

Images et célébrité

À propos des portraits en mode de Jeanne et Catherine Loison

Pascale Cugy

Les *portraits en mode* sont apparus à Paris dans le sillage des gravures de mode produites par des éditeurs comme Jean Dieu de Saint-Jean à partir de la fin des années 1670. Si leur définition s'avère particulièrement complexe, on peut considérer qu'il s'agit de planches d'un format et d'un aspect standardisés présentant, accompagné du nom d'une figure de la vie publique, un personnage ayant toutes les caractéristiques physiques et comportementales du mannequin anonyme employé dans la gravure de mode. Malgré l'extrême standardisation et le caractère impersonnel des visages et des corps, la mention « Tous les portraits de la Cour se vendent chez... » y accompagne régulièrement le nom de l'éditeur, soulignant le statut paradoxal de « portrait » revendiqué pour ces images. Leur production débuta dans les années 1680 et connut son apogée dans les années 1690-1710, qui virent une augmentation du rythme de la publication et un élargissement de la sociologie des modèles, d'abord uniquement puisés parmi les plus hautes sphères de la cour¹. C'est à partir de cette seconde période que leur formule hautement standardisée permit à certains éditeurs de donner des identités successives à un seul personnage *via* le changement d'état du cuivre – illustrant ainsi l'idée du masque interchangeable des courtisans. La fadeur souvent associée aux portraits en mode cache en fait de nombreux éléments ironiques voire légèrement subversifs. Maxime Préaud, auteur d'une des premières études à leur sujet dans les années 1990, a d'ailleurs suggéré

* Ce texte est issu de l'essai que nous avons rédigé durant notre année au DFK, intitulé *Modes et célébrités. Images d'habits, d'attitudes et de personnalités en Europe à la fin du XVII^e siècle*. Nous remercions tout le personnel du DFK, les responsables du programme de recherche sur l'Ancien Régime et les autres boursiers pour leurs nombreuses remarques et leur générosité.

- 1 Sur la gravure de mode et l'invention du portrait en mode, voir Maxime Préaud, « Les portraits en mode à la fin du règne de Louis XIV », dans *Cahiers Saint-Simon* 18, 1990, p. 31-35 ; Françoise Tétart-Vittu, « Costumes de cour sur papier : portraits gravés de la cour de France au XVII^e siècle », dans *Fastes de cour et cérémonies royales : le costume de cour en Europe, 1650-1800*, éd. par Pierre Arizzoli-Clémentel et Pascale Gorguet-Ballesteros, cat. exp. Versailles, Musée et domaine national de Versailles, Paris 2009, p. 212-215 ; Kathryn Norberg et Sandra Rosenbaum (éd.), *Fashion prints in the age of Louis XIV : interpreting the art of elegance*, Lubbock 2014 ; Pascale Cugy, *La Dynastie Bonnard : peintres, graveurs et marchands de modes à Paris sous l'Ancien Régime*, Rennes 2017.

de les lire parallèlement au *Journal* de Saint-Simon, donnant l'exemple de la comtesse du Roure, maîtresse du Dauphin, dont plusieurs portraits en mode furent publiés alors que le roi l'avait exilée en Normandie. Plus récemment, Kathleen Nicholson a pu souligner leur lien avec l'actualité des mariages².

De telles hypothèses contrastent avec l'habitude de considérer ces images demi-fines comme des créations purement mercantiles émanant de marchands pressés qui n'avaient qu'une connaissance très éloignée des personnages dont ils utilisaient les noms³. Elles sont appuyées par les recherches biographiques sur les modèles et les éditeurs, ainsi que par la considération du reste de la production de ces derniers, parmi laquelle figuraient en bonne place les almanachs royaux. L'étude de ces éléments fait émerger divers liens et possibilités de rencontres entre les acteurs de la cour et de l'image imprimée, suggérant l'existence de stratégies délibérées de communication, ou au moins de choix parfaitement renseignés de la part des éditeurs.

Les histoires de la cour, politiques, militaires ou érotiques, issues de livres, vers ou chansons, constituent un sous-texte important des portraits en mode. Le nombre relativement important parmi ces portraits de femmes réputées pour avoir été la maîtresse d'un grand seigneur invite assez naturellement à explorer le monde de la galanterie pour tenter d'envisager au mieux ces gravures, apparues alors que Louis XIV, qui « n'avoit plus la même vigueur [que lors de sa jeunesse] », avait été contraint de s'assagir et « était devenu sobre par nécessité, & ennemi du grand nombre⁴ ». Un tel angle permet par exemple de saisir le rôle joué au sein de cette production par des personnalités « marginales » vis-à-vis de la cour et l'importance qu'elles revêtaient, comme produits d'appel, pour les marchands d'estampes. Les choix éditoriaux de ces derniers conduisirent en effet à réintégrer visuellement dans les rangs des courtisans des personnalités plus ou moins sulfureuses qui pouvaient en avoir été exclues, tout en reconnaissant *de facto* le caractère primordial pour le commerce d'une réputation basée sur les rumeurs et les scandales, construite grâce aux bavardages tout autant qu'aux livres et aux images.

La construction des réputations – satiristes, nouvellistes et laquais

Le rôle du *Mercure Galant* dans le développement parallèle de l'intérêt envers la mode et les mondanités a déjà été souligné⁵ ; les gravures de mode produites

2 Kathleen Nicholson, « Fashioning Fashionability », dans Norberg/Rosenbaum (éd.), 2014 (note 1), p. 36.

3 Voir par exemple Yvonne Deslandres, *Le costume, image de l'homme*, Paris 1976, p. 29.

4 [s. n.], *Les galanteries de Monseigneur le Dauphin et de la comtesse du Roure*, Cologne 1696, p. 42.

5 Sur le *Mercure* et la mode, voir Monique Vincent, *Le « Mercure galant » : présentation de la première revue féminine d'information et de culture : 1672-1710*, Paris 2005 ; Susannah Carson, « L'Économie de la mode : Costume, Conformity, and Consumerism in *Le Mercure galant* », dans *Seventeenth-Century French Studies* 27, 2005, p. 133-146 ; Corinne Thépaut-Cabasset (éd.), *L'Esprit des modes au Grand Siècle*, Paris 2010.

sous le règne de Louis XIV peuvent dans une large mesure être considérées comme le pendant visuel du contenu du périodique, même si elles obéissent à leurs propres règles – qui sont d’abord celles du commerce de l’estampe. Si le *Mercure*, très apprécié par le beau monde et la bourgeoisie, a en effet sans doute été une source importante pour leurs éditeurs, il est loin d’avoir été la principale inspiration de ces gravures, réceptacles de multiples discours dont une part semble émaner de canaux officieux voire interdits. Sous les dehors d’une image anodine affichant généralement le « Privilège du Roi », les portraits en mode témoignent de savoirs issus de la fréquentation quotidienne des mondes de la scène et de la librairie, acteurs, marchands ambulants ou commerçants étrangers, et d’une très bonne connaissance de la cohorte des discours et publications non officiels sur la cour qui émaillèrent le règne de Louis XIV. Parmi ces derniers figurent, à côté de nombreux éloges plus ou moins imaginatifs, les petits livres imprimés sans nom d’éditeur ou chez l’éditeur fictif « Pierre Marteau », comme *Les galanteries de Monseigneur le Dauphin et de la Comtesse du Roure*⁶. L’auteur – encore sans identité – de cet ouvrage paru en 1696 dresse le tableau d’un univers où la débauche est générale en évoquant, outre les protagonistes cités dans le titre, des personnages comme Madame de Polignac, la Dauphine, la maréchale de la Ferté, le marquis de Créquy et le duc de Longueville, ainsi que des archevêques galants – autant de modèles habituels des portraits en mode. Il y revient largement sur la diffusion des rumeurs dans le monde et au-delà, insistant sur l’importance des nouvellistes et des satiristes ainsi que sur leur capacité à publier partout des faits réels ou imaginaires en citant de nombreux exemples de liaisons secrètes devenues des affaires publiques après avoir suscité l’attention des « Satiriques de la Cour » et de vers composés au sujet des puissants « par une troupe d’illustres débauchez⁷ ».

La publicité et le scandale des amours relatées dans cet ouvrage, également évoquées avec plus ou moins de détails par Bussy-Rabutin, Saint-Simon et quelques autres, expliquent sans doute en partie la parution, en 1694, de deux portraits en mode figurant la comtesse du Roure, l’un chez Antoine Trouvain, la présentant en habit de bal, et l’autre chez Henri II Bonnart. Cette date coïncide en effet avec la reprise de la liaison interrompue par le roi entre le Dauphin et la jeune femme, suivie d’une maternité à propos de laquelle l’auteur des *Galanteries* écrit que la comtesse « avoit passé par les mains de tant de gens, qu’il [était] difficile de dire au juste qui l’avoit engrossée ». Décrite comme une « fort

6 Sur la personnalité fictive de Pierre Marteau, voir Léonce Janmart de Brouillant, *Histoire de Pierre Du Marteau : imprimeur à Cologne (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris 1888 ; Karl Klaus Walthers, *Die Deutschsprachige Verlagsproduktion von Pierre Martin-Peter Hammer, Köln: zur Geschichte eines fingierten Impressums*, Leipzig 1983.

7 [s. n.], 1696 (note 4), p. 22 et p. 41.

enjoûée » et possédant un « secret tout particulier pour se bien mettre⁸ », celle-ci fut également figurée dans un portrait en mode publié par Jean Mariette sans doute peu après ses confrères ; comme eux, Mariette semble s’y attacher à souligner son caractère galant plus que l’importance de son rang. La comtesse est en effet représentée avec une robe au manteau échancré orné de pierreries et largement ouvert sur sa chemise, les bras nus à partir du coude, des brillants et une aigrette dans les cheveux. Son attitude dansante, la tête légèrement penchée et le bras droit levé, sa coiffure, son imposant collier de perles, ses mouches et les pierreries ornant sa tête comme ses vêtements rappellent d’ailleurs l’apparence habituellement donnée par les éditeurs aux femmes de l’Opéra dans les portraits en mode les représentant.

Les informations comme le retour en faveur de la comtesse du Roure auprès de Monseigneur faisaient partie de celles diffusées par les nouvellistes – personnages dont Furetière soulignait qu’ils se recrutaient de préférence, à l’instar des généalogistes, parmi « les Nobles ruinez & faineants⁹ ». Elles alimentaient les conversations qui se nouaient autour de ces derniers, habitués à livrer les nouvelles dans les lieux de Paris où « se [devait] rencontrer grand monde¹⁰ » – le Palais, la Comédie, le Pont-Neuf, l’Arsenal et surtout les jardins publics, au premier rang desquels figuraient les Tuileries où, en fin d’après-midi, ils avaient coutume de s’assembler pour récapituler les histoires du jour. Connaissant « les bruits communs, les historiettes de la ville » et « les secrets des familles¹¹ », les nouvellistes étaient certainement une source d’inspiration importante pour les éditeurs des portraits en mode, dont le succès commercial reposait sur leur inscription dans un réseau particulièrement dense de discours, chansons, harangues, conversations et palabres. Sans doute ces images, accompagnées d’un nom clairement énoncé, contribuaient-elles en retour à fixer et retenir la célébrité née du récit quotidien des nouvelles. Cette dernière pouvait être due à un bon mot ou à une anecdote particulièrement cocasse, voire à une mésaventure comme celle arrivée aux Tuileries à mademoiselle d’Armagnac

8 Ibid., p. 170 et p. 75.

9 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes*, La Haye/Rotterdam 1690, t. 2, p. 748. Sur les nouvellistes, voir Sara Harvey, « “Qu’y a-t-il de nouveau aujourd’hui ?” : la présence des nouvellistes dans la première œuvre de Donneau de Visé », dans *Littératures classiques* 78, 2012, p. 49–64.

10 [Jean Donneau de Vizé], *Nouvelles nouvelles. Troisième partie*, t. 3, Paris 1663, p. 319. Cité par Marcel Poëte, *Au jardin des Tuileries. L’art du jardin. La promenade publique*, Paris 1924, p. 305. Sur les jardins publics à Paris sous l’Ancien Régime, voir aussi Iris Lauterbach, « Récréation et spectacle : les usages des jardins à Paris au XVIII^e siècle », dans Thomas W. Gaehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau et al. (éd.), *L’art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris 2001, p. 125–143 ; Cécile Pieau, « La mode, le vêtement et la beauté : pigments de la peinture sociale de la promenade dans les jardins publics parisiens. Des portraits de la cour en mode à la Galerie des modes 1686-1788 », dans Daniel Rabreau et Sandra Pascalis (éd.), *La Nature citadine au Siècle des Lumières*, Paris/Bordeaux 2005, p. 231–239.

11 Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou Les mœurs de ce siècle*, dans *Œuvres complètes*, éd. par Julien Benda, Paris 1951, p. 103. Cité par Poëte, 1924 (note 10), p. 305.

et à la marquise de Villequier narrée dans les *Annales de la Cour et de Paris pour les années 1697 & 1698*. Les deux femmes y furent en effet victimes du pari d'un laquais qui s'était engagé, contre l'assurance d'une bouteille, à lever la jupe de la première dame qui sortirait du jardin¹². Une telle anecdote a le mérite de suggérer, outre la circulation des faits divers les plus absurdes, les multiples provenances des bruits du monde qui, sans passer par le filtre des nouvellistes, pouvaient aussi être directement recueillis auprès des « maîtres Laquais » patientant aux portes des Tuileries pendant que les dames de qualité qu'ils servaient s'y promenaient – des femmes dont ils observaient « tous les jours les frédaines [...] & [dont] ils n'[avaient] pas grand sujet [d']avoir bonne opinion ». L'auteur des *Annales*, Gatien Courtilz de Sandras, écrit en effet qu'« il n'y [avait] qu'à les en entendre discourir pour savoir l'Histoire de chacune¹³ ».

Jeanne et Catherine Loison

Un exemple particulièrement intéressant des liens entre la réputation d'une figure publique et la production de portraits en mode, ainsi que de leur capacité à canaliser sous une forme simple des histoires mouvantes, est celui des sœurs Loison, Jeanne et Catherine, personnalités dont les faits et gestes, réels ou supposés, furent inlassablement rapportés et commentés durant le règne de Louis XIV, et bien après. D'extraction bourgeoise, nées en 1669 et, semble-t-il, 1670, elles s'étaient installées avec leur mère à Paris après la mort de leur père – un garde du roi en la prévôté de l'Hôtel, décédé à Caen en 1690 – et y menèrent une existence de courtisanes, musiciennes et tenancières d'une salle de jeu. Attirant une compagnie nombreuse et brillante, composée de certains des plus hauts représentants de la noblesse européenne et des plus riches partis de France, mais aussi d'hommes de lettres comme Jean de La Fontaine, elles étaient connues et célébrées pour la longue liste de leurs amants – parmi lesquels figurent, outre le duc de Luynes, le prince de Maubuisson et le duc d'Albret, Monsieur le Duc, le prince de Soubise et les deux fils du roi de Pologne, Constantin et Alexandre Sobieski – ainsi que pour leurs habits et la façon qu'elles avaient de mettre les nouveautés à la mode¹⁴. De nombreuses anecdotes, chansons, images et récits les décrivent à l'œuvre, souveraines de Paris, tantôt régnant sur l'Opéra entourées de leurs soupirants, tantôt invectivant la femme

12 [Gatien Courtilz de Sandras], *Annales de la Cour et de Paris pour les années 1697 & 1698*, t. 2, Cologne 1701, p. 501. Cité par Poëte, 1924 (note 10), p. 271-272.

13 [Courtilz de Sandras], 1701 (note 12), p. 501. Cité par Poëte, 1924 (note 10), p. 271-272.

14 La meilleure synthèse sur les sœurs Loison est toujours celle rédigée par Alexandre Calame dans sa thèse sur Regnard ; ses recherches aux Archives nationales ont notamment éclairci leur origine, longtemps restée mystérieuse et problématique. Alexandre Calame, *Regnard : sa vie et son œuvre*, Paris 1960, p. 86-90 et p. 130-138.

d'un conseiller aux bains de la Porte Saint-Bernard, tantôt chantant et jouant parfaitement du clavecin dans leur somptueuse demeure ; avec des tonalités différentes, ces témoignages livrent le portrait de deux femmes « également bien faites » et dépassant « les plus fines Coquettes », allant « à l'Opera pour faire des Amans / Le visage couvert de mouches, / Et du vermillon sur leurs bouches ; / Leurs habits tous brillans d'or et de diamans¹⁵ ». Connues par leurs surnoms, Doguine et Tontine – ce dernier évoquant les rentes viagères dans lesquelles l'argent était placé à fonds perdu¹⁶ –, elles étaient régulièrement présentées comme victimes d'une véritable « rage d'amour¹⁷ », maladie irrémédiable qui les aurait conduites à une complète prostitution. Leurs différentes activités leur permirent quoi qu'il en soit d'amasser une grande fortune, ainsi que le rappelle une chanson de 1713 :

Scavez vous à quoi les Loisons
 Ont tant gagné de Ducatons ?
 C'est à bien faire la besogne
 Qu'on fait au Bois de Boulogne¹⁸.

Parmi les images représentant les sœurs Loison figurent des portraits peints, notamment réalisés par François de Troy, dont on connaît plusieurs copies et interprétations gravées d'importantes dimensions¹⁹. L'une d'elle, réalisée en manière noire par André Bouys, représente la brune Catherine en musicienne accompagnée d'un Amour, affichant sa qualité de jeune veuve obtenue grâce à son mariage en mai 1700 avec Pierre Le Cornu, chevalier de La Boissière, La Queue, La Feuille et autres lieux, décédé peu après et dont le nom prédestiné occasionna de nombreuses chansons²⁰. Une autre planche, gravée par Simon de La Vallée et vendue chez Drevet, cette fois sans identité, figurerait selon Jean

15 BNF, Département des Manuscrits, ms. fr. 12620, Chansonnier de Maurepas, 8 vol., feuillet 347.

16 Ibid.

17 Voir les vers conservés dans un recueil de pièces galantes publié en 1741 à propos de Tontine, qui aurait été trempée dans la mer pour guérir de la rage après une morsure de chien à quatorze ans ; le remède fonctionna, excepté au seul endroit qu'elle avait, par pudeur, caché, et qui demeura enragé. [s. n.], « La Rage d'Amour », *L'Abatteur de noisettes ou Recueil de pieces nouvelles des plus galliades*, La Haye 1741, p. 6-7.

18 Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, ms. fr. 12620, Chansonnier de Maurepas, vol. 30, feuillet 155.

19 L'inventaire des biens de Catherine dressé en 1705 comprenait notamment « un Grand Portrait representant ladite Dame [...] peint par De Troyes garny de sa bordure doré » et « un grand tableau representant la famille de ladite Dame [...] dans sa bordure dorée ». AN, MC, CXVII-198, 30 mars 1705. Cité par Calame, 1960 (note 14), p. 89.

20 Voir par exemple Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, ms. fr. 12620, Chansonnier de Maurepas, vol. 28, feuillet 26 (« Tu fais en homme fort prudent ; / Ta politique est fine ; / Pour ne jamais manquer d'argent, / D'épouser la Tontine. / Pour éviter d'estre indigent, / Mon pauvre la Boissiere, / Tu ne pouvois plus galament / Achever ta carriere ») et feuillet 45 (« Christophe Cornu, ce dit on, / Veuf d'une femme sage, / Epousa la brave Loison, / A la fin de son âge. / Ah ! pauvre Christophe Cornu, / Tu nous fis bien connoitre, / Que qui n'a pas été cocu, / Tôt ou tard le doit être »).

Mariette la même Loison sous les traits de Vénus, accompagnée d'un amour et de vers de François Gacon (fig. 1). Si cette attribution nous semble problématique, l'estampe pourrait bien représenter Jeanne Loison, « charmante blonde / Qui de Venus a tous les traits²¹ ». Ces planches diffusaient quoi qu'il en soit l'image de deux beautés sûres d'elles, à la fois proches et complémentaires, l'une blonde, l'autre brune, selon un partage conforme aux multiples descriptions de leur duo. Ce dernier fut également mis en scène, au-delà des anecdotes rapportées, dans plusieurs romans et pièces de théâtre, comme *Les Sœurs rivales*²² ou le *Carnaval de Venise*, dans lequel Léandre, qui ne sait qui choisir entre Isabelle et Léonore, déclare :

Quand je vous vois ensemble,
L'Amour qui dans vos yeux, tous ses charmes rassemble,
Est également triomphant ;
Entre deux beaux objets, qui tous deux savent plaire
Le choix est difficile à faire,
Et l'un de l'autre me deffent²³.

Bien des noms de personnalités ayant inspiré les éditeurs de gravures de mode se retrouvent dans leur entourage et leurs fréquentations, comme François de Troy et le jeune Fontenelle, mais aussi François Gacon, l'acteur Raymond Poisson et Jean-François Regnard, auteur en 1699 du livret du *Carnaval de Venise* que les Loison accompagnèrent notamment à Grillon où il possédait un domaine. Ayant servi de prête-nom pour les dettes de hauts personnages auprès des jeunes femmes, ce dernier leur consacra plusieurs poèmes qui constituent autant d'hommages à leur succès et à leur beauté, mais aussi à leurs talents de musiciennes et à leur humeur ; il en fit les abbesses de l'abbaye consacrée à Bacchus qu'il avait fondée à Grillon²⁴. La petite société que fréquentaient les deux sœurs, influente dans de nombreux domaines, favorisa la diffusion d'une réputation qui en fit rapidement deux véritables figures du Siècle. Georges Touchard-Lafosse rapporte ainsi que Louis XIV lui-même se distraitait des aventures des Loison tout en les maintenant éloignées de la cour, dont il leur interdit apparemment l'accès à plusieurs reprises²⁵. Jeanne reçut en tout cas une lettre de cachet en juin 1711 qui la contraignit à s'exiler jusqu'à son décès, survenu semble-t-il en 1717. Sa sœur était quant à elle encore vivante en 1752, date à

21 En Allemagne, la planche passe pour un portrait d'Anna Constantia von Cosel, maîtresse d'Auguste le Fort. Voir Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, A 77011.

22 [s. n.], *Les Sœurs rivales : histoire galante*, Paris 1698.

23 Acte 1, scène 3. Cité par Calame, 1960 (note 14), p. 138.

24 Ibid, p. 82-91.

25 [Georges Touchard-Lafosse], *Chroniques pittoresques et critiques de l'Œil-de-Bœuf, des petits appartements de la cour et des salons de Paris*, t. 2, Paris 1832, p. 254-256.



1 Simon de La Vallée d'après François de Troy, *Portrait de Jeanne Loison*, c. 1709, gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin publiée par Pierre Drevet, 46 × 32,3 cm, Londres, British Museum

laquelle elle fit la publicité, dans le *Mercur de France*, « des gouttes de Madame la Générale la Motte » qui l'auraient guérie d'une « attaque d'apoplexie très-violente, avec perte entière de connoissance » à l'âge de 82 ans²⁶.

Bourgeoises influentes auprès de plusieurs membres de la cour et suscitant un grand intérêt, les Loison firent l'objet de portraits en mode dont le nombre peut être comparé à celui de personnalités illustres comme Louise-Françoise de Bourbon ou la duchesse du Maine ; tous les éditeurs semblent s'être attachés à fournir le leur au public et on en compte au moins huit publiés à Paris dans les années 1690. Ces derniers sont souvent situés précisément dans le jardin des Tuileries, dont Charles Le Maire disait en 1685 que « c'est dans ce Jardin Royal qu'on apprend les Modes, particulièrement pour les habits²⁷ ». Les Loison y étaient scrutées lors de leur parade quotidienne, à en croire des témoignages comme celui de Pierre-Jacques Brillon qui écrivait dans ses *Portraits sérieux, galands et critiques* :

Quand le soir vient, ces deux beautez superbement ornées, paroissent ensemble dans la grande allée ; on s'écarte, on s'arrête afin de leur ouvrir un libre passage. Leurs courtisans se rangent en haye, plusieurs les devancent, beaucoup les suivent. On entend un bruit confus de loüanges ; on voit une foule de gens curieux, les uns admirateurs de leur bon air, les autres surpris de la richesse de leurs habillemens [...] ²⁸.

Dans un autre texte, Brillon évoquait « le tour d'allée » qui lui permettait d'apprendre « combien les sœurs rivales ont eu d'amans » ainsi que « la liste de ceux qui se sont ruinez auprès d'elles, & le nom des autres qui s'offrent à courir le même risque », avant de les croiser et de les saluer comme on saluerait des princesses, « trompé à leur abord²⁹ ». Réputées inséparables, Jeanne et Catherine étaient toujours représentées ensemble dans les portraits en mode, se tenant généralement l'une l'autre par le bras, étroitement imbriquées et arborant de nombreux accessoires – essentiellement des éventails et manchons. La présence d'une pomme, bien plus inhabituelle, chez Gaspard Deshayes et les Bonnard, paraît une référence mythologique à Vénus, distinguant les Loison des femmes de la cour parfois figurées en vertueuses Diane ou en Cérès, tout en soulignant le succès de leur beauté.

²⁶ « Certificat », *Mercur de France*, t. 1, Paris, juin 1753, p. 213.

²⁷ Charles Le Maire, *Paris ancien et nouveau. Ouvrage tres-curieux, ou l'on voit la Fondation, les Accroissemens, le nombre des Habitans, & des Maisons de cette grande Ville...*, t. 3, Paris 1685, p. 197.

²⁸ [Pierre-Jacques Brillon], *Portraits sérieux, galands et critiques*, Paris 1696, p. 314. Cité par Jonathan Dunford et Corinne Vaast, « Jean Dieu de Saint-Jean (1654-1696). Dessinateur de gravures de mode et peintre d'un portrait de Marin Marais », dans *Iconographie musicale : enjeux, méthodes, résultats* 10, 2008, p. 172-181.

²⁹ [Pierre-Jacques Brillon], *Le Théophraste moderne, ou nouveaux Caractères des mœurs. Nouvelle édition*, Paris/Bruxelles 1701, p. 223.

Jean Dieu de Saint-Jean fut semble-t-il le premier à faire paraître leur effigie ; gravée par Gérard-Jean-Baptiste Scotin, son estampe – l'unique portrait en mode qu'il réalisa – intitulée *Mesdemoiselles Loison se promenant aux Tuileries* est une image soigneusement mise en scène, datée de 1694 et publiée en deux états (fig. 2). Figurées dans leur environnement naturel, à l'avant du grand bassin et de la façade intérieure du palais, se détachant sur un ciel nuageux, elles se présentent debout, se donnant le bras et tenant chacune un éventail à la main. Coiffées d'un bonnet à la fontange et les cheveux en accroche-cœurs sur le front, elles arborent de nombreuses mouches et un imposant collier de perles. Doguine porte une robe dont la jupe, ornée de rangées de prétintailles, est fermée sur toute la longueur par des boutons tandis que celle de Tontine est garnie d'un falbala. Sur le premier état, le regard de Donguine est légèrement louche et disgracieux ; ce défaut est corrigé – ou peut-être plus exactement : cette critique est masquée – dans le second état, où le regard se fait complice et pénétrant. De nombreux éditeurs semblent avoir suivi cet exemple et produisirent des portraits en mode de *Mesdemoiselles Loison* dans lesquels l'univers des Tuileries est suggéré de façon plus ou moins claire, à l'instar de *Mesdemoiselles Loison se promenant aux Tuileries* de Nicolas Arnoult ou des planches intitulées *Mesdemoiselles Loison* publiées par François Guérard et Nicolas I^{er} Bonnard. L'évocation de cet espace de jonction et de mélange entre la Ville et la Cour, où avaient déjà été présentés de multiples mannequins anonymes, parfois à deux, comme les *Dames de qualité en conversation dans les Tuileries* de Nicolas Arnoult, d'autres fois seuls, comme la *Femme de qualité aux Tuileries* de Jean Dieu de Saint-Jean, devint ainsi une convention de représentation des Loison, à l'instar de celle les figurant ensemble, l'une clairement blonde, l'autre brune. Ce choix témoignait en même temps d'un statut particulier puisque, parmi les modèles des nombreux portraits en mode recensés, les Loison sont les seuls à stationner de façon précise dans cet espace où la bonne société avait l'habitude de se montrer. Leur association étroite à ce lieu d'exhibition calculée de soi témoigne de leur rôle d'arbitres des modes, ainsi que de l'accord des gravures avec les textes qui les dépeignent triomphantes, particulièrement admirées pour leurs tenues et leur apparence³⁰.

Les sœurs Loison ne furent cependant pas cantonnées aux lieux de Paris sur lesquels elles régnaient, comme le jardin des Tuileries ou le Palais Royal, dans lequel Gaspard Deshayes innova en les représentant arborant glands, steinkerque, manchons et falbalas. Plusieurs éditeurs les présentèrent en effet sur un fond blanc, sans mentionner aucun lieu. Chez Henri II Bonnard et Antoine Trouvain, qui publièrent en 1695 des planches très proches, elles étaient même accompagnées du fameux slogan signalant : « Tous les Portraits de la

30 À ce sujet, voir Joan DeJean, *How Paris became Paris : the invention of the modern city*, New York 2014, p. 203-207.



- 2 Gérard-Jean-Baptiste Scotin d'après Jean Dieu de Saint-Jean, *Mesdemoiselles Loison se promenant aux Tuileries* (état II/II), 1694, gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin publiée par Jean Dieu de Saint-Jean, 31,4 × 20,2 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

Cour et autres se vendent A Paris ». Ainsi, par la formule figurative employée et par l'inscription portée sur les images, elles étaient directement assimilées aux personnalités de la cour habituellement représentées dont rien ne les distinguait – pas même, contrairement à ce qui a parfois été suggéré, le nombre important de mouches sur leur visage, une mode qui suscitait l'irritation de personnages comme Madame, qui la jugeait particulièrement inconvenante, mais qui était relativement fréquente et s'observe par exemple dans le portrait en mode de *La Reine de Danemark* vendu par Henri II Bonnard³¹. De la même manière, elles portaient des vêtements très similaires à ceux des autres mannequins et leur corps, différent de celui des servantes et bourgeoises moquées dans certaines gravures de mode, apparaissait comme aristocratique. Ces conventions de représentation – distinctes de celles des actrices et danseuses habituellement figurées en costume de scène et sans slogan particulier – les intégraient par glissement au monde de Versailles dont elles ne faisaient pourtant pas partie. Il s'agissait en fait pour les éditeurs de portraiturer en mode des courtisanes, ce qui les conduisait à associer aux femmes appartenant à la cour les femmes aux mœurs légères que ce terme évoquait aussi (fig. 3).

De telles planches introduisaient un trouble dans les conditions en figurant des femmes parvenues à se hisser dans le beau monde, parmi ses membres comme parmi ses images ; elles les désignaient comme des personnages à la mode et même comme de véritables célébrités. Antoine Lilti écrit que « le propre de la célébrité [...] est de rendre équivalentes des notoriétés issues de sphères différentes³² ». Il est très probable que les portraits de mode participèrent à la naissance de ce phénomène, généralement située dans la seconde moitié du XVIII^e siècle ; en uniformisant les apparences, ils faisaient disparaître visuellement les frontières de rang entre les personnes et autorisaient tout un ensemble de comparaisons et mises en équivalences, voire de transgressions, selon des modalités courantes dans l'image satirique³³.

À bien les étudier, il semble en fait difficile de considérer autrement que comme des « célébrités » – soit des personnages dont la vie privée est « publique » et qui attisent la curiosité d'un large public³⁴ – des figures comme celles de Jeanne et Catherine Loison qui, par leurs multiples représentations *en mode*, atteignirent une visibilité quasi égale à celle des princesses du sang et maîtresses royales. Sans doute peut-on même considérer que les deux sœurs furent les premières célébrités dont l'image fût intimement liée à leur réputation de lanceuses de modes, et non pas seulement à celle de plumeuses de gentilshommes et de

31 Élisabeth-Charlotte de Bavière, *Lettres de Madame, duchesse d'Orléans, née princesse Palatine*, éd. par Olivier Amiel, Paris 1999, p. 481.

32 Antoine Lilti, *Figures publiques : l'invention de la célébrité 1750-1850*, Paris 2014, p. 293.

33 À ce sujet, voir Edward Sterrett, « Modes of Address: The Fashion Print as *Passe-Partout* », dans *Getty Research Journal* 9, 2017, p. 23-28.

34 Nous nous rapportons à la définition de la célébrité donnée par Lilti, 2014 (note 32).



- 3 Anonyme, *Mesdemoiselles Loison*, 1695, gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin publiée par Henri II Bonnard, 28 × 19,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

princes. Les témoignages contemporains au sujet des Loison réunissent en tout cas tous les éléments de la célébrité, comme l'indique la description de leur existence faite par Brillon qui évoque avec de riches détails leur mode de vie, les multiples privilèges dont elles jouissaient et les folies auxquelles étaient prêtes toutes sortes de personnes pour les approcher :

Ce n'est pas être du monde, que de n'avoir pas dissipé chez les aimables Sœurs deux ou trois mille pistoles. Qui ne peut se vanter de fournir à leurs plaisirs ou à leurs parures, n'aura ni le titre de joli homme, ni celui de petit-maître. La maison, je pourrais dire l'hôtel, & même le Palais de ces fameuses Bourgeoises, est en effet le lieu ordinaire où la plus illustre jeunesse de Paris, & l'élite des gens de Cour se trouve exactement. Là, on jouë, on fait des concerts, des bals dans la saison, des repas somptueux tous les jours, sans qu'il leur en coûte autre chose que la peine de choisir ces plaisirs différens, & le tems de les goûter. On s'estime encore trop honoré de la complaisance qu'elles ont d'agrèer les fêtes qu'on leur prépare, & les riches offres qu'on ose leur adresser ; il ne paroît pas qu'elles aient la cruauté d'en refuser aucune. Pour faire honneur aux amans liberaux qu'elles considerent, elles s'en parent une fois, si ce sont des bijoux & des hardes ; ou si ce sont des meubles, elles en ornent leurs alcoves pendant quelques heures. Ensuite ce pompeux appareil court les toilettes des Dames, qui s'estiment heureuses de pouvoir acheter le magnifique superflu de leurs rivales opulentes. Les sommes qu'elles en retirent sont destinées à l'amas d'un fond considerable, qui puisse les faire appeler riches, quand le tems d'être nommées belles sera passé. [...] Est-il une destinée aussi heureuse ? Quoi de plus souhaitable qu'une beauté qui est une mine d'or, un vrai Perou ? Se voir fournies de pierreries qui ne coûtent rien, être servies en Reines, avoir au premier ordre des carosses dont on est plus maîtresse que ceux à qui ils apartiennent, traverser dans un superbe char les quatre promenades de la Ville, triompher par tout où l'on paroît ; disposer de la bourse des Financiers & du cœur des premiers Nobles [...]. Elles doivent rire en elles-mêmes de la fole passion des hommes, qui negligent leur fortune pour avoir l'honneur de publier qu'ils ont voulu leur plaire³⁵.

La seule différence notable entre les portraits en mode des sœurs Loison et ceux des dames de la cour est finalement la formule iconographique du double portrait, dans laquelle l'un n'est plus simplement l'accessoire de l'autre – comme dans les représentations faisant intervenir un page – mais un véritable *alter ego*, un double qui est aussi un soutien sur la scène publique. Leur représentation

³⁵ [Brillon], 1701 (note 29), p. 225-228.

dans des jardins et lieux de promenade rappelle d'ailleurs fortement le passage des *Caractères* dans lequel La Bruyère décrit les femmes se promenant par deux aux Tuileries pour faire front aux critiques, se mettre en valeur et supporter les regards d'autrui³⁶. Peut-être aussi cette formule particulière était-elle un moyen de matérialiser le thème des deux beautés s'annulant l'une l'autre à force de captiver successivement leur observateur, exploité au sujet des Loison par plusieurs faiseurs de vers qui reprenaient ainsi un motif qu'Antoine de Rambouillet La Sablière avait déjà développé dans ses *Madrigaux* au sujet de Manon Vangangelt et sa sœur Charlotte.

La belle amitié à la mode : le père Lachaise, Françoise Moreau et Marie-Louise Desmatins

Si elle demeura très minoritaire dans la production des portraits en mode, la formule du double portrait associée aux Loison servit de modèle pour quelques autres compositions parmi lesquelles figurent des planches allégoriques comme celles parues en Hollande sous le titre *La Belle amitié à la mode*. Publiées par Pieter Schenck et Jacob Gole, ces estampes reprennent, l'une à l'eau-forte et au burin, l'autre en manière noire, les figures de Jean Dieu de Saint-Jean en les plaçant en contrepartie à l'avant d'un fond uni. Marquée par une grande subtilité, la gravure de Gole semble même traduire plus explicitement que son modèle la nature de la relation des deux sœurs – dont le nom n'est mentionné nulle part – et l'intérêt qu'elles pouvaient avoir à rester de la sorte attachées l'une à l'autre. Doguine et Tontine deviennent ainsi une allégorie de l'amitié féminine, sur un territoire où la référence aux Loison était probablement moins compréhensible (fig. 4).

D'une façon peut-être plus allusive et ambiguë, cette formule se retrouve également dans le portrait en mode du confesseur du roi, le révérend père François d'Aix de La Chaise, publié par Antoine Trouvain en 1695 – l'année où il fit paraître son effigie des sœurs Loison. Coiffé d'une calotte et vêtu d'un long manteau aux larges manches, tenant sa barrette devant lui de la main droite tandis que sa main gauche joue avec le rabat de dentelle de son surplis, La Chaise y est en effet figuré avec un accompagnateur légèrement plus grand que lui, tenant un livre et un chapeau de ville ; malheureusement anonyme, non cité sur la planche, cet homme est toutefois clairement élevé au rang d'individu. Il n'est pas interdit de penser que les sœurs Loison furent un référent assez évident pour Trouvain dans la conception de sa planche, mais aussi pour certains consommateurs d'estampes dans sa contemplation (fig. 5). Peut-être cette double présence faisait-elle en effet allusion aux rumeurs qui présentaient le père

³⁶ La Bruyère, 1951 (note 11), p. 202-203.



4 Jacob Gole, *La belle amitié à la mode*, c. 1694-1700, gravure sur cuivre en manière noire, 26 × 17, 8 cm, Londres, British Museum

La Chaise comme un homme vaniteux, particulièrement soucieux de s'entourer de jeunes abbés, et matérialisait-elle des bruits du monde presque aussi forts que ceux que suscitaient les sœurs Loison, avec lesquelles le confesseur aurait partagé le goût du succès et des garçons, à en croire une chanson contemporaine qui proclamait :

Les jeunes gens de vôtre cour,
De leurs Corps font folie,
Et se regalent tour a tour,
Des plaisirs d'Italie,
Autrefois pareille action,
Eut merité la braise ;
Mais ils ont un trop bon patron
Dans le pere de la Chaise³⁷.

Si le lien entre les portraits des Loison et celui du père La Chaise publié par Trouvain demeurerait très allusif, il était beaucoup plus explicite dans une estampe de petit format publiée par François Guérard, intitulée *Mesdemoiselles Moreau et Desmatins retournant des Tuileries à l'Opéra*. Les deux chanteuses y étaient figurées en train de traverser le jardin, enjouées et parées. Le choix de les représenter se tenant par le bras, portant chacune un collier de perles et un éventail, dans des habits rappelant les planches de Nicolas I^{er} Bonnard et Jean Dieu de Saint-Jean, témoigne de l'ascendant qu'exerçait l'image des deux sœurs, mais aussi de la concurrence à laquelle devaient se livrer les femmes à la mode dans les Tuileries. Comme les Loison, Françoise Moreau et Marie-Louise Desmatins étaient d'ailleurs également connues pour leurs succès amoureux auprès des personnalités de la cour – notamment Philippe de Vendôme, dont Françoise fut la maîtresse pendant de longues années. « Le goût des filles de théâtre » que permet de saisir ce type de portraits en mode passait d'ailleurs alors pour une mode particulièrement neuve et répandue, à en croire Madame du Noyer et quelques autres auteurs qui rapportaient par exemple que La Florence avait fait la conquête du duc de Chartres et la « petite Dufort » celle du duc de Valentinois³⁸. Les danseuses, actrices et chanteuses supplantèrent régulièrement les dames de qualité dans les préoccupations des hommes – et

37 Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, ms. fr. 12620, Chansonnier de Maurepas, t. 5, feuillet 97. Si l'auteur des notes du recueil indique « Que la médisance qu'on prétend faire dans cette chanson du père de la Chaise, n'est pas fondée », Didier Godard mentionne une lettre de Madame évoquant le prince Maximilien Wilhelm en ces termes : « Tant qu'il fait semblant de haïr les femmes et d'aimer les garçons, on lui permettra de faire ce qu'il veut, et il sera le meilleur ami du confesseur du roi, s'il le souhaite ». Voir Didier Godard, *Le Goût de Monsieur : L'homosexualité masculine au XVII^e siècle*, Montblanc 2002, p. 178.

38 Anne-Marguerite Du Noyer, *Lettres historiques et galantes de deux dames de condition, dont l'une était à Paris et l'autre en province*, éd. par Nancy O'Connor, Rennes 2012, p. 40.



- 5 Antoine Trouvain, *Le Révérend Père de La Chaise confesseur du roi*, 1695, gravure à l'eau-forte et au burin publiée par Antoine Trouvain, 29,5 × 20 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

notamment la comtesse du Roure, à en croire un épisode de 1706 rapporté par Gatien de Courtilz de Sandras :

Monseigneur le Dauphin le [l'Electeur de Cologne] mena à Meudon, la Raisin Comédienne fut de la partie : Monseigneur a conçu tant d'estime pour cette Fille, que la Comtesse du Roure qui possédoit son cœur s'est vûë obligée de céder à cette Fille de Théâtre, tout l'ascendant qu'elle avoit sur les inclinations du premier Prince de France, revolution surprenante ; ce n'est rien moins que le merite qui charme aujourd'hui les Princes, la beauté d'une Fille n'est pas toujours ce qui touche leur cœur, une Scène de Comédie jouée avec agrément par une personne d'une médiocre beauté & d'une naissance obscure, fait plus d'impression sur leur esprit, & la Raisin n'est pas la première de son caractère qui a fait une haute fortune par cet endroit³⁹.

En créant à travers la formule du portrait en mode une équivalence quasi parfaite entre le corps de bourgeoises célèbres et celui des plus hautes dames de la cour, leurs éditeurs parvinrent en fait à matérialiser visuellement le statut de femme à la mode et les multiples avantages qu'il procurait, susceptibles à bien des égards, dans l'esprit d'une partie du public, de supplanter les privilèges attachés au nom et à la naissance. Aux conventions censées régir la représentation des rangs étaient ainsi clairement substituées des formules standardisées dans lesquelles pouvait être glissée toute personne à la mode. Immédiatement identifiables, les agréments visibles dans ces pseudo-portraits signalaient la reconnaissance publique tout en appelant à la fois l'adhésion instantanée des regards et le bruissement, plus ou moins confus, des rumeurs.

39 [Gatien Courtilz de Sandras], *La Guerre d'Espagne, de Bavière, et de Flandre, ou Memoires du Marquis D***. contenant Ce qui s'est passé de plus secret & de plus particulier depuis le commencement de cette Guerre, jusqu'à present. Avec les Plans des Batailles qui se sont données. Nouvelle edition, Corrigée & augmentée*, t. 1, Cologne 1708, p. 290.