu mystérieux ne fait qu'attiser les désirs et attirer les coups d'oeil indiscrets. De plus, ce *fichu* avait pour particularité de gonfler la poitrine, afin de lui donner plus de volume [fig. 62 et 63]. Ainsi, nous trouvons une critique acerbe de ce fameux fichu sous la plume de Mercier de Compiègne, dans son *Eloge du sein des femmes* :

« *Le fichu menteur (Conte)*

Près d'une ci-devant beauté,
Dorval fatiguant sa visière
Cherchoit si le double hémisphère
Apparaîtroit à son oeil enchanté.

⁵⁴ Ange Firenzuole, *Discours de la beauté des dames*, 1re éd., 1552 ; Réed. Paris, 1578, p.27.

⁵⁵ Aymardine Aglaé Louis Gabrielle de Nicolay, marquise de Villeneuve-Arifat, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse, 1780 - 1792*, réed., Paris : Emile Paul, 1902, p.12.

Vains efforts ! La recherche avide
Que trompe un gros fichu menteur
N'offre à ses regards que du vide
Dont enrage l'observateur.
Bref il n'étoit resté le moindre atome
A la dame de ses appas.
Pour se venger, que fait notre homme ?
Où fut logé ce qu'il ne trouve pas,
Adroitemment une carte est glissée ;
De l'action la dame embarrassée
Lui dit : Dorval, que faites-vous ?
Ah ! De grâce, point de courroux !
Il ne faut pas que ceci vous étonne,
Je voulais voir un mien ami,
Mais hélas ! n'y trouvant personne,
Ainsi que l'usage l'ordonne,
Je laisse ma carte chez lui. »⁵⁶

Il est évident qu'un tel artifice donne lieu à de violentes critiques quant à son attrait éminemment érotique. Ces fichus *menteurs* ont suscité de fort jolies phrases chez les auteurs érotiques des dernières années du XVIII^e siècle. Louis-François-Marie Bellin de La Liborlière évoque alors, dans *Voyage dans le boudoir de Pauline*, en 1800, ce « sein [qui] éprouve une palpitation entrecoupée que trahit à regret le fichu... »⁵⁷ La portée érotique de ce fameux fichu, vient de sa transparence et de sa qualité légère qui donne à la poitrine une nouvelle vision, un nouvel aspect, beaucoup plus sensuel. Il rajoute quelques lignes plus loin : « ce fichu n'est menteur d'aucune manière »⁵⁸. Nous devons comprendre, que si fichu il y a, mensonge il n'y a pas : la poitrine se dévoile sans détour, sous toutes ses formes. Nous constatons ce fait dans la gravure de Louis-Marin Bonnet,

⁵⁶ Mercier de Compiègne, *Eloge du sein des femmes*, 1^{er} éd., Paris, 1800 ; réed. Bruxelles : Gay et Doucé, 1879, p.130.

⁵⁷ Louis-François-Marie Bellin de La Liborlière, *Voyage dans le boudoir de Pauline*, Paris : Chez Maradan, 1800, p.109.

⁵⁸ *Ibid*, p.111.

L'éventail cassé [fig. 64] : dans cette scène au contenu clairement érotique, le fichu est défait, et cela laisse voir la poitrine de la jeune femme. On comprend alors toute la dimension impudique et érotique du fichu de gaze : il est si transparent qu'il prête à l'impudeur et à la tentation d'être enlevé ; dans le tableau *L'amour frivole* [fig. 65] attribué à Jean-Frédéric Schall, nous voyons que le jeune homme est parvenu à ses fins, et que le fichu, maintenant défait, révèle toute la poitrine de la jeune femme. Dans ce dernier contexte, nous remarquons bien que le fichu peut aussi bien être porté à l'extérieur, sur une robe de jardin, mais également dans le cadre très intime d'un boudoir, ou d'une chambre à coucher, ce qui rend son utilisation fort peu convenable. Ainsi, le fichu devient presque le symbole de l'érotisme et de l'indécence en lui-même, en étant relié au monde de l'intime et du boudoir.

Les Merveilleuses ont elles aussi réussi à repousser les limites de la pudeur, en dévoilant aux yeux de tous leur poitrine défaite. Ainsi que nous l'avons vu, la robe Merveilleuse n'est faite que d'un voile transparent, léger et fluide. Comme l'évoque Louise Fusil dans ces *Souvenirs d'une actrice* : « Les tuniques de ces dames étaient en effet tellement claires qu'on ne pouvait pas leur dire, comme Pygmalion à Galatée « Ce vêtement couvre trop le nu, il faut l'échancrer davantage⁵⁹ ». »⁶⁰ Il est donc évident que ce voile impudique révèle plus qu'il n'en faut de la poitrine, ce qui a pu choquer les contemporains : outre l'immodestie de la tenue, la poitrine est bien plus visible qu'au siècle précédent. En effet, la robe Merveilleuse est portée sans dessous, et le décolleté, très échancré, arrive à la limite du téton. C'est donc sans aucun détour que cette « chemise » laisse à voir la poitrine des jeunes femmes. Si le costume du XVIII^e siècle laissait suggérer des formes fabriquées par les dessous, la robe des Merveilleuses ne garde aucun secret. Ce corps, jusqu'alors gardé sous scellé, devient public, dans le sens où tout le monde peut avoir accès à ses formes (réelles) et son intimité. Nous trouvons ainsi des critiques des contemporains à ce propos dans le *Journal des Dames et des modes* : un lecteur écrit au journal et se plaint des gravures qui

⁵⁹ Phrase extraite du *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau, dans *Oeuvres complètes*, publiées par B. Gagnebin et M. Raymond (dir.), Paris : Gallimard, collection La Pléiade, 1961, p.1226.

⁶⁰ Louise Fusil, *Souvenirs d'une actrice*, 1^{re} éd., Paris : Editeur Dumont, 1841 ; Rééd., Paris : Honoré Champion Editeur, 2006, p.257.

exagèrent la vérité du costume parisien. Le journal répond que « c'est sans doute la nudité des gorges qui a paru invraisemblable à notre correspondant », mais explique plus loin : « Il suffira de citer un trait dont j'ai été témoin. Je sortais du théâtre Feydeau en même temps qu'une jeune femme. Son sein était absolument découvert [...] »⁶¹. Cette évocation nous rappelle la gravure représentant *Madame Récamier*, par Cardon, dont la robe pâle et aérienne nous laisse voir un sein [fig. 66]. De plus, habituée à évoluer dans un corps rigide dès son enfance, la Merveilleuse se tient très droite, les épaules rejetées en arrière, le buste projeté en avant, ce qui lui donne une apparente assurance, voire un air malicieux et séducteur. Le *Gentleman's Magazine*, périodique britannique, écrit en 1801 : « A French lady appeared in public in a dress entirely à la guillotine. That is to say... covered with a slight transparent gauze ; the breast entirely bare, as well as the arms up as high as the shoulders. » [« Une dame française apparut en public vêtue d'une robe entièrement à la guillotine. C'est à dire qu'elle était couverte d'un léger voile de gaze transparent ; la poitrine entièrement découverte, ainsi que les bras, dénudés jusqu'aux épaules. »⁶²] Les hardiesses des Merveilleuses ne connaissent aucune limite et elles sacrifient tout, leur pudeur et la bienséance, pour être à la mode. Madame Tallien, qui est peut être reconnue comme étant la « reine » des Merveilleuses atteint justement les limites de la bienséance par son audace. A ce propos, le duc de Broglie raconte dans des *Souvenirs* la vision d'une Madame Tallien, qui dévoilait sans honte sa poitrine : « J'assistais aux fêtes patriotiques du Champ-de-Mars et aux fêtes champêtres des environs de Paris ; j'y voyais, comme bien d'autres, la belle madame Tallien, arrivant au Ranelagh, habillée en Diane, le buste demi-nu, chaussée de cothurnes, et vêtue, si l'on peut employer ce mot, d'une tunique qui ne dépassait pas le genou. »⁶³.

Ce qui choque dans tant d'impudeur, c'est surtout la vision d'un nouveau corps, cru et sauvage, assujetti à ses plus simples pulsions. En effet, d'après John Carl Flügel⁶⁴, la poitrine est traditionnellement la partie du corps féminin qui

⁶¹ *Journal des Dames et des Modes*, 25 pluviôse an VII (14 février 1799), p.453.

⁶² *The Gentleman's Magazine*, 1801.

⁶³ Victor-François de Broglie, *Souvenirs (1785 - 1870) du feu duc de Broglie*, Paris : Calmann Lévy, 1866, p.23.

⁶⁴ John Carl Flügel, *Le Rêveur nu : de la parure vestimentaire*, Paris : Aubier Montaigne, 1982

est l'objet des plus grandes attentions, à la fois comme « extension » du corps mais aussi comme caractéristique sexuelle secondaire. Le dénudement partiel du corps féminin est transgressif. Selon Anne Carol, dans son article « La nudité au XIX^e siècle »⁶⁵, le problème de la nudité est un aspect d'un mouvement plus vaste de refoulement et d'occultation du corps, de la sexualité, de l'organique en général ; on a peur de l'érotisation, de l'animalisation. C'est la réaction que doivent affronter les Merveilleuses, dans leurs fourreaux de gazes transparents, à la poitrine apparente ; la gravure satirique de John Cawse, *Parisian Ladies in their winter dress for 1800*, vue précédemment [fig. 34], en est un bel exemple. Cette problématique du nu dévoilé est en lien avec la morale, et la bienséance, qui, malgré les agitations de la Révolution, sont toujours bien ancrées dans la société judéo-chrétienne française. Si le changement a soufflé dans la capitale parisienne, tout est resté identique. Le costume doit suivre certaines règles : dévoiler, mais pas trop et pas n'importe quelle partie du corps. Mais si le dévoilement de la poitrine des Merveilleuses choque, c'est aussi pour une raison liée à notre problématique : le monde de l'intime. Dans quelle mesure cette poitrine, dont on a une vision entière pour la première fois, est-elle visible en public ? Nous savons, que dans l'intimité de la toilette, la jeune femme porte une tenue légère, parfois plus décolletée que pour le jour, afin de procéder à toutes les ablutions [fig. 67]. Cependant, ces moments d'intimités ne sont pas transférables dans le monde public : chaque sphère à un code de bienséances, de gestes, d'attitudes admis et stricts. De plus, si la vue de cette poitrine choque par manque de pudeur, c'est aussi pour une autre raison : les Merveilleuses dévoilent là une partie de leur intimité, celle de la maternité.

Louis-Sébastien Mercier, dans *Le Nouveau Paris*, fait remarquer : « Pourquoi ne pas parler d'un spectacle [...] qui frappe incessamment nos regards ? C'est celui que nous offre une multitude d'enfants allaités par leurs mères. »⁶⁶ En effet, il est clair que l'allaitement en cette fin de XVIII^e siècle est fait par les mères et non plus par des nourrices. La maternité prend une importance

⁶⁵ Anne Carol, «La nudité au XIX^e siècle», *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 30 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2009. URL : <http://rives.revues.org/2303>

⁶⁶ Louis-Sébastien Mercier, *op.cit.*, tome 1, 1798, p.418.

de plus en plus grande, et Mercier nous rappelle son omniprésence dans la société. Il convient de rappeler que l'image maternelle de la femme se répand de plus en plus au XVIII^e siècle. Les progrès de la science sur le plan biologique, grâce à la dissection et au microscope, ont émancipé le regard médical de l'autorité religieuse ; le corps de la femme, premier abri de tout être humain, devient digne d'égards et de soin. La femme est avant tout mère, et son rôle est de procréer et de s'occuper de ses enfants, de les éduquer.

Si le costume étouffant du XVIII^e siècle était « particulièrement funeste aux mères de famille »⁶⁷, la robe de coton léger des Merveilleuses devrait satisfaire tous les critiques. Cependant, lorsqu'on observe le discours de Octave Uzanne, rapportant les paroles des contemporains du Directoire, il cite la poitrine d'une Merveilleuse en ces termes : « les réservoirs de la maternité »⁶⁸ ou encore « véritable *tétonnières* »⁶⁹. Il faut comprendre que la robe des Merveilleuses, qui projette littéralement la poitrine en avant (de par sa coupe, comme nous l'avons vu précédemment), donne une autre vision, plus animale, plus érotique, de ce qui devrait être le plus beau, le plus naturel chez une femme. L'indécence volontaire d'une robe si peu couvrante attire l'attention, réifie la femme comme « réservoir de la maternité ». La transparence également joue un rôle certain, puisqu'elle ne laisse plus aucune place pour l'intime. Car l'allaitement fait également partie de ce monde intime, précieux, et surtout unique pour chacun. C'est un acte que l'on pratique chez soi, dans l'intimité de sa chambre à coucher. En effet, dans *L'Emile ou de l'Education*⁷⁰, Jean-Jacques Rousseau nous parle de cet acte affectif très fort, de ce lien charnel entre femme et enfant, qui illumine et transfigure toutes les relations familiales. Rousseau fixe l'importance du rôle de la mère et valorise ainsi la fonction maternelle plus qu'elle ne l'avait jamais été. Rousseau définit un espace intime, au coeur de l'amour maternel d'une femme. Si le discours de Rousseau est largement reçu par la population féminine, il va

⁶⁷ *Considérations sur les avantages de changer le costume français*, par la Société populaire et républicaine des arts, Paris : Fantelin, s.d. reproduit par la *Revue rétrospective*, vol. 16-17, p.279 (une version très peu modifiée de cet article se trouve dans la *Décade philosophique, littéraire et politique*, 10 floréal an II, 1^{re} année, p.60-62)

⁶⁸ Octave Uzanne, *op.cit.*, 1898, p.15

⁶⁹ *Ibid.* p.17

⁷⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'Education*, 1762, livre I ; Paris : Flammarion, 2009.

également les séduire et donner une image tendre de l'allaitement. Les Merveilleuses vont à l'encontre d'une idée dorénavant ancrée dans les esprits : celle d'une maternité privée, qui se développe dans l'intimité d'un intérieur. Si la robe des Merveilleuses présente beaucoup trop de cette vie intime, une robe de maternité sous le Directoire se présente comme la robe du Metropolitan Museum de New-York [fig. 68] : le décolleté est moins échancré, le corsage recouvre davantage la poitrine et s'ouvre sur le devant pour faciliter l'allaitement.

Encore une fois, la robe des Merveilleuses laisse transparaître un manque de pudeur : toujours liée à la nudité, mais surtout en lien avec l'intimité, qui ne doit pas - jamais - apparaître en société. Ce qui est intime, doit rester chez soi.

Ces critiques sont ciblées : si on attaque les Merveilleuses de la sorte, c'est bien parce qu'elles ont franchi la limite : en adoptant un vêtement de l'intime - la chemise - et en le transformant en vêtement public - la robe - elles ont brouillé les frontières de la convenance et de la bienséance. A ce titre, leurs attitudes autant que leurs mises sont blâmées.

Il en va de même pour la robe Empire qui, malgré un décolleté plus petit et carré, restent, selon les critiques contemporains, relativement indécente. Octave Uzanne constate dans *Les Modes de Paris. Variations du goût et de l'esthétique de la femme, 1797-1897* : « La mode était encore sinon aux nudités voilées, du moins aux demi-transparences, au nu relatif. En dépit du froid, les courageuses Françaises allaient à la promenade les bras à peine couverts, la gorge entr'ouverte, le pied mignonement emprisonné dans la soie et le soulier à jour.»⁷¹. De même, Madame de Rémusat, femme de chambre de l'impératrice Joséphine, nous évoque en quelques mots, que l'ampleur du décolleté est toujours bien présente : « Nous mettions des robes de mousseline richement brodées [...] les bras, les épaules et la poitrine découverts »⁷². C'est que les Merveilleuses ont marqué les esprits, et leurs impudeurs sont dans toutes les mémoires. Dans le décolleté de la robe Empire, on voit encore des marques révoltantes de la nudité Merveilleuse. Ainsi, nous pouvons lire dans le *Journal des*

⁷¹ Octave Uzanne, *op.cit.*, p.67.

⁷² Claire-Elisabeth-Jeanne Gravier de Vergennes, comtesse de Rémusat, *Mémoires de Madame de Rémusat, 1802 - 1808*, Paris : Hachette, 1957, p.225.

Dames et des Modes sous l'Empire, de nombreux témoignages outrés des mises toujours choquantes des jeunes élégantes. Dans le numéro du 30 mai 1808, le rédacteur parle d'une jeune Amanda qui suit avec passion les modes nouvelles ; de fait elle « découvre la moitié de son sein, et sa robe-chemise dessine l'autre moitié »⁷³. Cette fameuse robe chemise est donc, malgré les volontés de retour à l'ordre de Napoléon, la source de toutes les indiscretions et de toutes les impudences. De plus, l'apparition du corset à *la divorce* qui, à l'aide de baleines placées entre et sous les seins, sépare la poitrine et donne aux seins une forme plus pleine et plus sensuelle. La poitrine est d'autant plus visible que les décolletés sont lâches et parfois *en bénitier*⁷⁴ comme nous le remarquons sur le portrait de *Madame Tallien* par François Gérard [fig. 69] : le décolleté *bénitier* laisse apparaître largement sa poitrine mais également son corset à *la divorce*, parfaitement visible sur le sein gauche. Par conséquent ce corset mettait d'autant plus la poitrine en avant, et de donner à tous une charmante vision de la gorge. On trouve donc, dans certaines gravures du *Journal des Dames et des Modes* plusieurs représentations, peut-être quelques peu exagérées, de ces nouvelles tenues, qui exposent la poitrine au regard du plus grand nombre [fig. 70, 71 et 72].

Ainsi, le découvrément partiel du corps, même s'il paraît raisonnable, n'en est pas moins indécent ; mais la poitrine n'est pas seul objet de désir et d'inconvenance. Avec la mode des Merveilleuses les bras et le dos se découvrent également, laissant voir presque l'intégralité du buste des jeunes femmes.

Les bras et le dos

Le découvrément de la poitrine s'accompagne volontairement d'un dénuement des bras : ainsi, presque tout le haut du corps est visible, et les Merveilleuses font scandale dans une société post-révolutionnaire encore attachées à certaines normes de morale et de bienséance. Dans de nombreux

⁷³ *Journal des Dames et des Modes*, 30 mai 1808, p.233.

⁷⁴ Le col bénitier est une coupe spécifique. C'est un col large, drapé, qui met en valeur le décolleté par de nombreux plis retombant sur les seins. Il s'appelle ainsi car il fait sur le décolleté, et par ses innombrables plis, la forme arrondie et méandreuse des bénitiers, coquillages très gros ayant cette forme arrondie caractéristique.

écrits, les Merveilleuses laissent des traces pérennes : leurs gorges déployées et leurs bras « nus » sont des sujets de révolte et de mécontentement. Par exemple, Jean-Baptiste Pujoux nous décrit « les modes du jours » dans son *Paris à la fin du XVIII^e siècle* et commente la mise du haut du corps : « Le haut serre une partie de la taille : une manche très courte et froncée, à plis arrêtés, laisse voir le coude et presque tout le bras. »⁷⁵ Ainsi, il souligne de façon très simple, mais toutefois signifiante, que ce bras, presque entièrement visible, est un élément suffisamment gênant pour être noté. De la même façon, le *Journal des Dames et des Modes* souligne et rattache ce dévoilement du bras à un véritable « goût pour la nudité »⁷⁶ ; à cette nouveauté de laisser voir le bras entier est rattachée une véritable notion de « nu », et donc, en cette fin de XVIII^e siècle, d'indécence et d'immoralité. On retrouve donc ces lignes, dans le numéro du 25 fructidor an VI (11 septembre 1798) : « Chemises sans manches. [...] Nous avons vu des tuniques de pareille forme qui laissent le bras tout nud. Nos belles conservent leur goût pour la nudité. »⁷⁷ On peut voir ce goût pour la nudité, pour ces bras nus, dans le tableau de Jacques-Louis David, représentant *Madame de Verninac*, qui porte, sinon une robe Merveilleuse, une robe dans le même goût à *l'antique* qui révèle ses bras dénudés [fig.73]. Ces bras, qui apparaissent jusqu'à l'épaule, sont exclus des critères de beauté et apparaissent véritablement comme un affront à la décence. On les qualifie de « vilains bras » ou « hypocrites ». On lit également, dans *Mémoires d'une femme de qualité sur le Consulat et l'Empire*, une description de la téméraire Madame Tallien, qui osait toutes les hardiesses possibles de cette nouvelle robe Merveilleuse : « [Madame Tallien] fut la première qui parut vêtue à la grecque, en tunique, sans manches, de mousseline des Indes [...] qui était plutôt par sa finesse une vapeur qu'un tissu matériel. Elle avait les bras nus, de manière à les laisser voir jusqu'à leur attache au buste. »⁷⁸ Ces fameuses tuniques « sans manches » semblent laisser sur les esprits un goût amer de par leur indécence.

⁷⁵ Jean-Baptiste Pujoux, *op.cit.*, p.156.

⁷⁶ *Journal des Dames et des Modes*, 25 fructidor an VI (11 septembre 1798), p.8.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Baron Etienne-Léon de Lamothe-Lagon, *op.cit.*, p.79.

Bien que les manches rallongent quelque peu sous l'Empire, nous retrouvons toute de même des remarques acerbes, indiquant les impudences des jeunes élégantes. On peut ainsi lire, sous la plume d'Octave Uzanne : « En dépit du froid, les Françaises allaient à la promenade les bras à peine couverts. »⁷⁹ Les bras entièrement nus se font plus rare, et les petites manches ballons, gonflantes et couvrant le haut du bras, suffisent à apaiser les esprits et à satisfaire la décence. Cependant, dans la logique d'assimilation de la transgression et de la nouveauté, si les bras se couvrent et deviennent décents, une autre partie du corps, encore inconnue et non visible jusque là, apparaît. En effet, c'est le haut du dos, précisément le creux entre les omoplates [fig. 74], qui scandalisent les contemporains. Cette partie du corps était jusqu'alors entièrement recouverte par l'étoffe ; la nuque et les épaules étaient donc décemment couvertes par la robe. Sans être une partie du corps particulièrement indécente, le fait de la voir pour la première fois a quelque chose d'inconvenant, de choquant. Son dévoilement va de pair avec celui des bras et du décolleté ; un érotisme nouveau émane du haut du corps, comme nous le montre le *portrait de Madame Panckoucke* par Ingres : les épaules sont largement mises à nu, et la jeune femme dégage une sensualité toute particulière [fig. 75] ; ce qui n'est pas pour plaire aux détracteurs de la robe chemise : tout cela ne fait que plus de peau à montrer. De même, nous observons sur la miniature représentant le *portrait d'Elizabeth Patterson Bonaparte* [fig.76], que ce dévoilement du haut du corps (ici, la robe de la jeune femme est à peine visible tant les épaules et le dos semblent découverts) crée un charme mystérieux, un érotisme accentué et, de fait, choquant pour l'époque. On remarque alors très vite que la nouvelle robe Empire n'a « presque pas de dos »⁸⁰, c'est-à-dire que la pièce de vêtement formant le dos est très réduite, comme nous pouvons le voir sur le patron de deux robes Empire [annexe VI], découvrant toujours plus de peau. Ce dévoilement, bien que relativement pudique face aux sémillantes poitrines des jeunes élégantes, surprend la presse et les contemporains : « *Nos dames, disoit Montaigne, aussi molles et délicates qu'elles sont, elles s'en vont tantost entre-ouvertes jusqu'au nombril. Ce seroit du creux*

⁷⁹ Octave Uzanne, *op.cit.*, p.67.

⁸⁰ *Journal des Dames et des Modes*, 20 juillet 1808, p.320.

des épaules qu'un censeur auroit droit de se formaliser maintenant. »⁸¹ lit-on dans le *Journal des Dames et des Modes* du 15 août 1808. Ici, le journaliste compare l'audacieux décolleté dans le dos aux robes « entre-ouvertes jusqu'au nombril » dont parle Montaigne. Cette mise en comparaison insiste sur l'indécence de ce dévoilement de chair. La transgression réside dans la nouveauté, dans cette brusque apparition de peau, si inconnue jusqu'alors. Nous remarquons également que ce « dos » devient presque plus indécent que le décolleté trop profond et les bras mis à nu. Ainsi, nous lisons dans le *Journal des Dames et des Modes* du 30 août 1808 : « On ne voit plus, avons-nous dit, des bras aussi nuds ni des seins aussi découverts ; mais au dos, l'échancrure des robes met en évidence un creux d'épaules, chaque jour plus étonnant. »⁸² Ce « creux d'épaules », Thomas Rowlandson nous le représente dans sa caricature *An Elderly Buck walking with a Lady*, et nous comprenons mieux la vision de l'époque [fig. 77]. Si l'apparition d'une partie du corps inconnue jusqu'alors choque tant, c'est simplement parce que la nouvelle robe, la robe à la mode, donc la robe de forme chemise, permet cette indécence de la chair. Sa forme simple et peu couvrante laisse apparaître ces formes du corps qui ne sont connues que de la personne seule. Si dans l'intimité de la toilette ou du bain le dos apparaît en chemise, en société, c'est une partie du corps bien inconvenante à montrer. Ce « creux d'épaule » est mal vu, car jugé « étonnant » et aussi indécent qu'un décolleté plongeant. Est-il gênant car trop similaire à une poitrine découverte ? Ce qui est certain, c'est que cette exhibition d'impudeur choque par bien des égards. La transgression de ce dévoilement réside bien dans la notion d'intime : jusqu'à l'Empire, le dos n'était jamais montré. Il était visible seulement dans un cercle intime, au bain ou dans la chambre à coucher. Seulement, est-il permis de l'afficher en société ? Il est évident que non, car il est considéré comme indécent.

Nous comprenons ainsi que le passage entre ces deux mondes entraîne un changement de la vision du corps : si une jeune personne se présente de la même façon dans l'intime et en société, on verra son corps comme un corps indécent, inconvenant, voire immoral. Le corps couvert par la *chemise* chez soi

⁸¹ *Journal des Dames et des Modes*, 15 août 1808, p.354.

⁸² *Journal des Dames et des Modes*, 30 août 1808, p.384.

ne peut catégoriquement être le même que celui que l'on présente en public. Or, c'est ce que font nos jeunes élégantes : en adaptant une robe chemise en robe de jour, elle montre ce même corps, aux formes visibles et découvertes, qui choquent et défraient la chronique.

Cependant, nous allons voir que le haut du corps n'est pas le seul changement et dévoilement compris dans cette notion de transgression du corps : en effet, la robe est choquante de bien des façons, et nous allons que dès la Régence et ce jusqu'à la fin de l'Empire, l'apparition des pieds sous la robe est un sujet fort délicat, car fort indécent.

c) Le dévoilement des pieds

Le costume du XVII^e siècle, tel que nous avons pu le voir, donne à la femme une silhouette « en sablier ». Il a la particularité d'être cintré en haut, et largement évasé en bas. Ainsi, tel que nous l'évoque Georges Vigarello dans *Histoire de la beauté*, la beauté était attribuée à la partie haute du corps, tandis que le bas se perdait dans l'évasement de la jupe⁸³ [fig. 78]. De fait, les jupes, soutenues par les vertugadins⁸⁴ transforment plus que jamais les jambes en piédestal invisible, soulignant l'importance du haut. Dans le dernier quart du XVII^e siècle, le bout de la chaussure se fait pointu et le talon s'élève : nous avons là une évolution, qui constitue la première divergence entre les modes masculines et féminines en matière de chaussure. Associé à un talon fin, le bout pointu permet d'amoindrir visuellement le volume du pied féminin, en faisant ainsi un objet de délicatesse et de beauté, d'autant que ce dernier est presque entièrement dissimulé sous la jupe, les représentations ne laissant souvent dépasser que la pointe effilée. Au

⁸³ Georges Vigarello, *op.cit.*, p.20.

⁸⁴ Le vertugadin est une forme de jupe originaire d'Espagne au XV^e siècle. En forme de cône, elle est raidie par des cerceaux de branches souples recouverts d'étoffe, provenant d'un arbuste, le *verdugo*, et appelés de ce nom. D'abord jupe de dessus, elle devient une jupe de dessous, véritable armature, dans le courant du XVI^e siècle. En France, vers 1580, se répandit un autre type de vertugadin, dit le *vertugadin-tambour*. Il se plaçait à hauteur des hanches et formait un plateau circulaire ou ovoïde, ce qui conférait aux jupes une amplitude plus importante.

commencement du XVIII^e siècle, les pieds disparaissent donc sous les jupes longues et traînantes, et n'en sont plus que mystérieux [fig. 79]. Le pied est cette partie du corps toujours couverte, qui n'offre sa vue que dans de rares moments, des occasions, mais aussi dans les espaces intimes, où il a une place importante.

Philippe Perrot, dans *Le travail des apparences. Le corps féminin, XVIII^e - XIX^e siècle*, nous explique que si le bas du corps reste tapi dans l'ombre, cela crée une véritable tension sexuelle autour de la jambe et du pied. Il cite alors Taxile Delord : « Regardez une parisienne dans les yeux avec persistance et ténacité, aucune émotion ne trahira sa figure. Examinez attentivement son pied [...], elle rougira et détournera la tête. »⁸⁵ James Laver a parlé de la variabilité des zones érogènes⁸⁶. La mode ne met pas en valeur tous les aspects du corps humain à la fois ; l'accent peut être posé tantôt sur le décolleté ou la taille, tantôt sur les jambes ou le bassin. C'est une recherche qui joue sur la notion de surprise, et sur le plaisir de la découverte : apercevoir un instant la cheville sous la jupe relevée est certainement d'un haut pouvoir érotique. C'est l'imagination du spectateur qu'il s'agit de mettre en mouvement.

Au XVIII^e siècle, le pied doit être petit et mignon, il devient un objet de convoitise. Antoine Le Camus explique que « ce goût naturel de la plupart des hommes pour les petits pieds est fondé sur un certain principe de délicatesse. En effet, la longueur des pieds dénote presque toujours une basse extraction, une vie exercée par les travaux les plus rudes, une négligence particulière de tout ce qui peut contribuer à la beauté. »⁸⁷ Le pied, de même que la gorge ou la taille, devient un attribut sexuel secondaire, qui renvoie à une idée bien précise de la beauté. De fait, la chaussure, apparaît comme une extension même du pied, tant elle devient travaillée et délicate au début du XVIII^e siècle. Élément essentiel de la construction d'un corps féminin idéal, elle est, par extension, un objet voluptueux, un élément de parure proprement féminin et sensuel. Ainsi, sa seule vision peut choquer la bienséance, car elle est chargée d'une forte connotation sensuelle. Le

⁸⁵ Taxile Delord, *Physiologie de la Parisienne*, Paris : Aubert et Lavigne, 1841, p.112.

⁸⁶ James Laver, *Clothes*, Londres : Horizon Press, 1952.

⁸⁷ Antoine Le Camus, *Abdeker, ou l'art de conserver la beauté*, Paris, s.l., 1754, tome 1, chap. X, p.75.

piéd, partie du corps encore très peu connue car très peu visible jusqu'alors, connaît une révélation à partir de la Régence.

En effet, sous la Régence, les souliers féminins deviennent des objets précieux et délicats, parce que justement, le piéd est visible sous la jupe. De plus en plus pointu, donc de plus en plus fin, la chaussure prend de la hauteur, avec des talons de huit centimètres de haut. Si la jupe de la grande et imposante robe volante a tout pour dissimuler ces objets de désir, elle dévoile pourtant, dans un jeu de cache-cache, grâce au mouvement du « panier », ce nouvel artifice qui donne à la femme une toute nouvelle silhouette et une nouvelle démarche. Les premiers paniers ont une forme de cage à oiseau ou d'un dôme bien rond ; l'auteur anonyme anglais de *The Art of Dress*, en 1717, attribue leur forme au dôme de la cathédrale Saint-Paul, à Londres, mais évoque aussi cette inspiration comme l'origine de l'appellation « paniers à coupole »⁸⁸. Les paniers, en ce début de XVIII^e siècle, sont fait de lin ou de toile empesée, renforcés par des baleines (ou des tiges en bois, ce qui constituait une alternative plus économique). Dans les années 1720, le panier prend une forme plus ovale (de plus de trois mètres de circonférence), et vers les années 1730, il s'aplatit un peu plus sur le devant, afin de le rendre plus manoeuvrable et plus décent, lorsque la jeune femme s'assoit. Nous pouvons aisément associer les critiques faites à la robe volante à celle qui ont été faites, dans les années 1710 - 1720 aux paniers, et à leur incroyable évolution dans le milieu de la mode. De par leur taille gigantesque, et l'incroyable quantité de tissu qu'ils exigent de la robe volante, le *Mercure de France*, en 1730, affirme que les paniers sont « une mode outrée & hors de toute raison »⁸⁹. Cependant, la taille conséquente des paniers n'est pas le seul reproche fait à cette nouveauté. En effet, quand il est porté, le panier, resserré à la taille par un lien, crée un mouvement de balancier, considéré comme élégant pour la jeune femme, et fait osciller les jupes, laissant apparaître ainsi, aux yeux indiscrets, les piéd des jeunes demoiselles ; on peut lire ainsi, dans le *Nouvelliste Universel* du 21 août 1724 : « En saisissant le moment du balancement du panier, quand la personne qui le porte marche ou agit, on voit les

⁸⁸ Aileen Ribeiro, *op.cit.*, p.43.

⁸⁹ Cité dans Aileen Ribeiro, *op.cit.*, p.44.

pieds, les jambes et les genoux »⁹⁰. De plus, Le Père Bridaine en est outré et nous dit ainsi dans *L'indignité et l'extravagance des paniers pour les femmes chrétiennes* : « Les paniers ne sont pas seulement une marque de folie et d'extravagance, mais encore d'une opération diabolique et propre à exciter au péché les malheureux hommes qui les regardent avec attention dans les femmes qui en sont parées et revêtues. »⁹¹ Sous les lourdes jupes apparaissent alors de délicates chaussures, qui enferme de petits pieds, cachés à la vue jusqu'alors. Comme l'explique Philippe Perrot dans *Le travail des apparences*, certaines régions anatomiques sont encadrées et mises en relief, alors que d'autres sont dissimulées et mises au secret⁹². Cela crée un imaginaire du corps non imagé : le pied, jusqu'à la Régence, est un objet non représenté, non vu. Lorsque la jupe oscillante de la robe volante fait apparaître des pieds parés, c'est là une vue première, presque indiscreète par indécence : ces miettes de corps intime constituent une dimension hautement sensuelle, voire sexuelle. Le mystère qui entoure le tableau de Nicolas Lancret *Fête galante avec persan et statue* [fig. 80] est total : le pied apparaît sous la jupe sombre, on aperçoit à peine sa silhouette cambrée et fine ; jeux de regards qui attisent le désir. Le pied, dans cette gestualité de la dérobaie et du faux-fuyant est un objet de désir, à peine entrevu, souvent imaginé. Ainsi, dans les années 1730, nous voyons apparaître dans les tableaux de Jean-François de Troy, toute une rhétorique du pied, comme un discours sur la séduction et la sensualité. Souvent assises, les jeunes femmes laissent agréablement dévoiler leurs pieds, parfois leurs jambes, et sont séduites par des charmants prétendants. Dans *Assemblée dans un parc ou La déclaration d'Amour* [fig. 7 et fig. 81] le peintre nous fait voir, ou entrevoir, la vue de délicates petites mules, un pied petit et sensuel, enveloppé dans un bas bleu, clairement apparent aux yeux de tous les personnages présents. Ainsi, nous remarquons que la robe volante, dans sa forme et sa composition, évoque la sensualité, par le corps fragmenté qu'elle laisse voir. Si on l'imagine incroyablement couvrante (ce

⁹⁰ Cité dans Emile de La Bédollière, *Histoire de la mode en France*, Bruxelles : Méline, Cans & Cie, 1858, p. 113.

⁹¹ Cité dans Alfred Franklin, *La vie privée d'autrefois. Les parisiens, XVIIe - XVIIIe siècles*, Paris : Librairie Académique Perrin, 1973, p.259.

⁹² Philippe Perrot, *Le travail des apparences. Le corps féminin, XVIIIe - XIXe siècle*, Paris : Editions du Seuil, 1984, p.67.

qu'elle est), elle est pourtant indécente dans les charmes qu'elle donne à voir. Les demoiselles des tableaux de Jean-François de Troy portent toutes, sans équivoque, cette tenue négligée aux allures sensuelles. Ainsi, la forme dite de « négligé » de la robe, est également associée, dans ce dévoilement du pied, à un univers sexuel, qui ne se dévoile que dans l'intimité d'un boudoir ou d'une chambre à coucher. Nous retrouvons alors dans *Dame attachant un ruban à l'épée d'un chevalier* [fig. 82], une connotation quelque peu érotique, de cette jeune femme dont la robe ne laisse dévoiler que le pied, mais dans *La jarrettière détachée* [fig. 83], la robe montre bien plus que le pied : le bas de la jeune femme se fait voir, jusqu'au genou. Cette allusion érotique, liée ostensiblement au pied au XVIII^e siècle, fait de la robe volante une tenue peu appropriée, et particulièrement indécente. De plus, sa forme « battante », héritière des robes de chambre du siècle précédent, invite les jeunes femmes à des mises plus décontractées. Ces « mules » qu'elles arborent sous leurs robes, sont des chaussures également adaptées de l'intime. En effet, Antoine Furetière dans son *Dictionnaire Universel* définit la mule, que les femmes portent sur les tableaux, comme « une pantoufle, chaussure commode & sans quartiers, qu'on porte dans la chambre »⁹³. Cette définition de la mule, ancrée dans le monde et la mode de l'intime, tend à définir ce qui choque réellement dans la robe volante : son aspect négligé de déshabillé la pousse à laisser trop voir de ce qui d'ordinaire, n'appartient qu'à soi. Encore une fois, la robe transgresse les frontières des mondes intimes et publiques, et brouille les codes de la morale et de la bienséance.

Cette brusque apparition du pied, si bien caché pendant le dernier siècle, suscite une rapide évolution de la chaussure. Plus souvent montrée, la chaussure devient un objet précieux, façonnée avec soin par les maîtres cordonniers. Comme nous l'avons vu, elle reste pourtant une extension symbolique du pied, partie sensuelle du corps, qui se découvre peu à peu en ce début de XVIII^e siècle. Le pied est inscrit dans une dynamique du montré/caché, du dévoilement du corps, qui reste une rhétorique courante au XVIII^e siècle. Les hommes se

⁹³Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que moderne*, Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690, t.II.

délectent à la vue d'un petit pied mignon, comme nous le prouve le tableau de Jean-Honoré Fragonard, *Les hasards heureux de l'escarpolette* [fig. 84], où le pied, sensuellement et érotiquement chargé, est vu dans un instant de fugacité, symbolisée par l'envolée charmante de la mule de la jeune femme. Cependant, toujours plus avant dans le siècle, l'apparition de cette partie du corps dérange. En effet, nous avons pu voir que les robes dites « de jardin », telles que les polonaises ou les anglaises, sont volontairement raccourcies, avant de laisser plus d'aisance lors de la marche et de la promenade [fig.85]. Durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, le talon se fait plus fin et avance sous le milieu du pied, afin de le faire paraître plus petit et pour en accentuer la cambrure⁹⁴ : en se féminisant encore plus, le pied devient autant désirable qu'il est visible. Cette élévation du pied, ajoutée à sa visibilité d'autant plus affirmée grâce aux robes courtes, tend à lui conférer une connotation sexuelle accrue. En effet, les talons, synonymes de féminité, font partie du véritable charme de la femme ; on peut lire ainsi, dans les *Nuits de Paris* de Rétif de la Bretonne, la description de deux jeunes femmes, probablement vêtues de robes de jardin, telles qu'une polonaise ou une circassienne : « Elles étaient troussées fort haut et la jeune dame surtout avait une jambe parfaite, la plus jolie chaussure, et par conséquent un joli pied. Son soulier était d'une petitesse augmentée par sa forme et par un talon élevé, mince. »⁹⁵. On lie alors sans difficulté pied, talon haut et sexualité : certains talons ornés de pierreries à l'arrière portaient le nom de « venez-y voir » [fig. 86]; phrase quelque peu ambiguë, qui incite le spectateur (le voyeur ?) à faire connaissance. On lit ainsi, dans *Les modes ou La soirée d'été*, poème en trois chants de 1797 :

« Avec sa mule et son turban superbe,
La *Polonaise* enchante mon regard.

[...]

Quand un un jupon se lève, et nous étale,

⁹⁴ Sur l'évolution du soulier féminin au XVIII^e siècle, voir Anne-Cécile Moheng, *De la parade à la promenade : silhouettes féminines et masculines à l'épreuve de la chaussure, 1660 - 1830*, mémoire de recherche, tapuscrit, sous la direction de Denis Bruna, Paris, Ecole du Louvre, 2013.

⁹⁵ Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris ou Le spectateur nocturne*, Londres, S.I., 1788, tome 10, p.2360.

A quelques doigts d'un maigre casaquin,
[...] la jambe haute et les bras arrondis. »⁹⁶

Nous voyons bien que le poète associe charme et jambe visible, sous le jupon qui s'élève grâce au mécanisme savant de la polonaise. La révélation de ce charme mystérieux plait, et prends, encore plus que sous la Régence, une tension sexuelle évidente. Le talon, de plus en plus haut, a la caractéristique de projeter le corps vers l'avant, tout en courbant le dos, et en donnant à la jeune femme une démarche ondulante, que beaucoup d'hommes apprécient. Nous pouvons lire encore une fois dans les *Nuits de Paris*, ces quelques lignes qui mettent au jour les sentiments que peuvent produire la vue d'un pied féminin : « Je ressemble au grand Dauphin et à Tévenard, qui ne pouvaient rencontrer un joli pied de femme, sans être transportés. J'aime surtout ces talons élevés et bien faits, je les aime à la fureur. »⁹⁷ On peut aisément imaginer que de tels transports ne peuvent se faire sans choquer la morale. Dans la société judéo-chrétienne de la France du XVIII^e siècle, de tels transports amoureux et sexuels se doivent d'être contenus, et au mieux, de n'être exprimés uniquement dans le contexte d'une vie intime : nous voyons ici la limite entre monde intime et monde public qui se renforce. Ces robes écourtées, certes faites pour la marche, ne sont que des éléments de parade, de séduction. Or, si la séduction est un jeu admis en public, l'excitation sexuelle produite par de tels dévoilements, ne l'est sûrement pas. Elle reste un état propre à la vie intérieure, intime. La volonté d'aisance de ces nouvelles robes, qui de plus se portent comme des robes de chambre⁹⁸, se confronte de façon claire à la morale. Certes, ces robes sont considérées comme des robes de promenade, mais dans le cadre de la cour de France, tout contexte est officiel et soumis au regard et au jugement de tous. Madame de Genlis, dans son *Dictionnaire raisonné des étiquettes*, nous explique que parfois, dans certains cas, le dévoilement des pieds, même dans le cadre intime, est extrêmement inconvenant : « Les femmes après leurs couches reçoivent leurs invités dans leur chambre, [...] et recouvrent leurs pieds d'un couvre-pieds. Quoiqu'on fût habillé, la

⁹⁶ Anonyme, *Les modes ou La soirée d'été, poème en trois chats, avec des notes et des anecdotes particulières à la bonne compagnie*, Paris : Chez Maret, 1797, p.24.

⁹⁷ Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne, *op.cit.*, p.2360.

⁹⁸ cf. I) 2. «Les robes de jardin», p.15 - 16.

décence l'exigeoit ; car ainsi couchée, le moindre mouvement peut découvrir les pieds et même les jambes [...] et rien n'a plus mauvaise grâce. »⁹⁹ Les pieds, par décence - point sur lequel insiste Madame de Genlis- doivent rester cachés et ne pas être montrés au public ; les robes courtes de jardin transgressent ce code de bienséance non seulement en dévoilant le pied, mais de plus en le mettant en exergue de façon sublime par l'intermédiaire de la chaussure à talon.

Ce dévoilement du corps est progressif, comme nous l'avons vu. Mais les visions fragmentaires des menus pieds des jeunes femmes ne laissent personne indifférent. Les robes évoluent alors dans ce cas ; d'abord par un souci de confort, mais aussi par coquetterie. Les fameuses robes chemises laissent apparaître les pieds, tout comme les robes de jardin. Le confort prime, et si le doux voile de coton suffit à dévoiler la pudeur, les robes raccourcissent, afin de laisser les jambes libres. Ce sont surtout les robes des Merveilleuses qui dévoilent bien plus qu'il n'en faut. Si les robes de jardin dévoilaient seulement les chevilles, les Merveilleuses, elles, n'hésitent pas à montrer leurs jambes, qu'elles parents de divers bijoux aux inspirations grecques et orientales. Nous lisons ainsi dans *Mémoires d'une femme de qualité sur le Consulat et l'Empire*, à propos de Madame Tallien : « Ses jambes se laissaient aussi voir jusqu'aux genoux. Des bracelets, des bagues ornaient cette nudité presque complète. »¹⁰⁰ À la toute fin du XVIII^e siècle, le talon redevient plat ; l'aisance est mise en exergue, et ces souliers plats sont approuvés par les philosophes des Lumières, comme nous pouvons le lire dans l'*Encyclopédie*, à l'article « CHAUSSURE » : « Que les chaussures basses, loin d'exposer à ces inconvénients, facilitent au contraire tous les mouvemens naturels des piés [...] malgré leur pesanteur & inflexibilité, ne mettent pas tant d'obstacles à l'action libre & naturelle des muscles qui servent aux mouvemens des piés, en ce que, outre qu'ils ont le talon très-bas, leur extrémité antérieure est arrondie vers le dessous. »¹⁰¹ De fait, à défaut de charmer les yeux avec de fins talons élancés et de menues chevilles, les

⁹⁹ Comtesse de Genlis, *Dictionnaire critique et raisonné des étiquettes de la cour...*, Paris : P. Mongie aîné, 1818, p.100, note 1.

¹⁰⁰ Baron Etienne-Léon de Lamoignon-Lagon, *op.cit.*, p.79.

¹⁰¹ Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts et métiers*, Paris : Briasson, 1751 - 1780, article «CHAUSSURE».

Merveilleuses montrent leurs jambes, presque dans leur intégralité. En effet, les jupes sont fendues, et ce jusqu'aux cuisses, les chevilles et les mollets apparaissent sans détour. Les traînes des robes, de plus en plus longues, formant une multitude de plis, sont ramenées sur le bras et dévoilent les jambes nues des jeunes élégantes [fig. 87]. La caricature *Ah ! S'il y voyoit !* de 1797 [fig. 88], montre l'inconvénient que peut engendrer ces traînes sans fin. Aussi, il apparaît évident que le dévoilement du corps et de la forme cachée est progressif ; en 1799, le *Journal des Dames et des Modes* évoquent des « demi-robes » qui laisseraient apparaître entièrement les jambes, de par leur coupe courte : « Au reste, il suffit d'observer un moment le costume du jour, pour remarquer que les DEMI sont partout préférés aux entiers [...] Et ces tuniques sans manches [...] peut-on mieux les caractériser qu'en les appelant des demi-robes ? »¹⁰². De même, Octave Uzanne, dans *Monument esthétique du XIX^e siècle : les modes de Paris, variations du goût et de l'esthétique de la femme, 1797-1897* rapporte les critiques contemporaines face à tant d'impudeur en ces termes : « Le justaucorps est échancré savamment, et sous une gaze artistement peinte, palpitent les réservoirs de la maternité. Une chemise de linon clair laisse apercevoir et les jambes et les cuisses [...] Encore une hardiesse de *Merveilleuse* [...] : il reste si peu à faire tomber que je ne sais si la pudeur véritable ne gagnerait pas à l'enlèvement de ce voile transparent. »¹⁰³ La quasi nudité des Merveilleuses laisse la critique choquée de cet étalage d'impudeur. Il ne s'agit même plus de montrer un pied, ou une cheville, mais bien la jambe entière, comme nous le montre la caricature de James Gillray, *Ladies dress, as it soon will be* [fig. 89]. De plus, comme nous l'avons vu précédemment, le dévoilement du pied est chargé d'une symbolique puissamment érotique. Dans de nombreux tableaux, nous voyons les Merveilleuses les plus fameuses représentées les pieds nus, comme par exemple Madame Récamier, dans les portraits qui sont faits d'elle par François Gérard [fig. 90] et Jacques-Louis David [fig. 91]. Ce sont les modes dites à *la grecque* qui poussent les élégantes à déambuler et poser les pieds nus, mais cela n'en est pas moins choquant pour les

¹⁰² *Le Journal des Dames et des Modes*, 5 nivôse an VII (25 décembre 1798), p.288.

¹⁰³ Octave Uzanne, *op.cit.*, 1898, p.15

contemporains. Sous ses attitudes vertueuses, Madame Récamier est servie par un corps sensuel, dont l'extension visible est ses pieds. Entre référence antique, simulacre du naturel et magie érotique, elle joue d'ambiguïté, comme la plupart des Merveilleuses. Sous leurs voiles de mousseline blanche, si transparentes et proches du corps, les Merveilleuses affiche une nudité presque entière, des pieds à la tête, mêlant charme, impudeur et audace. Ce sont les nouvelles modes, en particulier celle de la robe chemise, qui incitent les jeunes femmes à de telles extravagances. Encore une fois, le passage de l'intime au public laissent des traces pérennes, qui choquent les contemporains dans leurs principes les plus chers. N'y-a-t-il pas une frontière entre décence publique et dévoilement intime ?

C'est ce que va tenter de rétablir Napoléon dans la mode, dès son arrivée au pouvoir, comme nous l'avons vu. Cependant, malgré un assagissement certain dans la mode, les pieds des demoiselles se font toujours voir, non sans heurt. Ainsi, si les traînes disparaissent et les jambes ne se montrent plus, les robes sont toujours plutôt courtes [fig. 92 et fig. 93], comme nous le rappellent Reichardt dans *Un hiver à Paris sous le Consulat* : « Les robes de promenades, en fine percale blanche, sont courts ; la traîne est supprimée pour sortir. »¹⁰⁴ De même, nous lisons dans le *Journal des Dames et des Modes* du 15 mai 1808 : « On porte les robes très-courtes, à l'enfant. »¹⁰⁵ Mais ces robes écourtées ne vont pas sans choquer la décence. Malgré les formes plus strictes des robes chemises, elles en dévoilent bien trop, comme l'affirme la Faculté de Médecine par le *Journal des Dames et des Modes* du 25 août 1808 : « Il est vrai qu'une femme à la mode, dont les bras sont tout-à-fait couverts, montre au moins la moitié de sa jambe. »¹⁰⁶ Les nouvelles robes chemises ressemblent en tous points, ou presque, aux chemises de nuit ou aux sous-vêtements. Comment ne pas franchir la barrière de l'intime sans outrer la pudeur ? Encore une fois, le dévoilement des pieds et des jambes restent une partie de plaisir pour la gente masculine, qui se délectent toujours autant de cette vision. Un lecteur, dans le *Journal des Dames et des Modes* du 31 juillet 1811, partage son expérience :

¹⁰⁴ Johann Friedrich Reichardt, *op.cit.*, p.450 - 451.

¹⁰⁵ *Journal des Dames et des Modes*, 15 mai 1808, p.216.

¹⁰⁶ *Journal des Dames et des Modes*, 25 août 1808, p.269.

« Là, je guette au passage toutes les divinités qui vont regagner leur voiture, et l'oeil fixé sur les marche-pieds, je me donne du plaisir à bon compte. Les dames ne laissent rien à désirer sur cet article ; elles vont même au-delà de mes espérances [...] Souvent j'ai vu le genou, la jarretière... mais la jambe suffit, et par elle je connais toute la personne. »¹⁰⁷ Nous avons là une certaine idée de voyeurisme : la jeune femme, en dévoilant ses pieds sous sa fine robe de percale, dévoile son entière personne, qui est normalement gardée sous contrôle en public. Dévoiler ses pieds revient à dévoiler sa personne. La robe Empire, de par sa forme (coupe courte, forme chemise, etc.) rend la frontière entre le monde intime et le monde public, complètement perméable. De fait, l'apparition de la nudité, ainsi que le dévoilement de certaines parties du corps considérées comme pratiquement « sexuelles », choquent instantanément une grande partie de la société.

Ces impudeurs durent jusqu'à la fin du règne de Napoléon ; les jupes restent courtes quelques temps, mais la Restauration balaye rapidement ces manquements à la décence.

Nous comprenons ainsi que lorsque que la mode veut qu'on adapte un vêtement du monde de l'intime, cela dérègle beaucoup de choses dans le monde public ; il paraît évident que les tenues dans chacun des mondes diffèrent en pratiquement tout : la vision du corps, le dévoilement de certaines parties, la nudité, etc. Si l'on vient à transporter tous les codes de l'intime, comme par exemple une nudité partielle, dans le monde du public - monde de l'apparence où tout est réglé par des conventions sociales très strictes - , cela ne peut pas être sans choquer les contemporains. La nudité, ou l'apparition de certaines zones « érogènes » du corps féminin, sont des faits réservés au privé : le bain, le coucher, l'amour ; cependant, les élégantes les portent sans pudeur en public, suivant les codes précis de la mode ; on peut lire ainsi dans le *Journal des Dames et des Modes* du 5 vendémiaire an VII (26 septembre 1798) : « Je souhaite à Madame T..... plus de décence dans sa mise. On se défie d'un boutique où l'on voit un si grand étalage. »¹⁰⁸ Elles introduisent dans un monde

¹⁰⁷ *Journal des Dames et des Modes*, 31 juillet 1811, p.331.

¹⁰⁸ *Journal des Dames et des Modes*, 5 vendémiaire an VII (26 septembre 1798), p.3.

étiqueté une dose d'impudeur qui dérange, qui gêne. Dans un jeu de montré/caché/dévoilé, ces nouvelles robes, chacune de façon différente, créent l'imaginaire d'un corps nouveau, inconnu, mêlant éléments intimes et publiques : un corps vu et entrevu, ou deviné, qui se fabrique à travers les codes de l'intime.

Les nouvelles robes qui font la mode et le scandale entre 1720 et 1815 créent tout un imaginaire du corps, en incluant de nouveaux éléments au code de l'apparence. Comme nous l'avons vu, elles dévoilent un corps nouveau, enveloppé du monde intime, qui se découvre en public sans pudeur. Cependant, si certains éléments dévoilent un peu trop du corps, certains font au contraire, le cacher. Dans la société judéo-chrétienne du XVIII^e siècle, nous pourrions penser que cacher le corps pourrait être en accord avec la morale et la bienséance. Dans une certaine mesure, cela est vrai. Mais nous verrons que trop de dissimulation entraîne également l'imaginaire d'un corps autre, un corps inconnu, perdu dans l'étoffe qui l'entoure. Ce corps caché - trop caché - intrigue tout autant les contemporains, qui, très vite, le prennent pour cible. Encore une fois, l'incorporation de l'intime dans le monde public est une donnée qui dérange : la robe volante, inspirée des larges robes de chambre de la fin du XVII^e siècle, englobe le corps dans des formes flous, sombres et mystérieuses qui créent autour de ce vêtement une aura de vices et de péchés. Elle détourne l'image d'un corps idéal, crée et fabriqué de toutes pièces par une société qui tient à une image parfaite et contrôlée du corps. Nous allons voir que la robe volante transgresse ces règles pour imposer les règles directement venues du vestiaire de l'intime.

2. *Un corps caché : la robe volante déforme le corps*

La cour de Louis XIV s'est imposée comme étant le paroxysme du bon goût, de l'élégance, du raffinement. La mode était suivie par tous, et rien, dans l'apparence, n'était laissé au hasard. Chaque geste, chaque parole, chaque détail était étudié, vu, jugé, et devait suivre un règlement. Ainsi, de la même façon, le corps, reflet de l'image publique, devait suivre une norme, un idéal, imposé par le roi, qui devait construire la magnificence de Versailles. Ce corps est contrôlé, à la fois par le vêtement, qui le forme, mais également par l'étiquette de Versailles, qui détaille et manipule chacun de ses gestes. En effet, une dynamique toute particulière enrichit les critères de la beauté dans le monde classique du XVII^e siècle : l'accroissement des repères de l'étiquette et du maintien, aussi formateurs du corps, ainsi que la civilité nouvelle insensiblement imposée par les normes de la cour. Ainsi, la marque de Louis XIV a été d'une force remarquable : il a réussi, par ses édits et ses lois somptuaires, à créer l'image d'un corps idéal, moulé et formé, correspondant aux idéaux de beauté de la cour, mais tout en respectant la morale et la bienséance, conformes aux ordres de l'Eglise. Alors quel est ce corps parfait, qui servira de modèle à tous tout au long du XVIII^e siècle ?

a) Un modèle : le corps idéal

La femme au XVII^e siècle, et tout au long du XVIII^e siècle, suit un schéma physique bien particulier et bien précis, qui la définit non seulement sur un plan biologique, mais aussi sur un plan esthétique. Car il s'agit de penser d'abord par le biologique pour définir l'image de la femme au grand Siècle. Avant tout matrice reproductive, le corps féminin doit présenter certaines qualités, qui seront prépondérantes dans l'imaginaire de la beauté pensée au XVIII^e. Ainsi, comme l'évoque Georges Vigarello dans *Histoire de la beauté*¹⁰⁹, l'image anatomique de

¹⁰⁹ Georges Vigarello, *op.cit.*, p.104.

la femme est concentrée principalement sur la ligne des hanches, nettement élargie et censée répondre à une fonction, celle venue des organes reproducteurs, « différences assez sensible pour être reconnue fort aisément »¹¹⁰. Moreau de la Sarthe précise cette différence jusqu'à la géométrie, qui définit désormais les corps, dans ses dessins de la fin du siècle [fig. 94] : forme losangée pour la femme, trapézoïdale pour l'homme, « la poitrine et les hanches sont dans une raison inverse dans les deux sexes. »¹¹¹. La force d'un côté, la beauté de l'autre, mais mêlées ici à la mission « gestatrice ». L'ampleur des hanches féminines, l'évasement de la taille focalisent la logique biologique comme la logique de la beauté idéale, et symboliseraient ce « lien étroit que la reproduction et la beauté fabriqueraient ensemble. »¹¹². L'image s'impose : la beauté féminine est associée à ses formes reproductrices. Sur cette forme géométrisée de « sablier », le corps féminin construit une image de beauté « idéale ». En effet, ces organes de reproduction vont être mis en valeur et entièrement recrées sur le corps féminin, à l'aide d'artifices. La silhouette doit être modelée afin de correspondre à ces normes de beauté très strictes ; il faut donc une taille fine, « une gorge élevée, ferme et bien arrondie »¹¹³, ainsi que des hanches larges et proéminentes, ces deux pôles - buste et bas - constituant un fondement essentiel, assurant maintien et élégance au corps féminin.

C'est grâce au corps à baleine, en premier lieu, que ce corps « idéal » est créé. Le corps à baleines, tel que nous le définit François Garsault dans *L'art du tailleur*, est « un vêtement qui se pose immédiatement par-dessus la chemise, & qui embrasse seulement le tronc, depuis les épaules jusqu'aux hanches. »¹¹⁴ Il a pour fonction de maintenir le buste droit et ferme, mais aussi, dans un but

¹¹⁰ Georges-Louis Leclerc de Buffon, *De l'homme* (1755), in *Oeuvres complètes*, Paris, 1836, t.IV, p.99.

¹¹¹ Louis-Jacques Moreau de la Sarthe, *Histoire naturelle de la femme, suivie d'un traité d'hygiène appliqué à son régime physique et moral aux différentes époques de la vie*, Paris : L.Duprat, 1803 ; en donne une représentation géométrisée, t.I, p.94, pl.2.

¹¹² Geneviève Fraisse, *Musée de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, Paris : Gallimard, 1989, p.146, cité dans Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris : Seuil, 2004, p.105.

¹¹³ Alphonse Leroy, *Recherches sur les habillemens des femmes et des enfans ou Examen de la manière dont il faut vêtir l'un et l'autre sexe*, Paris : Le Boucher, 1772, 2e partie, chap.III « De l'origine des corps et de leurs différentes espèces », p.184.

¹¹⁴ François Garsault, *op.cit.*, p.38.

esthétique d'une beauté parfaite, de « conserver la beauté de la taille des femmes », qui doit rester fine et gracile. Fait de toile et renforcé de baleines solides¹¹⁵ [fig. 95], cet artifice permet de créer cette silhouette parfaite en « sablier », qui doit rester voluptueuse et droite. De plus, le corps est significatif que le nom du vêtement se substitue à ce qu'il doit envelopper, montrant ainsi que cet artifice a une fonction plus importante que de soutenir le buste : la rigidité devient synonyme de beauté, elle devient l'expression du corps. Le corps ainsi formé présente une apparence conforme à la fois aux idéaux physiques, mais aussi moraux : des épaules droites, une poitrine qui domine une taille mince, des hanches larges couvertes par le panier. De plus, le devant du corps est rigidifié par un *busc*, lame de bois, de métal ou de baleine qui maintient le devant d'un corps. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, le *busc* descend très bas sur le bas ventre de la femme, ce qui a pour but d'allonger le buste, afin de lui donner une taille plus gracile. Nous pouvons observer les deux corps à baleines conservés au Musée des Arts Décoratifs de Paris [fig. 96 et fig. 97] : chacun présente les caractéristiques précédemment nommées ; leur apparente rigidité est produite par le *busc*, dissimulé sous l'étoffe sur le devant, ainsi que les baleines qui font le tour du corps. Cet outil était absolument indispensable pour assurer le corps parfait au XVIII^e siècle.

Pour une silhouette idéale, le corps est associé à un autre artifice : le panier. Se concentrant cette fois-ci sur le bas du corps, le panier a pour objectif d'augmenter les hanches, afin d'accentuer cet outil de reproduction. Au XVII^e siècle, comme nous l'avons vu, cette accentuation des hanches se manifeste d'abord par l'emploi du « vertugadin » en France, bourrelet rond rembourré de coton et placé sous la jupe de dessus à la hauteur des hanches, afin de leur donner du volume et de donner à la jupe sa forme de « cône » [fig. 98]. Mais au XVIII^e siècle, cette silhouette idéale est formée à l'aide du panier, ainsi appelé à l'origine parce que sa forme évoquait une cage ou un panier à volaille¹¹⁶. Sa forme évolue très rapidement, d'abord très large et évasée, exagérément grand,

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Michelle Saporì, *Rose Bertin. Couturière de Marie-Antoinette*, Paris : Editions Perrin, 2010, p. 79.

en « cloche », sous la Régence [fig. 99], il se présente, à la fin du règne de Louis XV, en jupe de toile écrue en gros taffetas, sur laquelle on fixe des fanons cerclés de balein, plus flexibles et moins lourds que les petites bandes de nattes faites de joncs, de cors ou de pièces d'acier du début. Dans les années 1770 - 1780, il se fait double [fig. 100] et accentue de chaque côté des hanches, la silhouette en sablier voulue par la mode et les canons esthétiques. Ainsi, afin de créer le corps parfait, il faut remodeler le corps, matière souple et malléable, et mettre en exergue ses attributs les plus féminins : la poitrine, la taille, les hanches. Ce corps, cette conception de l'idéal, rentre dans un cadre particulier : la cour de Versailles. En plus d'être parfaitement formé, le corps doit avoir une gestuelle codifiée ; car ce qui est beau et ordonné à l'extérieur correspond à un bien intérieur. La morale et la bienséance s'accordent avec l'apparence extérieure : toute difformité, qu'elle soit biologique ou faite par le costume, est considérée comme anormale, immorale. Le corps, tel qu'il est façonné par le vêtement, doit être un instrument apte à fonctionner, à être vu en société : pour se faire, il doit être bien formé, et propre. Se met ainsi en place une sévère esthétique, un goût précis de la beauté, toute une éthique rigoureuse du maintien, que la société de cour cultivera, affinera, précisera, maîtrisant à la fois les défaillances et les turbulences du corps, ses expansions et ses vacillements. Ce corps fixé, contrôlé, est une manière de contenir le désordre des passions, d'entraver le geste pour le ralentir, de raidir la posture pour la solenniser.

De plus, Paul Schilder, dans *L'image du corps. Étude des forces constructives de la psyché* nous dit la chose suivante : « L'image du corps dépasse les frontières de l'anatomie : un bâton, un chapeau, un vêtement quelconque en font eux aussi partie. »¹¹⁷ Si le costume n'est rien sans le corps, son support fondamental, nous comprenons également que le costume prolonge l'image du corps, qu'il le forme et prend son sens. Ainsi, afin de correspondre à l'image d'un corps idéal, il fallait mettre en place un costume idéal, qui correspondait aux idéaux de droiture et de grâce du XVIII^e siècle. Car, tout comme l'énonce Antoine de Courtin dans son *Nouveau traité de la civilité*, il est « nécessaire, si nous

¹¹⁷ Paul Schilder, *L'image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*, Paris : Gallimard, 1980, p. 229.

voulons être propres, de conformer nos habits à notre taille, à notre condition et à notre âge. »¹¹⁸ À la fin du règne de Louis XIV, le costume féminin épouse parfaitement les formes créées par les dessous : le *corps de cotte* - qui devient rapidement le *manteau* - couvre le corps baleiné rigide qui descend plus bas que la taille, et sa jupe est relevée de chaque côté par de gros noeuds, ou retroussée « dans les poches », ce qui donne du volume au niveau des hanches, parachevant la silhouette parfaite de la femme idéale : la taille est fine et raide, les hanches sont volumineuses, et la poitrine est décolletée. [fig. 101 et fig. 102]

Au cours du XVIII^e siècle, c'est la robe à *la française* qui sert de modèle [fig. 103], de point d'ancrage, de prolongement de ce corps idéalement formé par les dessous. En effet, cette robe épouse parfaitement le corps créé par les dessous, tout en mettant en valeur les parties désirées ; tout en ayant de l'ampleur grâce au plis montés à plat dans le haut du dos se terminant en traîne, le corsage est ajusté et marque gracieusement la taille, comme nous pouvons le voir sur le portrait de *Madame de Pompadour* par François Boucher [fig. 104]. Il est ouvert sur un parement de buste, appelé « pièce d'estomac », élément décoré et travaillé qui sublime cette partie du corps, ou bien sur une échelle de noeuds de rubans qui allonge encore le haut du corps pour accentuer les hanches et affiner la taille. Les hanches sont accentuées grâce aux paniers, et le manteau s'ouvre sur une jupe de dessous, qui recouvre les pieds. Jusqu'à la Révolution française, cette robe de cour n'évolue pas, et reste la tenue parfaite, à la fois élégante et bien proportionnée, correspondant à l'image d'un corps donné, fabriqué, la parfaite expression du style de la Cour. Dans sa *Satyre sur les cerceaux, paniers, criardes et manteaux-volans des femmes et sur leurs autres ajustemens*, Jean-Félix d'Hénissart nous confirme que le costume féminin doit être près du corps et mettre la silhouette en valeur : « Des corps de Robes de la cour

Il faut imiter la Noblesse,
Il n'est rien de si gracieux
Que cette charmante méthode,
Et par cet air majestueux,

¹¹⁸ Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris : Chez Louis Josse, 1728, chap. XII «De la propreté», p.124.

La Femme est toujours à la mode. »¹¹⁹

Toutefois, nous allons voir que c'est tout d'abord en passant par les excès de la robe volante que la robe à la Française va s'imposer comme la robe modèle pour un corps idéalement formé. En effet, la robe volante transforme, par ses formes exagérées, l'image du corps féminin, cette image d'un corps en « sablier », d'un corps parfait, répondant à une esthétique de la beauté fondée sur la biologie.

b) La robe volante détourne l'image du corps féminin

La robe volante fait partie de la mode des robes *assouplies*, qui naît à la fin du règne de Louis XIV, dans les années 1700. D'abord présentée sous la forme de lâches robes de chambre, elles prennent une véritable ampleur - au sens figuré et au sens propre - dans les années 1710, lorsque la mode des *innocentes* voit le jour. Comme nous l'avons vu, la robe volante a beaucoup d'ampleur [fig. 105] ; les plis plats montés sur l'encolure dos crée cet évasement qui masque la taille, les hanches et plonge le bas du corps dans un mystère total. De fait, elle rompt brutalement et de façon choquante avec les modes précédentes, à savoir la silhouette gracile et façonnée de la fin du XVII^e siècle, comme nous l'avons vu. C'est précisément ce qui va gêner les contemporains avec cette nouvelle mode : sa forme trop ample, accentuée par l'extraordinaire circonférence (jusqu'à trois mètres de large) des nouveaux « paniers ». Les frères Goncourt, dans leur ouvrage *La Femme au XVIII^e siècle* résumant la pensée des contemporains en quelques mots et l'exprime très justement : « La femme prend l'habillement usuel du dix-huitième siècle : la grande robe venue des tableaux de Watteau et reparaisant en 1725 dans les « Figures françoises de modes » dessinées par Octavien, la grande robe partant du dos, presque de la nuque, où elle fronce comme un manteau d'abbé, du reste libre dans son ampleur, presque sans forme, flottant comme une large robe de chambre ou comme un domino étoffé qui

¹¹⁹Jean-Félix d'Hénissart, *Satyre sur les cerceaux, paniers, criardes et manteaux-volans des femmes et sur leurs autres ajustemens*, Paris : C.-C. Thiboust, 1727, p.21.

laisserait échapper les bras nus d'engageantes de dentelles. »¹²⁰ Les deux écrivains posent les fondements des critiques qui ont été faites à la robe volante : « libre dans son ampleur », « presque sans forme ». Car c'est bien une ampleur trop importante et surtout cette impression « d'informe » qui vont être reprochée principalement à la robe volante. En effet, nous pouvons déjà, en 1694, à propos de cette nouvelle mode des robes assouplies, quelques critiques sur ces vêtements trop amples, qui cache et déforme le corps. Dans *Attendez-moi sous l'orme*, de Dufresny, Pasquin parlent des femmes de Paris : « Elles n'inventent point de modes qui ne servent à cacher quelque défaut. »¹²¹ C'est bien les vêtements trop larges qui sont visés ; le corps disparaît sous les larges flots d'étoffes, qui masquent les si belles qualités des femmes. Antoine de Courtin, dans son *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, explique que la disproportion, « qui consiste dans l'excès ou du trop »¹²², est le contraire de la mode, qu'il pousse au vice et qu'il attire le ridicule sur la personne. Ainsi, le corps de la femme, qui doit être mis en valeur, est dissimulée par un vêtement trop ample. La femme n'est donc plus vue en tant que femme, mais en tant qu'objet ; au XVIII^e siècle, la mise en valeur des attributs sexuels secondaires paraît primordial dans la reconnaissance du sexe et de la personne. Si le corps disparaît, la femme n'est plus femme. Nous remarquons parfaitement bien sur la gravure de Charles-Antoine Coypel, pour *Les modes du Mercure de France*, que les modes précédentes avaient le mérite de marquer la taille et la silhouette gracile des femmes [fig. 106]. La nouvelle robe volante, plus ample et encore plus arrondie par les paniers, masquent toutes les formes voluptueuses. Les Goncourt soulignent dans leur ouvrage *La Femme au XVIII^e siècle* : « La grande robe enveloppe et cache tout le corps de la femme dans les flots d'étoffe. »¹²³ Cette « enveloppe » qui « cache » est bien le problème des critiques contemporains. Nous voyons le changement des lignes du corps dans le tableau de Jean-François de Troy, *Dame à sa toilette recevant un chevalier* [fig.

¹²⁰ Jules et Edmond de Goncourt, *La Femme au XVIII^e siècle*, Paris : Firmin Didot frères, fils et Cie, 1862, p.324 -325.

¹²¹ Dufresny, *Attendez-moi sous l'orme*, S.I., 1694, scène VI, p.11.

¹²² Antoine de Courtin, *op.cit.*, p.124.

¹²³ Jules et Edmond de Goncourt, *op.cit.*, p.325 - 326.

107] : la dame, dont le corps baleiné est visible et forme la silhouette, enfile sa robe qui modifie les lignes de son corps. D'une silhouette harmonieuse en sablier, elle passe à une silhouette presque informe, formée par les aléas des plis du tissu. C'est bien le tissu qui change les formes de son corps. Il crée de nouvelles frontières, de nouveaux espaces corporels, qui ne correspondent en rien aux idéaux de beauté du XVIII^e siècle, comme nous l'avons vu précédemment. Le journal *La Bagatelle* du 11 juillet 1718 décrit que Paris soit devenu fécond en « tailles épaisses et massives »¹²⁴. Les tailles fines, symboles de la femme, doivent être visibles et soulignées pour qu'une femme soit considérée en tant que telle. La plus belle critique des robes volantes a été mise à l'écrit par Jean-Félix d'Hénissart, dans sa *Satyre sur les cerceaux, paniers, criardes et manteaux-volans des femmes et sur leurs autres ajustemens*. Il vise bien sûr les robes volantes, mais également les autres artifices qui font de la femme un corps déformé. Il écrit ainsi :

« Chacune a donc son interest
Dans cette nouvelle structure
Qui recele, quand il leur plaist,
Les disgraces de la Nature [...] »¹²⁵

L'auteur mentionne bien le vêtement comme une structure, qui formerait donc le corps, mais qui permettrait de cacher les formes disgracieuses des femmes dans une robe trop ample : le corps « construit » est trop large et trop disgracieux. Il continue plus loin, en insistant sur la modification du corps, qu'il voit de forme ronde et large :

« Par ce risible extérieur,
Elles sont faites de manière,
Qu'on ne vît jamais de rondeur
Aussi large ni plus entière. »¹²⁶

¹²⁴ *La Bagatelle*, 11 juillet 1718, p.155.

¹²⁵ Jean-Félix d'Hénissart, *Satyre sur les cerceaux, paniers, criardes et manteaux-volans des femmes et sur leurs autres ajustemens*, Paris : C.-C. Thiboust, 1727, p.11.

¹²⁶ *Ibid.*, p.14.

Nous voyons que la vision du corps a ostensiblement changé, à travers les formes de la robe volante. Pour exprimer avec humour la largeur de la robe, il emploie une métaphore cocasse :

« En effet la grosse Didon,
Dans sa complexion robuste,
Porte un si large cottillon,
A deux doigts de son demi-buste,
Qu'on tiendrait dans ce grand endroit,
Un fort bataillon de Pygmées,
Si dans la fable on en voyoit
Qui pûssent faire des Armées. »¹²⁷

L'humour employé par l'auteur retranscrit un véritable blâme vis-à-vis de cette nouvelle tenue. Un costume, pour être propre et conforme à la beauté, doit être ajusté. Ici, la robe volante est décrite à « deux doigts de son demi-buste ». Le corps doit paraître dans ses plus belles formes. Enfin, il insiste également sur la nouveauté qu'est le panier, qui, associé à la robe volante, fait du corps un véritable « tonneau » :

« Qu'il ne leur faut pas plus qu'un bondon
Pour les mettre au rang des Futailles. »¹²⁸

Cette dernière critique semble parachever l'image de la robe volante : elle déforme tellement le corps, qu'il n'est même plus un corps humain, mais bien un *objet* de forme cyclique. Ainsi, si le costume est une extension du corps, la robe volante est bien mal vue de par sa forme trop ample, qui modifie les lignes du corps, pour les faire « épaisses »¹²⁹ et trop rondes. Le vêtement doit correspondre au corps, sans le mouler, mais en épousant une silhouette parfaite, celle formée par les dessous. Le panier trop vaste est également un problème dans cette silhouette « ronde » : atteignant près de trois mètres de large dans les années 1715 - 1720, il amplifie d'autant plus, en augmentant encore la largeur du

¹²⁷ *Ibid.*, p.16.

¹²⁸ *Ibid.*, p.29.

¹²⁹ *La Bagatelle*, 11 juillet 1718, p.155.

tissu, cette silhouette en « tonneau », qui rend la femme peu gracieuse et peu élégante.

Les Goncourt insistent sur le réel problème de cette nouvelle pièce de vêtement : « cette large robe de chambre ». La robe de chambre est un vêtement de confort, à porter chez soi, qui se porte large pour être à l'aise dans son intérieur. De même, ce vêtement correspond à un code de convenances et une gestuelle particuliers, adaptés à l'intime. La robe volante est directement inspirée, voire empruntée, du monde intime, plus précisément de l'espace de la chambre. Comme nous avons pu le voir, elle est le prolongement des robes de chambre des années 1700, qui se sont imposées comme robes de cour. Cependant, ces nouveaux espaces corporels, dessinés aussi bien par les nouveaux artifices tels que les paniers, que par la robe volante, se confondent de fait dans le monde intime et dans le monde public. La robe volante est bien une robe de cour, portée par les dames les plus élégantes, mais elle crée un corps déformé, avec ses codes et ses gestes propres, qui ne devrait pas paraître en public. Dans le tableau *Le jeu du pied de boeuf*, de Jean-François de Troy [fig. 108], que le personnage de gauche, porte une élégante robe volante, de couleur blanche (qui renforce encore plus l'effet « vêtement d'intérieur »), mais se perd dans les plis du taffetas de soie, entre le devant large et tombant jusqu'au pied (elle est assise) et les plis du dos, qui semble former une ample traîne. Le corps féminin se « perd » dans la large robe, qui déforme ses lignes, et brouille les frontières entre corps visible et corps apparent. Comme le rapportent si bien les frères Goncourt : « La femme ne semble pas tenir à cette robe immense, si lâche, et qui va en s'évasant autour d'elle. Et elle a trouvé le secret d'être voilée sans être habillée dans ce costume sans adhérence, débordant à droite et à gauche, roulant sur les lignes du corps ainsi qu'une onde. »¹³⁰ Lorsqu'ils parlent d'un costume « sans adhérence », ils font référence à cette volonté, au XVIII^e siècle, d'avoir en adéquation corps et costume : le costume est le reflet du corps, et le corps est le reflet de la personne puisqu'il est forme, maintien et rigueur ; ainsi, dans cette robe trop lâche, l'élégante donne à voir la vision d'un corps déformé,

¹³⁰ Jules et Edmond de Goncourt, *op.cit.*, p.326.

trop gros, trop large, contraire au goût de petitesse et de grâce du XVIII^e siècle naissant.

Encore une fois, le vêtement crée l'imaginaire d'un corps puisé dans l'intime, cette fois-ci en le couvrant, le dissimulant, et surtout en floutant les belles formes du corps, en gommant les attributs féminins qui doivent être mis en valeur pour correspondre à la beauté idéale du XVIII^e siècle.

Ainsi, nous comprenons que l'image du corps, telle qu' a été définie par la cour finissante du Roi Soleil, est l'image d'un corps chaste, respectant la morale et la bienséance car le vêtement qu'il porte est propre et porté sans « excès d'affectation », comme le dit si bien Antoine de Courtin.¹³¹ Cependant, on remarque que lorsque le costume n'est plus adapté au monde public, c'est-à-dire qu'il porte sur lui des éléments qui n'appartiennent pas au monde de la représentation, il devient impropre. Pour le cas de la robe volante, sa forme imitant la robe de chambre d'intérieur, donc grande et lâche, ne convient pas au monde de l'apparence. Premièrement parce qu'elle est importée d'un intérieur privé, mais également car elle donne à voir une image du corps, elle crée un imaginaire du corps qui n'existe que dans le privé, et non par et pour les yeux d'autrui. Ce corps, perdu, caché dans des flots d'étoffe, semble trouver une silhouette imprécise, large et épaisse, qui ne correspond en rien au corps de représentation qui doit être le reflet de la personne.

L'intime correspond à une image du corps, qui ne peut être vu que par l'intéressé. Ainsi, le corps est vu dans son aspect le plus simple, le plus naturel, dépouillé de tout artifice qui pourrait le modifier ou altérer son état. Dans les années 1780, la mode du « naturel » connaît une vogue croissante, appuyée et soutenue par les discours des philosophes, qui encouragent à plus de simplicité dans la mise. Les artifices semblent alors archaïques, et le corps se montre, à travers de nouvelles robes, qui font sensation. Mais ces nouvelles mises ne sont pas au goût de tous : bien trop transgressives, le corps n'est plus seulement perçu par l'intermédiaire du vêtement, il est senti, presque palpable, sous les

¹³¹ Antoine de Courtin, *op.cit.*, p.124.

légères robes de coton. L'imaginaire du corps crée par la robe, nourrie du monde de l'intime, dépasse les limites du visible : il devient chair, création sensible et sensuelle. Nous allons voir en quoi et pourquoi, ces nouvelles robes « seconde peau » choquent la société curiale du XVIII^e siècle.

3. *Un corps mou : sensualité et sensibilité*

Le costume du XVIII^e siècle est fait pour être proche du corps, avec un peu d'aisance, afin de laisser libre les mouvements du corps. Toutefois, les dessous qui le modèlent au goût du jour, paniers et corps baleiné, en font un corps droit, rigide, qui n'a rien de naturel : le corps est le vêtement, et se confond avec lui, dans le monde de l'apparence et de la représentation qu'est la cour de Versailles. Ainsi, les robes de cour, telles que les robes à *la française*, sont des extensions du corps féminin, dont elles mettent en valeur les plus exquis qualités. Toutefois, cet emprisonnement du corps ne saurait que trop durer : avec le mouvement des Lumières, le corps devient le symbole d'une liberté nouvelle qui doit éclore. Organisme vivant en mouvement et en développement, le corps doit pouvoir s'exprimer, sans la contrainte d'un « corps » artificiel, comme le fait d'une raison s'imposant au corps, qui l'emprisonne et le contraint. Le costume apparaît, pour une partie de la cour et de la noblesse, et ce dès les années 1750, comme étriqué et obsolète. Non plus reflet de la beauté parfaite, mais un artifice, un excès, qui dénature le corps et l'emprisonne dans une cage doré. C'est pourquoi la vogue du « naturel » fait fureur à partir des années 1760 - 1770. Aidées par les modes anglaises, plus simples et plus épurées, les modes « assouplies » libèrent le corps, tout en le révélant : c'est un corps naturel qui apparaît sous le coton léger du vêtement. Plus seulement un corps visible, mais *sensible*.

a) Le retour au naturel

Vers 1750, les frémissements d'une mutation dans la conception de la nature et du corps se font sentir. Sous la pression des encyclopédistes et des dramaturges, l'excès d'artifices devient peu à peu obsolète. Ce qui prévaut lentement, ce sont les impressions, les émotions d'un visage et d'un corps qui s'embrasent à la vue de la nature et s'épanchent dans la contemplation des émotions collectives. Henri-Louis Caïn, dit Lekain, de la Comédie Française, formé par Voltaire, délaisse les faux mollets et les fausses hanches, pour laisser apparaître le corps vrai et sans artifices ; de même, Rousseau, à peine établi dans son statut de philosophe, revient à la simplicité luthérienne et à l'exaltation des sentiments vrais plutôt que des savoirs corrompus. Aux artifices chromatiques, on préfère petit à petit un ordre ou un désordre naturels : la robe se simplifie, les cheveux se coiffent « au naturel » sans poudre, le maquillage est simplifié, voire abandonné. Les influences conjointes de Marie-Antoinette, qui ramène d'Autriche une tradition de la beauté naturelle, et de la portraitiste Élisabeth Vigée Le Brun, instigatrice du style « négligé élégant », signent la disparition du rouge. Cette absolue simplicité, cette extension de la vérité intime aux rapports sociaux, aux mouvements esthétiques et philosophiques, rompent avec l'individualisme masqué de fards ludiques et sensuels. Comme l'indique Paul Cornu, préfacier de la *Galerie des modes et costumes français dessinés d'après nature, 1778 - 1787* : « Cette période marque le passage de la mode des robes à paniers et des coiffures énormes à celles des robes collantes et des coiffures basses. »¹³²

C'est tout d'abord avec la vogue de l'*Anglomanie* que s'amorce ce retour au naturel dans la mode. En effet, à partir de 1750, la faveur est aux modes d'outre-Manche, aussi bien qu'aux romans de Richardson¹³³, aux premières courses de chevaux à Paris et aux jardins anglais. Mais c'est surtout dans le

¹³² Paul Cornu (préfacier), *Galerie des modes et costumes français dessinés d'après nature, 1778 - 1787*, Paris, chap. I, XI, n.p.

¹³³ Samuel Richardson (1689 - 1761), est un écrivain anglais du XVIII^e siècle, très fameux en France pour ses romans épistolaires à grand succès, qui furent transposés à la scène grâce à ses intrigues éminemment tragiques qui font de la passion son principal sujet. Son succès fut tel que France que Diderot le loua dans son *Éloge à Richardson* (1762).

costume, et la façon de considérer corps et costume que les influences anglaises se font sentir. Les robes sont moins étroites, moins serrées, cependant plus proches du corps et plus légères. La mode du coton blanc traverse l'Atlantique pour le plus grand confort des élégantes françaises. « Une lady, disent les Parisiens, est presque toujours chez elle en déshabillé convenable aux détails de l'intérieur de la maison : se montre-t-elle dans la matinée au parc Saint-James, c'est en petite robe, en grand tablier blanc et avec un chapeau assez plat. »¹³⁴ Un changement d'esprit s'amorce : la robe s'assouplit, devient une robe de promenade, simple et légère à porter. En 1768, *Le Courrier de la Mode* recommande, même pour le bal, « les habits anglais à manche serrée, à sabots garnis de gaze »¹³⁵, avec le petit chapeau orné de fleurs. Mais la principale révolution de ces modes à l'anglaise est tout de même l'allègement du corps, dit corps à l'anglaise, qui est plus souple, moins serré, et laisse plus de mouvement à la taille et au buste. Reprenons les mots de Garsault dans *L'art du tailleur* : « Le Corps à l'anglaise est fermé du bas à cinq pouces ; puis ouvert jusqu'en haut, & lacé d'un petit lacet ou cordon insensiblement jusqu'à un pouce d'ouverture en haut, arrêté par une mince baleine en travers, recouverte derrière la fin du petit lacet. »¹³⁶ Nous remarquons bien que le corps n'est désormais maintenu que par une « mince baleine » et qu'il semble plus ouvert afin de laisser la poitrine respirer. Le corps dit « de Marie-Antoinette », conservé au Musée Galliera et datant de 1785 [fig. 109], serait un bon exemple de ces corps plus souples : laçé dans le dos, il n'est pas baleiné ; un gousset intérieur permettait de glisser un busc de bois qui rigidifiait uniquement le devant. Les basques sur les hanches permettent également plus d'aisance dans les mouvements. De même, les paniers sont transformés en un « faux-cul », petit rembourrage porté sous la jupe au creux des reins : la silhouette fabriquée disparaît, au profit d'une silhouette simplifiée, au plus proche du naturel. Même si les modes formelles de la cour persistent, on sent une véritable volonté d'une mode plus naturelle, plus en harmonie avec le corps et les mouvements. Nous constatons que ce retour au

¹³⁴ Cité dans François Boucher, *Histoire du costume en Occident*, Paris : Flammarion, 1996, p. 270.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ François Garsault, *op.cit.*, p.45.

naturel, se fait en deux temps : tout d'abord l'abandon progressif des artifices fabriquant le corps, puis le port de matières plus légères, plus souples, qui laisse « respirer » le corps et surtout lui laissent la liberté de ses mouvements naturels ; tout comme le prouve cette robe à l'anglaise en coton imprimée du Victoria & Albert Museum [fig. 110], qui semble assez légère et qui permet de l'aisance grâce à ses compères à basques.

La nouveauté des modes anglaises et de leur relative décontraction poussent les femmes en quête de liberté à vouloir encore plus. Ainsi, menées par la reine de France elle-même, les femmes portent des robes inspirées de l'Orient, telles que les *lévites* ou les robes chemises. Ces robes plus lâches, moins près du corps, révèle un corps actif, et vif, sans les pressions du corps baleinés. Ces nouvelles modes, dans la suite des modes anglaises, sont appelées « champêtres », car Marie-Antoinette, au Petit Trianon, donne l'impression de jouer à la bergère dans son domaine privé. Nous constatons que ces modes sont très diverses : le confort est un critère absolu afin de retrouver une impression de naturel à la fois dans le costume, et dans le corps. Jean-Marie Roland de La Platière, dans son *Encyclopédie méthodique*, nous décrit ces modes simplifiées, dans son article « Couturière » [annexe X] : « La *lévite* se fit d'abord à peu près comme une robe de chambre, d'homme, volante ; [...] on imagina de mettre par-dessus une ceinture, afin de la serrer sur le corps ; c'est cette *lévite* que portoit la reine à sa première grossesse. [...] En s'éloignant de la première simplicité de cet habit, on s'en revêtit insensiblement pour se parer ; la ceinture, qui n'étoit plus nécessaire par-dessus un habit très serré, resta encore comme ornement, et c'est ainsi qu'on la vit assez ridiculement sur une taille droite et roide, où l'on n'apercevoit plus les inflexions, les contours gracieux que doivent produire les mouvements, et qui feroient trouver une ceinture mieux placée, parce qu'elle sembleroit utile. [...] Cependant, la commodité de la *lévite* dans sa première forme, pour les voyages, ou pour la toilette, l'a fait reprendre de nouveau, mais sous le nom de *quinzevine* ; on la serre au col par une coulisse, ainsi que se serrent les manches au poignet. On l'a de nouveau imité, avec quelques

différences légères, dans les *robes en chemise*.»¹³⁷ L'auteur insiste bien sur le caractère de confort de cette robe, qu'il imagine portée sur un corps sans artifice ; lorsqu'il la mentionne portée sur un corps rigide, il trouve que l'on « n'aperçoit plus les inflexions, les contours gracieux que doivent produire les mouvements »¹³⁸. Une sensibilité nouvelle naît avec ces robes nouvelles : on ne les imagine plus portées sur un corps baleinée, qui modèlerait le corps de la femme ; le corps doit s'exprimer par lui-même, afin d'être pleinement gracieux. La mode des nouvelles robes chemises, engendre un fonctionnement du corps plus pratique et plus simple : les robes ne sont faites que d'une seule pièce¹³⁹, tout comme les chemises de sous-vêtement, et s'enfile par la tête. Le tout n'ayant plus pour but de « construire » le corps, mais bien de le laisser vivre au naturel. Le *Courrier de la mode*, dans un commentaire sur la mode en 1768, remarque : « Il y a dans la manière de s'habiller aujourd'hui quelque chose de plus pittoresque et de moins roide que dans celle d'autrefois ; nous faisons chaque jour quelque pas vers le beau simple. »¹⁴⁰

Le tout a bien sûr une résonance anatomique : le jeu des organes doit être également plus libre. Ce qui prolonge l'attention portée à l'attitude, la prise en compte de ses forces propres, l'allusion à ses mobilités. Le fonctionnel doit être « délivré » : non seulement l'agencement des parties entre elles, mais l'appropriation d'une aisance, une manière plus dégagée d'être et de bouger. Une sourde liberté se met à travailler les silhouettes : l'attente de souplesse et de fluidité. Avec ces nouvelles formes et l'abandon progressif du corps baleiné, la rigidité régresse : la beauté voudrait des parties plus mobiles comme des mouvements plus légers. Les formes globales de l'apparence sont aussi concernées. Le projet d'une moindre contrainte vise l'affleurement des lignes du corps sous les lignes des robes. De fait, les mousselines, les gazes, les linons, et

¹³⁷ Jean-Marie Roland de La Platière, *Encyclopédie méthodique. Manufactures, arts et métiers*, article «couturière», Paris : Panckoucke, 1790, t. I, p.224-225.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Contrairement au costume de cour, du type de la robe à la française, qui est en plusieurs pièces bien distinctes qui s'ajuste sur la personne : corps, manteau, jupe et jupon sont un ensemble qui constitue la robe.

¹⁴⁰ *Courrier de la mode*, 1768, cité dans Josephine Grieder, *Anglomania in France, 1740 - 1789 : fact, fiction and political discourse*, 1985, p.11-12.

autres tissus aériens seraient précisément faits pour épouser les contours : « La mode veut des étoffes qui dessinent les formes »¹⁴¹, comme l'annonce le journal *L'Arlequin, ou collection des modes et des goûts* à la fin du siècle. La silhouette change : plus unifiée sous le tissu, elle est plus libérée.

Nous constatons alors, que par ce retour au naturel dans le vêtement, le corps change de statut mais surtout d'aspect : si d'ordinaire il était fabriqué par les artifices et imaginé par l'homme, il est dorénavant sensible plus que visible. Le corps, mou, sans constriction, devient chair libre, que l'on peut sentir sous le tissu. Dans ces nouvelles robes, on supprime la constriction, et la vise jusqu'au symbole : on oublie le corps baleiné, et tout ce qui empêche d'être à l'aise. Ainsi, nous allons voir que l'esthétique de la contrainte est nécessaire, et définit la beauté dans le costume du XVIII^e et que les nouvelles robes des années 1770 sont justement blâmées car elles présentent un corps mou, défait et sans tenue.

b) L'abolition du corps à baleines: un relâchement du corps

Les règles comportementales communes à l'ensemble de la noblesse imposent un maintien très strict. Pour la plupart des auteurs de traités de civilité, le maintien est synonyme de bienséance et de contenance. Antoine de Courtin en donne une définition très précise : « Le mot même de *contenance* l'exprime tout seul, en ce que venant du mot *contenir*, une personne n'est censée avoir de la contenance, que parce qu'elle contient en premier lieu ses passions, et puis ses membres ou ses actions, sa langue ou ses paroles, dans les bornes où toutes choses doivent être [...]. »¹⁴² Ainsi, la contenance est une règle qui régit l'ensemble des actions et des gestes d'une personne. Sans être spécifiquement attachée au vêtement, il est aisé de comprendre que dans la société du XVIII^e, rien ne va sans contenance, sans droiture et sans rigueur. Il faut être droit pour paraître. La verticalité est le premier critère de l'humanité, s'obtient et se conserve

¹⁴¹ *L'Arlequin, ou collection des modes et des goûts*, an VII (1798), p.110.

¹⁴² Antoine de Courtin, *op.cit.*, p.323.

par une manière de se *tenir*¹⁴³. Toute la logique redresseuse du XVIII^e siècle tient à cette droiture, qui est symbolisé dans le vêtement par la compression du corps : un modèle appliqué de l'extérieur sur des formes et des contours contraints. Ainsi, le corps à baleine devient le symbole physique et moral de la logique de redressement. Selon François Garsault, le corps à baleine « ne doit pas plier, mais cependant avoir assez de liant pour se prêter aux mouvements du corps qu'il renferme, sans altérer sa forme, & en même temps le soutenir .»¹⁴⁴ Il doit être un maintien physique pour le corps, le garder ferme. Il emploie également le terme de « cuirasse civile »¹⁴⁵, qui nous rappelle la rigidité et la structure que cet artifice apporte au corps. Dès le XVII^e, Madame de Maintenon dit aux jeunes filles de Saint-Cyr : « Ne soyez jamais sans corps et fuyez tous les excès qui sont à présent ordinaires. »¹⁴⁶ On peut parler dans ce cas de « pédagogie du maintien »¹⁴⁷, car, dès la naissance, le bébé est emmailloté, et porte durant toute son enfance, un corps rigide, lui permettant de garder un corps droit, gracile et mince. En effet, le corps de l'enfant est d'autant plus vulnérable qu'il est censé être sans consistance, d'autant plus souple qu'il est censé être spongieux, selon les très anciens repères d'Hippocrate et de Galien¹⁴⁸. Le corps baleiné apporte son ajout technique dans une société séduite par la mécanique et la géométrie. Une autre image encore a favorisé cette démarche compressive : celle de la passivité traditionnellement prêtée à l'enfance : maillots et corsets cultivent ce repère à l'extrême. Les corps des jeunes filles sont donc formés dans cette norme du maintien et de la beauté, qu'elles cultivent toute leur vie, incluant une gestuelle et une posture en accord avec leur droiture. Ainsi, d'après Georges Vigarello, s'impose une attitude physique précise, un port désignant la noblesse autant que la beauté : l'éloignement des épaules vers l'arrière, le mouvement de la poitrine

¹⁴³ Alain Corbin (dir.), *Histoire du corps, 1. De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Editions du Seuil, 2005, p.127.

¹⁴⁴ François Garsault, *op.cit.*, p.38.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Madame de Maintenon, citée dans Fernand Libron et Henri Clouzot, *Le corset dans l'art et les mœurs du XIII^e au XXI^e siècle*, Paris, 1933, p.32.

¹⁴⁷ Georges Vigarello, *op.cit.*, p.79 - 80.

¹⁴⁸ Georges Vigarello, *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris : Armand Collin, 2004 , p.13.

vers l'avant, une manière de porter la fierté en reculant le bas des reins¹⁴⁹. Non simplement la rectitude, mais sa tension, son déploiement jusqu'au profil d'un buste dessiné en arc. Ainsi, au delà de la beauté parfaite et idéale créée par les corps baleinés, on recherche la « bonne tenue » comme correction, l'expression d'une morale géométrique de la ligne droite, la manifestation d'une victoire de la fixité sur le mouvement dérégulé, de l'impassibilité sur l'émotion. Le port du corps, ne peut être, dans la société réglée et rigide du XVIII^e siècle, qu'un artifice de beauté.

Pourtant, ce vêtement est contesté à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Si les raisons médicales d'un corps déformé restent les principaux arguments contre le port du corps, son abandon progressif est aussi compris dans le mouvement de retour au naturel des années 1770 - 1780. Cependant, cet abandon volontaire du corps est vu comme un « relâchement » du corps, dans la logique de maintien que nous venons de voir. Si le corps est un outil de contenance morale et physique, il est aussi un moyen de soutenir la mollesse intrinsèque du corps féminin, d'assister sa fragilité naturelle, constitutive. En effet, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, de nouvelles idées du corps voient le jour et prennent en considération l'existence des fibres¹⁵⁰. La fibre, si on se fie à l'*Encyclopédie*, est un filament visible à l'oeil nu, mais révélé par les premiers microscopes, elle constitue « la partie élémentaire du corps animal. »¹⁵¹ [fig. 112] Droite, flexible et élastique, sa contraction est à l'origine de la force motrice des animaux.¹⁵² La découverte de la fibre donne lieu à une nouvelle architecture intime et à une nouvelle perception de la maladie qui est le résultat, non plus d'un

¹⁴⁹ Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris : Editions du Seuil, 2004, p.83.

¹⁵⁰ Selon Vigarello, l'existence de ces nouvelles perceptions est attestée par la multiplication des expériences conduites afin de déterminer l'action de l'électricité sur les corps. L'irritabilité, la capacité que l'on reconnaît alors à la fibre de réagir à l'influx électrique, témoigne selon lui de ces nouvelles perceptions. dans le *Sain et le malsain*

¹⁵¹ Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert , *Encyclopédie*, article «fibre», t.XIV, p.271 - 273.

¹⁵² *Ibid.*

déséquilibre des humeurs¹⁵³, mais aussi d'une quelconque faiblesse des fibres. Ces fibres, tout comme l'explique l'*Encyclopédie*, forment une matière molle et élastique, qui donne au corps humain sa souplesse et sa mollesse, et qu'il faut contenir à l'aide du corps rigide : « Toutes les *fibres* du corps humain ont de la flexibilité ; cette propriété est sensible dans toutes les parties molles, sans qu'elles soient décomposées ». ¹⁵⁴ Elle devient l'unité anatomique minimale, le premier fragment dont se composent les parties du corps, la promouvant en structure organique centrale. Ainsi se crée la vision nouvelle de la mollesse du corps, et d'une dureté nécessaire : ces fibres, qui possèdent de surcroît leurs impulsions et leurs ressources propres¹⁵⁵, doivent être endurcies et raffermies par l'action du froid (à travers les bains en l'occurrence, qui a des vertus tonifiantes¹⁵⁶), mais également contenues par le port du corps à baleines. Théodore Tronchin, au milieu du siècle, fait une connection entre le projet d'un renforcement des fibres avec celui d'un endurcissement moral : le relâchement des fibres équivaldrait à un relâchement des mœurs¹⁵⁷. Par ce biais, nous comprenons les critiques des contemporains à l'égard de l'abandon du corps à baleines : supprimer ce maintien unique, à la fois du corps et de l'esprit, reviendrait à un laisser aller un corps mou, et malsain, consacré à une vie immorale et indolente.

C'est donc le corps « mou » et sans contenance de la femme qui est vu à travers les nouvelles robes qui font la mode : la chemise à la Reine, la robe Merveilleuse, la robe Empire ; la robe chemise est principalement visée car elle ne peut supporter un corps rigide et étroit sous un robe au coton léger qui se veut

¹⁵³ A l'aube du XVIII^e siècle, le corps est encore conçu en fonction de la théorie de Galien. En vertu de cette théorie, le corps est représenté comme un volume où circulent en permanence des fluides, les humeurs, dont la stagnation entraîne la mort. Les quatre humeurs principales sont le sang, le flegme, la bile et l'atravile. La sante s'explique par l'équilibre entre les humeurs, et la maladie s'installe lors d'une modification des habitudes personnelles ou de l'environnement provoque un déséquilibre des humeurs.

¹⁵⁴ Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *op.cit.*, tome VI, article «FIBRE», p.664 - 665.

¹⁵⁵ Alain Corbin, *op.cit.*, p. 362 - 363.

¹⁵⁶ L'auteur du *Médecin des dames* décrit ainsi l'action bénéfique du froid sur les corps : «Le froid produit un picotement accompagné de chaleur, & d'une espèce d'inflammation dans les parties qui y sont exposées. Cette irritation resserre les fibres, & en augmente la force et l'activité : aussi presque tout le monde se porte-t-il mieux dans le tems de la gelée.» (*Le Médecin des Dames, ou l'Art de les conserver en santé*, Paris : Vincent, 1771, p.19.)

¹⁵⁷ Alain Corbin, *op.cit.*, p.362 - 363.

ample et confortable. Il faut toutefois rappeler que le corps à baleines n'est pas immédiatement abandonné, et pas de façon radicale, sauf peut être à la fin du siècle, sous le règne des Merveilleuses. Déjà, nous avons vu que le corps à l'anglaise offrait une liberté nouvelle, un peu plus de mouvement, car il n'est pas baleiné, et que seul un busc maintenait le corps sur l'avant. Dans le cadre de la cour de France, le port d'un tel corps n'a jamais fait scandale, car il assurait un maintien parfait, le corps restait droit et maintenu sous la légère robe de jardin. ; ainsi, nous lisons dans le *Cabinet des modes* : « Le mérite de cet Ajustement est d'amincir le corps autant qu'il est possible. Il faut que la Robe prenne & dessine bien la taille. Le mieux est de porter dessous un Corps serré. »¹⁵⁸ C'est la chemise à la Reine, qui pour la première fois, se porte sans corps baleiné. Un minimum de maintien est toutefois assuré par le port d'un « corset », cousu directement dans le corsage de la robe [fig. 111], et maintenant la poitrine par le devant, à l'aide de petits liens de coton. Aucune baleine ne peut être apparente sous le voile de mousseline transparent. Cependant, l'usage de la toile de coton n'est pas suffisant pour assurer un véritable maintien, et laisse voir, sous la robe diaphane, un corps plein, avec une chair sensible et presque palpable sous le tissu. En effet, on peut voir sur le tableau de Marie-Victoire Lemoine, *Intérieur de l'atelier d'une femme peintre* [fig. 112], que les lignes du corps sont dessinées, visible et impudiquement apparentes. L'effet n'est plus seulement visuel, mais inclus également le sens du toucher ; la matière légère prend une grande responsabilité dans cette nouvelle sensation, mais le corps est également plus présent et la chair n'est plus contenue. Il en va de même pour l'autoportrait de Madame Vigée-Lebrun, conservé au Kimbell Art Museum [fig. 113] : le corps n'est plus montré, la gorge est recouverte jusqu'au cou ; pourtant, le corps est dévoilé par le toucher, cet incroyable sensation qu'il est palpable sous le tissu. Nous voyons bien, par les formes dessinées par l'artiste, que le corset porté sous la robe laisse le corps « au naturel », en tout cas plus libre et plus plein qui ne le fut avec le corps baleiné.

¹⁵⁸ *Le Cabinet des Modes*, 15 octobre 1785, p.59.

Toutefois, bien que le corps soit déjà libre avec ce petit corset de toile, les Merveilleuses vont encore plus loin, en abolissant complètement le port du corset. Les corsets de toile sont oubliés, et la poitrine est laissée pleine et libre dans le petit corsage de la robe Merveilleuse : nous voyons bien que sur la robe conservée au Museum of Fine Arts de Boston, l'espace restreint du corsage laisse peu de place à un corset ou corps de toute sorte, mais également à l'imagination [fig. 114]. La robe chemise des Merveilleuses, réalisée dans des tissus encore plus légers et aériens que la chemise à la Reine (gaze, mousseline de soie, etc.), laisse paraître un corps entièrement mou et plein, maintenu d'aucune façon par des artifices.

Pour les contemporains, la surprise est totale et s'accompagne d'un fort mécontentement : après des années de constriction et de maintien des fibres par le port du corps à baleines - ainsi qu'un redressement moral -, la chair est visible et s'offre pleinement aux spectateurs, dans toute sa splendeur. Ces critiques du corps, s'accompagne également d'une critique de l'esprit : le corps ainsi défait est le symbole d'une vie quelque peu légère. La droiture de l'âme s'accompagne forcément de la droiture du corps. En effet, comme l'explique Michel Delon dans son article « L'ancien régime du corps », la société de cour du XVIII^e exigeait un idéal tant physique que moral, qui assignait à la médecine et à l'éducation le devoir de redresser le corps et l'âme. Le corps serait déformé s'il était livré à lui-même et le cœur corrompu par le péché originel. L'un doit être corrigé par l'artifice, l'autre par la religion¹⁵⁹. Ainsi, d'après Philippe Perrot dans *Le travail des apparences*, le corps ainsi apparent, défait de son maintien, évoque sans détour le corps pris au saut du lit, dans le désordre du lit¹⁶⁰. En effet, le corps d'une femme de la cour, au XVIII^e siècle, est d'une apparence ultra-sophistiquée, qui exige des heures de façonnement, autant par les soins de la toilette que par la magnificence de son habit. Il cite Louis-Sébastien Mercier : « Une jolie femme fait régulièrement chaque matin deux toilettes. La première est forte secrète, et jamais les amans n'y sont admis ; ils n'entrent qu'à l'heure indiquée. On peut

¹⁵⁹ Michel Delon, «L'ancien régime du corps», dans Denis Bruna (dir.), *La Mécanique des Dessous. Une histoire indiscrete de la silhouette*, Paris : Les Arts décoratifs, 2013, p. 89.

¹⁶⁰ Philippe Perrot, *op.cit.*, p.40 - 41.

tromper les femmes ; mais on ne doit jamais les surprendre : voilà la règle. »¹⁶¹ Mercier insiste sur cette toilette que personne ne doit voir : dans le monde de l'intime, l'instant entre le lever et l'apparition en public est un moment réservé à soi, pendant lequel le corps reste tel qu'il est. Non préparé et vêtu, il est défait, les chairs amollies, et le teint est brouillé. Ainsi, nous pouvons comprendre quelles ont pu être les critiques des contemporains à l'égard de ces nouvelles robes chemises : de prime abord, leur premier aspect de « chemise » donne cette impression d'être immergé dans le monde de l'intime, de plus, cette sensation de chair pleine, de corps défait sans l'aide du corps à baleines donne l'impression d'un corps non préparé, qui n'est d'ordinaire visible de personne, si ce n'est la personne elle-même. La robe chemise nous plonge alors dans un monde très intime, celui du lever, où le corps est à soi, entièrement privé.

Les nouvelles modes légères révèlent un corps papable sous le tissu ; en plus du relâchement moral qu'indique l'abandon progressif du corps baleiné, le contemporain, spectateur de ces modes assouplies, découvre également un corps sensuel : non pas par transparence, mais bien par un vêtement qui est moulant, presque collant, et qui va presque jusqu'à créer une « seconde peau » à la jeune femme. Nous allons voir que ce corps mou, fait parler les critiques, qui s'offusquent à la vue de ce nouveau corps, sensuellement exaltée par les matières légères et collantes.

¹⁶¹ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Hambourg : Virchaux, 1781, t.IV, p.148 ; cité dans Philippe Perrot, *op.cit.*, p.41.

c) Un corps sensible sous le tissu : une sensualité exacerbée

L'emploi de nouvelles matières pour les robes à la mode suscitent une nouvelle vague de critique parmi les membres de la société du XVIII^e siècle. En effet, la vogue des robes chemises fait du vêtement une pièce simple, confortable et légère. De fait, l'utilisation des velours et autres façonnés était à proscrire. C'est donc naturellement vers le coton blanc, léger et pratique, que la mode s'est tournée, pour donner un esprit nouveau à la mode des années 1770 - 1780. Comme nous l'avons vu, cette mode nouvelle s'accompagne d'un relâchement du corps, qui est du au retrait progressif du corps baleiné, et à l'avancée du corset, souple et discret, qui assure un minimum de maintien. Cette esthétique nouvelle attribue au corps un rôle prépondérant : il est d'abord parfaitement visible sous le coton sensible, mais il est également *sensible*. On découvre un corps nouveau, qui n'est plus formé et ordonné, mais palpitant sous le tissu. Se crée un espace neuf du corps, qui prend une autre place dans le vêtement et de fait, dans la société. Mais ce corps dérange : le corps donné à voir sous le vêtement moulant, n'est pas le corps qu'on veut voir. Il est trop présent, trop sensuel : car il revient au coton de coller les formes du corps ; nul besoin de transparence, la finesse du coton révèle sans détour les formes du corps des femmes. Ainsi, un corps plein et jeune se dévoile : poitrine, hanche, cuisses et jambes apparaissent, s'exposent, et donnent au corps une gestuelle nouvelle.

La robe chemise crée la première cet effet nouveau de tissu collant, qui révèle un corps exalté et sensuel. De sa nouvelle coupe « chemise », près du corps, elle est plus à même de révéler les nouvelles lignes de la silhouette, une silhouette naturel et non artificielle, comme le prouve le portrait de Marie-Antoinette par Madame Vigée-Lebrun [fig. 25]. En effet, lorsque Abigail Adams vient visiter Paris dans les années 1785, elle trouva les Françaises « non opposés à un état de nature »¹⁶². Cependant, elle fut choquée par le nouvel

¹⁶² Abigail Adams, *Letters*, ed. C.F. Adams, Boston, 1848, p.193 ; citée dans Aileen Ribeiro, *Dress and morality*, Londres : B.T. Batsford, 1986, p.116.

apparat de la robe chemise : lorsqu'elle rendit visite à la veuve du célèbre philosophe Helvétius¹⁶³, elle la trouva dans une robe chemise assez révélatrice de ses formes ; « après diner, elle s'installa dans un fauteuil, et sa robe révéla bien plus que ses pieds. »¹⁶⁴ La robe étant relativement courte, il est normal que les pieds apparaissent lorsque la personne s'assoit ; cependant, ce qui a du choquer l'auteur, c'est bien que la robe révèle bien plus que le bout des pieds : c'est le corps entier qui est visé, qui surgit sous la fine matière légère du coton. On peut déjà parler de matière collante, car le tissu est assez fin pour être près du corps. On peut le voir dans le tableau d'Angelica Kauffmann, *Autoportrait de l'artiste hésitant entre les arts de la Musique et de la Peinture* [fig. 115] : si autrefois les paniers masquaient le bas du corps, il est dorénavant présent et sensible sur le tissu ; la cuisse apparaît, se forme sous le vêtement, témoin palpable d'un corps sensuel et nouveau. Lorsque l'on regarde de près la robe chemise, ayant appartenu à Madame Oberkampf, du Musée de la Toile de Jouy [fig. 54], on constate que la finesse du coton brodé est à même de coller les formes du corps ; de fait, on comprend tout à fait les critiques acerbes des contemporains à l'égard de cette nouvelle robe : non seulement la forme, issue de la robe chemise réservée à l'intime, permet de dévoiler et révéler un corps privé, mais de plus, le coton, également une matière qui est plutôt portée dans le cadre de l'intime, colle le corps, et montre un corps réellement fait de *chair*.

Les Merveilleuses à l'époque du Directoire poussent à l'extrême cette impression de robe collante, qui révèle un corps sensuel et palpable. Comme nous l'avons vu, la robe Merveilleuse est coupée dans des tissus très légers, presque aériens, tel que la gaze ou la mousseline, qui ont été choisis pour mouler et montrer le corps. De plus, la vogue de *l'anticomanie*, incite les jeunes élégantes à porter des vêtements moulants et collants, afin de ressembler à de véritables statues de marbre. Cependant, ces robes montrant un peu trop cette architecture intime du corps, ne sont pas admises dans cette forme par la société

¹⁶³ Claude-Adrien Schweitzer, dit Helvétius (1715 - 1771), est un philosophe et poète français. Fortement inspiré par John Locke, il développe un sensualisme matérialiste, où l'intérêt seul dirige les jugements et considère l'éducation comme l'élément constitutif principal de l'esprit des humains, qui sont, selon lui, tous susceptibles de s'instruire également.

¹⁶⁴ Abigail Adams, *Letters*, ed. C.F. Adams, Boston, 1848, p.199 ; citée dans Aileen Ribeiro, *Dress and morality*, Londres : B.T. Batsford, 1986, p.116.

contemporaine. Déjà, nous pouvons lire dans le *Tableau général du goût, des modes et des costumes* : « Un peu plus, et les femmes eussent consenti à porter les étoffes mouillées des anciens sculpteurs [...]. On n'aime plus que la mousseline, le linon, et leurs indiscretes obéissances. Tout ce qui contourne et moule la forme est de grande préférence. »¹⁶⁵ Le vêtement n'effleure plus seulement les lignes du corps : il les *colle* ; comme nous pouvons le voir sur le portrait de *Madame Récamier* par François Gérard [fig. 90] ; la référence au drapé mouillé de l'antiquité grecque n'est pas anodine : elle donne à voir une image du corps bien plus nouvelle, et bien plus indécente. Le corps est presque vu à travers le vêtement : non plus par transparence, mais par ce vêtement moulant le corps. Si Louis Sonolet, dans *Madame Tallien, d'après des témoignages contemporains et des documents inédits de l'époque* parle de « chairs neigeuses orgueilleusement étalées »¹⁶⁶, on sent que la critique ne vise plus seulement les tenues légères et peu couvrantes des Merveilleuses : la critique prend une dimension palpable, le toucher prend le pas sur la vue. La nouvelle robe chemise à *la grecque* des Merveilleuse, donne au corps une dimension sensorielle, novatrice pour l'époque. Le goût à *la grecque* devient universel dans la mode : le drapé devient un art, comme l'évoque Joséphine du Pont dans sa lettre à Margaret Manigault, le 10 décembre 1798¹⁶⁷. La gravure de James Gillray [fig. 116], bien que satirique sur le port de la mousseline, nous donne une bonne idée de ses « draperies » qui ressemblent au « drapé mouillé » des statues grecques. Ainsi, les robes deviennent de plus en plus collantes et moulantes, et cela semble choquer la Comtesse de Genlis qui écrit : « Nos filles et nos jeunes femmes s'excusent de tout en disant qu'elles font les *Grecques* ou les *statues*, et qu'elles se *drapent*. Elles ne veulent plus porter que de la

¹⁶⁵ *Tableau général du goût, des modes et des costumes*, mai 1797, cité dans Jules et Edmond de Goncourt, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris : G. Charpentier, 1892.

¹⁶⁶ Louis Sonolet, *Madame Tallien, d'après des témoignages et des documents inédits de l'époque*, Paris : l'Édition, 1909, p. 154.

¹⁶⁷ «To drape one well is truly an art» [«Se draper est véritablement un art.»] déclare Joséphine Dupont, dans sa lettre du 10 décembre 1798 à Margaret Manigault, citée dans Betty-Bright P. Low, «Of Muslins and Merveilleuses. Excerpts from the letters of Josephine du Pont and Margaret Manigault», *Winterhur Portfolio*, vol.9, 1974, p.46.

mousseline bien claire, sans nul apprêt. »¹⁶⁸ L'apprêt était utilisé afin de rendre les tissus plus raides, tout du moins plus solides et plus fermes : ici, il est clair que le tissu n'est pas préparé, et révèle pleinement les formes du corps des femmes [fig. 117], qui est, sous le règne des Merveilleuses, lui même libéré de tout « apprêt ». Comme nous l'avons vu, les Merveilleuses se débarrassent de toutes contraintes, dont celles du corps baleiné [fig. 34]. Son abandon progressif à la fin du XVIII^e siècle résulte en cette nouvelle audace, qui consiste à ne rien porter sous sa robe. Bravant la bienséance et la pudeur, les Merveilleuses dévoilent sous les matières fines, leur corps, entier et dans sa plus simple sensualité. Les robes sont tellement collantes que les anciennes *poches*¹⁶⁹ portées sous les robes à paniers sont oubliées, et remplacées par un nouvel accessoire, le *réticule*¹⁷⁰ [fig. 118]. Le *Journal des Dames et des Modes* parle de cette nouveauté dans son numéro du 30 thermidor an VI (17 août 1798) : « Un moraliste a demandé, dans un de nos journaux, à qui nos jeunes femmes confiaient leurs clefs, depuis la proscription des poches. »¹⁷¹ De plus, une nouvelle mode fait sensation parmi les Merveilleuses : oubliant corps et dessous, elles portent parfois sous leurs robes, un pantalon de tricot de soie, extrêmement fin, de couleur chair, qui colle au corps et laisse apparaître toutes les indiscretions. Ce pantalon choque la critique ; les Merveilleuses auraient dû préférer la nudité, à cette simulation de décence. Octave Uzanne nous rapporte les commentaires de l'époque : « Le pantalon de couleur de chair, strictement appliqué sur la peau, irrite l'imagination et ne laisse voir qu'en beau les formes et les appas les plus clandestins. »¹⁷² Uzanne insiste sur la notion d'intime : une femme, par son vêtement, ne doit pas laisser voir ce qui doit être gardé privé. Le costume doit conserver une apparence publique, et non révéler ce qu'il y a de plus intime dans le corps.

¹⁶⁸ Madame de Genlis, *Mémoires inédits de madame la comtesse de Genlis*, 10 vol., Paris : Ladvocat, 1825, III, p.142.

¹⁶⁹ Au XVIII^e siècle, les *poches* étaient des sortes de sac, disposées de part et d'autre d'un cordon de taille suspendues sous les paniers et accessibles par une fente de chaque côté des robes.

¹⁷⁰ Sac en étoffe, souvent orné de broderies, mis à la mode sous les Merveilles, remplaçant les anciennes *poches* qui étaient mises sous les paniers.

¹⁷¹ *Journal des Dames et des Modes*, 30 thermidor an VI (17 août 1798), p. 7.

¹⁷² Octave Uzanne, *op.cit.*, p.15.

Comme nous pouvons le constater, la nouvelle robe Merveilleuse, qui est, de toutes les nouveautés étudiées durant notre période, est la plus semblable à une chemise, révèle bien plus qu'un corps indécent, impudique. Ici, la critique va au-delà de la simple vision de nudité : il en est autrement quand la peau est visible, et la chair palpable. C'est l'image d'un corps sensuel qui se crée, et qui défraie la chronique - surtout associée à l'image scandaleuse des Merveilleuses sous le Directoire ; ainsi, comme l'évoque Antoine-Clair Thibaudeau dans ses *Mémoires* : « La corruption des moeurs dat[e] des cheveux à la Titus et des robes dessinant les formes. »¹⁷³

Cependant, si les Merveilleuses ont atteint l'apogée de la robe collante à la fin du XVIII^e siècle, la robe Empire n'est pas de reste, car elle moule les formes tout autant que la robe Merveilleuses. Certes, l'apprêt retrouve son usage, et les tissus se font moins souples ; toutefois, malgré les interdictions diverses de Napoléon contre la mousseline, les formes sont dessinées sous les robes, qui ne laissent rien imaginer sur les corps des élégantes. Nous retrouvons dans l'ouvrage d'Octave Uzanne, une référence aux robes collant le corps : « Aux jupes moulant le corps, on ajoutait, de ci, de là, partout, une profusion de fleurs. »¹⁷⁴ La coupe et la forme de la robe reste identique, seule l'ornementation change et devient abondante, pour contraster avec la simplicité grecque. Ainsi, les robes restent très près du corps, en dévoilant ses formes pleines, comme nous pouvons le voir sur le portrait de *Madame de Talleyrand* par François Gérard [fig. 119]. Dans ce portrait, nous saisissons parfaitement le terme de « jupe collante » ; la jambe entière de la femme du célèbre ministre de Napoléon se voit, se touche presque. De même, sur le portrait de *Madame Bioche de Misery*, de Anne-Louis Girodet-Trioson [fig. 120], nous voyons que le tissu est parfaitement en adéquation avec les formes du corps de la jeune femme. Si la robe Empire ne pousse pas l'indécence aux « drapés mouillés » de la robe Merveilleuse, elle reste révélatrice d'un corps sensuel et à même d'être touché [fig. 121]. C'est d'ailleurs la critique qui sera faite dans le *Journal des Dames et des Modes* du 10

¹⁷³ Antoine-Clair de Thibaudeau, *Mémoires de A.-C. Thibaudeau, 1799 - 1815*, Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1913, p.17.

¹⁷⁴ Octave Uzanne, *op.cit.*, p.68.

août 1808 : « L'immoralité du costume est palpable. On ne sait où mettre ses mains dans une foule pour ne pas recevoir de sémillantes voisines, de mères et de filles presque nue comme des Laïs sortant du bain. »¹⁷⁵ L'utilisation par l'auteur du mot « palpable » est significatif : la robe prend une nouvelle ampleur, celle du toucher. De plus, de la même manière que les Merveilleuses, les jeunes élégantes de l'Empire utilisent des matières élastiques et collantes, tel que le tricot : « Non seulement toutes les robes, à la promenade, sont blanches, mais la plupart sont légères : les unes en tricot de Berlin , les autres en perkale à jour, ou en gaze-coton, imitant le tricot. »¹⁷⁶ Le tricot a pour qualité d'être extensible et de donner au tissu une certaine élasticité. De fait, le tissu colle au corps, et laisse apparaître les formes du corps.

Ainsi, la forme de la robe chemise déplaît : ses matériaux, de même que sa coupe simple, en font un vêtement révélateur de sensualité. Mais c'est surtout son origine qui fait scandale : le monde intime. En effet, d'après Daniel Roche dans *La culture des apparences*, nul doute que les linges, donc les dessous (comme par exemple, la chemise) ne contribuent à définir les frontières des apparences entre ce qui doit être porté pour le public et pour le privé. C'est un enjeu et un test de la distinction car les menus linges sont entraînés dans le tourbillon des modes. De par sa position intermédiaire, par sa proximité du corps qui le désigne comme une sorte de seconde peau, le linge de dessous acquiert une valeur charnelle ; c'est toute l'ambiguïté des robes chemises : quelle est leur place dans la vie d'une élégante ? Si d'apparence elles sont une chemise de corps, qui colle et protège, elles sont pourtant portées en public, dans le monde des apparences et de la représentation. Ce qui choque réellement est bien cette rupture : le corps révélée par le linge, la chemise, est d'une d'une intimité, d'un privé, qui est propre à chacun. La sensualité exaltée par la chemise est prise dans le contexte de la chambre, qui est le seul endroit où elle peut être pleinement exprimée. En revanche, l'afficher dans le monde des apparences reste un manquement à la bienséance, et dénoté un manque évident de pudeur et de modestie.

¹⁷⁵ *Journal des Dames et des Modes*, 10 août 1808, p.350.

¹⁷⁶ *Journal des Dames et des Modes*, 25 septembre 1808, p.424.

Le corps se révèle dans sa chair pleine, grâce aux indiscretions de la robe chemise. La mode permet cette évolution par la transgression : c'est en abandonnant l'usage du corps à baleines, en relâchant le corps, que l'on aperçoit les lignes naturelles du corps se dessinant sous les jupes de coton blanc. Mais cela ne va pas sans outrer les contemporains : relâchement du corps est synonyme d'indolence, symbole d'une société volage, aux moeurs légères. L'image du corps change : le corps formé par les dessous disparaît, et laisse apparaître un corps mou, et sensuel. La notion de sensualité est liée au toucher, à cette chair qui se sent sous le vêtement : la robe chemise des Merveilleuses parachève cette imaginaire du corps sensuel ; le drapé qu'elle exercent avec talent est fait pour mouler le corps, et le révéler comme objet de désir. Autour du corps ainsi montré, se forme une image nouvelle qui va de pair avec les idéaux des philosophes des Lumières, à la toute fin du XVIII^e siècle.

De plus, dans la société du XVIII^e siècle, ainsi que sous le règne de Napoléon, nous allons voir que tout est réglé à un rythme précis : les deux mondes - intime et privé - sont fait pour être différenciés par les vêtements. En effet, chaque heure de la journée est réglementée ; on attribue à chaque moment du jour et de la nuit un vêtement précis, selon la circonstance. Si au matin est réservé le déshabillé en linge blanc, le jour s'habille de soie et de velours chatoyants. La cour de Versailles, puis la cour des Tuileries, connaîtront un bouleversement de ces usages. La mode, par ses caprices et ses changements éphémères, donne de nouveaux repères visuels qui modifient les codes sociaux et esthétiques, et, évidemment, bouleversent les moeurs.

Nous allons voir que la robe, en France au XVIII^e et XIX^e siècles, s'insère dans cette logique de circonstance, et transgresse les normes du paraître en tirant du monde intime des repères visuels et esthétiques pour les adapter au monde public.

III. Sphère intime/sphère publique : un vêtement de circonstance

Dans les régimes monarchiques, la cour rassemble ceux qui servent le souverain, lorsqu'il accomplit les actes de sa vie quotidienne d'homme ou de prince. Elle se distingue de l'Etat, de l'appareil administratif, qui assure l'administration du royaume. La cour suppose néanmoins une organisation complexe, un microcosme aux structures singulières : tour à tour, elle apparaît comme un lieu de convergence sociale où l'on vient servir le roi et vivre auprès de lui, ou simplement l'observer, et comme un cercle où la faveur royale, gage de réussite, est l'objet d'une quête inlassable. La cour sert de cadre idéal pour transformer la vie du souverain en une succession de cérémonies, chaque jour ou presque. L'étiquette régit souvent, selon des règles strictes, le lever du roi. Des repas marquent également les grands moments de la monarchie, mais aussi le rythme journalier de la cour. C'est le cas pour la cour de Versailles qui s'épanouit, au XVII^e siècle, sous le règne de Louis XIV. Chaque journée est réglée et organisée selon les différents événements qui animent la cour. De fait, pour chaque occasion est prévue une tenue. Le vêtement, sa forme, sa couvrance, son matériau, ses accessoires, sont choisis et réglementés pour une situation particulière, qui change selon les règnes et selon les modes. Cependant, certaines choses sont immuables : tout au long du XVIII^e siècle, de la fin du règne de Louis XIV aux frémissements de la Révolution, la cour de Versailles - et bien plus tard, la cour néo-monarchique de Napoléon - est conditionnée par ces faits de modes, qui sont pris entre cérémonies et traditions.

Ainsi, à chaque moment de la journée est désigné un costume précis. Par exemple, le cérémonial de cour mis en place par Louis XIV a institué le « coucher » et le « lever » du roi, qui s'accomplissent avec le même cérémonial : l'habillement du souverain - un « chef d'oeuvre d'étiquette » y est réglé avec précision, suivant les rangs et les prérogatives des officiers de la garde-robe. Le même cérémonial se retrouve chez la Reine et chez les princesses. Durant cet événement, le déshabillé est de mise, sans pour autant être indécent : la cour est

une éternelle auto-représentation. Pour les femmes, le déshabillé est un art d'élégance : rien à voir avec le négligé intime qu'elles portent dans leur boudoir ; il s'agit ici d'un costume, d'un vêtement fait pour paraître. Bien souvent, les robes de chambre qu'elles portent en de telles occasions sont faites en soie richement décorée : il n'y a rien de la simplicité de l'intime.

La vie à la cour de France est rythmée par des événements : mariage, couronnement, enterrement, célébrations diverses, et pour les femmes, le moment le plus important dans la vie d'une jeune fille, la présentation à la cour. La présentation des dames à la cour était un autre grand moment réglé par l'étiquette la plus immuable, jusqu'en 1789. Le *grand habit* [fig. 122] était alors de règle comme aussi à d'autres moments répétitifs de la vie quotidienne des princesses, comme on peut le lire chez Madame Campan¹⁷⁷, au service un moment de Mesdames, filles de Louis XV. La cérémonie se passait toujours un dimanche, après les vêpres, les révérences étaient répétées, on était revêtue d'un grand panier et d'une queue ou bas de robe assez étroit et d'une grande longueur, Madame de Genlis précisant qu'il fallait vingt ou vingt-deux aunes d'étoffe pour faire un grand habit¹⁷⁸ ; « On ne portait le grand corps à la cour que le jour de la présentation, et de la première année, et aux fêtes de cour. »¹⁷⁹. De même Garsault précise, dans son *Art du tailleur*, que le grand habit devait être, le jour de la présentation, noir, tous les agréments en dentelle blanc, le jupon et le corps ornés de pompons en dentelle d'or¹⁸⁰. Il est composé de trois ensembles : un corps à baleines fermé, très rigide, décolleté en ovale et dont les demies manches sont faites d'une superposition de rangs de dentelles ; une jupe étalée sur des paniers immenses ; une traîne dite queue de robe, attachée à la taille dont la longueur est proportionnelle au rang de la dame. Des accessoires viennent orner l'habit, comme la palatine qui recouvre la poitrine, la mantille, mantelet qui couvre les avant-bras, les glands pour relever la robe et les

¹⁷⁷ Madame Campan, *Mémoires de Madame Campan, première femme de chambre de Marie-Antoinette*, 1re éd. Paris : Mongie Aîné, 1822 ; Réed. Paris : Mercure de France, 1988.

¹⁷⁸ Comtesse de Genlis, *De l'esprit des étiquette de l'ancienne cour et des usages du monde de ce temps*, Paris : Mercure de France, 1996, p.26.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.28.

¹⁸⁰ François Garsault, *op.cit.*, p.55 - 56.

accessoires de manches et de gorge comme les « petits bonshommes » ou les tours de gorge. « Hybride d'ancien et de nouveau »¹⁸¹, l'habit de cour reste relativement stable pendant tout le XVIII^e siècle mais il est soumis aux changements de la mode.

Tout comme les cérémonies officielles où le port du grand habit est obligatoire (ou presque), les activités de la cour, les sorties dans les résidences secondaires, ont aussi un code vestimentaire très strict, qui imposent aux dames de la cour de porter sur elle toute la magnificence de Versailles. Les voyages introduisent ainsi une variante dans le costume de cour. A Fontainebleau ou à Compiègne, où le cérémonial en vigueur est le même qu'à Versailles, les femmes doivent porter l'habit de cour complet. En revanche, à Marly et à Choisy, si le grand corps reste obligatoire, il se porte sur une jupe ou une robe troussée, ce qui suppose que ces séjours sont considérés comme des moments de relative « détente ». Toutefois, le costume reste étroitement codifié, comme le montre l'anecdote relatée par le Saint-Simon¹⁸² en 1709 : la duchesse de Chevreuse ne peut, pour des raisons de santé, porter le grand corps. Le roi, qui souhaite malgré tout sa présence à Marly, déroge aux principes et l'autorise à participer au voyage, à voir Madame de Maintenon dans son appartement et à l'accompagner en promenade, sans toutefois pouvoir paraître dans les salons. Cette anecdote révèle que seul le roi peut amender les règlements vestimentaires mais sans jamais les abolir totalement. Même dans les situations les moins officielles, rien ne peut ébranler l'étiquette et le rythme codifié des journées de la cour.

Ainsi, nous comprenons que tout, à la cour, est organisé comme dans un théâtre des apparences. Si chaque moment du jour est défini par un costume précis, l'arrivée de nouvelles robes fait scandale. En effet, la robe volante la première va contrecarrer les volontés de Louis XIV : remplaçant la robe de cour telle que nous l'avons vu, et en donnant une image parfaitement contraire de celle du *grand habit*, la robe volante s'impose comme une vulgaire robe de chambre.

¹⁸¹ Kimberly Chrisman-Campbell, « Le grand habit et la mode en France au XVIII^e siècle », dans *Fastes de cour et cérémonies royales. Le costume de cour en Europe, 1650 - 1800*, p. 222.

¹⁸² Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires et Additions au Journal de Dangeau*, éd. Yves Coirault, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1983 - 1988, 8 vol., t.III, p.527.

Et pour cause : on ne peut, à la cour de France, porter une robe de chambre en public. Dans un monde où tout est régit par les lois de l'apparence, nous allons voir que les nouvelles robes qui ont fait la mode font également le scandale.

1. De la chambre au salon : formes et scandales

Les sphères de l'intime et du public sont deux mondes séparés par une épaisse frontière, imperméable, qui ont chacun des codes, des gestuelles, des tenues bien spécifiques. Nous l'avons vu, le monde public de la cour de Versailles est un monde des apparences, où chaque circonstance a son costume propre. Ainsi, si la cour est réglée de cette façon, personne ne peut déroger à cette règle. Lorsque la robe volante apparaît dans les années 1705 - 1710, inspirée des robes de chambre réservées à l'intime, il paraît inconcevable qu'elle soit portée à la cour. Madame la duchesse d'Orléans, dans une lettre à la duchesse de Hanovre, souligne qu'il est « impertinent d'en mettre ».¹⁸³ En effet, le port d'une robe de chambre, conçue pour être portée dans les parties privées, est symbolique de toute une atmosphère intime, qui n'a pas lieu d'être à la cour. Au monde de l'intime est rattachée bien des choses indiscrettes : l'univers sensuel du boudoir, les secrets de la toilette, l'univers intime féminin... toutes ces choses sont perçues par les contemporains, et surtout symbolisées par la robe volante.

a) La robe volante dissimule les secrets du boudoir

En effet, nous avons vu que dans sa forme et sa coupe, la robe volante rappelle les déshabillés portés dans l'intimité, plus qu'une robe de cour avec une construction et un maintien. Sa forme lâche et « volante », renvoie directement à tout un univers encore mystérieux, celui du monde intime, du boudoir. En effet, le boudoir est une petite pièce aménagée, près de la chambre à coucher. Louis-

¹⁸³ Charlotte-Elisabeth de Bavière, duchesse d'Orléans, *Lettres de Madame, duchesse d'Orléans, née princesse Palatine*, Paris : Mercure de France, 1981, lettre du 12 avril 1721, p.421.

Antoine de Caraccioli le définit dans son *Dictionnaire critique* : « Boudoir : Cabinet qu'on nomme ainsi, pour avoir droit de demeurer avec soi. »¹⁸⁴ L'apparition du boudoir correspond à une évolution des mœurs liée à l'évolution des rapports hommes-femmes et a une incidence sur l'architecture intérieure. En effet, à l'intérieur des habitations, les espaces sont redistribués en appartement, mieux chauffés, dont les pièces en enfilades voient spécifier leur fonction (salon, salle à manger, boudoir, cabinet de travail, etc.) ; ainsi, dans ces nouveaux espaces, on vaque en négligé, en déshabillé ou en robe de chambre¹⁸⁵. Plus particulièrement, le boudoir¹⁸⁶ devient un endroit en retrait, secret, réservé aux activités féminines, quelles qu'elles puissent être. Ainsi, nous retrouvons l'idée d'un boudoir liée au sexe et aux dialogues sensuels dans les oeuvres du Marquis de Sade, *La philosophie dans le boudoir* (1795), mais aussi évoqué comme tel dans les *Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos. De fait, dans une société où chaque tenue à sa place, le déshabillé est la tenue du boudoir. Pour la Marquise de Merteuil, dans *Les Liaisons dangereuses*, le déshabillé est une arme de séduction qu'elle ne porte que dans son boudoir : « Arrivée dans ce temple de l'Amour, je choisis le déshabillé le plus galant. Celui-ci est délicieux ; il est de mon invention ; il ne laisse rien voir et pourtant fait tout deviner. »¹⁸⁷ Pour elle, le déshabillé apparaît comme un habile artifice destiné à susciter le désir, comme nous pouvons le voir par exemple dans la scène galante peinte par Pierre-Antoine Baudoin [fig. 123]. Indispensable tenue des petites maisons et des boudoirs, il joue un rôle de premier plan dans le rituel de la rencontre amoureuse. Entre les mains de la marquise de Merteuil, il est un instrument de provocation, dérobant à demi les contours d'un corps qui s'expose aux regards, il sollicite l'imaginaire et se fait, délibérément, excitant érotique.

¹⁸⁴ Louis-Antoine de Caraccioli, *Dictionnaire critique, pittoresque et sentencieux, propre à faire connoître les usages du siècle ainsi que ses bizarreries*, Lyon : Chez Benoît Duplain, 1768, tome III, p.27.

¹⁸⁵ Philippe Perrot, *Le luxe. Une richesse entre faste et confort, XVIIIe-XIXe siècle*, Paris : Editions du Seuil, 1995, p.74.

¹⁸⁶ Le mot *boudoir*, vient de *bouder* qui signifie «se mettre à l'écart».

¹⁸⁷ Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, 1re éd. Paris : Durand, 1782 ; Rééd. Paris : Flammarion, 1996, lettre X, p. 100.

Dans le cas de la robe volante, nous pouvons imaginer les critiques qui ont été faites à son égard : empreinte de la sensualité et des péchés commis dans le lieu intime du boudoir, elle permet de dissimuler les vices d'un corps impur. Le fait de transposer cette robe d'un lieu intime à un lieu public attire les foudres des contemporains. Comme l'explique Aileen Ribeiro dans *Dress and morality*, le degrés d'indignation des contemporains change selon ce que la société est en mesure d'accepter dans une situation donnée. Cela a été parfaitement défini par l'historien Quentin Bell comme une « conscience vestimentaire »¹⁸⁸ : les vêtements en eux-même ne sont pas immoraux, mais ils le deviennent lorsqu'ils sont portés dans des circonstances inappropriées.

En effet, la robe volante tout d'abord ciblée car, par sa forme très ample, elle permet de dissimuler le corps, ce qui, dans l'esprit du XVIII^e siècle, est forcément de mauvaise augure : s'il y a quelque chose à cacher, c'est aussi bien physique que moral. Nous retrouvons dans la *Satyre sur les cerceaux, paniers...*, une évocation de ce corps caché qui dissimule des bassesses d'âme :

« Plus les cerceaux ont de rondeur,
Moins leur vertu subsiste entière. »¹⁸⁹

L'auteur de la satire insiste sur les problèmes soulevés par ces nouvelles robes *battantes* ; par ces quelques vers, il insiste sur le fait que cette forme très lâche offrent un accès direct aux parties intimes des demoiselles, qui au XVIII^e siècle, ne portaient pas d'autres dessous que la chemise. Le port d'une robe si grande est suspicieux : il y a quelque chose à cacher ; la chair, le corps, est directement liée au péché premier, comme nous pouvons le lire dans *Des habits, moeurs, cérémonies, façons de faire anciennes et modernes du monde* de Jean de Glen : « la playe cachée sous nos vestemens causée par le péché premier »¹⁹⁰ ; si en plus, il s'agit d'un corps charnel, qui s'adonne au plaisir dans un lieu d'intimité, la critique en est d'autant plus forte. Pierre de Marivaux, dans *Le spectateur françois* adresse aux élégantes portant des robes volantes, une

¹⁸⁸ Aileen Ribeiro, *op.cit.*, p. 12.

¹⁸⁹ Jean-Félix d'Hénissart, *op.cit.*, p.13.

¹⁹⁰Jean de Glen, *Des habits, moeurs, cérémonies, façons de faire anciennes et modernes du monde avec les pourtraicts des habits taillés*, Liège : J. de Glen, 1601 ; Cité dans Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris : Olivier Orban, 1986, p.92.

critique acerbe. Il revient sur le fait que la robe volante, trop proche du déshabillé, et indécente et dissimule d'honteux secrets. Il commence sa satire par ces quelques mots bien choisis : « J'ai toujours regardé cet habit comme un honnête équivalent de la nudité même .»¹⁹¹ Selon lui, cet habit, donc la robe volante, est une « abjuration simulée de la coquetterie »¹⁹² et « n'a pas de pudeur »¹⁹³. Marivaux insiste sur le fait que ce vêtement a le « caractère de la peu chaste vanité qui l'inventa sans doute »¹⁹⁴. Le message de l'auteur est clair et concis : la robe volante n'a rien de chaste ; pourtant large et ample, elle est bien plus indécente par ce qu'elle suggère que par ce qu'elle montre. Sa ressemblance frappante avec un déshabillé galant en font un vêtement scandaleux, qui ne se porte pas en public, sans offenser la bienséance. Par exemple, l'écrivain Johann Georg Keyssler nous raconte, lors d'un voyage en Autriche, que l'Empereur a formellement interdit le port des robes volantes à la messe, dans les églises de Vienne : « For these two years past, if any woman comes in an *Andrienne*, *Volante*, or French sack, as it is called, either into St. Stephen's or any other large church in Vienna, she is immediately ordered to withdraw. It was grown a custom among the ladies at Vienna, in the morning, to slip on a sack, without stays, or hardly any other covering, and in that garb hurry away to mass ; which indecent custom occasioned the present imperial prohibition. »¹⁹⁵ [« Ces deux dernières années, si une femme se présentait en *Andrienne*, *Volante* ou robe à la française, comme elles sont appelées, dans la cathédrale Saint-Stéphane ou tout autre église importante de Vienne, elle était immédiatement priée de sortir. C'est devenu une coutume chez les Viennoises, le matin, d'enfiler une robe battante, sans corps, ou tout autre sorte de vêtement, et de se hâter d'aller à la messe dans cette tenue ; cette coutume indécente fut à l'origine de la prohibition

¹⁹¹ Pierre de Marivaux, *Le spectateur françois, ou Recueil de tout ce qui a paru imprimé sous ce titre*, tome II, Paris : Chez Pierre Prault, 1728, p.510 - 511.

¹⁹² *Ibid.*, p.511.

¹⁹³ *Ibid.*, p.513.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.513.

¹⁹⁵ Johann Georg Keyssler, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland Italy, and Lorrain. Giving a true and just description of the present state of those countries ; their natural, literary and political history ; manners, laws, commerce, manufactures, painting, sculpture, architecture, coins, antiquities, curiosities of art and Nature, etc.* , trad. de l'allemand par l'auteur, Londres, 1760, tome IV, lettre LXXXI «A description of the city of Vienna. August, 1st, 1730.», p. 170 - 171.

impériale. »] Il rajoute quelques lignes plus loin : « One, with great warmth, exclaimed, « that the women came to church in sacks, no to repent, as believers of old used to do, but the better to expose their ware to sale ; so that no priest, in administering the sacrament, could with a safe conscience look on them. » ». [« Quelqu'un, dans une grande ferveur, s'exclama : « Les femmes qui viennent à la messe dans ces robes ne viennent pas se repentir, comme les croyants le font d'ordinaire, mais plutôt pour exposer leurs biens à vendre ; l'offense est telle que le prêtre, en administrant le sacrement, ne peut les regarder avec la conscience tranquille. » .»] La robe volante apparaît réellement comme un vêtement pétri des péchés de l'intime : c'est un vêtement indécent, que l'on ne doit pas porter. A Vienne, la solution est radicale : les femmes en sont interdites, tant elles paraissent immodestes et indécentes. En France, plusieurs publications apparaissent, condamnant les robes volantes. C'est le cas de la satire anonyme, *Ordonnance burlesque de la Reyne des modes...*, qui fait de la robe volante le vêtement des femmes modestes et peu vertueuses ; la largeur de la robe est encore une fois visée, augmentée par les « cerceaux » : « En outre, défendons tres expressément à toutes personnes du Sexe pour cacher des défauts dont la connoissance interesse le public de porter désormais des Paniers & des Cerceaux »¹⁹⁶ D'après « la Reyne des modes », cette nouvelle robe n'exalte pas « la chasteté »¹⁹⁷ qui « doit par[âître] dans les habits »¹⁹⁸, mais dénote au contraire la « corruption des moeurs »¹⁹⁹. Ainsi, la robe volante est symbole d'une vie peu respectueuse : dans *Dress in eighteenth-century Europe, 1715 - 1789*, Aileen Ribeiro nous explique que la robe volante s'attira les foudres de la censure car sa forme trop ample paraissait cacher une multitude de péchés.²⁰⁰ De même, en évoquant le déshabillé porté dans les boudoirs, la robe volante porte un air de sensualité provocante qui offense la société. En effet, d'après Pierre Choderlos

¹⁹⁶ Anonyme, *Ordonnance burlesque de la Reyne des modes, au sujet des Paniers, des Cerceaux, des Vertugadins & autres ajustemens des Femmes*, Paris : Impr. d'Imbert de Bats, 1719.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Aileen Ribeiro, *Dress in eighteenth-century Europe, 1715 - 1789*, New Haven : Yale University Press, 2002, p. 37.

de Laclos, le déshabillé est « un stimulant de la volupté »²⁰¹. C'est bien cet effet que provoque la robe volante à la cour de Versailles et c'est cette impression très nette que nous voyons dans les scènes galantes peintes par Jean-François de Troy [fig. 124]. En effet, dans *La déclaration d'amour*, il est difficile de distinguer le déshabillé de la robe. La jeune femme, à qui un chevalier fait la cour, est-elle vêtue d'un déshabillé galant, comme celui de la Marquise de Merteuil, ou est-elle vêtue d'une robe volante, dans son salon ? Le doute persiste, car les deux vêtements sont proches. Le transfert du déshabillé dans le monde de la cour, de l'apparence est à l'origine de ces critiques : la robe choque car, imprégnée du monde de l'intime, elle affiche des codes qui sont réservés à l'intime. Quentin Bell, dans *Mode et société* explique que dans la société curial du XVIII^e siècle, un vêtement est conçu pour une occasion et une circonstance précises²⁰². En l'occurrence, le déshabillé est fait pour être porté à l'intérieur de la chambre ou du boudoir, le matin de préférence. Arraché à ces circonstances, il peut sembler déplacé, absurde ou choquant : la robe volante n'a donc pas pu échapper aux huées de la cour, qui la considérait comme une vulgaire robe de chambre, à l'instar de la duchesse d'Orléans²⁰³.

De la même façon, un phénomène semblable se produit dans les années 1770 - 1780 : un mouvement de mode réssucite la vogue du vêtement ample, ce qui déplaira tout autant aux contemporains ; la mode des calèches, c'est-à-dire de larges vêtements, sous forme de cape à capuchon, qui font fureur pour les promenades ou les sorties, mais qui se heurtent également aux critiques des contemporains qui désapprouvent ces vêtements trop lâches. La calèche, dans sa forme la plus simple, se porte juste sous la forme d'un capuchon, renforcé par des joncs, [fig. 125 et fig. 126] et s'attache par des liens autour de la tête, pour protéger la coiffure, qui, autour des années 1770, devient de plus en plus haute [fig. 127]. Mais la calèche prend aussi la forme d'un manteau très ample, rappelant de fait la robe volante, qui a pour particularité d'envelopper littéralement

²⁰¹ Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, *Des femmes et de leur éducation*, 1783 ; Paris : Editions Mille et une nuits, 2000, chapitre XII «De la parure», p.59.

²⁰² Quentin Bell, *Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p. 25.

²⁰³ Charlotte-Elisabeth de Bavière, duchesse d'Orléans, *op.cit.*, p.421.

la jeune femme, qui se cache ainsi aux yeux de tous. Comme nous pouvons le voir [fig. 128], la calèche recouvre tout le vêtement, et donne au corps une forme plus ample, et permet également de dissimuler des secrets, ou des multitudes de péchés, comme l'a évoqué Aileen Ribeiro à propos de la robe volante. La même critique est adressée aux calèches, car il s'agit d'un vêtement ample : elle dissimule des actes peu convenables, souvent liés au péché de la chair. Comme nous pouvons le voir sur la gouache de Pierre-Antoine Baudouin, peintre connu pour ses scènes érotiques [fig. 129], le port de la calèche est liée à tout un univers galant, auquel est attaché de nombreux vices : sur cette peinture, le jeune couple se retrouve la nuit, dans un parc, situation propice à de nombreuses déclarations d'amour et autres galanteries. Déjà en 1713, l'auteur de *Female Folly : or the Plague of a Woman's Riding-Hood and Cloak* (1713) considérait que les manteaux à capuchons était l'apanage des femmes de mauvaise vie : ils permettaient de dissimuler des grossesses honteuses et des vices cachés. Les femmes respectables étaient priées de ne point en porter, sous peine d'être reconnues comme femmes aux moeurs légères et de mauvaise réputation.²⁰⁴ Dans la gravure *Miss Calash in contemplation* [fig. 130] la jeune femme, qui porte une très imposante calèche, se réfugie dans une grotte dans un parc - lieu favori des amants secrets - et « toutes ses pensées sont tournées vers l'amour », comme l'indique la légende de la gravure. Encore une fois, la calèche, comme vêtement ample, devient le symbole d'une vie aux moeurs légères. De même, les frères Goncourt dans *La femme au XVIII^e siècle* cite cette « coiffure extravagante »²⁰⁵, et évoque un dialogue entre Diderot et sa fille, qui a un goût prononcé pour cet atout de dissimulation : « - Qu'as-tu sur la tête, demandait le père, qui te rend grosse comme une citrouille ?

- C'est une calèche.
- Mais on ne saurait te voir au fond de cette calèche, puisque calèche il y a.
- Tant mieux : on est plus regardée.
- Est-ce que tu aimes à être regardée ?

²⁰⁴ Cité dans Aileen Ribeiro, *Dress and morality*, Londres : B.T. Batsford, 1986, p.96.

²⁰⁵ Jules et Edmond de Goncourt, *La femme au XVIII^e siècle*, Paris : , p.362.

- Cela ne me déplait pas. »²⁰⁶

Diderot est choqué de voir sa fille si apprêtée, mais surtout, il insiste sur cet instrument qui plonge le « haut de son visage dans l'ombre »²⁰⁷.

Les vêtements amples, tout particulièrement la robe volante, attirent trop l'attention sur le corps. En effet, étant un vêtement proche du déshabillé, porté dans l'intimité d'un boudoir, cette robe a mauvaise réputation, et fait de la femme qui la porte une femme légère, aux moeurs scabreuses. De plus, sa forme ample suggère des vices à cacher, ou un corps impur, couverts de marques laissées par une vie de débauche. Enfin, une telle ampleur laisse suggérer un accès direct aux parties intimes de la dame, ce qui lui donne une image peu respectable.

Les vêtements amples sont le signe d'une mauvaise vie : s'ils indiquent un goût prononcé pour les activités intimes, ils sont également le symbole d'une vie honteuse, et mal menée. C'est Madame de Montespan qui, la première donne une image scandaleuse à la robe volante, en s'en servant pour dissimuler ses grossesses inattendues.

b) La robe volante, robe de grossesse ?

Dès le siècle des Lumières, on commence à voir dans la grossesse un phénomène naturel et non plus une maladie à l'issue trop souvent fatale. Aussi la société confère-t-elle à la future mère, porteuse de vie, une place nouvelle²⁰⁸. Ce progrès indéniable n'a pourtant pas de conséquence sur les habitudes vestimentaires. La femme n'a pas de tenue correspondant à son état, mis à part le corps, qui doit l'aider à porter l'enfant [fig. 131]. Cependant, vient toujours le moment où elle se trouve devant la nécessité de posséder des tenues amples. Il est vrai que par sa forme, la robe volante pourrait parfaitement convenir aux attentes d'une femme enceinte. Pourtant, la robe volante est bien une robe de cour, portée comme telle et pour elle.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Yvonne Knibiehler et Catherine Fouquet, *Les Femmes et les Médecins*, Paris : Hachette, 1983, chapitre sur la mère, paragraphe «De la femme grosse à la femme enceinte», p.118 - 138.

Toutefois, c'est bien un point qui a été reproché à cette robe : cette forte similarité avec les robes de grossesse. La réputation de cette robe fut faite par Madame de Montespan, d'après la duchesse d'Orléans : « C'est Madame de Montespan qui a inventé les robes battantes, pour cacher sa grossesse, parce qu'on ne peut distinguer la taille sous ces robes ; mais lorsqu'elle les mettait, c'était précisément comme si elle avait écrit au front qu'elle était grosse ; en effet, tout le monde à la cour disait : Madame de Montespan a sa robe battante ; elle est donc grosse. Je crois qu'elle le fait exprès, espérant que cela lui donnerait plus de considération à la cour, ce qui arrivait effectivement. »²⁰⁹ Ainsi, nous comprenons que la robe volante n'est pas portée par les femmes enceintes, mais a été créée par les femmes enceintes, puis portée à la cour. La critique s'adresse surtout à ce transfert : une robe de grossesse reste un vêtement dissimulant un état embarrassant, et qui à trait à la vie privée, qu'on ne veut pas montrer au grand jour. Dans le cas de Madame de Montespan, les grossesses qu'elle dissimulait étaient honteuses : étant la maîtresse du roi, elle ne pouvait s'afficher, étant donné que l'enfant à naître était le fruit d'une union défendue ; Louis XIV, lui-même conscient de l'embarras que provoquait ces grossesses inattendues, pria la Marquise de ne point s'afficher et de bien vouloir se retirer près de Lagny, dans une demeure nommée le Génitoy²¹⁰. De fait, la robe volante fut teintée, dès la naissance du premier « bâtard » du roi en 1669, de l'image dégradante que lui avait attribuée la Montespan.

L'image de la robe volante était faite ; pour les courtisans, la robe volante était devenue le symbole de l'impertinence et de l'indécence de Madame de Montespan. De fait, nous retrouvons dans les critiques contemporaines des allusions à cette « robe de grossesse » qui donne à la jeune femme qui la porte, une réputation quelque peu scandaleuse. Nous lisons ainsi dans *La Bagatelle* du 11 juillet 1718 : « A présent, le commodité paraît être le seul but que les dames

²⁰⁹ Charlotte-Elisabeth de Bavière, duchesse d'Orléans, *Mémoires sur la cour de Louis XIV et de la Régence*, Paris : Ponthieu, 1823, p.60 - 61.

²¹⁰ Michel de Decker, *Madame de Montespan, la grande sultane*, Paris : Librairie Académique Perrin, 1985, p.107.

Le Génitoy, gentilhomme qui était alors la propriété d'un Sanguin, premier maître d'hôtel du Roi, existe toujours aujourd'hui mais sous le nom de *Génitoire*. La corruption du terme Génitoy en Génitoire serait due au fait que Madame de Montespan y fit ses couches.

parisiennes ont en s'habillant : on ne voit guères dans les promenades publiques celles qui sont d'un rang un peu distingué [...] ; elles portent toutes sur elles, comme dit Arlequin, un air de bonne fortune prochaine. »²¹¹ Il paraît très impudique, dans la société du XVIII^e siècle, de se montrer enceinte si on n'est pas mariée. Ainsi, les jeunes demoiselles déambulant en robe volante à la cour font scandale, car on leur prête un état qui n'est pas le leur et qui ne convient pas, surtout, à leur situation. Le vêtement en lui même n'est pas choquant : c'est l'utilisation qu'on lui attribue qui en fait un vêtement choquant.

La tendance s'inverse, dans les années 1740, lorsque la volante commence à se transformer en robe à *la française*, qui en est une adaptation plus ajustée, donc plus adéquate à la rigueur de la cour. En effet, la robe volante devient conseillée pour les femmes enceintes, car elle est large et confortable. Ainsi, Madame Delany écrit à sa soeur enceinte en 1747 : « They are easier and handsomer [...] for a lady in your circumstances. »²¹² [« Elles sont plus simples et plus belles [...] pour une femme dans ton état. »] De fait, le monde intime a tellement imprégné cette robe, qu'elle en est devenue ce qu'on lui a reproché. Si son allure donnait aux jeunes femmes des airs de femme enceinte, alors elle est devenue une robe de grossesse, afin de replacer cette robe dans le monde de l'intime, et de l'y maintenir. La superposition des deux modes ne peut fonctionner : soit le vêtement appartient à l'intime et est porté en tant que tel soit il appartient au monde public et il revêt donc cette autre fonction. Le passage entre les deux est transgressif, car Versailles est le monde du public et du paraître par excellence.

Mais nous verrons, dans une vision plus large, que le véritable problème posé par ces nouvelles robes, entre 1715 et 1815, c'est l'apparence de « négligé » qu'elles arborent, alors qu'elles sont portées en tant que robes de cour. La robe de cour doit être magnifique, un symbole social et moral. Pourtant, cette vogue du négligé bouleverse rapidement et de façon brutale les règles des

²¹¹ *La Bagatelle*, 11 juillet 1718, p.155.

²¹² Madame Delany, citée dans Aileen Ribeiro, *Dress in eighteenth-century Europe, 1715 - 1789*, New Haven : Yale University press, 2002, p.35.

apparences à la cour de Versailles, ainsi que dans le société post-révolutionnaire, jusqu'au règne impérial de Napoléon.

c) Le *négligé* comme robe de cour

D'après Quentin Bell : « Versailles était un monument dédié à la Gloire, et non au bien-être. »²¹³ Versailles était un lieu d'élégance, de magnificence où le confort n'avait pas sa place. Nous l'avons vu, la robe de cour, et pour certaines occasions, le *grand habit*, étaient des tenues officielles et de mise pour tout moment de la journée. Seul le matin était réservé à des tenues plus confortables, car, le matin est réservé au « soi ».

Dans ses appartements, avant sa toilette, la jeune élégante porte ce qu'on appelle le *déshabillé* ou *négligé*, ces deux termes étant similaires, et désignant « l'accoûtrement d'une personne qui n'a pas fait sa toilette ».²¹⁴ D'après Caraccioli, ces deux tenues sont l'ouvrage de l'art, surtout chez les jeunes élégantes. Le plus souvent, ce vêtement du matin est composé de tissus légers et confortables, tels que le lin ou le coton (sous forme de mousseline, voile, gaze, etc.). Ce terme s'applique à plusieurs types de vêtements, tous coupés dans une forme plutôt ample et utilisés uniquement à l'intérieur de la maison. Nous retrouvons alors la fameuse robe de chambre, de la fin du XVII^e siècle, dont la robe volante est issue, mais également le peignoir [fig. 132], plus léger (ainsi nommé par confusion avec le mantelet de lingerie que l'on enfilerait pour se coiffer), le tout porté sur une élégante robe d'intérieur ou un ensemble jupe et camisole [fig. 133]. Ces vêtements destinés au confort sont tout de même portés sur de petits paniers, dit *considérations*. D'après la comtesse de Genlis, ce sont de « petits paniers que l'on mettoit le matin »²¹⁵ et avec lesquels « on peut aller par-

²¹³ Quentin Bell, *op.cit.*, p.128.

²¹⁴ Louis-Antoine de Caraccioli, *op.cit.*, tome II, p.110.

²¹⁵ Comtesse de Genlis, cité dans Anne-Cécile Moheng, «Corps à baleines et paniers. La mécanique du maintien au XVIII^e siècle.», dans Denis Bruna (dir.), *La Mécanique des Dessous. Une histoire indiscrète de la silhouette*, Paris : Les Arts décoratifs, 2013, p.117.

tout où le respect n'est pas exigible. »²¹⁶ Sous cette tenue était portée, comme pièce élémentaire, la chemise. La tenue est simple et élégante, mais, comme le rappelle le *Mercur de France* ne permet pas de paraître en public, seulement dans des lieux où « le respect n'est pas exigible ». La toilette fait partie d'un univers à la fois sensuel et coquet, où le négligé prend part à un rituel et à une mise en scène de la beauté, de l'habillage et du déshabillage. Ces tenues du matin étaient généralement coupées dans des tissus légers de couleurs claires dévoilant avec charme les formes du corps. Ces matières sensuelles ainsi que ces coupes amples et confortables, étaient réservées uniquement à l'espace de la chambre et du boudoir, puisque le protocole et l'étiquette exigent de la femme une tenue adéquate à chaque moment et chaque événement de la journée.

Pourtant, nous allons voir que des années 1715 à la fin de l'Empire, le monde intime et ses parures inspirent fortement les élégantes, qui paraissent en public vêtues de coton légers et de larges robes battantes. En effet, au début du XVIII^e siècle, la vogue du négligé atteint un tel sommet que les femmes de la cour le transposent en costume de cour. C'est la robe volante, qui, la première, franchit cette ligne entre déshabillé du matin, et vêtement de jour / de cour. Par cette mutation, elle devient un hybride du matin et du jour, mais cela ne correspond pas au goût de la cour de la Régence, encore très attachée à la brillance et au faste de Louis XIV. Lorsque nous observons la forme de la robe volante [fig. 134 et fig. 4], il est vrai qu'elle ressemble en tous points à une robe de chambre, si ce n'est le tissu employé, qui est certainement plus richement ornée, et plus précieux. De prime abord, peu d'éléments dans cette robe nous permettent d'affirmer qu'il s'agit d'un vêtement porté à la cour de France. Dans *La Femme au XVIII^e siècle*, les Goncourt la définissent ainsi : « Comme une large robe de chambre, ou comme un domino étoffé, qui laisserait échapper les bras nus d'engageantes de dentelle. »²¹⁷ La dentelle étant une matière également employée pour les tenues du matin, nous retrouvons ici tout le vocabulaire de l'intime. Pourtant les frères Goncourt évoquent bien les gravures des « Figures françoises de modes »,

²¹⁶ *Le Mercur de France*, avril 1765, vol. I : «SUITE des Lettres d'une jeune Etrangère, sur quelques modes et usages de France (Cette Lettre traire de l'origine et des progrès du panier en France)», p.33.

²¹⁷ Jules et Edmond de Goncourt, *op.cit.*, p.324.

dessinées par Octavien²¹⁸, retraçant les grands costumes de cour du XVIII^e siècle. Parmi ses multiples dénominations de l'époque, elle était entre autres appelée « innocente », rappel ironique des activités que l'on pratiquait dans le boudoir ou dans la chambre, vêtue de ce déshabillé. A la fois sensuelle et décontractée, la robe volante fait sensation sous la Régence mais devient également l'objet des critiques les plus virulentes. La duchesse d'Orléans est la première à décrier sa ressemblance avec un négligé, et condamne les jeunes élégantes : « [...] nulle femme qui en porte n'est-elle admise en ma présence : c'est comme si on allait se mettre au lit. Il n'y a aucune règle pour les modes : ce sont les faiseuses de robes de chambres et les coiffeuses qui les font. »²¹⁹ Sa référence au monde de l'intime place directement la robe volante dans le vestiaire négligé. Selon elle, la similitude de cette robe avec une robe de chambre, ou une chemise de nuit, en fait un vêtement négligé, impropre à être porté à la cour. Nous retrouvons cette impression de « chemise de nuit » ou de « robe de chambre », lorsque nous observons avec attention le tableau de Jean-François de Troy, *L'alarme ou la gouvernante fidèle*, récemment exposé au Musée Jacquemart-André [fig. 135] : la jeune femme, en pleine discussion charmante avec un de ses prétendants, porte une robe volante, dans une matière soyeuse et brillante, blanche, agrémentée de dentelle blanche et de noeuds rouges. Toute cette parure, ainsi que la matière de la robe, nous plonge dans le monde de l'intime : il est certain que cette robe - portée ici de jour, comme cela pouvait être fait à la cour - rappelle en tous points un déshabillé galant, comme celui mis au point par la Marquise de Merteuil²²⁰. Par comparaison, et pour montrer à quel point cette tenue semble déplacée, le jeune homme porte un habit de cour, composé d'un justaucorps à larges basques, d'un gilet et d'une culotte, qui composent depuis le règne de Louis XIV, l'habit masculin officiel de la cour. La jeune femme, dans sa tenue légère, semble prête à faire sa toilette. Nous comprenons mieux les propos de Madame, lorsque nous observons ce tableau.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Charlotte-Elisabeth de Bavière, duchesse d'Orléans, *Lettres de Madame, duchesse d'Orléans, née princesse palatine*, Paris : Mercure de France, 1981, lettre du 12 avril 1721 à la duchesse de Hanovre, p.421.

²²⁰ Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, 1^{re} éd. Paris : Durand, 1782 ; Rééd. Paris : Flammarion, 1996, lettre X, p. 100.

De plus, la robe volante, dans sa plus grande coquetterie, était souvent portée avec un petit bonnet de lingerie plat, comme tout couvre-chef [fig. 136] : les coiffures compliquées et autres Fontanges²²¹ sont oubliées, et laissent place à des coiffures plus simples, qui évoquent les bonnets de dentelle posés sur la tête dès le réveil pour faire la toilette [fig. 137 et fig. 138], ou tout simplement les bonnets de linge portés la nuit pour dormir. Cet élément, qui fait partie intégrante de la tenue, achève de l'ancrer dans le monde de l'intime et lui donne un ton moins officiel que celui voulu par la cour de France. Le déshabillé est volontairement flou, dissimule et montre certaines formes avec goût, il est léger et sensuel ; ce n'est pas du tout l'image que doit un costume de cour : même si les mœurs et la bienséance s'assouplissent sous la Régence, la cour de Versailles n'en reste pas moins celle construite par Louis XIV ; l'image de la cour doit être *im-peccable*. Le transfert de cette tenue de l'intime dans le monde public trouble les codes de l'apparence ; le tableau de Jean-François de Troy, *Dame à sa toilette recevant un chevalier*, nous en donne un bon exemple [fig. 107]. En effet, dans la traditionnelle scène galante, la dame devant son miroir reçoit son prétendant en déshabillé, afin de le séduire. Ici, elle le reçoit, mais en train de se vêtir d'une robe volante, que nous reconnaissons de par sa forme très large, mais notre compréhension est brouillée par la ressemblance des deux vêtements : cette dame est-elle, comme elle doit être, en négligé galant ? Ou en costume de cour, ce qui serait moins approprié dans cette situation ? L'intime est transporté dans le public et inversement. Ce qui a choqué les contemporains, c'est cet ensemble de codes correspondant à un milieu intime et privé, transporté dans un monde où tout est apparence et étiquette.

Il en va de même pour la fameuse chemise à la Reine, qui dans sa forme la plus simple, ressemble en tous points à une chemise de nuit. Sa forme épurée, et sa couleur blanche, poussent le contemporain à la méprendre avec une chemise que l'on porte pour dormir, ou pour faire sa toilette. Les critiques sont sensiblement les mêmes que pour la robe volante ; cependant, sous le règne de

²²¹ Vers 1678, apparaît la coiffure à la Fontanges qui, de simple noeud relevant les cheveux bouclés sur le dessus de la tête, se transforme en un échafaudage de boucles complété ensuite par un bonnet, couronnant la tête d'une véritable architecture de mousseline, de dentelles, de rubans montée sur fil d'archal. La vogue durera trente ans.

Louis XVI, le cérémonial de la cour est plus strict que sous le Régent, réputé pour ses moeurs légères. Versailles est toujours soumis à une étiquette rigoureuse et le costume de cour reste, encore et toujours, le costume idéal en toute circonstance. De fait, le port d'une « chemise de nuit », à la cour, semble parfaitement déplacé. Si Marie-Antoinette la porte dans les jardins de son Petit Trianon, dans une volonté d'éloignement de l'étiquette et du protocole, elle reste pourtant dans le cadre très strict de la cour de Versailles et doit donner une image splendide car elle est et reste reine de France. Cependant, la mode de la *chemise* se répand, et le goût pour le négligé comme robe de jour devient de plus en plus fréquent, non sans mécontenter les critiques. En effet, de nombreuses variantes naissent, et puisent fortement dans le monde de l'intime. Inspirées des négligés portés chez soi, apparaissent les robes à *la Nina*, dont le corsage dénude les épaules, est lacé dans le dos et cousu à un jupon de mousseline. Sans corps ni paniers, cette robe, tout comme la chemise à la Reine, est cintrée à la taille par une écharpe de couleur. Cette robe fut créée par Madame Dugazon dans *Nina ou la folle par amour*, opéra-comique joué à la Comédie Italienne en 1786 ; nous pouvons voir un exemple de cette robe sur la gravure représentant Madame Dugazon, d'après Antoine Vestier [fig. 139]. De même, la robe qui s'inspire le plus du négligé du matin (en plus de l'effet « chemise » de la robe) restent la *robe-peignoir* : combinant la forme de la robe chemise et celle du peignoir, cette robe a une encolure en V ornée de dentelle, resserrée à la taille par un ruban, à la façon des peignoirs et manteaux de lits que les femmes portaient dans leurs boudoirs. On peut voir la duchesse Jules de Polignac porter une robe de ce type sur son portrait réalisé par Madame Vigée-Lebrun [fig. 21]. Nous pouvons comparer cette robe-peignoir, à l'élégant déshabillé portée par le personnage féminin de la gravure *L'heureux moment* de Nicolas de Launay [fig. 140] : ouvert sur le devant, il présente les mêmes caractéristiques que la robe-peignoir. Cependant, nous comprenons bien que ce genre de vêtement est sensuel : ici, la scène romantique est explicite. De plus, les robes chemises étaient coupées dans des matières vaporeuses et légères, comme du coton léger, de la mousseline ou de la percale : uniquement des tissus portés et utilisés originellement dans le monde de l'intime. Cette robe contraste fortement avec la robe de cour

traditionnellement portée à la cour, qui reste la robe à *la française*. Les frères Goncourt dans *La femme au XVIII^e siècle* déplorent cette simplicité : « La mode féminine ne s'ingénie plus qu'à être simple. Elle ne fait plus travailler les couturières et les tailleuses que sur la mode masculine. [...] Ce ne sont plus que les robes simples, les *chemises*, les robes à *la turque*, à *la créole*, à *la janséniste*, et les robes à *la Jean-Jacques Rousseau* « analogues aux principes de cet auteur ». »²²² La simplicité paraît être l'apanage du déshabillé. Cette robe chemise est associée au style « négligé » et immédiatement confondue avec le déshabillé. Les deux ne font qu'un, tant l'allure que la chemise à la Reine semble informelle. C'est la description faite de la duchesse de Polignac par les frères Goncourt dans *Histoire de Marie-Antoinette* : « Le naturel, le laisser-aller, l'abandon, charmait chez Madame de Polignac ; la négligence était sa coquetterie, le déshabillé sa grande toilette ; et rien ne la paraît mieux qu'un rien : une rose dans les cheveux, un peignoir, une *chemise*, comme on disait, plus blanche que neige²²³, la toilette libre, matinale, aérienne et flottante qu'ont essayé de saisir les crayons du comte de Paroy. »²²⁴ Nous comprenons que la garde-robe de la duchesse de Polignac, gouvernante des enfants royaux, est composée d'un grand nombre de chemises, qui semblent se confondre avec ses pièces de déshabillées. Dans les années 1780, on parle de « négligé complet », tant ce style finit par gagner les modes. Le baron de Frénilly, dans ses *Souvenirs*, évoque « une révolution de linon ; mais c'en était une qui avait son importance. »²²⁵ De plus, en 1786, le *Cabinet des Modes* inclut la robe chemise dans son journal, dans la catégorie « négligé »²²⁶. La chemise à la Reine est admise en tant que négligé, mais n'a pas lieu d'être dans le cadre de la cour de France. Tout comme pour la robe volante, elle est rattachée au monde de l'intime, et par bien trop d'éléments, elle signifie sensualité, intimité, érotisme.

²²² Jules et Edmond de Goncourt, *op.cit.*, p.368.

²²³ Alexandre de Tilly, *Mémoires du comte de Tilly*, Paris, 1830, vol.1, cité dans Jules et Edmond de Goncourt, *Histoire de Marie-Antoinette*, Paris : Firmin Didot frères, fils et Cie, 1859, p.100.

²²⁴ Jules et Edmond de Goncourt, *Histoire de Marie-Antoinette*, Paris : Firmin Didot frères, fils et Cie, 1859, p.100.

²²⁵ François-Auguste Fauveau de Frénilly, *Souvenirs du baron de Frénilly, pair de France, (1768 - 1828)*, Paris : Plon, 1908, p.80.

²²⁶ *Cabinet des Modes*, 15 février 1786, planche première, p.49.

Ce n'est plus dans le cadre de la cour de France que la robe Merveilleuse fait sensation, mais dans une société post-révolutionnaire hiérarchisée et toujours très attentive au respect des bienséances et surtout, de la mode. Le *Journal des Dames et des Modes* du 20 fructidor an VI (6 septembre 1798) définit parfaitement les normes du paraître dans la société parisienne du Directoire : « Ce n'est pas pour nous seuls que nous vivons. En entrant dans la société, nous contractons l'obligation de vivre aussi pour elle. Toutes nos actions ont deux faces ; l'intention en dirige une vers nous-même, l'apparence soumet l'autre aux yeux du public. »²²⁷ L'idée d'un contrat avec la société maintient cette distinction entre le privé et le monde public. La société reste le monde des apparences : pour vivre avec elle, il faut *paraître*. De plus, dans le chaos des troubles post-révolutionnaires, la société mise en place fonctionne sur une hiérarchie des apparences, qui mettent en exergue les fortes personnalités et les lanceurs de mode. Dans cette situation les Merveilleuses font à la fois la mode, et le scandale. Car si la Révolution a changé beaucoup de choses, en ce qui concerne les normes du paraître, tout semble calqué sur les rigueurs de la funeste cour de Versailles. La distinction entre public et privé doit être assurée, afin de respecter la bienséance et la morale. Ainsi, les Merveilleuses, dans leurs robes chemises diaphanes, outrent la frontière entre le paraître et le soi. Plus que pour les autres robes, la robe Merveilleuse donne à l'élégante un air négligé, de déshabillé. La transparence joue un rôle prépondérant, comme nous l'avons vu. Cet élément évoque bien sûr les déshabillés sensuels, et les scènes de boudoir. Mais le style « négligé », déjà lancé par l'attitude désinvolte de Madame de Polignac à la cour de Louis XVI, atteint son paroxysme sous les Merveilleuses. Tout, dans la mise des Merveilleuses, paraît évoquer le négligé du matin : le *Journal des Dames et des modes* souligne clairement le renversement des tendances, car « jadis, le négligé était un habit du matin »²²⁸. Si les critiques se font si nombreuses et virulentes, c'est parce que ces robes ne sont pas considérées comme telles, on les voit encore comme des négligés ou des déshabillés. On peut lire dans le *Journal des Dames et des Modes* : « On distingue deux toilettes. Toilette du

²²⁷ *Journal des Dames et des Modes*, 20 fructidor an VI (6 septembre 1798), éditorial, p.1.

²²⁸ *Journal des Dames et des Modes*, 15 fructidor an VI (1er septembre 1798), p.8.

matin, pour rester dans son appartement, et recevoir les visites ; toilette pour la promenade ou pour faire ses courses. La première s'appelle négligé du matin ; la seconde, négligé paré. »²²⁹ Si la robe est encore considérée comme un négligé, c'est qu'elle est toujours ancrée dans une tradition intimiste de la mode. Donc, ce qui gêne particulièrement les contemporains, c'est tout simplement que les Merveilleuses portent leur dessous, leur lingerie, en société, dans les bals, les promenades. Il faut comprendre que dorénavant, les femmes apparaissant en public en chemise, déshabillé et vêtement de jour se confondent alors parfaitement. Ce qui frappe le plus dans la tenue des Merveilleuses, c'est l'impression qu'elles ne sont qu'en chemise. Impression renforcée par le fait qu'elles ne portaient aucun sous vêtement, pas même les plus sommaires. On dit à Paris en 1796 : « Voilà plus de deux mille ans que les femmes portaient des chemises ; cela était d'une vétusté à périr ! »²³⁰ De fait, comme le disait quelques décennies plus tôt la duchesse d'Orléans : « C'est comme si on allait se mettre au lit. »²³¹ Nous retrouvons des critiques à ce sujet au temps des Merveilleuses. Ainsi nous pouvons lire dans le *Paris métamorphosé* de Pierre-Jean-Baptiste Nougaret : « Elle eut le front de mettre une simple robe de gase ; en sorte qu'il était vrai de dire qu'elle était en chemise. »²³² La chemise, en tant que vêtement intime, d'intérieur, ne peut être portée en tant que telle, sans aucun ou peu d'ornement, dans le monde du public.

Cette vive impression que les femmes sortent en chemise de nuit se retrouvait également sous l'Empire, période pendant laquelle la vogue de la mousseline et de la percale perdure. Ainsi, les contemporains paraissent tout aussi outré de voir des jeunes femmes respectables sortirent en négligé. Ainsi, nous lisons dans le *Journal des Dames et des modes* le récit d'un lecteur, en

²²⁹ *Journal des Dames et des Modes*, 22 brumaire an VII (12 novembre 1798), p.161.

²³⁰ Paris, décembre 1796, cité dans Goncourt Jules et Edmond, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris : G. Charpentier, 1892, p.413. Il s'agit bien entendu ici de la chemise en tant que sous-vêtement.

²³¹ Charlotte-Elisabeth de Bavière, duchesse d'Orléans, *Lettres de Madame, duchesse d'Orléans, née princesse palatine*, Paris : Mercure de France, 1981, lettre du 12 avril 1721 à la duchesse de Hanovre, p.421.

²³² Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, *Paris métamorphosé ou histoire de Gilles-Claude Ragot, pendant son séjour dans cette ville centrale de la République française*, Paris : Desenne, 1798, t.III, p.3.

plein désarroi devant les tenues de sa femme : « Je vois par-tout les femmes vêtues en blanc, avec des robes que j'entends appeler de *perkale*, et que j'ai grand peine à distinguer du négligé le plus *négligé* dans lequel une femme puisse être, même auprès de son mari ; je demande pardon de mon ignorance, mais ne seroit-il pas possible de donner à ces robes une forme qui ressemblât un peu plus à une robe et un peu moins à autre chose ? La première fois que ma femme en mit une de ce genre, je crus qu'elle commençoit à s'habiller, au moment où sa toilette étoit finie ; je voudrois bien n'être plus exposé à une méprise aussi grossière ; si la *perkale* (puisque *perkale* y a) étoit de couleur et non pas blanche, il me semble que je ne m'y méprendrois pas, et que je n'en serois pas choqué ; si la forme étoit différente, il n'y auroit certainement plus lieu à l'erreur. »²³³ Ce lecteur rassemble dans ce propos toutes les critiques faites à l'encontre de la robe Empire : sa forme, tout comme sa couleur, la rende similaire à un négligé, qui se porte dans l'intimité de ses appartements. Le lecteur évoque même ce négligé que la femme porte auprès de son mari, à savoir, le plus intime que l'on puisse porter. Ainsi, nous comprenons à quel point cette robe chemise peut être scandaleuse pour la société impériale : il n'est point convenable de sortir en *chemise*, comme si l'on venait de sortir du lit. Car pour les contemporains, et comme le souligne ce Monsieur R., la robe de jour Empire, légère et transparente, bien que plus commode et modeste que la robe Merveilleuse, reste une chemise, c'est-à-dire un sous-vêtement ou un vêtement pour se mettre au lit. Nous retrouvons une autre lettre d'un lecteur, un certain Diariphile, au rédacteur du *Journal des Dames et des modes*. Il insiste sur le fait que la robe de jour portée par les élégantes et vantée par le journal est vraiment une *chemise* et que la société n'acceptait pas ce déshabillé en plein jour : « Naguères les robes-chemises étoient en vogue, un plaisant, jouant sur le mot, ne s'avise-t-il pas de mettre dans votre feuille *que ces dames paroissoient en chemise*, que c'étoit le bon ton ; voilà ma femme [...] qui veut absolument sortir en chemise. Vous juger, Monsieur, de ma colère, de ma résistance ; mais ma femme étoit volontaire. [...] J'en connois qui font pis, et qui sortent sans chemise avec une robe transparente.

²³³ *Journal des Dames et des modes*, 10 juin 1808, lettre de Monsieur R. au rédacteur du journal, p.253.

[...] Je n'ai pas besoin de vous raconter ce qui nous arriva dès les premiers pas que nous fîmes sur le boulevards ; ma femme, que j'ai vu souvent applaudie à son entrée dans un cercle ou au spectacle, fut bafouée, mistifiée ce jour-là, en pleine promenade. »²³⁴ Nous remarquons encore une fois que le port de la robe chemise comme robe de promenade semble être presque abhorré par les contemporains : la jeune femme s'expose, expose son corps et tout son être, car elle choisit de se vêtir de cette tenue intime, qui en temps normal, n'est connue que d'elle seule (ou de son mari). Enfin, nous retrouvons une référence subtile à cette robe Empire, qui est considérée par tous comme un vêtement intime, dans le *Journal des Dames et des Modes* du 25 juin 1811 : « Une jolie femme [...] n'est jamais mieux qu'en bonnet de nuit. [...] Mais nous ne promènerons pas nos femmes en bonnet de nuit. »²³⁵ Nous sentons ici un refus catégorique que les femmes paraissent dans leur tenue de nuit, d'intimité. La robe en coton, depuis les années 1780 jusqu'à la fin de l'Empire, n'apparaît pas comme un vêtement respectable pour le jour, et surtout, pour le monde public de l'apparence. Il reste, et doit rester en toute circonstance, un vêtement du matin (ou de la nuit) porté chez soi et connu de la seule personne.

Il faut maintenant nous demander : pourquoi est-ce si inconvenant de paraître au jour dans une tenue intime ? Pourquoi la chemise en coton n'est-elle acceptée comme vêtement de jour ? Là dessus se fonde toute une réflexion sur le matériau en lui-même et sur son utilisation : le coton, et ses dérivés, sont des tissus conçus pour l'intime. En tout cas, dans ses premières utilisations, il fut utilisé pour l'intérieur intime, car c'est une matière douce, agréable et facile à laver. Le coton fait partie du monde du linge. Cette sphère du linge blanc de l'hygiène englobe, dès le Moyen Âge, toute une logique de la propreté et de l'apparence, qui définit les frontières de l'intime et du public. La chemise doit se voir en public, comme témoin de la propreté, mais ne doit pas être portée pour

²³⁴ *Journal des Dames et des modes*, 30 septembre 1808, lettre de Diariphile au rédacteur du journal, p.426.

²³⁵ *Journal des Dames et des modes*, 25 juin 1811, p.277.

elle-même. Cette sphère de l'hygiène définit les normes du paraître : c'est elle qui établit la limite de la transgression.

2. De l'importance des étoffes

Tout comme les vêtements, les étoffes ont, depuis le Moyen Âge un rôle et une place bien précise dans la société. En effet, dans un système hiérarchique, chaque rang est signifié par une étoffe particulière : plus l'étoffe est précieuse, plus le rang de la personne est élevé. Il va en de même pour les circonstances : le matin et l'intime préfèrent les étoffes légères et soyeuses, quand le jour, monde public, arbore des étoffes de qualité aux couleurs chatoyantes. Ainsi, dans le système de la cour de Versailles, chaque matière a sa particularité. Les matières nobles, telle que la soie, sont utilisées pour les grandes robes de cour, agrémentées d'autres matières nobles et coûteuses. A Versailles, tout doit être à la hauteur de la magnificence de la cour, chaque détail doit être en accord avec le cadre de la cour. Les soies, les velours, les taffetas, sont utilisés et décorés de manière riches et complexes. Par exemple, grâce aux échantillons de la garde-robe de Marie Leszczyńska (1703 - 1768), conservés à la Bibliothèque Nationale de France et extraits des collections du maréchal de Richelieu, nous savons que sur vingt-huit coupons, il y avait seulement trois unis, tous les autres tissus étant des façonnés, en majorités des satins, des taffetas, deux gazes lancées or et brochées chenille polychrome, un damas et un velours ciselé²³⁶. La tenue portée à la cour se doit d'être brillante.

Le coton en revanche, est un tissu d'un tout autre type. Généralement blanc ou imprimé, il convient à un contexte plus intime, donc des robes tout à fait différentes. Les robes dites « négligées », par exemple, sont essentiellement en coton. Mais avant de parer le corps, le coton s'applique à même la peau, puisqu'il est l'élément essentiel du linge, donc du monde de l'intime.

²³⁶ *La Gazette des atours de Marie-Antoinette pour l'année 1782*, Paris : Réunion des Musées Nationaux : Archives Nationales, 2006, p.22.

a) Coton, mousseline, percale : des tissus pour l'intime

La vogue du coton, uni et peint, débute timidement en France avec la fondation de la Compagnie française des Indes orientales en 1664. Cette compagnie commerciale assure à la France l'importation de produits exotiques coûteux, ce qui les place dans une position favorable sur le marché européen, avec l'Angleterre et la Hollande. Les premiers à avoir rapporté des pièces de coton des Indes sont les Portugais au XVI^e siècle, qui, s'intéressant davantage au commerce des épices, ramènent toutefois de grandes pièces de coton brodé, ou de coton imprimé, provenant de Satgaon, au nord de la Calcutta actuelle, au Bengale. Ce sont eux qui familiarisèrent l'Europe avec les *pintadoes*²³⁷, ou toiles peintes. L'engouement pour ces toiles peintes entraîne un engouement similaire pour la matière première, qui est tout d'abord employée en tant qu'étoffe d'ameublement. L'utilisation du coton dans l'ameublement est toutefois réservée aux pièces d'usage privé²³⁸. Durant cette période florissante, l'utilisation des indiennes s'est développée en Europe et les toiles blanches comme les toiles peintes sont devenues les principales importations des Compagnies de commerce²³⁹. Plusieurs raisons expliquent le formidable succès des cotonnades en France. La toute première est certainement la découverte de tissus au toucher inédit, puisqu'en France, le coton n'est tissé que mélangé à une autre matière textile. Légères, d'un toucher chaud et sensuel, les cotonnades indiennes sont lavables facilement et leurs couleurs inaltérables, contrairement aux étoffes imprimées et précieuses. Une grande prohibition traverse l'histoire du coton : Le 26 octobre 1686, le gouvernement proclame un arrêt interdisant le commerce de tous les tissus de Perse et des Indes²⁴⁰. L'interdiction d'importer, de fabriquer et

²³⁷ Le mot *pintado*, dérivé de *pinta*, «petite tache», désigne un tissu à petits motifs.

²³⁸ *Le coton et la mode : 1000 ans d'aventures*, Paris : Paris-Musées : Somogy, 2000, p. 48.

²³⁹ John Irwin, Margaret Brett, *Origines of chintz*, Londres : Her Majesty's Office, 1970, p.3.

²⁴⁰ AN, ADX1/52. voir Serge Chassagne, *La manufacture de toiles imprimées de Tournemine-les-Angers, étude d'une entreprise et d'une industrie au XVIII^{ème} siècle*, Paris, 1971, p. 41. Cette législation serait le résultat d'un groupe de pression, formé dans les années 1680 par les manufactures d'étoffes de soie, d'or et d'argent, groupe proche du pouvoir et qui aurait réussi à conserver son influence jusqu'au milieu du XVIII^e siècle.

de porter des indiennes ne fait que renforcer l'attrait pour ces cotonnades, qui remportent un succès de plus en plus important dans le domaine de l'habillement, en particulier dans le petit linge. La prohibition n'est levée que soixante-dix ans plus tard, en 1756, et la consommation de pièces de coton accroît de façon spectaculaire, bien qu'elle n'ait jamais vraiment été freinée par la prohibition. L'usage des cotonnades met en évidence une demande des biens prêts à être consommés. C'est Christophe-Philippe Oberkampf (1738 - 1815) qui plante une des principales manufactures de toiles de coton imprimées en France, à Jouy-en-Josas. Devenue en 1783 manufacture royale, il favorise le goût déjà bien présent dans cette fin de XVIII^e siècle des cotonnades légères, tant pour l'habillement (robes de jardins, robes de chambre, négligés, robes chemises, etc.) que pour l'ameublement.

C'est donc le milieu de l'intime qui est touché en premier par cette déferlante de coton. Toutes les qualités de coton, en passant par les indiennes, les cotonnades, mais également la mousseline arrive donc en Europe par le biais du monde intime : les mousselines, toile de coton très fine et transparente, suivant leur qualité et leur finesse, sont utilisées en lingerie, accessoires, garniture de chemises, cravates, engageantes, fichus, etc. Uniquement utilisé dans les appartements privés tels que boudoirs et chambres à coucher, rien ne laisse présager l'incroyable expansion du coton dans l'habillement. Dans sa première forme, le coton est principalement utilisé pour les robes de chambre, souvent faites en indiennes, mais également les négligés et déshabillés ; par exemple, l'inventaire après décès de Madame de Pompadour, dressé entre juin 1764 et juillet 1765, confirme son faible si souvent cité pour les cotonnades : on note la présence de mousseline pour des négligés, des tenues d'intérieur et des robes de chambre²⁴¹. De même, en juillet 1792, les effets de Marie Jean Moreau, veuve de Jean-Baptiste Leroy fondeur à Paris, comprennent, sur dix-sept costumes, quinze robes, jupons, déshabillés et mantelets réalisés en coton, en mousseline et en indienne.²⁴² Ce tissu semble largement employé pour le menu linge, par

²⁴¹ Jean Cordey, *Inventaire des biens de Madame de Pompadour, rédigé après son décès*, Paris : F. Lefrançois, 1939, p.74 - 77.

²⁴² AN, MC/ET/XXII/83 , cité dans *Le coton et la mode : 1000 ans d'aventures*, Paris : Paris-Musées : Somogy, 2000, p. 137.

l'ensemble de la population. Nous trouvons également la référence au coton utilisé dans l'intime dans *L'art de la lingerie* par François Garsault, qui détaille toutes les pièces et vêtements utilisés dans le monde de l'intime. Par les différents types (trousseau, toilette, vêtements de nouveaux-nés), le coton a une place prépondérante, quasi exclusive. Il évoque ainsi des « mantelets en mousseline »²⁴³ utilisés le matin en déshabillé, des « tours de gorge en mousseline festonnée »²⁴⁴, des « manchettes de mousseline à trois rangs »²⁴⁵, marquant ainsi la fréquence du coton dans l'habillement intime.

C'est donc bien par le biais de l'intime que le développement du coton dans l'habillement de jour a pu être possible. Ainsi, lorsque le coton blanc est utilisé pour faire des robes, la symbolique de l'intime, attachée à ce tissu depuis son importation, est profondément ancrée dans le vêtement. Lorsque le contemporain des années 1780 voit une robe blanche de forme chemise, il voit une chemise, et non une robe. De fait, si nous prenons l'exemple de la mousseline, d'éléments de lingerie, rideaux et garnitures de meubles de toilette, elle se métamorphose en tenues d'intérieur coquettes, puis en robes raffinées. Le glissement de ce matériau de l'ameublement à l'habillement a été trop rapide et trop soudain pour être assimilé de façon assurée. De plus, si nous convenons du fait que, tout comme le vêtement, l'étoffe doit être associée à une circonstance, le coton devrait rester attaché au monde de l'intime et du linge et le vêtement de jour devrait être fait de matières nobles et précieuses, telles que la soie, le velours ou le taffetas. L'abbé Morellet écrit d'ailleurs à ce sujet, en 1758 : « [...] d'ailleurs, les femmes qui portent des robes de ces toiles fines ne les regardent que comme une espèce de superflu ; aucune ne se croit dispensée de s'habiller de soie toutes les fois qu'elle est ce qu'on appelle habillée [...] »²⁴⁶. Son propos est clair et juste : la soie habille, les tissus légers (le coton) déshabillent. De fait, toutes les robes de forme *chemise* sont faites dans des tissus de coton. La chemise à la Reine, la

²⁴³ François Garsault, *L'art de la lingerie*, Paris : Impr. de Delatour, 1771, p.21. Voir annexe XI.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.22.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.23.

²⁴⁶ Abbé Morellet, *Réflexions sur les avantages de la libre fabrication et de l'usage des toiles peintes en France*, Genève, 1758, cité dans *Le coton et la mode : 1000 ans d'aventures*, Paris : Paris-Musées : Somogy, 2000, p.150.

robe Merveilleuse et la robe Empire s'inspirent largement du vocabulaire de l'intime pour tant dans la coupe que dans la matière, qui est le même que celui des vêtements pour l'intérieur.

Cette coupe « chemise » appartient de façon certaine à l'intime. En effet, la chemise est la pièce essentielle du linge, et devient à certaines époques, un élément raffiné de parure, tout au moins dans ses parties visibles. Toujours blanche, longue et ample, réalisée dans un coton fin, elle peut être coupée à *la française*, ce qui donne plus d'ampleur avec quatre grandes pointes, deux de chaque côté, ajoutée au droit fil de l'étoffe pour baiser les deux coutures extérieures depuis le dessous du bras jusqu'en bas ; elle peut également être coupée à *l'anglaise*, avec des pointes ne montant qu'à mi-hauteur. Les demi-manches, cylindriques et resserrées au coude sont rapportées par une couture droite, avec un petit gousset à l'entournure. Un décolleté rectangulaire, légèrement arrondi aux angles, laisse passer la tête. Enfin, une coulisse permet de l'ajuster sur la gorge. Lorsqu'on observe attentivement la description d'une chemise, nous constatons que les robes chemises sont semblables en tous points, en particulier la chemise à la Reine, qui est la plus proche de cette description. Nous comprenons donc la réaction et le scandale qu'ont pu occasionner ces types de robe : la chemise est un sous-vêtement. De fait, elle s'insère et appartient au monde de l'intime et est un signe extérieur de propreté et d'hygiène.

b) Chemise et hygiène

Dans son *Dictionnaire critique*, Louis-Antoine de Caraccioli définit la chemise comme un « vêtement qui a corps et manches, et qu'on met sur la chair. »²⁴⁷ Ainsi, il place ce vêtement comme intermédiaire premier entre l'intime (la chair) et le public (le vêtement). De par sa position intermédiaire, par sa proximité du corps qui le désigne comme une sorte de « seconde peau », la chemise, le dessous, acquiert une valeur charnelle et sensuelle, qui doit rester

²⁴⁷ Louis-Antoine de Caraccioli, *op.cit.*, tome I, p.40.

sous le vêtement pour ne point trop exposer le corps. Georges Vigarello dans *Le propre et le sale*²⁴⁸ affirme que dès le Moyen-Âge la chemise en tant que sous-vêtement est apparente sous le costume, comme le signe manifeste d'une propreté exemplaire. La chemise se voit, et révèle précisément son statut d'intermédiaire entre la peau et le vêtement. Le blanc est le témoin du « dessous », c'est le caché qui se montre : avec le blanc, la présence de la peau est comme déléguée à la surface de l'habit. Ainsi, la chemise devient un signe de propreté, tout en restant dissimulée sous le vêtement qui lui, protège. Ce jeu de superposition des vêtements respectent les différents espaces du corps : l'intime, dont le renouvellement fréquent de la chemise indique une action de soi à soi, et le public. En effet, dans le cadre de la vie quotidienne, le linge de peau demeure caché, alors que tout est en place pour qu'il serve, à travers son rythme de renouvellement, par exemple, à une image de propreté²⁴⁹. Nous pouvons observer trois directions qui, au XVIII^e siècle, organisent toute la réflexion sur le linge de peau, donc la chemise : les horizons du paraître et de son économie, la part de l'éros et les jeux du corps, et la sphère de l'hygiène. Nul doute que le linge ne contribuent dans l'ancien régime à définir les frontières des apparences entre ce qui doit être porté pour le public et pour le privé. Le linge blanc fait partie intégrante de l'intime, de la naissance à la mort, nul être humain n'échappe à la présence incessante du textile autour de son corps du berceau à la tombe. L'omniprésence du linge dans l'espace intime le place comme premier signe visuel dans le monde de l'habillement : la chemise est le vêtement premier, celui qui est posé à-même le corps, et que l'on voit de l'extérieur. Ainsi, le linge doit être blanc. Et pour signifier la propreté, le blanc éclatant est de rigueur. Pendant des siècles, les étoffes touchant le corps se doivent d'être blanches, d'abord dans un souci de pureté, mais aussi parce que devant bouillir pour le lavage, ce sont les tissus blancs qui en ressortent en meilleur état. Si le vêtement est bouilli, il est assurément débarrassé de toute maladie ou saleté.

²⁴⁸ Georges Vigarello, *Le propre et le sale, l'hygiène du corps depuis le Moyen-Âge*, Paris : Editions du Seuil, 1985, p.59 - 60.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.58.

Mais surtout, on attachait à cette pratique du linge blanc de véritable tabous moraux : au Moyen Âge, il était bien plus obscène de se montrer en chemise que de se présenter nu. En effet, à cette même époque, il était courant de dormir nu. Miniatures et enluminures confirment cet usage. Une *Charité de saint Nicolas* à la Bibliothèque Nationale de France, représente entièrement nu dans son lit le personnage. Le *Theatrum sanitatis* montre un insomniaque dans le même appareil²⁵⁰. Également, comme nous pouvons le voir sur cette page du *Codex Manesse* [fig. 141], la femme dort entièrement nue, et est courtisée par un homme dans sa chambre, mais ce n'est pas une scène grivoise ; elle dort nue, car c'est l'usage. La pratique de la nudité pour dormir est un trait commun aux divers groupes sociaux jusqu'au XVI^e siècle. Le conseil donné par Jérôme de Monteux, médecin du roi, en 1559, sous-entend que le contraire est l'exception : « En yver sont convenables les chemises de nuict. »²⁵¹. La nudité naturelle, c'est-à-dire celle créée par Dieu, n'est ni grave ni honteuse. En revanche, la véritable impudeur est en chemise. Michel Pastoureau explique que la nudité en chemise est une véritable honte, c'est une « nudité sociale »²⁵². Dans *Le petit livre des couleurs*, il rajoute que, de plus, une chemise qui n'était pas vraiment blanche était d'une incroyable indécence.

De plus, le blanc, présent pour signifier à la fois propreté de l'étoffe et du corps, est un signe de distinction et de raffinement, car il se voit par touches - cou et poignets - et restent un témoignage, discret, de la présence d'une chemise organisant l'intimité du corps. Comme nous l'explique Georges Vigarello, la propreté, par le biais du linge, a basculé au-delà de la surface vestimentaire, mais en même temps, cette surface ne quitte pas l'axe de l'attention. On voit ainsi comment cette propreté demeure largement sociale : elle n'a même jamais été autant « visible » que par ces touches distinctives, créant la propreté et la netteté de l'habit. L'apparence a donc différents enjeux : elle souligne des critères de netteté et elle est censée, à cet égard, suggérer ce qui ne se voit pas. Ainsi,

²⁵⁰ Ces deux enluminures sont citées dans Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris : Olivier Orban, 1986, p.140.

²⁵¹A. Franklin, *Les magasins de nouveautés*, t.IV, p.23

²⁵² Propos recueillis lors d'une conférence de Michel Pastoureau à l'Ecole du Louvre, en février 2014.

lorsque le linge - c'est-à-dire la chemise - est portée, non plus par touches, mais en tant que telle, les normes de propreté et d'apparence sont brouillées, et font disparaître la frontière entre l'intime et le public.

Nous pouvons comprendre les réactions des contemporains face à ces *chemises* qui, pour eux, étaient à la fois un signe extérieur de sous-vêtement - donc un affichage clair et net de son intimité -, mais également une nudité sociale, bien plus indécente que le nu en lui-même. Ainsi, si la robe chemise ne rentre pas dans les normes du costume de cour, elle est, de fait, bien plus choquante par son aspect intime. Nous retrouvons dans *La Morte de trois mille ans*, pièce publiée en 1783, l'année du portrait de la Reine par Madame Vigée-Lebrun en gaulle, qu'il serait préférable pour les dames d'être nues plutôt qu'en chemise : « Elle trouva le fier Achille un peu trop familier, de paroître nu devant des Dames, quoique ce fût un usage antique ; il tire son épée, sans doute pour faire peur à ceux qui blâmeroient sa nudité ; [...] & les Dames, qui paroissoient en chemise devant le public, ne pouvoient pas trop critiquer son ajustement. »²⁵³ La chemise, aux yeux des contemporains, est bien plus indécente que la nudité grecque d'Achille ; bien entendu, la nudité reste charnelle et interdite, cependant, le côté intime et très personnel rattaché à la chemise en fait un vêtement presque tabou, qui doit se voir seulement par touches. De plus, nous savons que à la cour de Versailles, les rois et reines étaient assujettis à un cérémonial de la nudité, puisque les levers étaient des événements publics, ouverts à tous. Ainsi, voir Marie-Antoinette poser en Vénus Médicis devant des dames trop longues à lui passer la chemise ne choque aucunement²⁵⁴, alors que la voir poser en chemise au Salon de 1783 devient un scandale. Ce n'est donc pas tant la nudité qui a posé problème, mais bien toute cette partie de l'intime que la chemise conserve, de par son origine et sa matière. Ce qui choque donc réellement, c'est que par le biais de la chemise, c'est tout un espace que l'on dévoile, intime privé, et le corps change d'aspect : au lieu d'un corps contrôlé et paré pour le jour, la chemise donne à voir un corps personnel, charnel (n'oublions pas que la légèreté du

²⁵³ Robert-Martin Lesuire, *La Morte de trois mille ans au Salon de 1783*, Paris : Chez Quillau l'Aîné, 1783, p.

²⁵⁴ Jean -Claude Bologne, *op.cit.*, p.224.

coton laisse voir et sentir le corps), donc forcément différents du corps *impeccable* (c'est-à-dire épuré de tous les péchés de la chambre), qu'impose l'étiquette. L'apparition, dans les années 1780 des « chemises », et leurs modifications outrées dans les années 1795 - 1800 en font un vêtement scandaleux, que Napoléon tentera de bannir définitivement, par la prohibition de la mousseline.

Ainsi, le coton est extirpé de son utilisation première, celle de l'ameublement et du linge intime, et dévié pour en faire une matière « noble », digne d'être portée à la cour, de jour. Seulement, si la société du XVIII^e et du XIX^e siècle naissant fonctionnent sur un système de classe et de hiérarchie, il en va de même pour la classification des textiles. Une matière est associée à une classe, un rang. Les matières les plus coûteuses seront synonymes de richesse et de vie aisée, alors que les matières les plus simples et moins coûteuses à réaliser seront destinées à la classe la plus basse. Dans la *Weekly Review* du 31 janvier 1708, on peut lire : « Les dames s'habillent d'une étoffe que leurs femmes de chambre auraient dédaigné quelques années auparavant. »²⁵⁵ La tenue, sa matière comme sa coupe, ont une importance primordiale dans le jeu des apparences dans la société du XVIII^e siècle. Si le vêtement doit correspondre à un moment du jour donné, il doit aussi montrer le rang, et doit placer précisément la personne dans la société curiale. Produire de l'image est une des fonctions essentielles du costume. Vêtements, étoffes, accessoires composent de véritables icônes, révélatrices à bien des égards de la position sociale, de la fortune et du goût de chacun. De fait, nous allons voir que les robes nouvelles du XVIII^e siècle ne sont pas adaptées au rang des personnes qui les portent à la cour.

²⁵⁵ Cité dans *Le coton et la mode : 1000 ans d'aventures*, Paris : Paris-Musées : Somogy, 2000, p. 50.

IV. Le vêtement révélateur de la condition sociale du porteur

On ne saurait dépeindre les costumes de la société française du XVIII^e siècle, sans commencer par les fastes vestimentaires officiels du roi et de la cour. Le roi est la clef de voûte de l'édifice France, le monarque de droit divin, objet d'un véritable culte, autour duquel s'organise tout le cérémonial de cour institué par Henri III, et surtout Louis XIV. Les costumes qu'il porte dans l'exercice solennel de ses fonctions, comme tous ceux que l'étiquette impose à son entourage, ont une signification en rapport avec son personnage. Autour du monarque se met en place un microcosme curial où chacun a sa place, son rang à tenir. L'étiquette « règle les rapports à l'intérieur du petit groupe élitaire »²⁵⁶, comme l'explique Jacques Revel, et ainsi définit l'horizon hiérarchique de la cour de France. De fait, dans cet univers où chacun doit représenter son rang, le costume, en tant que marqueur social, a une importance capitale, presque sans précédent. Il doit *signifier* autant que *briller*. Il est à la fois parure et outil. La tradition du faste de la cour de France remonte à Louis XIV ; ce souverain appréciait le luxe par goût mais ce choix n'avait rien d'un caprice. Sous l'angle économique, une cour fastueuse devenait un important centre de consommation qui encourageait l'artisanat et le commerce parisien. Dans cette société du paraître, le cadre de la vie de cour devait exprimer le rang et la dignité de la première couronne d'Europe, comme aimaient à s'en flatter les contemporains. L'accès libre au public des résidences royales officielles, traditionnel en France, justifiait cette politique ostentatoire.

De plus, si les apparences construisent l'identité sociale, les gestes et les attitudes s'insèrent dans une normalisation des comportements qui doit signifier à tous le rang, le statut et le degré de faveur. A la cour, le regard des autres est

²⁵⁶ Jacques Revel, «Les civilités à l'âge moderne», dans *Politesse et sincérité*, Paris : Esprit, 1994, p.64.

particulièrement sollicité ; le corps et le visage deviennent les objets d'un spectacle permanent qui ne laisse aucune part au naturel et à la spontanéité²⁵⁷ ; à ce sujet, la baronne d'Oberkirch se souvient : « Il faut se rappeler les leçons qu'on a pris pour marcher à reculons, pour donner un coup de pied dans sa queue, afin de ne point embarrasser ses mules et ne pas tomber, ce qui serait le comble de l'insolence et de la désolation. »²⁵⁸. Dans cette logique, ils doivent être modelés afin de correspondre aux exigences de la représentation. L'étiquette renforce ainsi les normes du paraître en vigueur en imposant des contraintes vestimentaires très strictes, qui organisent une échelle des apparences. Le corps n'est pas seulement modelé dans la construction d'une apparence, il est aussi contraint dans ses mouvements et soutenu par le costume. La construction de l'apparence est une opération délicate qui manifeste la connaissance des usages de la « bonne société » et des règles du cérémonial. Elle suppose une élaboration complexe dont la tenue vestimentaire est la pièce maîtresse. De fait, le costume de cour officiel est à la fois fonctionnel et indispensable, pour toute personne qui se respecte, afin de paraître à la cour. Pour les femmes, le grand habit répond au mieux à cette demande, mais la robe à *la française*, rentre dans les codes des apparences. Le corps est un signe social, tout comme les dépenses et les parures qui lui sont associées. Il apparaît à la fois réceptacle et acteur face à des normes intériorisées²⁵⁹. Michel de Certeau dans *La culture au pluriel* souligne : « Y-a-t-il un code plus rigoureux et plus rituel que celui du vêtement ? Il classe, il distingue, il hiérarchise, il garantit les contrats secrets du groupe. Il maintient les distinctions sociales, les statuts culturels et les distances entre classes. On ne peut briser ce code ou porter atteinte à la pudeur sociale sans porter atteinte à un ordre établi. »²⁶⁰. L'auteur développe ici la problématique

²⁵⁷ Frédérique Leferme-Falguières, «Corps modelé, corps contraint : les courtisanes et les normes du paraître à Versailles», dans Mathieu Da Vinha, Lanoë Catherine, Bruna Larioux, *Cultures de cour, cultures du corps : XVe - XVIIIe siècle*, Paris : PUPS, 2011, p.127.

²⁵⁸ Henriette-Louise de Waldner de Freundstein, baronne d'Oberkirch, *Mémoires de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*, Paris : Charpentier, 1869, tome II, p.94.

²⁵⁹ Aurélie Chatenet-Calyste, «Pour paraître à la cour : les habits de Marie-Fortunée d'Este, princesse de Conti, (1731 - 1803)», *Apparence(s)* [En ligne], mis en ligne le 14 février 2012, URL : <http://apparences.revues.org/1184>, p. 3 - 4.

²⁶⁰ Michel de Certeau, *La Culture au pluriel*, Paris : Editions du Seuil, 1993, p.39.

liée aux nouvelles robes qui apparaissent au cours du XVIII^e siècle et qui bouleverse l'ordre établi par le souverain. En effet, si le vêtement doit signifier le rang, il faut qu'il soit propre et conforme au rang de la personne. Comme nous l'avons vu, certains types de costumes sont créés pour la cour, et certains matériaux exaltent l'essence de la noblesse de par leurs qualités. Ainsi, la femme du XVIII^e, afin de signifier qu'elle est noble, se doit de porter une robe à la française (donc d'une forme et d'une coupe sophistiquée, en accord avec son rang), en soie de préférence, et ornée de divers matériaux et bijoux précieux. C'est de cette façon seulement qu'elle sera reconnue en tant que telle. Lorsque apparaissent, dans les années 1780, les robes *assouplies*, elles font instantanément scandale dans le cadre officiel de la cour de France.

1. Marie-Antoinette au Salon de 1783

« Un tableau entre autres représente [Marie-Antoinette] coiffée d'un chapeau de paille et habillée d'une robe de mousseline blanche, dont les manches sont plissées en travers, mais assez ajustées : quand celui-ci fut exposé au Salon, les méchants ne manquèrent pas de dire que la Reine s'était fait peindre en chemise. »²⁶¹. C'est ainsi qu'évoque Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun le scandale qui a frappé la mode en 1783, lorsque la reine de France se fait peindre dans la nouvelle robe dite *en gaulle* [fig. 142]. L'apparition de la reine Marie-Antoinette en robe de mousseline blanche, scandalise la population ; comment la Reine a-t-elle pu se faire représenter en chemise de nuit ? Ce sont les bruits qui courent dans la capitale. De façon encore plus violente, la cour de Versailles est sous le choc, car cette reine beaucoup trop éloignée de l'étiquette et de la dignité des rois de France, a choisi une telle représentation, et semble vouloir être simple et ingénue, alors que son image doit être celle de la France. Nous allons voir pour quelles raisons - économiques, sociales, protocolaires - la nouvelle robe chemise

²⁶¹ Élisabeth-Louise Vigée Lebrun, *Souvenirs*, Paris : Librairie H. Fournier, 1835, tome I, lettre V, p.46.

de la reine Marie-Antoinette a fait tant le scandale dans les années qui ont suivi ce fameux portrait.

a) «La reine en chemise !»

A l'occasion du Salon de l'Académie royale des Beaux-Arts de 1783, l'artiste tout juste reçue dans cette célèbre institution, présente plusieurs tableaux qui ravissent les visiteurs. Cependant, parallèlement à sa *Paix ramenant l'Abondance* [fig. 145] et son *Autoportrait* [fig. 146], elle propose deux portraits royaux, un de la Reine [fig. 142], et un de la comtesse de Provence [fig. 143], qui font scandale. En effet, ces deux portraits, au delà de leur facture qui semble, selon les critiques, admirable, représentent deux membres de la famille royale, représentés, d'après les journaux, dans des tenues peu dignes de leur rang. C'est évidemment le portrait de la reine Marie-Antoinette qui marque le plus les esprits, car son image a une valeur importante dans le rayonnement de Versailles et de la France. L'oeuvre décrit la Reine suivant la dernière mode, celle des robes assouplies, dites *en chemise* ou en *gaulle*, la tête couverte d'un grand chapeau de paille à l'anglaise, piqué de plumes. L'effigie se voulait à la pointe de la mode, car cette nouvelle robe se portait déjà, à l'initiative de la Reine et de sa marchande de mode, Mademoiselle Bertin, dans les années 1778 - 1779. Dans la *Correspondance littéraire*, on relata combien les visiteurs avaient été choqués de découvrir les deux jeunes femmes (la Reine et sa belle-soeur), dans des tenues aussi inconvenantes : « On avait d'abord distingué parmi les portraits de cette aimable artiste celui de la *Reine en chemise* ; mais le public ayant paru désapprouver ce costume peu digne de Sa Majesté, l'on s'est pressé de lui en substituer un autre avec un habillement plus analogue à la dignité du trône. »²⁶² Le critique souligne le véritable problème que le portrait dévoile aux yeux de tous : la robe de la Reine n'est pas appropriée à son rang. De plus, les *Mémoires*

²⁶² *Correspondance littéraire*, 1783, n°13, p. 441 - 442 ; cité dans Mary D. Sheriff, *The Exceptional Woman : Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago : University of Chicago Press, 1996, p.143.

secrets partagèrent un tel avis et imputèrent le choix du costume, si peu adaptée à la situation, à la Reine. On y lisait : « Madame Lebrun a exposé trois portraits de la famille royale, ceux de la Reine, de Monsieur, de Madame. Les princesses sont en chemise, costume imaginé depuis peu par les femmes. Bien des gens ont trouvé déplacé qu'on offrît en public ces augustes personnages sous un vêtement réservé pour l'intérieur du palais ; il est à présumer que l'auteur y a été autorisé et n'aurait pris elle-même une pareille liberté. »²⁶³ Le mal était fait. Le scandale repose sur le décalage entre la robe intimiste et le portrait officiel de la Reine. En effet, du fait de sa présence dans un cadre officiel, le portrait intimiste de la Reine en gaulle changeait de statut. Ce décalage fut mal perçu par le public, qui fut par cette simplicité jugée vulgaire et étrangère à la tradition royale française, que par le luxe tapageur qui avait jusque-là entouré la Reine. Le scandale fut tel que Marie-Antoinette dut faire retirer son portrait du Salon. Un nouveau tableau fut réalisé en peu de temps par Madame Vigée-Lebrun pour le remplacer au Salon, d'une apparence beaucoup plus consensuelle : c'est le fameux portrait de *Marie-Antoinette à la rose* [fig. 144], qui reprend la même pose que le précédent, mais où la Reine est vêtue d'une robe *à la française* de couleur gris-bleu, taillée dans une de ces soieries dont Lyon avait la spécialité et sur laquelle le commerce français se reposait.

Pour la Reine, ce costume était le symbole d'un détachement ; car elle rejetait la vie de la cour et surtout l'étiquette et le protocole, beaucoup trop pesants pour cette jeune autrichienne, peu habituée à tant de faste et de contraintes. Lorsque Louis XVI, pour leur mariage, lui offre les clés du Petit Trianon, la Reine s'y retire et décide d'en faire son « Petit Vienne », cet espace à la campagne qui n'appartient qu'à elle seule. En effet, à Versailles, par le respect de l'étiquette, la société de cour procède à son autoreprésentation. Le Roi et la Reine, en jouant leur rôle, maintiennent la symbolique d'une hiérarchie. A Trianon, par déni de l'étiquette, Marie-Antoinette vit pour elle seule, sans ce souci des apparences. Dans ce domaine naît un sentiment de liberté, où le costume, à

²⁶³Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur par feu M. de Bachaumont*, Londres : Chez John Adamson, 1784, tome XXIV, première lettre «Sur les peintures, sculptures & gravures exposées au Louvre, le 25 août 1783», p.9.

savoir sa nouvelle robe chemise, prend une place grandissante. Car la robe chemise, de mousseline blanche, légère, est son costume ordinaire, le seul qu'elle portât à Trianon. Dans le portrait de Vigée-Lebrun, la Reine y est d'ailleurs représentée, dans son jardin : elle l'a coiffée d'un chapeau de paille et lui a mis à la main des fleurs qu'elle dispose en bouquet. Dans son jardin à l'anglaise crée par Richard Mique, Marie-Antoinette joue à la bergère, et déambule dans son hameau, dans sa robe blanche et simple, qui rappelle tout de la simple vie paysanne. L'ajustement plein de naturel de la robe s'accorde avec la volonté de Marie-Antoinette : il s'agit de repousser au plus loin les exigences de la cour, des apparences, des obligations de la Reine de France. Seulement, lorsque paraît ce tableau au Salon, les contemporains ne voit pas en elle la Reine de France, mais une simple bourgeoise, ou une paysanne, qui s'occupe de sa ferme. Ainsi, le respect tend à diminuer pour une Reine qui se présente à leurs yeux vêtue comme la plus modeste bourgeoise, ou comme « une femme de chambre »²⁶⁴. De toute évidence, ce vêtement s'impose comme un vêtement trop « simple », indigne de sa position de reine. Madamesoille de Mirecourt dans ses *Mémoires* évoque ce « vêtement de paysanne que la Reine imposa à tous. »²⁶⁵ La chemise à la Reine devient symboliquement un vêtement de la classe la plus basse, donc non convenable pour la reine de France, qui doit briller et représenter la France. A propos du tableau de Madame Vigée-Lebrun du Salon de 1783, l'indignation des visiteurs est générale : comment ose-t-on présenter aux yeux de tout un chacun la Reine dans une robe d'une simplicité rurale ? Lorsque le portrait de Madame Elisabeth [fig. 147], soeur du roi, réalisé par Madame Vigée-Lebrun, parut, aucune critique ne fut faite à son égard. Pourtant, la jeune femme présente un costume aussi simple que rural, évoquant la vie à la campagne. Cependant, tous les éléments de ce portrait nous font comprendre que ce costume n'est qu'un déguisement. Dans le cas de la Reine, le cas est différent : elle fait de cette robe chemise une robe de cour, qu'elle porte chaque jour dans son Trianon, dans son quotidien à Versailles. L'évocation de la vie paysanne ne se retrouve pas

²⁶⁴ Pierre de Nolhac, *Le Trianon de Marie-Antoinette*, Paris : Manzi, Joyant et Cie, 1914, p.123.

²⁶⁵ Mademoiselle de Mirecourt, *Mémoires de Mademoiselle de Mirecourt* ; citée dans Caroline Weber, *Queen of fashion : what Marie-Antoinette wore to the Revolution*, Londres : Aurum, 2008, p.147.

seulement quand la Reine joue à la bergère dans son hameau. La robe en elle-même présente une forme particulière : contrairement aux robes de cour qui sont fait de trois pièces - corps, manteau, jupe - la robe chemise est une seule et même pièce. Ce premier point apparaît comme une véritable offense : une seule pièce de tissu, simplement resserrée sous la poitrine par une coulisse, ne suffit pas à vêtir la reine de France ! De plus, cette forme de robe, que l'abbé Jaubert définit déjà en 1773 comme « une fausse robe n'ayant pas de queue »²⁶⁶, c'est-à-dire qu'elle n'a pas de traîne, et qu'elle est « fausse » car contrairement au manteau de robe, elle s'enfile directement par la tête ou par les pieds. Cette caractéristique formelle semble indiquer, pour les contemporains, un rabaissement social, car seuls les classes les plus basses avaient de tels vêtements, simples, blancs, et faits d'une seule pièce. La traîne est également un symbole hiérarchique significatif : dans l'habit de cour, le *grand habit*, la longueur de la traîne est proportionnelle au rang de la femme qui la porte. De fait, plus la traîne est longue, plus la personne est importante. Si la robe chemise n'a pas de traîne, ou de « queue » comme le souligne l'abbé Jaubert, c'est bien qu'elle appartient au vestiaire d'un rang plus modeste. De plus, comme nous l'avons précédemment évoqué, cette robe chemise n'est pas sans rappeler le costume portées par les femmes aux Antilles, au cours du XVIII^e siècle. En effet, la matière première (le coton) étant particulièrement riche et disponible, les femmes portaient des robes blanches, pour ne point attirer le soleil, et légères pour éviter de garder la chaleur. Cette mode se serait répandue en France par le biais des femmes des armateurs bordelais (les ayant empruntées elles-mêmes aux créoles), qui, depuis Colbert, pouvaient pratiquer la traite des Noirs et exporter dans les îles toutes les denrées et marchandises du royaume sans payer de droits. En effet, dès le XV^e siècle, juste après son rattachement à la France, devient le grand port de transit des produits exotiques, le coton ne faisant pas exception²⁶⁷. La mode de la robe chemise circule alors à travers la France, mais en tant que costume « populaire », les armateurs appartenant à un milieu plutôt

²⁶⁶ Pierre Jaubert, *Dictionnaire universel et raisonné des arts et métiers*, Paris : P.-Fr. Didot, jeune, 1773.

²⁶⁷ Jacques Anquetil, *Les routes du coton : l'épopée de l'or blanc*, Paris : J.-C. Lattès, 1999, p. 175.

modeste. Ainsi, le rapprochement de la robe de la Reine avec cette classe de la société ne fait pas bon effet à la cour. Encore une fois, on reproche à Marie-Antoinette de se rabaisser, et de faire honte à son rang et sa famille.

La volonté de la Reine de paraître simple dans son costume la rapproche trop du costume populaire, ce qui, pour la cour de France, est un véritable scandale : elle est indigne de son rang, car elle se rattache à une classe qui n'est pas la sienne. Cela est encore plus choquant pour la reine de France, qui se doit, en toute occasion de fournir de l'image. En se retirant à Trianon, Marie-Antoinette épaissit la frontière entre l'apparence publique et le monde privé, et elle la symbolise par son costume, qui tend à brouiller les normes du paraître. Il convient de rappeler également l'effet visuel que devait fournir cette robe chemise ; faite en coton, elle rappelait sans aucun doute les chemises de nuit, que les femmes portent dans leur intimité, pour se mettre au lieu. Comme nous l'avons vu, cette pièce de sous-vêtement est fortement rattachée au monde de l'intime et n'est vue que comme telle en cette fin de XVIII^e siècle. Le fait est que le coton, bien que connaissant une renommée grandissante à la fin du XVIII^e siècle, reste une matière « non-noble », dans le sens où elle n'appartient pas à la classe des tissus soyeux, qui eux donne une impression de luxe immédiat. En choisissant de se faire représenter dans un tissu si simple et rappelant le monde de l'intime, la Reine brise les codes de l'auto-représentation, et se « désacralise » ; alors qu'elle est censée être un modèle pour le peuple, elle en devient proche, presque trop commune pour eux. La chemise fut jugée déplacée et il ne fut pas du goût de tous d'être ainsi confrontés à un si auguste personnage amoindri par la trivialité d'un habit d'intérieur.

Le tableau de Madame Vigée-Lebrun fit un tel scandale, si vi et violent, que son tableau dut être immédiatement remplacé. Sur le portrait de « remplacement », la Reine est vêtue du costume de cour le plus respectable qui soit : une robe à *la française*, faite de soie bleue-gris, honorant ainsi les manufactures françaises, en particulier les soieries lyonnaises, qui, suite à la mode lancée par la Reine se révoltent et décrient le peu de respect de la Reine vis-à-vis de son pays et de son artisanat.

b) La révolte lyonnaise : la primauté de la soie

Les robes de coton blanc de Marie-Antoinette défraient la chronique, au lendemain du fameux Salon du 25 août 1783. Comment la Reine a-t-elle pu poser dans cette « chemise de nuit », en coton blanc, alors que la France produit des tissus d'une incroyable richesse et qualité, qui conviendrait au mieux à son rang et son statut ? La Reine, en arborant la mode des robes de mousseline de coton blanches, outrepassa les normes du paraître social. Car en effet, au delà de l'évidente similarité avec le costume populaire, ce qui choque dans cette robe chemise, c'est son matériau. Le coton est une matière étrangère. La Reine de France se doit de représenter la France par tous les moyens possibles, et de favoriser ses propres industries lorsqu'elle le peut. En effet, sa situation et celle du royaume lui faisaient un devoir d'Etat d'arborer des toilettes de grand prix et régulièrement renouvelées et ses sujets lui reprochent moins ses recherches de parures que ses tentatives - indignes d'une Reine - pour simplifier sa garde-robe.

Ainsi, un véritable scandale éclate, lorsque la Reine est accusée de favoriser les étoffes étrangères, qui de plus, ne sont pas dignes de son statut. A Lyon, les soieries sont touchées par le succès fulgurant du coton, et déplorent le goût de la Reine pour les étoffes simples et légères. Ils regrettent le temps où, un des leurs, Fayet, livrait au Garde-Meuble pour la reine Marie Leszczyńska « une robe de cour de riche brocart, fond de gros de Tours bleu et argent à grands bouquets et guirlandes de fleurs naturelles nuées, avec grande bordure d'or et d'argent à rinceaux et ornemens entrelassés des mêmes guirlandes à fleurs nuées. »²⁶⁸ L'entourage de la Reine, en particulier Mesdames, soeurs de Louis XV, soutient le commerce lyonnais, comme l'évoquent les frères Goncourt dans *Histoire de Marie-Antoinette* : « Mesdames s'abaissaient à appuyer ce Mémoire du commerce de Lyon qui accusait la Reine et son amour des robes blanche de la

²⁶⁸ AN O¹ 3313, f°96 v., 12 septembre 1742.

misère du commerce de la France. »²⁶⁹ Ce fameux « Mémoire », conservé aux Archives Nationales, contient toutes les revendications faites contre la Reine qui a eu le tort de ne pas respecter son rang et les tissus associés au costume de cour. En effet, en décembre 1779, les syndics de Lyons s'adressent à la Reine elle-même : « Placée sur le premier trône du monde, Votre Majesté réunit l'Empire des Vertus, de la Beauté et du goût... tant qu'elle a honoré les travaux de la manufacture de Lyon en les employant à son usage le goût des belles Etoffes s'est soutenu dans toutes les Cours. [...] La Broderie et les modes ont remplacé les Etoffes brochées de Lyon. Il est résulté de ce changement la perte d'un commerce avantageux avec l'étranger...Qu'il plaise à Votre Majesté d'observer que l'on brode parfaitement chés l'Etranger ; qu'on ne fabrique les belles étoffes que dans la seule ville de Lyon... »²⁷⁰. Le port de cette nouvelle matière, met en danger les industries françaises, que la Reine, dans son costume, doit supporter. Une même inquiétude apparaît dans la publication d'Etienne Mayet en 1781 sur les manufactures de Lyon qui signale « la dangereuse conséquence [...] pour les Fabriques de Lyon, si la Cour de Versailles venoit à perdre le goût de cette somptuosité, de cette élégance de parure, que toutes les autres cours cherchent à imiter. [...] Si le Goût de la simplicité dans les vêtements s'introduit dans cette monarchie, ce goût deviendra une loi pour les autres peuples et l'industrie des Lyonnais sera éteinte. Il est donc à souhaiter [...] qu'une jeune Reine dont la beauté et la grâce n'ont pas besoin de la parure, se soumette néanmoins à vêtir les robes les plus riches et les plus éclatantes, afin que son exemple et celui de son auguste époux, étant suivis de toute l'Europe, puissent assurer et maintenir la prospérité des Manufactures de Lyon. »²⁷¹ Ainsi, la robe chemise constitue une offense envers la manufacture française, ses traditions et son commerce. La Reine, en tant que figure première du pays, ne peut pas être celle qui soutient et promeut la vogue du coton. Le pays est sous le choc, car l'hégémonie de France, tant du point de vue économique qu'esthétique, est fondamentale. Toutes les cours d'Europe accordent leur goût et leurs mises à celles de la France. Que dire

²⁶⁹ Jules et Edmond de Goncourt, *Histoire de Marie-Antoinette*, Paris : Firmin, Didot frères, fils et Cie, 1859, p.212.

²⁷⁰ AN, FA¹²1441.

²⁷¹ Etienne Mayet, *Mémoire sur les manufactures de Lyon*, Paris : Chez Moutard, 1786, p.71.

si la Reine de France soutient le commerce étranger et s'habille d'une matière dont sont faites les livrées des domestiques ? Prudhomme, dans *Les crimes des Reines de France* relate cet épineux incident entre Marie-Antoinette et les soyeux lyonnais, et dénonce le désir constant de nouveauté, que la Reine nourrissait constamment : « Le luxe le plus scandaleux régnoit autour d'Antoinette, c'est un fait dont tout le monde a pu juger. Mais en quoi ce luxe a-t-il consisté ? En frivolités, en objets de caprice aussi passagers que ses goûts variables. Les superbes manufactures d'étoffes de soie, d'or et d'argent dont le commerce de France s'enorgueillissoit, qui fournissoient toute l'Europe et faisoient subsister des milliers d'hommes, ont été ruinées par la mode des toiles, des mousselines, des gazes et du linon. Les riches étoffes étoient trop chères pour être renouvelées tous les jours et leur durée ne pouvoit s'accorder au caprice d'une femme qui vouloit paraître à chaque heure, pour ainsi dire, sous une forme nouvelle. D'ailleurs, on disoit alors qu'un habit de toile étoit plus commode ; qu'on pouvoit l'ôter en sortant d'un boudoir ou d'une promenade, et tromper ainsi ceux qui auroient pu observer malignement certaines altérations dans une parure plus complète et plus riche. Ainsi les manufactures sont restées oisives ; les ouvriers de Lyon et des autres villes ont été réduits à la mendicité, les entrepreneurs ruinés, et l'autre branche de commerce n'a rien gagné à ce changement, parce que les toiles des Indes, les mousselines ont mis un obstacle à l'accroissement des manufactures de ce genre[...]. »²⁷² Prudhomme souligne ici tous les désagréments reprochés à la robe chemise : sa nouveauté, sa ressemblance avec un déshabillé que l'on porte au boudoir, et son pouvoir sur les manufactures de soie lyonnaises. En novembre 1781, la « bonne nouvelle » parvient à Lyon : le Roi et la Reine ont pris la résolution d'employer à l'avenir des étoffes riches des fabriques de Lyon²⁷³. Cette décision, prise à l'occasion des fêtes pour la naissance du Dauphin fut vraisemblablement insuffisante pour apaiser les envies de nouveauté et de confort de la Reine, surtout après sa grossesse. Un nouveau mémoire des manufactures de Lyon paraît en 1783 et déplore encore une fois

²⁷² Louis-Marie Prudhomme, *Les crimes des Reines de France, depuis le commencement de la monarchie jusqu'à Marie-Antoinette*, Paris : Au bureau des Révolutions de Paris, 1791, p.446 - 448. ; voir extrait entier annexe XII.

²⁷³ AN, F¹²1440.

l'abandon des étoffes brochées et demande « que la cour en reprenne l'usage. Elle le fera si la Reine veut en donner l'exemple. Tout tien à cela. Versailles s'empressera d'imiter la Souveraine. »²⁷⁴ L'apparition du portrait de la Reine au Salon en cette même année 1783 ne fera que renforcer les inquiétudes des soyeux lyonnais, qui se scandalisent d'une telle offense.

En choisissant un tel uniforme de liberté, Marie-Antoinette ne respecte pas le rang qu'elle a dans la société du XVIII^e siècle. En se retirant ainsi dans le calme de son « Petit Vienne », elle se dégage de son rang et de ses devoirs de reine de France. Ainsi, la robe chemise apparaît clairement, aux yeux de tous, comme la robe du scandale, celle qui a écarté la Reine de ses devoirs fondamentaux.

Durant la Révolution française, le costume se simplifie nettement, afin de s'accorder au mieux avec les nouveaux idéaux sociaux. La robe chemise reste cependant comme une espèce d'uniforme, à la fois simple et esthétique, et se transforme peu à peu pour s'accorder au goût antiquisant qui saisit les modes. Les Merveilleuses, les élégantes du Directoire, après une période de terreur, d'angoisse et d'austérité républicaine, réajustent la chemise à la Reine, qui avait tant nuie à feu la reine Marie-Antoinette, pour en faire leur uniforme, leur signe distinctif. Car si on se souvient des Merveilleuses, longtemps après leur fulgurante ascension, c'est bien grâce à leurs robes diaphanes, légères, sous lesquelles elles ne portaient par le moindre sous-vêtement. Cependant, si leurs robes sont largement critiquées de par leur transparence et leur légèreté, il est un problème qui reste un tabou social : la ressemblance de ces robes avec les robes des prostituées. Faisant partie d'un véritable phénomène social, la robe Merveilleuse, puis la robe Empire, seront teintées d'une réputation peu convenable, voire vraiment scandaleuse.

²⁷⁴ Archives des Affaires étrangères, Mémoires et documents, France, n°2012.

2. La robe Merveilleuse et Empire : le lien avec la prostitution

Sous le Directoire, période agitée qui succéda à la Terreur (1792 - 1794), on nomme Merveilleuses ces jeunes élégantes qui se plaisent à exagérer, à la limite de la décence, les tendances de la mode néo-classique et des robes chemises. Ces excentriques, que l'on a qualifié comme telles à leur époque, s'étant libérées littéralement des entraves des vêtements, pensaient pouvoir afficher une égale liberté de moeurs. Il est significatif aussi que parmi les modèles antiques qui ont inspiré cette nouvelle mode antiquisante, on ait accordé la préférence à ceux de l'époque hellénistique ; la robe ceinturée très haut sous la poitrine, qui moule le corps et permet d'en suivre chaque mouvement avec délectation, est l'apanage des Merveilleuses. Ainsi, les jeunes femmes ont réussi à adapter la robe chemise de Marie-Antoinette, pour en faire un vêtement plus simple, et de fait encore plus semblable à une chemise, afin de le conformer aux idéaux classique. Cette simplicité dans le costume - aucun ornement, aucune décoration, coupe épurée, etc. - s'accompagne d'une véritable volonté de liberté, comme pour se dégager de l'austérité terrible qui a marqué la période de la Révolution. De fait, les Merveilleuses se défont de toute sorte de contrainte, comme celle, en premier lieu, des sous-vêtements. Leur robe chemise devient un sous-vêtement apparent : elles n'ont que ce vêtement pour seul costume. Le corps baleiné disparaît, et la chemise portée sous le vêtement se volatilise également, puisqu'elle devient le vêtement lui même. Elles sont ainsi nommées les « Sans-chemises ». En octobre 1798, dans les rues de Paris, on entend un refrain populaire :

Grâce à la mode (bis)

On n'a qu'un vêtement !

On n'a qu'un vêtement !

Ah, que c'est commode !

*On n'a qu'un vêtement,
Qui est transparent.*²⁷⁵

Elles poussent jusqu'au bout les limites de l'acceptable. Leurs audaces les font remarquer - et briller - dans la société post-révolutionnaire du Directoire. Elles sont inmanquablement blâmées pour leur manque de décence et de pudeur. C'est leur robe qui est visée et qui concentre l'essentiel des critiques qui sont faites à leur égard. En effet, cette robe chemise, a simplifié sa coupe depuis l'époque où Marie-Antoinette déambulait dans les jardins du Petit Trianon. Dorénavant, la robe Merveilleuse est semblable en tout point à une chemise, sans décor superflu et sans ornement brodé [fig. 148 et fig. 149]. Cette simplicité a gêné beaucoup de personnes car elle était peu adaptée au rang de vie de ces jeunes femmes, qui, tout de même représentait la crème de la crème de la société du Directoire. Parmi elles, Madame Récamier, Madame Tallien, Madame de Beauharnais, future Madame Bonaparte, toutes héritières de très bonnes familles. Ce qui a donc gêné dans ces robes - outre le côté impudique et transparent - c'est cette simplicité, et cette matière, qui la font ressembler en tout point aux robes portées par les femmes de plus basses classes. Preuve en est ce qu'écrit, à la fin du XVIII^e siècle, un journaliste dans une ville d'eau anglaise : « Toutes les femmes sont vêtues de la même façon, la maîtresse et la servante... »²⁷⁶. Comme nous l'avons vu dans la gravure *Le lever des grisettes* [fig. 67], les robes des Merveilleuses sont semblables à celles portées par les différentes classes de la société. Ainsi, nous lisons dans le *Journal des Dames et des modes* du 12 frimaire an VII (2 décembre 1798) que le costume actuel « est commun aux grisettes et aux élégantes du bon ton, avec la différence que ces dernières ne le portent point en linon, mais en gaze ou en crêpe. »²⁷⁷ Seulement, cette société née de la Révolution est encore attachée aux apparences sociales et à la hiérarchie de l'Ancien Régime, qui n'a pas pu disparaître sans laisser de

²⁷⁵ Cité dans Roger-Armand Weigert, *Debucoirt. Modes et manières du jour à Paris à la fin du XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e*, Paris : Editions Rombaldi, 1957, n.p.

²⁷⁶ Cité dans Margarete Braun-Ronsdorf, *Des Merveilleuses aux Garçonnes. Histoire de l'élégance en Europe, 1789 - 1929*, Paris : Editions des Deux Mondes, s.d., p.14.

²⁷⁷ *Journal des Dames et des modes*, 12 frimaire an VII (2 décembre 1798), p.225.

trace. Une grisette²⁷⁸ et une dame issue d'une famille noble ne peuvent porter la même tenue. Il faut de l'ordre et des rangs pour qu'une société fonctionne.

Ce qui a véritablement entaché la réputation des Merveilleuses - en plus de leur propre réputation sulfureuse - c'est que leur tenue évoque en tout point celle portée par les prostituées, qui étaient réputées pour fréquenter le Palais-Egalité, c'est-à-dire les arcades du jardin du Palais-Royal.

a) Les blanches colombes du Palais-Royal

Durant le Directoire, le Palais-Egalité (c'est-à-dire le Palais Royal) était un lieu malfamé et sale, où se tenaient des tripots, des maisons-closes. Achievées peu avant la Révolution, les galeries du Palais-Royal étaient devenues immédiatement le principal rendez-vous de la prostitution à Paris. La Terreur avait imposé une certaine discrétion à ces activités, sans les faire disparaître. Après le 9 thermidor, elles s'étalèrent à nouveau au grand jour. Ainsi, comme le raconte l'anglais John Dean Paul dans son *Journal d'un voyage à Paris en août 1802* : « Dans le jardin et sous les arcades se trouve une fort mauvaise compagnie ; les filles y fourmillent indécentement nues et si effrontées qu'une femme bien élevée ne saurait passer à côté d'elles sans en être choquée et même offensée. »²⁷⁹ La prostitution est fréquente et grandissante sous le Directoire, et devient un problème, comme on peut le lire dans le rapport du Bureau Central du 25 ventôse an IV (14 mars 1796) : « La Maison-Egalité est le cloaque, non pas seulement de Paris, mais encore de toute la République [...] Les femmes prostituées y sont

²⁷⁸ Au XIX^e siècle, une grisette est une jeune couturière. Son nom vient d'un tissu du même nom, gris et souvent de laine, porté par les femmes ordinaires. Par excès, il est devenu synonyme de «femme légère». A ce sujet, voir Nathalie Preiss et Claire Scamaroni, *Elle coud, elle court, la grisette !*, cat.exp., Maison de Balzac, 14 octobre 2011 - 15 janvier 2012, Paris : Paris Musée, 2011.

²⁷⁹ John Dean Paul, *Journal d'un voyage à Paris en août 1802*, Paris : Alphonse Picard et fils, Auguste Picard et successeur, 1913, chapitre VI.

d'une impudence qu'on ne peut peindre. Hier encore, vers les deux heures après midi, elles y raccrochaient publiquement... »²⁸⁰.

Si les prostituées du Palais-Royal se vêtissent comme les femmes de la Haute société, il n'en a pas toujours été le cas dans l'histoire de la prostitution. Comme tout groupe mis à l'écart de la société, dès le Moyen Âge, les prostituées avaient leurs propres costumes, pour les identifier en tant qu'impures et les mettre à l'écart des bonnes âmes par une marque ostentatoire. Par exemple, Michel Pastoureau dans *Rayures. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, nous explique que dans le droit coutumier germanique du Haut Moyen Âge, de tels vêtements sont imposés ou réservés aux bâtards, aux serfs et aux condamnés. De même, dans les lois somptuaires et les décrets vestimentaires qui prolifèrent dans les villes d'Europe méridionale à la fin du Moyen Âge, ce sont tantôt les prostituées, tantôt les jongleurs et les bouffons, tantôt les bourreaux à qui il est prescrit de porter soit un habit entièrement rayé, soit, plus fréquemment, une pièce d'habit rayée ; écharpe, robe ou aiguillette pour les prostituées²⁸¹. Il s'agit d'instaurer une ségrégation par le vêtement. En effet, les prostituées eurent, au Moyen Âge, des obligations vestimentaires qui variaient d'une ville à l'autre. Tantôt, on leur interdisait de porter des bijoux et des orfrois, tantôt, au contraire, c'était aux femmes honnêtes de n'en pas mettre. Mais il est certain que, pendant très longtemps, les prostituées eurent soin de s'habiller d'une façon permettant de repéré sans équivoque leur genre d'activités, les éléments du maquillage, de la coiffure, etc. Toute tentative pour imposer un uniforme est resté vain, puisque, sous le Directoire, prostituées et Merveilleuses semblent être confondues par la population. Dès 1789, le débat sur la ségrégation semble être toujours d'actualité, puisque Laurent-Pierre Béranger écrit dans *De la prostitution* qu'il faut « affecter à ces demoiselles une couleur particulière, leur ordonner les grandes plumes & le rouge. »²⁸² Béranger tente, probablement vainement, d'imposer quelques signes

²⁸⁰ François-Alphonse Aulard, François-Alphonse Aulard, *Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire, Tome III, Du 1 ventôse an IV au 20 ventôse an V (20 février 1796-10 mars 1797)*, Paris : L.Cerf, 1900, p.55.

²⁸¹ Michel Pastoureau, *Rayures. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris : Editions du Seul, 1995, p.20.

²⁸² Laurent-Pierre Béranger, *De la prostitution. Cahier et doléances d'un ami des moeurs, adressés spécialement aux députés du Tiers-Etat*, Paris : Au Palais-Royal, 1789, p.9.

distinctifs, afin de pouvoir distinguer filles de mauvaise vie et femmes de bonne famille. Il évoque déjà, quelques lignes plus loin, les fréquentations du Palais-Royal, en insistant sur le fait qu'il faut « punir rigoureusement celle qui dans les rues et sous les arcades étalent leurs charmes sans pudeur. En été, on les voit danser à demi-nues. »²⁸³ Il est clair que les tentatives d'imposer aux prostituées des marques de ségrégation sont restées sans effet. On les retrouve donc, sous le Directoire, au Palais-Egalité, vêtues tout comme les Merveilleuses, avec d'élégantes robes blanches, à l'antique.

En effet, les prostituées qui se trouvaient là portaient une tenue parfaitement identique à celle des Merveilleuses : elles mettaient leurs attraits en avant grâce à des robes fines et transparentes, moulant le corps [fig. 150]. Ainsi, on lit dans *Uber Paris und die Pariser* de Friedrich Schulz en 1790 à propos des prostituées de Paris : « La Vénus n'est pas indigne de ce nom : c'est une brune fraîche, délicate [...]. Elle se montrait cet été dans un élégant négligé de la plus fine mousseline, qui la couvrait légèrement, et permettait, à chacun de ses mouvements, d'admirer le jeu gracieux d'une taille déliée, des hanches et des jambes [...]. »²⁸⁴. La seule différence visible entre prostituées et Merveilleuses était probablement la qualité du tissu : si les Merveilleuses coupaient leurs robes dans de la mousseline ou de la gaze, les prostituées du Palais-Egalité possédaient des robes de lin, d'un coup bien moindre. Elles ne portaient pas non plus de sous-vêtements, ce qui devait être en lien avec leur activité.

Ainsi nous comprenons ce qui a pu tant choqué les contemporains des Merveilleuses : des dames de si bonne famille osaient porter le même accoutrement que des filles de mauvaise vie. Cette comparaison faite implicitement entre femme de la haute société et prostituée se prolonge jusque sous l'Empire, période pendant laquelle la robe de forme chemise continue d'enflammer la critique.

²⁸³ *Ibid.*, p.12.

²⁸⁴ Friedrich Schulz, *Uber Paris und die Pariser*, 1790 ; cité dans Jules et Edmond de Goncourt, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris : Didier, 1864, p.227.

b) Dans la peau d'une Merveilleuse

En effet, les Merveilleuses font le scandale dans leurs robes trop transparentes et leurs corps littéralement mis à nu. Nous retrouvons ainsi, dans le *Journal des Dames et des modes* du 20 germinal an VII (10 avril 1799) : « Nous répéterons, pour la dernière fois [...], que les modes dont nous donnons la description, ne sont point prises d'après les filles publiques, comme plusieurs ont paru le soupçonner, mais toujours d'après des femmes estimables et dont le goût pour la parure n'ôte rien à la pureté de leurs moeurs. »²⁸⁵ La comparaison est flagrante, et tous s'en offensent. Le costume des Merveilleuses est bien trop impudique pour être considéré comme un costume de jour, digne d'être porté par des femmes de bonne famille, de la haute société. Les critiques fusent dans cette société du paraître, et l'on trouve de nombreuses remarques mettant en comparaison ces élégantes avec les prostituées du Palais-Royal. On note même que le costume des Merveilleuses a une connotation lubrique, puisqu'un visiteur du Salon de 1799 s'est exclamé, en apercevant le portrait de Mademoiselle Lange en Danaé de Girodet [fig. 151] : « Le costume actuel a donné lieu à plusieurs personnes du sexe de se faire peindre nues et par conséquent d'une manière très indécente... »²⁸⁶. Dans ce contexte, les jeunes élégantes, paraissant dans une tenue si controversée, ne font pas bon effet dans les soirées ou les salons. L'apparition de ces « nymphes » en chair et en os dans les lieux publics heurte en effet souvent la pudeur et provoque les huées des contemporains. Le journal *L'ami du peuple* révèle ainsi à propos d'incidents arrivés le 3 messidor an V (21 juin 1797) : « Nous sommes loin d'approuver les sarcasmes qu'on a lancés et la frayeur qu'on a faites à celles dont nous parlons, mais nous croyons qu'il n'y a pas de mal qu'on apprenne à ces impudentes qu'il faut au moins respecter le peuple et que si l'on est dissolu, il faut le cacher, si l'on est sage, il faut le paraître. »²⁸⁷ Le journaliste fait une allusion évidente au rapport des

²⁸⁵ *Journal des Dames et des modes*, 20 germinal an VII (10 avril 1799), p.13 - 14.

²⁸⁶ Cité dans Aileen Ribeiro, *The Art of dress. Fashion in England and France, 1750 to 1820*, New Haven : Yale University Press, 1995, p.94.

²⁸⁷ *L'ami du peuple*, 3 messidor an V (21 juin 1797), cité dans Claudette Joannis, *Joséphine impératrice de la mode*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2007, p.20.

prostituées aux élégantes. La vie « dissolue » des filles publiques doit être gardée dans le secret et les jeunes femmes de bonne famille ne peuvent se permettre de tels tenues indécentes pour sortir le jour. Les robes légères et transparentes des Merveilleuses, en plus de l'incroyable choc lié à l'indécence, rappellent sans nul doute, les tenues provocantes des prostituées du Palais-Royal. En effet, lorsqu'on observe la gravure de Louis Boilly [fig. 152], il est évident de faire un lien esthétique entre les Merveilleuses et les prostituées, tant elles paraissent semblables dans leur mise, leurs atours, leurs coiffures. En effet, nous pouvons voir sur cette image que les jeunes filles portent des robes blanches, transparentes, très décolletées, à longues traînes, et qu'elles portent leurs cheveux courts, à la *Titus*, tout comme le font les Merveilleuses. Comme le décrit Frédéric-Jean-Laurent Meyer, dans *Fragments de Paris* en 1798 : « Les citoyennes décentes, mariées ou non mariées, n'y paraissent presque plus, parce que les honnêtes gens ont honte de se confondre dans cette foule dégoûtante qui y abonde toute la journée. »²⁸⁸ Le corps qu'elles présentent, sous leurs robes moulantes, est identique à celui des prostituées : leur corps est considéré comme sale, repoussant et surtout porteur d'un péché charnel, ce qui choque véritablement la société du Directoire ; ces dames de la noblesse apparaissent en public vêtues comme des femmes de mauvaise vie.

De plus, la tenue des Merveilleuses, si fine et diaphane, suppose qu'elles ne portent pas de sous-vêtement, chemise ou autre corps. De fait, elles se rapprochent d'autant plus de la tenue des prostituées qu'elles, ne portent rien du tout, mais ce qui est en lien avec leur activité. Comme le précise Antoine de Courtin : « Si les habits sont nets, et surtout si on a du linge blanc, il n'importe pas que l'on soit richement vêtu, on sentira toujours son bien, même dans la pauvreté. »²⁸⁹ Si les Merveilleuses portaient du linge, cela les différencierait grandement des prostituées : nul besoin de riches étoffes, un tel fait les démarquerait, et leurs tenues paraîtraient moins scandaleuses. Le *Journal des Dames et des modes* du 20 fructidor an VI (6 septembre 1798) signale que,

²⁸⁸ Frédéric-Jean-Laurent Meyer, *Fragments de Paris*, Hambourg, 1798, p.26.

²⁸⁹ Antoine de Courtin, *op.cit.*, chapitre XII «De la propreté», p.124.

dans la mode actuelle, « il est si rare qu'on se charge d'un jupon. »²⁹⁰ Pareil accoutrement n'est pas sans défrayer la chronique et font des Merveilleuses des jeunes femmes aux moeurs légères, voire très légères, puisqu'on les compare aux blanches colombes du Palais-Royal. Par exemple, le *Lady's magazine* de 1794, fournit un exemple marquant de cette confusion possible entre vêtement de prostituées et tenue de grande dame. Un soir, un jeune homme marchant sur le boulevard accosta une jeune femme qu'il pensa être une prostituée, car elle était « habillée d'une élégante robe de mousseline blanche, sans porter de corps ; elle était bien avancée dans sa grossesse et sa poitrine était pleinement visible. »²⁹¹ Ayant été sèchement rejetée par la demoiselle, le jeune homme fut peiné de découvrir le lendemain que cette « prostituée » était la jeune fille qu'il devait épouser. Dans l'éditorial du magazine contant cet histoire, il est intéressant de souligner que la jeune femme fut blâmée (et non le jeune homme) car elle s'était « déclassée » en portant un costume impudique et immoral. Il est clair que les contemporains devaient être à la fois choqués et désorientés, si les jeunes femmes respectables portent le même costume que celui des prostituées.

Ce similitude entre femmes de la haute société et femmes des plus basses classes se prolonge sous l'Empire, même si l'avènement de Napoléon 1^{er} met fin aux outrances vestimentaires des Merveilleuses. Certes, les femmes retrouvent dessous et petits corps baleinés, mais pourtant, la robe blanche reste l'apanage des prostituées et des femmes élégantes. On trouve ainsi de nombreuses critiques contemporaines qui associent les deux, bien que le costume des jeunes femmes est grandement gagné en décence et en respectabilité. Les Merveilleuses auraient-elles entaché de leurs audaces impudiques la robe blanche portée par toutes ? Le *Journal des Dames et des modes* du 5 juillet 1808 souligne qu' « inutilement on chercheroit, cette année-ci, à Coblentz, des toilettes bien distinguées. »²⁹² Visiblement, le costume actuel donne lieu à différentes analyses de la société. Quelques détails subtils permettent de distinguer les classes de la société : « C'est surtout en ce moment qu'on pourrait juger à quelle

²⁹⁰ *Journal des Dames et des modes*, 20 fructidor an VI (6 septembre 1798), p.9.

²⁹¹ *The Lady's Magazine*, Londres, 1794, p.67 ; cité dans Aileen Ribeiro, *Dress and Morality*, Londres : B.T. Batsford, 1996, p.118.

²⁹²

classe appartient telle ou telle femme. Quand je vois à Frascati, sur le boulevard, ou à Tivoli, une robe bien ouverte sur la poitrine, bien échancrée entre les épaules [...], taille de nymphe, me dis-je, et il est rare que je me trompe. »²⁹³ La description faite par le journaliste de cette « nymphe » - mot communément utilisé pour désigner les prostituées - correspond, du moins dans son costume, à une description de toute femme élégante de bonne famille, puisque la robe, décolleté sur le devant et échancrée dans le dos, semble être la même. La société napoléonienne est, de plus, beaucoup plus fondée sur le paraître et la hiérarchie que put l'être la société du Directoire. En effet, il est dans la volonté de Napoléon de rétablir une cour, et surtout un ordre social. Antoine-Clair Thibaudeau raconte dans ses *Mémoires* en 1809 : « La société se réformait en même temps que se reconstituait l'ordre social. Le luxe reparaissait dans les salons et dans les équipages. A la ville, les uns devançaient la cour, les autres s'efforçaient de marcher sur ses traces. »²⁹⁴ Ainsi, il devient nécessaire, dans la société napoléonienne, qui devient de plus une société de cour calquée sur le modèle de l'Ancien Régime, de marquer son rang, et ce de façon évidente par le costume. Les jeunes élégantes qui se vêtent telles des « nymphes » ne rentrent pas dans le cadre d'une hiérarchie sociale définie et ordonnée. On retrouve dans le *Journal des Dames et des modes* du 10 août 1808, le témoignage de Palmyre Aglaïa de L***, qui évoque la conversation qu'elle a eu avec deux hommes en visitant une amie. Un des deux hommes parle du costume féminin actuel. A ce propos, Palmyra avoue qu'il allait « jusqu'à [les] comparer à de folles courtisanes grecques, qu'une imitation stupide ou une vanité lubrique livre aux injures du climat le plus variable. »²⁹⁵ Ainsi, d'après les contemporains de l'Empire, les robes blanches, bien qu'assagies depuis la fin du Consulat, restent semblables à celles des prostituées et donne aux élégantes des allures de courtisane. La robe de forme chemise ne paraît pas suffisamment élaborée et riche, même sous l'Empire, pour donner aux élégantes la noblesse de leur rang. La simplicité apparente du coton blanc laisse plutôt supposer de celle qui la porte qu'elle est

²⁹³ *Journal des Dames et des modes*, 10 juin 1808, p.249 - 250.

²⁹⁴ Antoine-Clair Thibaudeau, *Mémoires de A.-C. Thibaudeau, 1799 - 1815*, Paris : Plon-Nourit et Cie, 1913, p.47.

²⁹⁵ *Journal des Dames et des modes*, 10 août 1808, p.349.

de basse extraction, ce qui, dans une société où chaque personne doit tenir son rang et sa place, est inacceptable pour une femme de la haute société.

Napoléon, lorsqu'il est sacré empereur en 1804, tient à rétablir, autant que possible, les codes de l'apparence de l'Ancien Régime. Ainsi, la société curiale napoléonienne se rapproche, en de nombreux points, de la cour du dernier roi de France. L'ordre des apparences est donc assurée par le costume, et chacun doit porter un costume respectant la circonstance et le rang. Tout comme Marie-Antoinette avec sa robe de paysanne, les jeunes femmes de l'Empire scandalisent la société en portant des robes simples et blanches, peu ornées, et n'indiquant en rien leur rang ou leur appartenance sociale.

c) Napoléon contre la mousseline

Nous retrouvons une répercussion, à moindre échelle, du scandale du Salon de 1783 sous l'Empire. Bien que la vogue du coton blanc et des robes de mousseline soit dorénavant passée et acceptée dans les modes, cette matière, au prix coûteux sous l'Empire, est tout de même jugée indigne des femmes de la haute société. Ce tissu devient, pour Napoléon, le signe d'un pays qui va mal, d'une industrie qui se perd. Pour lui, la mode est avant tout politique, puisqu'elle est le témoin d'un ordre social et économique, mettant en avant l'hégémonie de la France sur le plan mondial. À ses yeux, les robes de coton blanc sont le signe d'un dérèglement social et économique. A Madame Rémusat, femme de chambre de l'Impératrice, il confie : « Le droit d'être vêtu simplement n'appartient pas à tout le monde. »²⁹⁶ Ainsi, il classe la population par son costume. Les grands doivent être vêtus de matières somptueuses. C'est sous Napoléon que la France connaît un renouveau des industries lyonnaises, qui ont, comme nous l'avons vu, quelque peu dé péri avec l'arrivée massive du commerce du coton en France. Pour Napoléon, la soierie avait valeur de symbole : dans les arts industriels (c'est-à-dire les arts décoratifs), elle devait à tout prix retrouver la place qu'elle occupait

²⁹⁶ Claire-Élisabeth-Jeanne Gravier de Vergennes, comtesse de Rémusat, *Mémoires de Madame Rémusat, 1802 - 1808*, Paris : Hachette, 1957, p.107.

au siècle précédent. A la suite de Joséphine, la mode féminine délaissait les étoffes riches au profit des voiles de mousseline et autre percale blanche.

En effet, l'importation grandissante de mousseline de coton en France a suscité un goût pour les matières fluides, et devient systématiquement le tissu à la mode, utilisé pour les toilettes des jeunes élégantes. Lorsque nous observons l'inventaire après décès de l'impératrice Joséphine, le nombre de robes de coton, gaze, mousseline, etc. est très important, et dépasse de loin celui des toilettes en soie ou en taffetas :

« 8 - Item onze robes de mousseline, perkale et toile de différentes couleurs, brodées et unies, un petit habit de toile rose, prisés ensemble huit cent vingt francs ci.....820

9 - Item onze autres robes de mousseline et perkale et un petit habit aussi de perkale, partie garnies de petites Valenciennes, prisés ensemble six cent soixante francs ci.....660

10 - Item seize autres robes aussi de perkale et mousseline partie garnies de petite dentelle et baptiste d'Ecosse, un petit habit et son dessous de perkale brodé à losanges, prisé le tout neuf cent quatre vingt dix francs ci.....990 .

[...]

13 - Item onze tabliers, robes courtes, autres robes de mousseline et perkale, prisés ensemble quatre cent quarante francs ci..... 440.»²⁹⁷

Malgré l'imposant costume de cour que devait porter l'impératrice en de nombreuses occasions, nous constatons que la mousseline et la percale se sont largement imposées dans les gardes-robes.

Cependant, Napoléon, voulant assurer le triomphe de la France sur toutes les autres nations et voulant surtout relancer l'économie de son pays, impose à l'Angleterre, premier exportateur de coton au début du XIX^e siècle, le Blocus Continental, de 1806 à 1811, qui bloque toute importation de coton en France. De fait, il s'impose contre la mousseline dans le vestiaire féminin et incite largement

²⁹⁷ Serge Grandjean, *Inventaire après décès de l'impératrice Joséphine à Malmaison (1814)*, Paris : Ministère d'Etat-Affaires culturelles, Réunion des Musées nationaux, 1964, «Suite des atours», folio 6.

les femmes de sa cour à porter des matières nobles et précieuses, plus adaptées à leur rang. Comme l'évoque Madame Rémusat, les tissus soyeux devaient donner l'image d'un cour brillante et respectable : « Sa fille était mise aussi avec une grande richesse, c'était le ton de cette cour. »²⁹⁸ Le rétablissement par Napoléon de la liste civil en mai 1804, suivi par un décret fixant les normes appliquées aux vêtements de cérémonies des princes, princesses et dignitaires du nouvel empire, n'était autre que le rappel de l'étiquette abolie par la Révolution française. Pierre-François-Léonard Fontaine évoque, en 1801 déjà, la volonté sans faille de Napoléon de bannir des gardes-robes le port des matières non-nobles : « Pour faire revivre les usines de Lyon, et pour nous affranchir du tribut que nous payons à l'Angleterre, le premier Consul a interdit le port de la mousseline et ordonné que l'on détruise par le feu tout ce qui semblerait être de fabrication anglaise. »²⁹⁹ Cette détermination, avant tout politique, semble agiter la mode, qui se fait de plus en plus sévère, et qui regagne, peu à peu, l'utilisation de matières nobles. Dans ses *Mémoires*, Hortense de Beauharnais, fille de Joséphine, nous raconte un épisode marquant dans cette vendetta contre le coton : « Le premier consul [...] nous défendait de porter de la mousseline et jetait au feu tout ce qui lui paraissait de fabrication anglaise. Quand ma mère et moi entrions fort parées, sa première question était toujours : « Est-ce de la mousseline que vous portez là ? » On répondait souvent que c'était du linon de Saint-Quentin ; mais un sourire nous trahissait et, à l'instant, ses doigts partageaient en deux la robe étrangère. Ce désastre des toilettes se répéta plusieurs fois, et il fallut en venir au satin et au velours. »³⁰⁰ Le refus catégorique de Napoléon de voir de la mousseline sur les jeunes femmes de sa cour, pousse les élégantes à se vêtir plus noblement, de matières précieuses, fabriquées par les industries françaises. Il est question, pour l'Empereur, non seulement de revisiter le vestiaire de ses femmes qu'il trouve trop peu vêtues car « Bonaparte a

²⁹⁸ Claire-Élisabeth-Jeanne Gravier de Vergennes, comtesse de Rémusat, *op.cit.*, p.279.

²⁹⁹ Pierre-François-Léonard Fontaine, 1801, cité dans *Soies tissées, soies brodées chez l'Impératrice Joséphine*, Paris : Réunion des Musées nationaux, 2002, p.15.

³⁰⁰ Hortense de Beauharnais, reine de Hollande, *Mémoires de la reine Hortense, aujourd'hui duchesse de Saint-Leu*, Paris : A. Guyot, 1833, p. 42.

témoigné plusieurs fois qu'il n'aimait pas les femmes nues dans un salon »³⁰¹, mais également de redorer le blason économique de la France, en donnant une nouvelle impulsion aux industries lyonnaises. La cour forgée et réglementée par Napoléon se doit d'être brillante, comme le furent les cours de l'Ancien Régime, à l'époque des grands rois de France. Quant au costume, Napoléon se place en héritier des traditions françaises. Ainsi, les femmes, passant de la mousseline à la soie ou au taffetas peuvent orner leurs robes de bijoux, qui font scintiller et resplendir la cour des Tuileries, car les tissus sont moins fins et moins fragiles : « Elles [Madame Murat et la princesse Borghèse] finirent par les surcharger de perles fines et même de diamants qui les rendaient sans prix. »³⁰² Napoléon, dans sa politique contre le coton et la mousseline, met tout en place pour assurer à la nation française une gloire sans fin. De même, c'est le prestige de sa cour qu'il tente de conserver. Car les femmes vêtues de coton ne sont pas suffisamment « vêtues » pour être vues à la cour ; à la robe blanche de coton est encore rattachée l'image de la chemise, le sous-vêtement, que l'on porte pour aller dormir, ou pour faire sa toilette. Nous constatons par ailleurs, dans les portraits réalisés sous l'Empire que les femmes portent de manière quasi-générale des robes blanches, mais faites en soie, en satin, en velours ou en taffetas. Par exemple, sur le *portrait de la princesse de Pontecorvo* par Gérard [fig. 153], nous remarquons que la robe présente la même forme « chemise » que les robes en coton, mais que sa matière, certainement un satin de soie, lui donne un aspect beaucoup plus noble, digne d'être portée la cour. Sous l'Empire, la forme des robes restent identique aux robes à *la grecque* ; toutefois, l'ornementation évolue, devient plus complexe et plus riche, afin de s'harmoniser avec les matières précieuses et le goût nouveau de la cour napoléonienne pour le luxe ostentatoire [fig. 154]. Également, lorsque nous observons la robe de cour de l'impératrice Joséphine conservée au Musée des tissus et des arts décoratifs de Lyon [fig. 155], son apparence première nous indique une robe en coton léger ; toutefois, cette robe allie avec grâce légèreté et préciosité : son fond de robe en taffetas de

³⁰¹ *Le Moniteur*, 5 nivôse an VIII (26 décembre 1799), cité dans Anne Forray-Carlier (dir.), *Au temps des Merveilleuses. La société parisienne sous le Directoire et le Consulat*, Paris : Paris-Musées, 2005, p.129.

³⁰² Claire-Élisabeth-Jeanne Gravier de Vergennes, comtesse de Rémusat, *op.cit.*, p.279.

soie s'associe à une robe en tulle de coton brodé de soie, qui la rend digne d'être portée à la cour de Napoléon. Ainsi, peu à peu, le goût néo-classique se déclina dans des matières plus précieuses, car la cour de Napoléon avait instauré une étiquette stricte, qui imposait à tous de tenir son rang et de représenter dignement la France, comme ce fut le cas sous le règne de Louis XVI. Lorsque nous regardons attentivement la robe de jour des années 1820, sous la Restauration, conservée au Kyoto Costume Institute [fig. 156], nous constatons une très nette évolution, quelques années seulement après la chute de Napoléon : tout en gardant la coupe de la robe chemise, avec une taille très haute sous la poitrine et un décolleté carré relativement échancré, la matière change et évolue, va vers quelque chose de plus noble, de plus droit, de plus rigoureux. C'était précisément le but de Napoléon, en refusant ainsi le port de la mousseline à sa cour. Napoléon, durant le temps de son règne, rétablit une étiquette, un luxe, des lois somptuaires, le faste des précédentes cours de France ; cette robe de l'époque de la Restauration est l'aboutissement de la volonté de Napoléon dans le domaine du costume.

Il est incontestable que la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle sont marqués par les codes du monde des apparences. Dans ces sociétés du paraître, chaque élément est un signe distinctif du rang de la personne. Dans le système aulique, le costume occupe une place capitale, qui fournit, dès le premier regard, de nombreux indices sur la classe de la personne, son rang, sa fonction. De fait, le costume, à la cour de France et dans la société hiérarchisée du Directoire, doit donner une image, bien précise de la personne. Les femmes nobles ou de la haute société doivent paraître propres, riches, bien vêtues, conformément à leur rang. Si sous le règne de Louis XVI et celui de Napoléon, l'étiquette prévalait en matière de mode, sous le Directoire, les normes des apparences restent les mêmes : les femmes élégantes issues de bonnes familles ne pouvaient paraître vêtues comme des bourgeoises. Ainsi, la vogue des robes en coton fit scandale : ce vêtement, simple et commode, n'était en aucun cas digne des femmes qui le portaient, d'autant plus si elles avaient un rôle à jouer dans l'équilibre économique et sociale de la France. Concernant Marie-Antoinette, son statut de reine ne lui

permettait pas de porter des robes de paysanne et de jouer à la fermière loin de la cour et de ses diktats, dans les jardins du Trianon. Pour Joséphine, il en va de même ; ces deux femmes proches du pouvoir doivent fournir de l'image, car elles représentent une idée socio-économique de la France, que les souverains tentent de valoriser. Sous le Directoire, les robes chemises font scandale car elles sont portées à la fois par les classes les plus basses - les prostituées - et les classes les plus hautes, descendantes des nobles guillotines pendant la Révolution. Un tel choc des classes ne peut être admis dans une société encore très attachée au monde des apparences.

Ainsi, ces costumes venus de l'intime - la chemise - n'appartiennent aucune à un monde public où l'*apparence* prévaut, avec ses codes et ses règles. Encore une fois, la séparation des deux sphères - intime et publique - se fait nette, car les deux ne peuvent se mélanger.

Conclusion

La célèbre créatrice Elsa Schiaparelli disait, dans les années 1930 : « N'ajustez jamais la robe au corps, mais disciplinez le corps pour qu'il s'accorde à la robe. »³⁰³ Cette phrase n'aurait pas plus sonné plus juste tout au long du XVIII^e siècle. Dans l'Ancien Régime, chaque occasion devait être marquée et signifiée par le costume et une tenue particulière. La mode, changeante et éphémère, était bien plus qu'un loisir esthétique et superflu, elle était un outil distinctif et un marqueur social. Entre la fin du règne de Louis XIV et la chute de Napoléon I^{er}, la mode connaît des changements fondamentaux, brutaux et tout aussi éphémères, mais qui cependant transforment - ou plutôt dérangent - les esprits. Les nouveautés, perçues et reçues systématiquement comme des formes d'indécence et de transgression, rythment ces changements, et font autant la mode que le scandale. En effet, commandée par la logique de la théâtralité, la mode est un système inséparable de l'excès, de la démesure, de l'outrance, du scandale. Au XVIII^e siècle, avec l'irruption de la mode, les pièces elles-mêmes du costume sont à l'origine de l'indignation ; pour la première fois, le paraître ne repose plus sur un consensus social, il choque les habitudes et les préjugés, il se voit violemment condamné par les contemporains, il est jugé ridicule, inconvenant, choquant, indécent par les chroniqueurs. Entre les années 1715 et 1815, cinq types de robes ont fait scandale, car elles ont affiché trop de différences avec le costume de cour propre, décent et imposé par les lois somptuaires ou l'étiquette, ou encore, la volonté sociale mise en place et suivie par tous. Ces cinq types de robes, de la robe volante à la robe Empire, sont toutes des adaptations de vêtements du monde intime, à savoir le monde de la chambre à coucher, de la toilette et du boudoir. La robe volante est très largement inspirée, voire copiée, des robes de chambre et déshabillés galants du règne de

³⁰³ Elsa Schiaparelli, citée dans Isabelle Joly, *Le corps sans représentation. De Jean-Paul Sartre à Shaun Gallagher*, Paris : l'Harmattan, 2011, p.43.

Louis XIV ; les robes de jardin sont des robes confortables, invitant également à découvrir le monde de la chambre ; la chemise à la Reine, comme son nom l'indique, est coupée dans la même forme et le même matériau qu'une chemise de nuit ; la logique est la même pour les robes Merveilleuse et Empire, puisqu'elles sont les héritières de la robe chemise de Marie-Antoinette, à laquelle elles ont rajouté des détails antiquisants, afin d'être dans le goût de leur époque.

Le véritable scandale était celui-là même : le fait d'extirper du monde de l'intime, du soi, un vêtement qui a été créé pour ce milieu et qui appartient à ce milieu, pour en faire un vêtement de jour, porté dans le monde public, celui où les apparences ont une importance primordiale. Ainsi, les robes que nous avons étudiées font scandale autour de cette question, car chacune d'entre elles basculent d'un monde à l'autre, alors que la frontière entre ces deux mondes est imperméable. Se définissent alors trois horizons d'étude : la vision du corps, qui change fondamentalement, selon que le vêtement est adapté au corps ou pas, selon qu'il montre trop ou dissimule trop ; le cas du vêtement de circonstance : à chaque vêtement, chaque tenue est attribué un rôle, une fonction précise dans la société : le dévier de cette attribution, le détourner, revient à l'arracher à son contexte, et ne pas respecter les codes de l'apparence sociale, normalisée par l'étiquette et les lois somptuaires ; enfin, le vêtement comme marqueur social, comme définition même du rang de la personne qui le porte. Le rôle socio-économique du vêtement occupe une place majeure dans l'histoire de la mode.

Au XVIII^e siècle, la dichotomie entre corps et âme n'est pas encore une idée admise ; le corps a une importance fondamentale dans la vie de chacun. En supportant le vêtement, ce dernier devient son extension et sa surface externe. Le vêtement *signifie* le corps. Dans la société de l'Ancien Régime, le corps doit être *im-peccable*, c'est-à-dire lavé de tous péchés. Ces nouvelles robes dévoilent ou cachent trop le corps, qui devient ainsi source de nombreux questionnements. L'image du corps, perçu entre intime et public, se renouvelle, et choque par son indécence. Par exemple, la robe Merveilleuse dévoile bien trop du corps des jeunes femmes, et est bien trop impudique, alors que la robe volante, par sa forme lâche, en dissimule trop, ce qui est tout aussi indécent et suspect. Dans le cadre intime, le corps se dévoile ou se voile, de façon à n'être perçu et admis que

par soi. Dans la société, il est soumis au regard d'autrui, qui, instantanément, le hiérarchise, le classe, le forme. Le corps doit être conforme à ce que la société lui impose. Ainsi, lorsque la forme de « déshabillé » de la robe volante, ou la forme chemise de la robe chemise est perçue par le monde public, la personne est vue comme une personne intime et non pas celle qui doit paraître en société.

De fait, il existe un costume qui doit être porté en société. La société aulique de l'Ancien Régime fonctionne uniquement de cette façon : à chaque circonstance est imposée une tenue bien spécifique. Sous le règne de Louis XIV, l'habillement est minutieusement réglé selon l'état, le rang, la saison, les circonstances et jusqu'à la longueur des galons ou la matière des boutons. Ainsi, l'habit de cour, pour les femmes le *Grand Habit*, devient le costume de mise, pour les grands événements, alors que la robe de cour plus traditionnelle, la robe à *la française*, doit être portée dans toutes les autres occasions. Le matin et le monde de l'intime ont aussi leur uniforme, qui ne doit être porté que dans ce cadre : le déshabillé, ou le négligé. Ce négligé répond aux codes de l'intime : vêtement confortable, blanc (pour signifier la propreté), léger. Quand, grâce à la nouveauté incessante voulue par le mode du XVIII^e siècle, le déshabillé se transporte dans le monde public, il fait immédiatement scandale : car en plus de déroger à l'étiquette qui impose un habit à chaque moment de la journée, il est arraché de son monde, ce qui le rend décalé, déplacé, voire ridicule. Les toilettes portées le matin sont associées uniquement au matin : cela provient autant du matériau employé - le coton - qu'à la forme et la coupe même du vêtement. De fait, les nouvelles robes chemises transgressent les codes de l'intime et tentent de les adapter au monde du luxe et des apparences.

Enfin, un costume dans sa forme, sa substance, sa couleur, signifie juridiquement sous l'Ancien Régime, une condition, une qualité, un ordre, un état, en toute clarté, sans désaveux, ni justifications fictives. Instrument de régulation politique, sociale et économique, les lois somptuaires, les ordonnances vestimentaires en témoignent : il s'agit pour la noblesse, bien au-delà des mesures protectionnistes, de maintenir visibles les degrés de la hiérarchie sociale par un exclusivisme du luxe qui doit la distinguer des classes montantes. Codifiant les coupes, les matières, les teintes, elle garantit les marques

vestimentaires de son pouvoir, en manifeste ainsi le droit et en intensifie l'éclat. Le vêtement de l'Ancien Régime classe donc son porteur en société selon un ordre rigoureux que surdéterminent encore les contraintes matérielles. Ainsi, si le costume classe, il doit être adapté au rang de la personne qui le porte. Par exemple, dans le grand habit, la longueur de la queue de traîne est proportionnelle au rang de la dame qui la porte. Lorsque Marie-Antoinette apparaît *en gaulle* au Salon de 1783, la critique est scandalisée, car la Reine s'est désacralisée, elle porte une chemise de coton ; en tant que Reine de France, il lui revient d'indiquer son statut et son rang en portant des étoffes précieuses, telles la soie ou le velour, et de respectant les codes sociaux. Il en va de même pour la société curiale de Napoléon, qui, tout au long de son règne, tentant de supprimer le port de la mousseline et de mettre en exergue le prestige de la France, par le port des somptueuses soieries lyonnaises. Encore une fois, l'appropriation de l'intime dans le monde public dérange : les matériaux légers et souples, tels que le coton, renvoient à des classes plus basses de la société. En effet, le costume populaire est fait de matières brutes, comme le lin ou le chanvre, qui s'apparentent, du moins à première vue, au coton. Sous le Directoire, la robe chemise crée un problème de distinction des classes : elle est portée à la fois par les prostituées et par les femmes de bonne famille. Nous comprenons ainsi que ces robes, en tant que marqueurs sociaux, brouillent les codes de l'apparence et surtout les classes sociales.

Durant un siècle, de 1715 à 1815, la transgression dans la robe se manifeste par ce basculement entre la sphère de l'intime et la sphère du public. Nous remarquons que toutes les nouvelles robes qui ont fait la mode ont présenté au moins un élément qui les rattache au monde intime : le matériau, la coupe, la couleur. Chacune sera fortement critiquée lorsqu'elle sera portée. Cette transgression se traduit par plusieurs types de critiques, toutes centrées sur l'image que renvoie la personne, qui est très codifiée dans le monde des apparences de l'Ancien Régime et de la cour napoléonienne. Cependant, si chacune de ses robes a fait le scandale, elle a aussi fait la mode : la robe volante donne naissance à la robe *à la française*, qui devient la robe de cour traditionnelle jusqu'à la Révolution française, et la robe chemise, volonté de liberté de la Reine

Marie-Antoinette, devient une forme de robe utilisée jusqu'aux années 1825. Ainsi, nous comprenons que la transgression se normalise, jusqu'à devenir codifiée et rythme l'histoire de la mode, la forme, la fait vivre.

Encore aujourd'hui, ce basculement entre monde intime et monde public dans la mode fait parler les critiques ; sans parler de scandale, car les moeurs ont sans nul doute évolué, les modes actuelles peuvent choquer, ou tout du moins déranger, lorsqu'elles sont adaptées du monde de la nuit au monde public. Par exemple, la *robe nuisette* que l'on a vu sur les podiums de la Fashion Week de l'automne-hiver 2013/2014 [fig. 157], et qui, depuis, se retrouve dans tous les grandes enseignes de prêt-à-porter [fig. 158 et fig. 159], est délicate à porter : on ne va pas au travail comme on sort du lit, il y a certaines règles à respecter. Dans ce cas, comme dans le cas des robes que nous avons vu, le matériau est remis en cause : le satin, porté pour la nuit depuis les années 1950, est peu porté le jour, surtout associé à la forme « nuisette » ; mais également la forme en elle-même, qui est typique du monde de l'intime, et qui dévoile un corps sensuel et charnel.

La mode dans sa théâtralité, est toujours dans l'excès de la transgression. Intime et public se mêlent, se démêlent et font, malgré les scandales, la mode et son histoire.

Bibliographie

Sources manuscrites

- Archives Nationales [AN], Paris. Série K ; Monuments Historiques, titre III, Comptes : K 505 2⁶. *Garde-robe de la Reine : choix à faire du printemps 1782.*
- Archives Nationales [AN], Paris. Série K ; Monuments Historiques, titre III, Comptes : K 506 25. *États et mémoires de dépenses de la Garde-robe de la reine, 1779 - 1787 (18 pièces : 25¹ à 25¹⁸ ; indication sur la chemise : papiers trouvés chez Madame d'Offun).*
- Archives Nationales [AN], Paris. Série O¹ ; Maison du Roi, Argenterie, Menus plaisirs et affaires de la Chambre : O¹ 3209 . *Journal de livraisons d'étoffes, etc., aux ouvriers : «Registres de la consommation de marchandises», 1780-1784.*
- Archives Nationales [AN], Paris. Série T ; Papiers privés tombés dans le domaine public, archives des particuliers émigrés ou condamnés pendant la Révolution : T265 / 1 à 8 . *Mémoires quittancés de fournisseurs au service des Gardes-robe des comtesses d'Artois et de Provence, dépenses faites pour la Garde-robe de la Comtesse d'Artois (1776 - 1787).*

Sources imprimées

- ABRANTÈS Laure, duchesse d', *Mémoires de Madame la Duchesse d'Abrantès, ou souvenirs historiques sur Napoléon, la révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, 18 vol., Paris : Ladvocat, 1831 - 1835.

- ANONYME, *Les modes ou La soirée d'été, poème en trois chats, avec des notes et des anecdotes particulières à la bonne compagnie*, Paris : Chez Maret, 1797.

- ANONYME, *Ordonnance burlesque de la Reyne des modes, au sujet des Paniers, des Cerceaux, des Vertugadins & autres ajustemens des Femmes*, Paris : Impr. Imbert de Bats, 1719.

- AVRILLION, Mademoiselle, *Mémoires de Mlle Avrillion, première femme de chambre de l'impératrice, sur la vie privée de Joséphine, sa famille et sa cour*, Paris : Ladvocat, 1833.

- BEAUHARNAIS Hortense de, reine de Hollande, *Mémoires sur la reine Hortense, aujourd'hui duchesse de Saint-Leu*, Paris : U.Canel : A.Guyot, 1833.

- BÉRANGER Laurent-Pierre, *De la prostitution. Cahier et doléances d'un ami des moeurs, adressés spécialement aux députés du Tiers-Etat*, Paris : Au Palais-Royal, 1789.

- BOIGNE Éléonore-Adèle d'Osmond, comtesse de, *Récits d'une tante : mémoires de la comtesse de Boigne, née d'Osmond*, Paris : E. Paul, 1921 - 1923.

- BOURSAULT Edme, *Les mots à la mode : petite comédie augmentée de quantité de vers qui n'ont pas été dits sur le théâtre*, Paris : J. Gignard, 1694.

- CAMPAN Madame, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette ; suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI*, 3 vol., Paris : Baudouin frères, 1822.

- CARACCIOLI Louis-Antoine de, *Dictionnaire critique, pittoresque et sentencieux, propre à faire connoître les usages du siècle ainsi que ses bizarreries*, tome II, Lyon : Chez Benoît Duplain, 1768.

- CHODERLOS DE LACLOS Pierre-Ambroise-François, *Des femmes et de leur éducation*, 1^{re} éd., 1783 ; Rééd., Paris : Éditions Mille et une nuits, 2000.

- CHODERLOS DE LACLOS Pierre-Ambroise-François, *Les liaisons dangereuses*, 1^{re} éd., Paris : Chez Durand neveu, 1782 ; Rééd., Paris : Flammarion, 1996.

- COHENDET Sophie-Henriette, *Mémoires sur Napoléon, l'Impératrice Marie-Louise et la cour des Tuileries, 1810 - 1814*, Paris : Ladvocat, 1828.

- CORNU Paul (préfacier), *Galerie des modes et costumes français dessinés d'après nature, 1778 - 1787*, Paris, n.d.

- COURTIN Antoine de, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris : Chez Louis Josse, à la Couronne d'Epines et Charles Robustel, au Palmier, rue Saint Jacques, 1728.

- DANGEAU Philippe de Courcillon, marquis de, *Journal du marquis de Dangeau*, tome XVI, 1^{re} éd., Londres, 1770 ; Rééd., Paris : Firmin Didot frères, 1854 - 1860.

- DE LA SALLE Jean-Baptiste, *Les règles de la bienséance et de la civilité chrétienne*, Reims : R. Florentain, 1703.

- DIDEROT Denis, LE ROND D'ALEMBERT Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts et métiers*, Paris : Briasson, 1751 - 1780.

- DUCREST Georgette, *Mémoires sur l'Impératrice Joséphine, ses contemporains, la cour de Navarre et de la Malmaison*, 2 vol., Paris : Ladvocat, 1828.

- *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette d'Autriche, reine de France, pour servir l'histoire de cette princesse*, s.l., 1789.

- FIRENZUOLE Ange, *Discours de la beauté des dames*, 1^{re} éd., 1552 ; Rééd. Paris, 1578.

- FRÉNILLY, François-Auguste Faveau, Baron de, *Souvenirs du baron de Frénilly, pair de France, (1768 - 1828)*, Paris : Plon, 1908.

- FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que moderne*, tome II, Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690.

- FUSIL Louise, *Souvenirs d'une actrice*, 1^{re} éd. Paris : Editeur Dumont, 1841 ; Rééd., Paris : Honoré Champion Editeur, 2006.

- GARSAULT François, *L'art de la lingerie*, Paris : Imprimerie de Delatour, 1771.

- GARSAULT François, *L'art du tailleur, contenant le tailleur d'habits d'hommes, les culottes de peau, le tailleur de corps de femmes & enfants, la couturière & la marchande de modes*, Paris : Imprimerie de Delatour, 1769.

- GENLIS Stéphanie-Félicité Du Crest, comtesse de, *De l'esprit des étiquettes de l'ancienne cour et des usages du monde de ce temps*, Paris : Mercure de France, 1996.

- GENLIS Stéphanie-Félicité Du Crest, comtesse de, *Dictionnaire critique et raisonné des étiquette de la cour, des usages des Français, depuis la mort de*

Louis XIII jusqu'à nos jours, contenant le tableau de la cour, de la société et de la littérature du dix-huitième siècle, ou l'esprit des étiquettes et des usages anciens comparés aux modernes, Paris : P. Mongie aîné, 1818.

- HÉNISSART Jean-Félix (attribué à), *Satyre sur les cerceaux, paniers, criardes et manteaux-volans des femmes et sur leurs autres ajustemens*, Paris : C.-C. Thiboust, 1727.
- HENRION Charles, *Encore un tableau de Paris*, Paris : Chez Favre, 1799 - 1800.
- JAUBERT Pierre, *Dictionnaire universel et raisonné des arts et métiers*, 5 vol., Paris : P.-Fr. Didot, jeune, 1773.
- JUVERNAY Pierre, *Discours particulier contre les femmes desbraillées de ce temps*, Paris : impr. de P. Le Mur, 1637.
- KEYSSELER Johann Georg, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland Italy, and Lorrain. Giving a true and just description of the present state of those countries ; their natural, literary and political history ; manners, laws, commerce, manufactures, painting, sculpture, architecture, coins, antiquities, curiosities of art and Nature, etc.*, tome IV, trad. de l'allemand par l'auteur , Londres, 1760.
- *L'Arlequin, ou tableau des modes et des goûts*, 1798 - 1799, Paris : chez Alexandre Deferrière.
- L.-I. P*****, *Cérémonial de l'Empire français*, Paris : A la libraire économique, rue de la Harpe, 1805.
- LA BRACTÉOLE Monsieur de, *Éloge philosophique de l'impertinence, ouvrage posthume de M. de la Bractéole*, Paris : Chez Maradan, 1788.

- LA LIBORLIÈRE Louis-François-Marie Bellin de, *Voyage dans le boudoir de Pauline*, Paris : Chez Maradan, 1800.
- LA MÉSANGÈRE Pierre de, *Le voyageur à Paris, tableau pittoresque et moral de cette capitale*, 3 vol., Paris : Chez la veuve Devaux, 1800.
- LAMOTHE-LANGON Etienne-Léon de, *Mémoires et souvenirs d'une femme de qualité sur le Consulat et l'Empire*, 1^{re} éd., Paris : Ghislain de Diesbach, 1830 ; 2^{de} éd., Paris : Mercure de France, 1987.
- *Le Journal des Dames et des Modes*, Paris, 17 août 1798 - 12 août 1799.
- *Le Journal de Paris*, Paris, Avril - Août 1798.
- *Les crimes de Marie-Antoinette d'Autriche, dernière reine de France, avec les pièces justificatives de son procès*, Paris : Au bureau des révolutions de Paris, an II de la République.
- *Le Journal des Dames et des Modes*, 17 août 1798 - 12 août 1799, Paris.
- MARIE-ANTOINETTE Joséphe Jeanne de Hasbourg-Lorraine, reine de France, *Correspondance de Marie-Antoinette, 1770 - 1793*, Paris : Tallandier, 2006.
- MARIVAUX Pierre de, *Le spectateur françois, ou Recueil de tout ce qui a paru imprimé sous ce titre*, tome II, Paris : Chez Pierre Prault, 1728.
- MAYET Etienne, *Mémoire sur les manufactures de Lyon*, Paris : Chez Moutard, 1786
- MERCIER François-Xavier, dit MERCIER DE COMPIÈGNE, *Eloge du sein des femmes*, 1^{re} éd., Paris, 1800 ; réed. Bruxelles : Gay et Doucé, 1879.

- MERCIER Louis-Sébastien, *Paris pendant la Révolution (1789 - 1798) ou Le Nouveau Paris*, tome I, 1^{re} éd. Paris, 1798 ; Rééd. Paris : Poulet Malassis, 1862.
- MERCIER Louis-Sébastien, *Paris pendant la Révolution (1789 - 1798) ou Le Nouveau Paris*, tome II, 1^{re} éd. Paris, 1798 ; Rééd. Paris : Poulet Malassis, 1862.
- MOLÉ Guillaume-François-Roger, *Histoire des modes françaises, ou Révolutions du costume en France, depuis l'établissement de la monarchie jusqu'à nos jours, contenant tout ce qui concerne la tête des Français, avec des recherches sur l'usage des chevelures artificielles chez les anciens*, Paris : Mérimot jeune, 1777.
- MOLÉ Louis-Mathieu, comte de, *Souvenirs de jeunesse : 1793 - 1803*, Paris : Mercure de France, 1991.
- MOREAU Jacques-Louis, *Histoire naturelle de la femme, suivie d'un Traité d'hygiène appliquée à son régime physique et moral aux différentes époques de sa vie*, Paris : L. Duprat, 1803.
- MOSSÉ Jean-Marie, *Chronique de Paris ou le Spectateur moderne*, Paris : Chez l'auteur, 1812.
- OBERKIRCH Henriette-Louise de Waldner de Freundstein, baronne d', *Mémoires de la baronne d'Oberkirch : sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*, Paris : Charpentier, 1869.
- ORLEANS Élisabeth-Charlotte de Bavière, duchesse d', *Lettres de Madame, duchesse d'Orléans, née princesse palatine*, Paris : Mercure de France, 1981.
- ORLEANS Élisabeth-Charlotte de Bavière, duchesse d', *Mémoires sur la cour de Louis XIV et de la Régence, extraits de la correspondance allemande de*

Madame Elisabeth-Charlotte, duchesse d'Orléans, mère du Régent, Paris : Ponthieu, 1823.

- PRUDHOMME Louis-Marie, *Les crimes des Reines de France, depuis le commencement de la monarchie jusqu'à Marie-Antoinette*, Paris : Au Bureau des Révolutions de Paris, 1791.
- PUJOUX Jean-Baptiste, *Momus au Salon*, Paris : S.I., 1783.
- PUJOUX Jean-Baptiste, *Paris à la fin du XVIII^e siècle, ou Esquisse historique et morale des monumens et des ruines de cette capitale, de l'état des Sciences, des Arts et de l'Industrie à cette époque, ainsi que des Mœurs et des Ridicules de ses habitans*, Paris : Chez Brigitte Mathé, 1801.
- REICHARDT Johann Friedrich, *Un hiver à Paris sous le Consulat, 1802 - 1803*, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1896 ; Rééd., Paris : Tallandier, 2002.
- RÉMUSAT Claire-Élisabeth-Jeanne Gravier de Vergennes, comtesse de, *Mémoires de Madame Rémusat, 1802 - 1808*, Paris : Hachette, 1957.
- RÉTIF DE LA BRETONNE Nicolas-Edme, *Les Nuits de Paris ou Le spectateur nocturne*, tome X, Londres : S.I., 1788.
- RÉTIF DE LA BRETONNE Nicolas-Edme, *Les Petites parties et les grands costumes de la dernière cour en France, ornées de gravures dessinées par Moreau jeune, et publiées par Rétif de La Bretonne*, Paris : Chez Royez, n.d.
- RIBALLIER, *De l'éducation physique et morale des femmes*, Paris : Chez les frères Estienne, 1779.

- SOULAVIE Jean-Louis, *Mémoires historiques et politiques du règne de Louis XVI, depuis son mariage jusqu'à sa mort*, Paris : Chez Treuttel et Würtz, libraires, quai Voltaire, n°2, 1801.

- STAAL DE LAUNAY Marguerite Jeanne Cordier, baronne de, *Mémoires de madame de Staal-Delaunay, sur la société française au temps de la Régence*, 1^{re} éd., 1755 ; Rééd., Paris : Mercure de France, 1970.

- STEWARTON, *The Female Revolutionary Plutarch, containing biographical, historical and revolutionary sketches, characters and anecdotes, by the author of «The Revolutionary Plutarch» and «Memoirs of Talleyrand»...*, tome II, London : J.Murray, 1805 - 1806.

- THIBAudeau Antoine-Clair, *Mémoires de A.-C. Thibaudeau, 1799 - 1815*, Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1913.

- THOMAS Antoine-Léonard, *Essai sur le caractère, les moeurs et l'esprit des femmes dans différens siècles*, Amsterdam : Chez E. Van Harrevelt, 1772.

- TILLY Pierre-Alexandre de, *Mémoires du comte Alexandre de Tilly, pour servir à l'histoire des moeurs de la fin du XVIII^e siècle*, Paris : Les marchands de nouveautés, 1828.

- VIGÉE-LEBRUN Louise-Elisabeth, *Souvenirs. Tome premier.*, Paris : Librairie H. Fourmier, 1835.

- VILLENEUSE-ARIFAT Aymardine Aglaé Louis Gabrielle de Nicolay, marquise de, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse, 1780 - 1792*, Rééd., Paris : Emile Paul, 1902.

- WINCKELMANN Johann Joachim, *Pensées sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, 1^{re} éd., Dresde, 1755 ; Rééd., Paris : Editions Allia, 2005.

Ouvrages critiques et articles

- ALMÉRAS Henri d', *La vie parisienne sous la Révolution et le Directoire*, Paris : Albin Michel, 1909.
- ALLARD Julie, « Perceptions nouvelles du corps et raisons médicales de la mode dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle », dans *Représentations du corps sous l'Ancien Régime, Discours et pratiques*, éd. par BILLAUD Isabelle, LAPERRIÈRE Marie-Catherine, Cahiers du CIERL, Québec : Presses de l'Université Laval, 2007.
- ARIÈS Philippe, DUBY Georges (dir.), *Histoire de la vie privée. 3, De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Seuil, 1986.
- ARIZZOLI-CLÉMENTEL Pierre (dir.), *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIII^e siècle, 1730 - 1800*, cat.exp., Lyon, Musée historique des tissus, décembre 1988 - mars 1989, Lyon : Musée historique des tissus, 1988.
- ARIZZOLI-CLÉMENTEL Pierre, GORGUET-BALLESTEROS Pascale (dir.), *Fastes de cour et cérémonies royales. Le costume de cour en Europe, 1650 - 1800*, cat.exp., Versailles, Château de Versailles, 31 mars - 28 juin 2009, Paris : RMN, 2009.
- ARNAUD Sabine, JORDHEIM Helge (éd.), *Le corps et ses images dans l'Europe du dix-huitième siècle*, Paris : H. Champion, 2012.

- ARNOLD Janet, *Patterns of fashion. Englishwomen's dresses and their construction, c.1660 - 1860*, Londres : Wace and Company, 1964.

- *Art et commerce au service de Marie-Antoinette : les atours de la Reine*, cat.exp., Paris, Centre historique des Archives Nationales, 26 février - 14 mai 2001, Paris : Archives Nationales, 2001.

- ANQUETIL Jacques, *Les routes du coton. L'épopée de l'or blanc*, Paris : J.-C. Lattès, 1999.

- BARRETO Cristina, *Napoléon et l'empire de la mode, 1795 - 1815*, Milan : Skira, 2010.

- BELL Quentin, *Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

- BEMOS Marcel, GUYON Jean, DE LA RONCIÈRE Charles, LÉCRIVAIN Philippe, *Le « Fruit Défendu » : les chrétiens et la sexualité de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Le Centurion, 1985.

- BERTERO Eve, LEPETIT Emmanuelle, MIELE Andrea, *Modes du XVIII^e siècle sous Louis XVI et Marie-Antoinette*, Paris : Éditions Falbalas, 2009.

- BERTRAND Régis, « La nudité entre culture, religion et société », *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 30 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2009, consulté le 08 mars 2013. URL : <http://rives.revues.org/2283>.

- BIEHN Michel, *Cruelle coquetterie ou Les artifices de la contrainte*, Paris : La Martinière, 2006.

- BLUCHE François, *La noblesse française au XVIII^e siècle*, Paris : Hachette, 1995.

- BLUCHE François, *La vie quotidienne au temps de Louis XVI*, Paris : Hachette, 1980.
- BLUM André, *Les modes au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris : Hachette, n.d.
- BOLLON Patrice, *Morale du masque. Merveilleux, Zazous, Dandys, Punks, etc.*, Paris : Editions du Seuil, 1990.
- BOLOGNE Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris : Olivier Orban, 1986.
- BOREL France, *Le vêtement incarné : les métamorphoses du corps*, Paris : Pocket, 1998.
- BOUCHER François, *Histoire du costume en Occident, des origines à nos jours*, Paris : Flammarion, 1996.
- BRAUDEL Fernand, *Civilisation, économie et capitalisme. Tome 1 : les structures du quotidien, XV^e - XVIII^e siècle. Le possible et l'Impossible*, Paris : Librairie générale française, 1993.
- BRAUN-RONSDORF Margarete, *Des Merveilleuses aux Garçonnes. Histoire de l'élégance en Europe de 1789 à 1929*, Paris : Editions des Deux-Mondes, s.d.
- BRUNA Denis (dir.), *La mécanique des dessous. Une histoire indiscrete de la silhouette*, cat.exp., Paris, Musée des Arts Décoratifs, 5 juillet - 24 novembre 2013, Paris : les Arts Décoratifs, 2013.
- CAGE E. Claire, « The Sartorial Self : Neoclassical fashion and gender identity in France, 1797 - 1814 », *Eighteenth century studies*, vol.42, n°2, 2009, p.193-215.

- CALLEY GALITZ Kathryn, « François Gérard : Portraiture, Scandal and the Art of Power in Napoleonic France », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 71, n°1, Été 2013.

- CAROL Anne, « La nudité au XIX^e siècle », *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 30 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2009, Consulté le 9 novembre 2012. URL : <http://rives.revues.org/2303>.

- CASTELLUCCIO Stéphane, « La vie au château de Choisy, 1678 - 1789 », *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, 9, 2006, p. 54 - 75.

- CERTEAU Michel de, *La culture au pluriel*, 1^{re} éd., Paris : Union général d'éditions, 1974 ; Rééd. Paris : Seuil, 1993.

- CHASSAGNE Serge, *La manufacture de toiles imprimées de Tournemine-lès-Angers. Etude d'une entreprise et d'une industrie au XVIII^e siècle*, Paris : C. Klincksieck, 1971.

- CHATENET-CALYSTE Aurélie, « Pour paraître à la cour : les habits de Marie-Fortunée d'Este, princesse de Conti (1731-1803) », *Apparence(s)* [En ligne], 4 | 2012, mis en ligne le 14 février 2012, Consulté le 17 octobre 2013. URL : <http://apparences.revues.org/1184>.

- CHEVALLIER Bernard, HUGENAUD Karine (dir.), *Trésors de la Fondation Napoléon. Dans l'intimité de la Cour impériale*, cat.exp., Paris, Musée Jacquemart-André-Institut de France, 28 septembre 2004 - 3 avril 2005, Paris : Nouveau Monde éditions, 2004.

- CORBIN Alain, VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire du corps, 1. De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Editions du Seuil, 2005.

- CORBIN Alain, VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire du corps, 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris : Editions du Seuil, 2005.
- DA VINHA Mathieu, LANOË Catherine, LAURIOUX Bruno (dir.), *Cultures de cour, cultures du corps : XIV^e - XVIII^e siècle*, Paris : PUPS, 2011.
- DAUPHIN Cécile, FARGE Arlette (dir.), *Séduction et sociétés : approches historiques*, Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- DELORD Taxile, *Physiologie de la Parisienne*, Paris : Aubert et Lavigne, 1841.
- DELPIERRE Madeleine, *Le costume français*, Paris : Flammarion, 2007.
- DELPIERRE Madeleine, *Se vêtir au XVIII^e siècle*, Paris : Société Nouvelle Adam Biro, 1996.
- DESLANDRES Yvonne, *Le costume, image de l'homme*, Paris : Editions de l'Institut Français de la Mode : Editions du Regard, 2002.
- DUBY Georges, ZEMON DAVIS Natalie, FARGE Arlette (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Tome 3 : XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris : Plon, 1991.
- DUERR Hans Peter, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998.
- DUVERNOIS Christian, *Trianon, le domaine privé de Marie-Antoinette*, Arles : Actes Sud, 2008.
- ELIAS Norbert, *La Société de cour*, Paris : Club français du livre, 1975.
- FABRE Gérard, *Joseph Boze, 1745 - 1826. Portraitiste de l'Ancien régime à la Restauration*, Martigues : Musée Ziem, 2004.

- FIERRO Alfred, *Le Consulat et l'Empire. Anthologie des mémorialistes du Consulat et de l'Empire*, Paris : R. Lafont, 1998.
- FLEISCHMANN Hector, *Les pamphlets libertins contre Marie-Antoinette : d'après des documents nouveaux et les pamphlets tirés de l'enfer de la Bibliothèque Nationale*, Genève : Slatkine, 1976.
- FLÜGEL John Carl, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire*, Paris : Aubier Montaigne, 1982.
- FORRAY-CARLIER Anne (dir.), *Au temps des Merveilleuses. La société parisienne sous le Directoire et le Consulat.* , cat. exp., Paris , Musée Carnavalet, 9 mars - 12 juin 2005, Paris : Paris-Musées, 2005.
- FRANKLIN Alfred, *La vie privée d'autrefois : arts et métiers, modes, moeurs, usages des Parisiens, du XII^e au XVIII^e siècle, d'après des documents originaux ou inédits. Les magasins de nouveautés, t.IV, tome XXII*, Paris : Librairie Plon, 1898.
- FRANKLIN Alfred, *La vie privée d'autrefois. Tome 1 : Les Parisiens, XVII^e - XVIII^e siècle*, Paris : Perrin, 1973.
- GAUDRIAULT Raymond, *Répertoire de la gravure de mode française des origines à 1815*, Paris : Promodis - Editions du Cercle de la librairie, 1988.
- *Gazette des atours de Marie-Antoinette, garde-robe des atours de la reine. Gazette pour l'année 1782*, Paris : Réunion des Musées Nationaux : Archives Nationales, 2006.
- GONCOURT Edmond de, GONCOURT Jules de, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris : Didier, 1864.

- GONCOURT Edmond de, GONCOURT Jules de, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris : G. Charpentier, 1892.

- GONCOURT Edmond de, GONCOURT Jules de, *Histoire de Marie-Antoinette*, Paris : Firmin Didot frères, fils et Cie, 1859.

- GONCOURT Edmond de, GONCOURT Jules de, *La Femme au XVIII^e siècle*, Paris : Firmin Didot frères, fils et Cie, 1862.

- GRIEDER Josephine, *Anglomania in France, 1740 - 1789. Fact, fiction and political discourse*, Genève : Librairie Droz, 1985.

- HAECHLER Jean, *Le règne des femmes, 1715 - 1793*, Paris : B. Grasset.

- HARRAN Nathalie, *La femme du Directoire au premier Empire*, Paris : Edition Errance, 2010.

- HINARD Damas, *Dictionnaire-Napoléon ou recueil alphabétique des opinions et jugements de l'Empereur Napoléon I^{er}*, Paris : Plon frères, 1854.

- *Histoire de tissus. Soie tissée, linge brodé du Premier et du Second Empire*, cat.exp., Ajaccio, Musée National de la maison Bonaparte, 8 mai - 30 septembre 2007, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2007.

- HOFFMANN Paul, *La femme dans la pensée des Lumières*, Paris : Éditions Orphys, 1977.

- JATON Anne-Marie, *Le corps de la liberté. Lecture de Laclos*, Lausanne : Age d'homme, 1983.

- JOANNIS Claudette, *Joséphine impératrice de la mode. L'élégance sous l'Empire*, Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 2007.
- JOLY Isabelle, *Le corps sans représentation. De Jean-Paul Sartre à Shaun Gallagher*, Paris : l'Harmattan, 2011.
- *Joséphine*, cat.exp., Paris, Musée du Luxembourg, 12 mars - 29 juin 2014, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2014.
- KRAATZ Anne, « Marie-Antoinette, la passion des étoffes », *L'estampille-L'objet d'art*, n°357, avril 2001, p.72-82.
- KLEINERT Annemarie, *Le Journal des Dames et des Modes ou la conquête de l'Europe féminine (1797 - 1839)*, Stuttgart : J.Thorbecke, 2001.
- LA BÉDOLLIÈRE Émile de, *Histoire de la mode en France*, Bruxelles : Méline, Cans & Cie, 1858.
- *La mode et ses métiers : du XVIII^e siècle à nos jours*, cat.exp., Paris, Musée de la Mode et du Costume, 6 mars - 31 octobre 1981, Paris : Musée de la Mode et du Costume, 1981.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *L'invention du corps. La représentation de l'Homme du Moyen Age à la fin du XIXe siècle*, Paris : Flammarion, 2006.
- LANGNER Lawrence, *L'importance d'être vêtu*, Paris : Plon, 1959.
- LARKIN Todd Lawrence, « «Je ne suis plus la reine. Je suis moi. » Marie-Antoinette at the salon of 1783. », *Aurora. The Journal of History of Art*, 4, 2003.
- LAURENT Jacques, *Le nu vêtu et dévêtu*, Paris : Gallimard, 1979.

- LAVER James, *Clothes*, Londres : Horizon Press, 1952.

- *Le coton et la mode : 1000 ans d'aventures*, cat.exp., Paris, Musée Galliera, 10 novembre - 11 mars 2001, Paris : Paris-Musées : Somogy, 2000.

- LELOIR Maurice, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes, des origines à nos jours*, Paris : Librairie Gründ, 1951.

- LELOIR Maurice, *Histoire du costume, de l'Antiquité à 1914. Tome 12, Époque Louis XVI et Révolution, 1775 à 1795*, Paris : Ernst, 1949.

- *Les soeurs de Napoléon. Trois destins italiens*, cat.exp., Paris, Musée Marmottan-Monet, 3 octobre 2013 - 26 janvier 2014, Paris : Hazan, 2013.

- LIPOVETSKY Gilles, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris : Gallimard, 1987.

- LOW Betty-Bright P., « Of muslins and Merveilleuses : excerpts from the letters of Josephine du Pont and Margaret Manigault », *Winterhur Portfolio*, vol.9, 1974, p. 29 - 75.

- *Marie-Antoinette*, cat.exp., Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 15 mars - 30 juin 2008, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2008.

- MARAL Alexandre, *Marie-Antoinette. Un destin tragique*, Rennes : Editions Ouest-France, 2012.

- MARTIN Richard et KODA Harold (dir.), *Bare Witness*, cat. exp., New York City, The Metropolitan Museum of Art, 2 avril - 8 août 1996, East Greenwich (Rhode Island) : Meridian Printing Company, 1996.

- MCDOWELL Colin, *Haute couture. Une histoire de la chaussure*, Paris : Thames & Hudson SARL, 1998.

- MICHELET Jules, *Histoire de France. Tome XV : La Régence*, Sainte-Marguerite-Sur-Mer : Edition des Equateurs, 2008.

- *Modes et révolutions : 1780 - 1804* , cat.exp., Paris, Musée de la mode et du costume, Paris : Paris-Musées, 1989.

- MOHENG Anne-Cécile, *De la parade à la promenade : silhouettes féminines et masculines à l'épreuve de la chaussure, 1660 - 1830*, mémoire de recherche, tapuscrit, sous la direction de Denis Bruna, Paris, Ecole du Louvre, 2013.

- MONNEYRON Frédéric, *La frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, Paris : PUF, 2008.

- MUCHEMBLED Robert, *L'invention de l'homme moderne. Culture et sensibilités en France du XV^e au XVIII^e siècles*, Paris : Hachette, 1994.

- MÜLLER Florence, *Excentriques*, Paris : Editions du Chêne, 2011.

- NOLHAC Pierre de, *Le Trianon de Marie-Antoinette*, Paris : Manzi, Joyant et Cie, 1914.

- ÖRMEN Catherine, *Comment regarder la mode : histoire de la silhouette*, Paris : Hazan, 2009.

- PARESYS Isabelle, COQUERY Natacha (éd.), *Se vêtir à la cour en Europe, 1400 - 1815*, Villeneuve-d'Ascq : Institut de recherches historiques du Septentrion, 2011.

- PAQUET Dominique, *Une histoire de la beauté. Miroir, mon beau miroir*, Paris : Gallimard, 1997.

- PASTOUREAU Michel, SIMONNET Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Paris : Éditions du Panama, 2005.

- PELLEGRIN Nicole, *Les vêtements de la liberté. Abécédaire des pratiques vestimentaires en France de 1780 à 1800*, Aix-en-Provence : Alinéa, 1989.

- PERROT Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1981.

- PERROT Philippe, *Le luxe. Une richesse entre faste et confort, XVIII^e - XIX^e siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 1995.

- PERROT Philippe, *Le travail des apparences. Le corps féminin XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris : Éditions du Seuil, 1991.

- PLUMB - DHINDSA Pamela, *From royal bed to boudoir : the dissolution of the space of appearance told through the History of the French salon*, mémoire de recherche, tapuscrit, sous la direction du Dr. Alberto Perez-Gomez, Montréal, School of Architecture, Mc Gill University, août 1998.

- RIBEIRO Aileen, *Dress and morality*, Londres : B.T. Batsford, 1986.

- RIBEIRO Aileen, *Dress in eighteenth-century Europe, 1715 - 1789*, New Haven : Yale University press, 2002.

- RIBEIRO Aileen, *The art of the dress. Fashion in England and France, 1750 to 1820*, New Haven : Yale University press, 1995.

- ROCHE Daniel, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVII^e - XVIII^e siècle*, Paris : Fayard, 1989.

- SAPORI Michelle, *Rose Bertin. Couturière de Marie-Antoinette*, Paris : Editions Perrin, 2010.

- SAPORI Michelle, *Rose Bertin. Ministre des modes de Marie-Antoinette*, Paris : Éditions du Regard, 2003.

- SCHILDER Paul, *L'image du corps. Etude des forces constructives de la psyché*, Paris : Gallimard, 1980.

- SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES Annie (dir.), *Boilly, 1761 - 1845*, cat.exp., Lille, Palais des Beaux-Arts, 4 novembre 2010 - 6 février 2011, Lille : Palais des Beaux-Arts de Lille ; Paris : N. Chaudun, 2011.

- SÉGUY Philippe, *Histoire des modes sous l'Empire*, Paris : Tallandier, 1988.

- SHERIFF Mary D., *The Exceptional Woman. Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago : University of Chicago Press, 1996.

- SONOLET Louis, *Madame Tallien, d'après des témoignages contemporains et des documents inédits*, Paris : l'Édition, 1909.

- *Soies tissées, soies brodées chez l'impératrice Joséphine*, cat.exp., Rueil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau, 23 octobre 2002 - 17 février 2003, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2002.

- STAROBINSKI Jean, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris : Gallimard, 1989.

- STEPHAN Charlotte, *Les excentricités vestimentaires chez les Incroyables et les Merveilleuses, 1795 - 1799*, mémoire d'étude, tapuscrit, Paris, Ecole du Louvre, 2013.

- STEWART Philip, *Le masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIII^e siècle*, Paris : J. Corti, 1973.

- TÉTART-VITTU Françoise, « Grandes robes d'étiquette à la cour de Marie-Antoinette : contribution de la famille Saint-Aubin aux métiers de la mode », *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, n°9, 2006, p.142 - 155.

- THOMAS Chantal, *La reine scélérate. Marie-Antoinette dans les pamphlets*, Paris : Éditions du Seuil, 2008.

- TOUSSAINT-SAMAT Maguelone, *Histoire technique et morale du vêtement*, Paris : Bordas, 1990.

- UZANNE Octave, *Les Modes de Paris. Variations du goût et de l'esthétique de la femme, 1797-1897*, Paris : L.-H. May, 1898.

- VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris : Éditions du Seuil, 2004.

- VIGARELLO Georges, *Le corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris : Armand Collin, 2004.

- VIGARELLO Georges, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen-Age*, Paris : Editions du Seuil, 1985.

- VON BOEHN Max, *Die Mode. 2. Eine Kulturgeschichte vom Barock bis zum Jugendstil*, Munich : F. Bruckmann, 1976.

- WAUGH Norah, *The cut of women's clothes, 1600 - 1930*, Londres : Faber and Faber, 1968.

- WEBER Caroline, *Queen of Fashion. What Marie-Antoinette wore to the Revolution*, Londres : Aurum, 2008.

- WEIGERT Roger-Armand, *Galleries des modes et costumes français, dessins d'après nature de A. de Saint-Aubin, Leclère, Watteau de Lille, gravés par les plus célèbres artistes en ce genre, 1778 - 1787*, Paris : Rombaldi, 1956.