

Laurent Baridon, Frédérique Desbuissons et Dominic Hardy (dir.)

## L'Image railleuse La satire visuelle du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

---

# Le Diable d'argent et la Folie

Enjeux et usages de la satire financière autour de 1720

Valentine Toutain-Quittelier

---

DOI : 10.4000/books.inha.9164

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2019

Date de mise en ligne : 6 juin 2019

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902707



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine. *Le Diable d'argent et la Folie : Enjeux et usages de la satire financière autour de 1720* In : *L'Image railleuse : La satire visuelle du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019 (généré le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/9164>>. ISBN : 9782917902707. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.9164>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

---

# Le Diable d'argent et la Folie

Enjeux et usages de la satire financière autour de 1720

Valentine Toutain-Quittelier

---

*L'autrice souhaite remercier la professeure Catherine Labio (University of Colorado, Boulder) pour ses relectures et conseils avisés, ainsi que le professeur Antoin E. Murphy (Trinity College, Dublin), grâce à qui certaines questions essentielles ont été soulevées.*

- 1 L'année 1720 marqua l'Histoire avec un évènement important : l'éclatement de la bulle spéculative qui concernait les transactions liées au commerce de l'Europe avec le Nouveau Monde. Ce bouleversement économique majeur toucha, par une réaction en chaîne, une large part de l'Europe du Nord et agit durablement sur l'économie des Provinces-Unies, de l'Angleterre et de la France<sup>1</sup>.
- 2 L'Écossais John Law, installé à Paris à la fin du règne de Louis XIV, convainquit le régent Philippe II d'Orléans de moderniser l'économie française, alors en grande difficulté, en embrassant son Système. Fruit de son esprit visionnaire, ce Système consistait en la création d'un véritable commerce libéral au détriment de l'argent des rentes. Pour cela, Law créa une Banque générale en 1716, vite devenue Banque royale en décembre 1718, qui émit des billets de Banque et reléguait les monnaies métalliques au Trésor royal<sup>2</sup>. Son postulat était simple : plus l'argent est léger et impalpable, plus il circule vite de main en main et satisfait, à valeur constante, ses porteurs. Le bimétallisme représentait autant un poids physique qu'un frein mental à cette mobilité<sup>3</sup>. Restait la richesse à créer. Pour cela, une bourse de valeurs fut installée et la Banque comme la Compagnie des Indes émirent des actions qui s'échangèrent avec férocité. Banque, bourse et compagnie étaient liées par la confiance du public, séduit par la facilité du billet et par le succès du commerce avec le Mississippi. Tant que les nouvelles du Nouveau Monde étaient bonnes, le Système s'épanouissait dans l'allégresse générale.
- 3 Mais peu à peu, la méfiance s'insinua dans les esprits. La famine aux Amériques, doublée des rafles de prostituées et de mendiants dans Paris pour les envoyer peupler ces nouvelles terres sauvages, refroidit – doux euphémisme – tout d'abord l'opinion générale<sup>4</sup>. Puis, au mois de mai, le scandale arriva par l'action de deux figures majeures de l'aristocratie du sang et de la finance, le duc de Bourbon et le comte d'Évreux, qui retirèrent brutalement la totalité de leurs valeurs financières en or des coffres de la

Banque royale, au mépris de la loi et de la théorie de Law qui s'inscrivait dans un développement à long terme. La spéculation à court terme céda place à la panique, qui s'empara de Paris puis de l'Europe entière, suivant le même mouvement de défiance. La Banque fut prise d'assaut pendant plusieurs semaines par une foule apeurée. L'action de la Banque et de la Compagnie, ainsi que le prix du billet lui-même, ne valait plus rien. Des familles entières qui, la veille, vivaient confortablement, se retrouvèrent dans l'indigence à cause de ce commerce du papier reposant sur du vent.

- 4 Cette bouleversante année 1720 engendra une production d'estampes satiriques importante. Compte tenu de la relative liberté de ton qui régnait en Angleterre et dans les Provinces-Unies, c'est à Londres et à Amsterdam que la production fut la plus intense ; elle le fut moins à Paris. Un recueil de ces caricatures et satires visuelles agrémentées de pamphlets imprimés fut publié depuis la Hollande autour de 1720, « année fatidique pour beaucoup de fous et de sages<sup>5</sup> », comme l'indique la page de titre. Il s'agit du *Het groote tafereel der dwaasheit*, *Le Grand Miroir de la Folie* en français, qui offrit un écho formidable aux bouleversements du temps<sup>6</sup>.
- 5 Recensant plus de soixante-dix gravures – leur nombre comme leur enchaînement sont très aléatoires et varient d'un recueil à l'autre<sup>7</sup> –, le volume dénonce, sur le mode satirique, les travers de la folie que fut l'engouement pour le commerce du papier-monnaie et les compagnies soutenant le développement du commerce transatlantique en 1720<sup>8</sup>. À ce corpus, on peut ajouter près de quatre-vingts planches elles-aussi consacrées à la bulle spéculative<sup>9</sup>. Toutes interrogent la réalité du monde de la finance, qu'elles mettent en scène au moyen de ressorts satiriques empruntés à la comédie. Ces images embrassent un vaste champ narratif avec l'emploi de motifs au confluent de la vision historique et du fantasme, tandis que le trait forcé évolue du mode parodique à l'allégorie. Surtout, leur grande mobilité territoriale leur confère un poids politique considérable et dévastateur. Les copies voyagent entre Paris, Londres, Amsterdam et jusqu'à Venise. Avec elles s'affirme une imagerie politique contestataire en Europe.

## Réalité : fondements de la mise en scène, de la vision historique au fantasme

- 6 La centaine de gravures – il s'agit de l'évaluation minimale d'une recherche qui mériterait d'être approfondie – qui compose le corpus d'images satiriques dénonçant la bulle spéculative du commerce avec le Mississippi, également appelée South Sea Bubble ou Mississippi Bubble, fait état d'une grande variété de mises en scènes.
- 7 Dans *Le Grand Miroir de la Folie*, la figure de Law apparaît comme un ancrage historique essentiel, rattachant des scènes outrancières à une réalité tangible et douloureuse. Ses traits sont souvent difficiles à reconnaître. Aussi son identification n'est-elle rendue possible qu'au moyen d'inscriptions qui semblent flotter dans les airs, entre les personnages. Ni véritables cartouches, ni phylactères, ces textes orientent le spectateur dans sa compréhension de l'image. Ils lui apportent les renseignements dont il a besoin pour tirer les conclusions que la mise en scène suggère. La lettre, plus explicite, détaille les scènes les plus complexes. John Law y est toujours figuré en homme élégant et puissant, habillé selon la mode de son temps. La lettre de la planche 51 du volume que nous avons étudié à la Bibliothèque nationale de France (BnF), cataloguée Muller 3535/2<sup>10</sup>, détaille son rang : *M[onsieu]re Jean Law Con[seill]er du Roy en tous ces*

con[se]ils controleur g[éné]ral des finances en 1720. La physionomie choisie par Léonard et Peter Schenck est relativement proche du portrait que la pastelliste vénitienne Rosalba Carriera fit de lui cette même année, aujourd'hui en collection privée et que nous avons eu l'occasion de publier dernièrement<sup>11</sup>. Malgré les limites de l'identification basée sur des critères physiques, on retrouve certaines concordances avec le portrait de Carriera : le nez en bec d'aigle, relié à l'arcade sourcilière en un angle si particulier, et la fossette du menton. C'est un homme que l'on admire ici, mais que l'on rêve tout autant de dénoncer, à l'image de la planche 27 du volume de la BnF (Muller 3568/33), où son portrait en médaillon domine un arc de triomphe sous lequel sont représentées la vie et la mort d'un actionnaire, entraîné dans sa chute par ce que l'on appelle alors « la folie du Vent », formule allégorique qui dénonce un commerce reposant sur des éléments irrationnels.

- 8 La représentation de la physionomie de Law va vite évoluer. La justesse des traits se perd au bénéfice de l'efficacité de la mise en scène. Sur la planche 31 (Muller 3572/37b), il apparaît sous la forme d'un homme bourru, aux traits lourds. Le titre laisse peu de place au doute : *Waare afbeelding van den vermaarden Heer Quinquenpoix* [Voici l'image du célèbre Monsieur Quincampoix]. Surtout, une inscription sur une banderole file la métaphore scatologique, récurrente dans le volume : *Ms of Stront of Konig* [Monsieur merde de roi]. La ressemblance avec le modèle s'estompant, les inscriptions accompagnant l'image deviennent d'autant plus utiles. Ainsi, tous les effets sont possibles pour mettre en scène le père du Système, dont les actes apparaissent tour à tour chimériques – à l'image de Don Quichotte (*Law, als een tweede Don-Quichot, op Sanches Graauwtje zit ten fpot* [Law, comme un second Don Quichotte, assis à la place de Sancho], pl. 19, Muller 3559/24 ; fig. 1) – ou divins – *L'Atlas actieux de papier à la Mode, avec ses complices et le jeu de Quille du petit Tems* montre Law en Atlas, soutenant le monde à bout de bras (pl. 5, Muller 3543-8).



Fig. 1 : *Law, als een tweede Don-Quichot, op Sanches Graauwtje zit ten fpot* [Law, comme un second Don Quichotte, assis à la place de Sancho], 1720-1721, gravure au burin et eau-forte, 217 × 285 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, TF-211-Pet Fol., pl. 19.

© Photo : Valentine Toutain-Quittelier.

- 9 Poussant plus loin le jeu des références visuelles, une fusion s'opère entre le personnage historique et l'iconographie du Grand Diable d'argent. Désormais, John Law apparaît le visage grimaçant (*De Laggende Law, de Treurende Actionist met de Smekende Mercurius* [Law souriant, l'actionnaire en deuil et Mercure mendiant], pl. 46, Muller 3587/52), environné de serpents (*De Viaantsche Tol-Poort voor d'Actionisten komende uyt alle Steeden* [Le péage de Vianen pour les actionnaires venus de toutes les villes], pl. 26, Muller 3567/32), voire en Diable lui-même (*Lucifer's new Row-Barge* [La nouvelle barge à rames de Lucifer], 1721, hors texte). L'image du Grand Diable d'argent, apparue dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et pleinement épanouie au XIX<sup>e</sup> siècle, trouve l'occasion de s'affirmer pendant la période trouble du Système. L'idée de vendre son âme au diable pour s'octroyer faveurs et fortune est dénoncée comme une action immorale et donc condamnable<sup>12</sup>. Derrière les images satiriques de 1720, c'est la moralisation des mœurs économiques et sociales qui est en jeu, ainsi que l'a montré Laurence Fontaine dans son ouvrage *Le Marché*<sup>13</sup> – et l'appui du ressort religieux dans la narration est incontournable.
- 10 Lorsque, parfois, la présence de Law se fait plus discrète dans la composition, l'ensemble du message conserve malgré tout son efficacité. C'est le cas de la planche 60, intitulée *Baal of the Waereld in Maskerade* [Le monde en mascarade], ou *The World in Masquerade* (Muller 3601/66), où son visage apparaît parmi les mascarons qui encadrent la scène principale. Associé à une guirlande de physionomies plus monstrueuses les unes que les autres, il devient, par phénomène d'association, l'un de ces monstres. Au cœur de cette planche se trouve représentée une scène de bal parfaitement ancrée dans

la réalité du temps, telles qu'en étaient organisées au Palais Royal, aux Tuileries ou encore dans la demeure de Law et dans celle de Pierre Crozat<sup>14</sup>.

- 11 La représentation des rues de Paris, premier lieu d'expression du Système, renforce l'ancrage des images satiriques dans la réalité historique. On reconnaît aisément la cathédrale Notre-Dame à l'arrière-plan de la planche 9, *Quincampoix in Duigen* ([L'effondrement de Quincampoix], Muller 3549/14 ; fig. 2). Le café « Quincampoix », qui attire alors les agioteurs d'Amsterdam et témoigne de l'internationalité de cette dynamique, fait référence à la rue Quincampoix, qui accueillit quelques mois durant la bourse des valeurs. C'est le même café que l'on retrouve dans la célèbre planche de Bernard Picart, *Monument consacré à la postérité en mémoire de la folie incroyable de la XX. année du XVIII. siècle* (pl. 13, premier état, Muller 3553/18 ; fig. 3). Désormais, il tombe en ruine sous la pression du chaos social. Ces ruines symbolisent le transfert du chaos parisien vers Amsterdam. La véritable rue Quincampoix apparaît, elle, dans l'estampe d'Antoine Humblot, *Rue Quinquempoix en l'année 1720* (Muller 3551/16b)<sup>15</sup>. La rue étroite est le théâtre d'un nombre de débordements si important que la police est contrainte de disperser les agioteurs dans Paris. Ces derniers trouvent vite refuge dans le jardin de l'hôtel de Soissons pour y rétablir leur commerce du papier<sup>16</sup>. Humblot ne force pas le trait de ses scènes. Il n'en a pas besoin pour montrer la brutalité des échanges ; la simple description suffit. Il dénonce, lui aussi, par le seul intermédiaire du témoignage – et non de la charge –, le monde renversé par une idée démoniaque et une mode vouée à l'échec. Promesses de gains et réalité des pertes sont les deux pôles de sa démonstration sans concession, qui dénonce *in fine* la pauvreté et la chute sociale.



Fig. 2 : Anonyme, *Quincampoix in Duigen* [L'effondrement de Quincampoix], 1720-1721, gravure au burin et eau-forte, 317 × 316 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, TF-211-Pet Fol., pl. 9.

© gallica.bnf.fr / BnF.



Fig. 3 : Bernard Picart, *Monument consacré à la postérité en mémoire de la folie incroyable de la XX. année du XVIII. siècle*, 1720, gravure au burin et eau-forte, 278 × 369 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, TF-211-Pet Fol., signé « B. Picart fecit 1720 », pl. 13, premier état.

© Photo : Valentine Toutain-Quittelier.

## Motifs : le trait forcé, entre parodie et allégorie

- 12 Le trait forcé est surtout l'apanage des planches imprimées en Hollande. Elles constituent un vaste répertoire allégorique, convoquant tour à tour des références à la mythologie profane, à l'art sacré et à la tradition picturale hollandaise, pour mieux les détourner.
- 13 L'imagerie de l'abondance et de l'opulence déployée dans ces planches reprend d'abord certains éléments de l'iconographie traditionnelle<sup>17</sup>. Ainsi, les pièces d'or et les billets peuvent être figurés sortant d'une corne d'abondance ou d'un coffre, comme dans *De Laggende Law* [...] (pl. 46, Muller 3587/52), ou tombant du ciel, telles les pièces d'or de Danaé dans *Nieuw-Jaars geschenck* ([Le cadeau du Nouvel An], pl. 48, Muller 3589/54). L'idée que l'argent provient d'un endroit secret et mystérieux, magique ou inaccessible stimule l'imagination des graveurs. Elle les mène à s'éloigner sensiblement de cette iconographie traditionnelle : l'argent est ainsi souvent représenté comme rejeté par le corps sous forme d'étron (*De Verwarde Actionisten Torenbouw Tot Babel* [La construction confuse de la tour de Babel des actionnaires], pl. 25, Muller 3566/31). Le ressort scatologique est certes grossier mais efficace d'un point de vue sémantique : il témoigne de la perte de valeur de cette monnaie de papier, passée de l'or à la matière fécale, produite par l'agioteur ou bien par une mule, aidée par un diable qui lui relève la queue (*Law, als een tweede Don-Quichot, op Sanches Graauwtje zit ten spot*, pl. 19, Muller 3559/24).

14 L'allégorie de la Fortune est aussi souvent convoquée pour porter la charge. Cette figure, qui accompagne traditionnellement la richesse ou la pauvreté des Hommes<sup>18</sup>, devient, en 1720, une femme en équilibre instable sur un globe, soumise aux vents contraires au point d'emporter les hommes crédules dans le vide (*De Begeerlykheit zoekt de Fortuin t'Achterhalen of voor by te Loopen* [La cupidité entraîne à rechercher la fortune par tous les moyens], pl. 50, Muller 3591/56a). Versatile, elle est aussi assimilée à la roue qui tourne et écrase les êtres crédules (Bernard Picart, *Monument consacré [...]*, troisième état, pl. 21, Muller 3535-27). D'un mouvement, elle élève ; d'un autre, elle fait chuter, voire écrase implacablement. De bonne Fortune, elle devient mauvaise Fortune et rejoint le camp des Diables d'argent emmenés par Bombario. Dans son *Monument* (et ce, sur tous les états), Picart conserve l'iconographie de la Folie, à la mode dans les milieux intellectuels depuis le succès des pièces d'André Cardinal Destouches au début du siècle<sup>19</sup>. Il la montre chapeauté de clochettes, couverte de mouches et vêtue d'un jupon aux arceaux excentriques. Mais d'autres graveurs, plus influencés par les scénettes qui circulaient sous le manteau, lui préfèrent les figures de Bombario et d'Arlequin. L'usage de ce dernier, directement issu du répertoire de la commedia dell'arte<sup>20</sup> dans les planches satiriques du *Grand Miroir de la Folie*, fait référence au désordre d'une société aux valeurs et aux rangs sociaux renversés. La planche 24, intitulée *De vervallen Actionisten, hersteld, door den Triompheerden Arlequin* ([Les actionnaires déchus rétablis par l'Arlequin triomphant], Muller 3565/30), le montre assis sur un char tiré par la France casquée, jetant sur une foule hystérique des actions sans plus de valeur que le papier sur lequel elles sont imprimées. Bombario, plus complexe, est une figure d'invention qui mélange plusieurs traits de caractères issus du théâtre italien et de l'imagerie populaire. Lui aussi donne corps au chaos, mais sa rareté en dehors du *Grand Miroir* l'assimile, par analogie, à ce recueil fondateur dans l'iconographie politique et économique. La planche 35, intitulée *Vonnis van Apol over de Bubbels* (Muller 3576/41), est particulièrement saisissante (fig. 4). Traduite par *L'Arrêt d'Apollon sur les Actionnaires*, elle dépeint la guerre engagée entre le camp d'Apollon, celui des Anciens dont les références sont celles de l'Antique, et celui des actionnaires, vus ici comme des Modernes menant le monde à sa perte. Si Apollon doit, selon le titre, ramener la paix et la raison, les barbares continuent de s'agiter en tous sens. Ils portent des coiffures primitives et brandissent des gourdins qui accentuent leur sauvagerie. Déshumanisés, ils accourent pour brutaliser la civilisation des Humanités qui semble désarmée. Le monde de Bombario rappelle l'Enfer de Dante : sous son trône creusé dans la roche, une cavité s'ouvre et nous montre une caverne infernale où un agioteur est mis au supplice sur une roue. Deux diables le frappent, pendant que la roue tourne sur elle-même et l'écrase. Cette estampe utilise les traditions visuelles issues du vocabulaire mythologique pour mieux les malmener. Elle dresse le portrait d'un monde aux valeurs renversées, où l'ordre n'existe plus. Les dieux de l'Olympe sont dépassés et, sur la planche 69 intitulée *Op en ondergang der Actieonisten / Het Thuilleriece Hof / Quinquempoix* ([L'ascension et la chute des actionnaires / Le tribunal du tonnerre / Quinquempoix], Muller 3535/7), Hermès, malheureux de cette situation, nous confirme que le paradigme antique et classique est attaqué de toutes parts par la folie financière.



Fig. 4 : Anonyme, *Vonnis van Apol over de Bubbels* [L'arrêt d'Apollon sur les actionnaires], 1720-1721, gravure au burin et eau-forte, 284 × 357 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, TF-211-Pet Fol., pl. 35.

© Photo : Valentine Toutain-Quittelier.

## Copies : mobilité politique des images autour de 1720, reprises d'estampes entre Paris, Londres et Amsterdam

- 15 L'immoralité des nouvelles pratiques financières, qui appauvrissent des populations entières, est aussi mise en image par le recours aux êtres monstrueux. Bosch et Brueghel viennent à l'esprit du spectateur qui regarde les planches *By veele zit de kei in't hoofd / om dat men in de wind geloofd* ([Pour beaucoup le rocher est dans la tête / Parce que les gens croient au vent], pl. 70, Muller 3535/9) et *Stryd tuszen de Smullende Bubbels Heeren, en de aanstaande Armoede* ([Lutte entre les messieurs de la bulle spéculative et la pauvreté à venir], pl. 20, Muller 3560/25a). Outre la monstruosité et l'aliénation humaine, ces estampes sont obtenues au moyen de matrices plus anciennes remployées et parfois modifiées. On connaît deux états de la planche 20, *Stryd tuszen de Smullende Bubbels Heeren* [...], celui de 1720 n'étant que le second. Le premier date de 1630 et raconte le combat métaphorique du Carême où s'affrontent le Gras et le Maigre. La matrice, réutilisée, a été modifiée en 1720. Ne subsistent pour témoigner de ce changement d'usage et de propos que quelques traces dans le deuxième état, autour du titre. Certaines lettres mal effacées de l'ancien titre de 1630 restent encore perceptibles sur l'impression.
- 16 Autre exemple de reprise à travers le temps : la planche 23, *De Inventeur der Wind Negotie* ([L'inventeur du commerce du vent], Muller 3581/46a). Elle est obtenue au moyen d'une

matrice datant de 1706 représentant le duc de Vendôme à la capitulation de Menin, remployée et modifiée. Intitulée *Triomfen in de Vlucht Kastelen inde Lucht* [Le triomphe des châteaux dans le ciel], la composition d'origine relate la guerre de succession d'Espagne et la capitulation de Menin le 22 août 1706<sup>21</sup>. Sur un char en ruines, le duc de Vendôme devient, en 1720, le financier John Law ; les coqs qui le tirent ont perdu la plupart de leurs plumes et leur queue est désormais clairsemée. La charge, déjà évidente dans la première version, avec le char ridicule tiré par des coqs, est ici renforcée par la pauvreté matérielle et la perte des plumes. La ville fortifiée de Menin devient la « Citadelle du Mississippi ». De cette planche 23, on connaît également une copie contemporaine de 1720, où les inscriptions sont en caractère cursif<sup>22</sup>. Ce n'est pas un retraitage mais véritablement une copie, réalisée d'une autre main. Elle témoigne de la réactivité des graveurs, qui s'embarrassent peu des questions de paternité de l'œuvre et copient des planches qu'ils jugent efficaces en un temps record. Ce qui compte alors, ce sont les liens entre le texte et l'image qui constituent un discours dénonciateur et moral, laissant peu de place à l'interprétation. La portée de la charge s'en trouve ainsi amplifiée auprès du public populaire qui la reçoit.

- 17 Les copies de planches célèbres sont relativement fréquentes dans ce mouvement figuratif de 1720. La *Rue Quincampoix en l'année 1720*, d'Antoine Humblot, dont on connaît une version originale sans la lettre (Muller 3551/16b) et une version avec la lettre, est copiée sans inversion avec une lettre en allemand et également avec une lettre en hollandais (Muller 3551/16a)<sup>23</sup>. Cette dernière version comporte des ajouts de textes dans l'image qui en renforcent ou en modifient la lecture (fig. 5). De la planche originale, marquée par l'emploi de ressorts subtils autour de la réalité des actions décrites, on passe à une copie chargée – au propre comme au figuré – explicite, laissant peu de place à la lecture de l'image, à l'interprétation et à la libre appréciation du lecteur. À trop forcer le trait, la version hollandaise bouleverse le regard des historiens qui ont parfois tendance à utiliser les images satiriques comme des témoignages et non comme des interprétations<sup>24</sup>. Par la présence de John Law à la fenêtre, à gauche, il fut longtemps possible de soutenir que Law habitait rue Quincampoix, que sa Banque y était installée et qu'en 1720, la rue comme le financier constituaient le *nucleus* du Système. Or, si la Banque générale fut bien installée rue Quincampoix en 1716, la Banque royale, elle, fut déplacée sur le site de l'hôtel de Nevers en mai 1719. Law n'est donc plus présent rue Quincampoix en 1720, ni dans la chronologie du Système, ni dans la version française de Humblot. La copie hollandaise, utilisée dans *Le Grand Miroir de la Folie* et bénéficiant ainsi d'une diffusion plus large que la feuille originale, ne peut donc être considérée comme un témoin de l'histoire mais plutôt comme une interprétation historique.

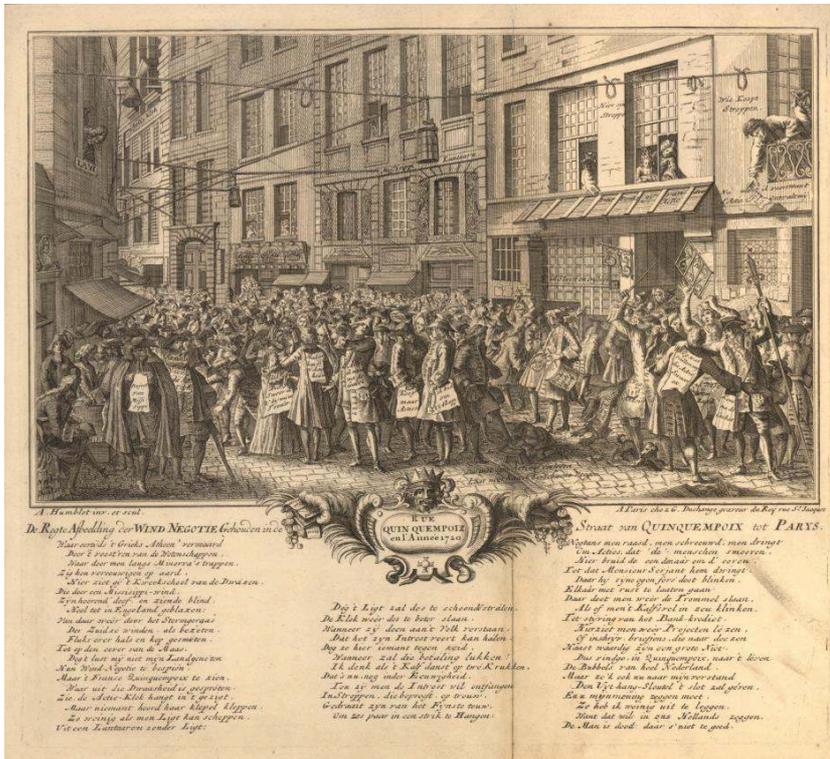


Fig. 5 : Anonyme d'après Antoine Humblot, *Rue Quinquempoix en l'année 1720*, gravure au burin et eau-forte, 371 × 334 mm, lettre en néerlandais, Londres, British Museum, BM Satires 1655.

© Trustees of the British Museum.

- 18 La répétition des planches gravées et leur rapide mobilité européenne posent inévitablement la question de la datation du volume. En 2013, Kuniko Forrer a publié une passionnante enquête dédiée aux diverses éditions du *Grand Miroir*, dans laquelle elle recense quatre éditions différentes, précédées d'un prototype. Le prototype, qu'elle date de 1720, est aujourd'hui conservé à la National Library of Scotland<sup>25</sup>. La première édition, dont elle distingue trois états, semble avoir été compilée entre 1720 et 1721. La deuxième édition comporte deux états mis en place de 1721 à 1723. Forrer date le troisième état, version la plus luxueuse et la plus aboutie de ce volume si polémique, après l'année 1723, expliquant qu'un certain recul vis-à-vis des faits fut nécessaire pour mieux détourner les planches en circulation. Le quatrième état, enfin, fut commercialisé après 1780, sans lien direct avec le traumatisme engendré par la crise du Système, si ce n'est l'ambition de réaliser un « coup » éditorial, sans grand succès d'ailleurs.
- 19 Selon Forrer, le *Portrait de Madame Law* (fig. 6) est une planche insérée dans le dernier état de la première édition du *Grand Miroir*, en 1721<sup>26</sup>. Employée avec inconstance, elle ne fait pas partie du volume conservé à la BnF et est cataloguée comme hors texte (« hors *Grand Miroir* ») par Muller. Son sujet n'a aucun lien, si ce n'est le titre explicite, avec l'épisode de la Banque royale. Pourtant, elle concentre l'animosité du temps envers la famille de John Law. Il s'agit en réalité d'une image exécutée d'après une gravure tirée de l'œuvre de Rosalba Carriera, la miniature intitulée *Allégorie de l'Hiver*, gravée par Claude Duflos (1665-1727) durant son séjour parisien en 1720-1721. Cette estampe montre une jeune femme souriante, se tenant place Saint-Marc, à Venise. La copie employée dans le *Grand Miroir*, de piètre qualité, détourne son propos en lui apportant un titre en lien avec l'actualité. La prompte réinterprétation de la planche de

Duflos témoigne de l'importante mobilité des images gravées au début du siècle des Lumières. On en connaît deux versions, avec ou sans le cadre volumineux de Wilhelmus Koninck, sans rapport avec la planche de Duflos. La version satirique met en scène une femme identifiée comme Madame Law, d'allure provocante, presque indécente tant elle nargue le spectateur depuis Venise. À la place du lion ailé placé en haut d'une des fameuses colonnes de la Piazzetta, représenté sur la planche d'origine, on trouve désormais les deux L entrelacés de « Law of Lauriston », qui cultivent si bien l'ambiguïté avec le chiffre royal<sup>27</sup>.



Fig. 6 : Anonyme d'après Claude Duflot, lui-même d'après une miniature de Rosalba Carriera, *Portrait de Madame Law*, 1721, gravure au burin et eau-forte, 126 × 84 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

© Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksstudio.

- 20 Représenter Katherine Knowles, que l'on appelle alors « Madame Law<sup>28</sup> », à Venise est, en 1721, une erreur sans doute volontaire tant elle appuie le mouvement contestataire. En 1720, John Law est encore à Paris. Il ne quitte clandestinement la France en direction de la Hollande qu'à la mi-décembre. Très vite, sa présence à Venise est relayée par la rumeur publique. Il est accompagné de son fils, tandis que sa compagne et sa fille sont restées à Paris, contraintes d'affronter les créanciers<sup>29</sup>. Elles ne le rejoindront que plusieurs mois plus tard, en 1723. Certes retirée de la vie mondaine, Katherine Knowles ne peut ainsi défier les Parisiens touchés par la faillite du Système depuis la place Saint-Marc. Pourquoi alors inscrire cette charge dans un tel décor ? Venise est ici assimilée à un lieu de débauche. Lointaine mais reconnaissable entre mille, la cité lacustre semble protéger les fugitifs. La troupe d'arlequins qui remplace, à l'arrière-plan, les paisibles promeneurs vénitiens figurés dans la gravure de Duflot confère à l'image une aura de fête licencieuse et de corruption. Par la fusion de ces deux univers pourtant éloignés, nous assistons à la construction d'une image volontairement chargée d'un pouvoir métaphorique pour mieux orienter la lecture qui en est faite par le spectateur.

- 21 Composition se jouant de la réalité et diffusion à l'échelle européenne constituent les deux forces d'une imagerie satirique en germe au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les grands succès de l'époque sont vite détournés pour dénoncer la folie du temps, celle de la crise économique du Système de Law qui balaye la France, l'Angleterre et la Hollande en 1720. Les planches produites dans ce contexte sont, pour beaucoup, encore anonymes et de qualité variable, malgré leur format in-folio et la complexité de leur composition. Mais déjà, leur rayonnement est international, soutenu par une demande commerciale importante. Surtout, elles traduisent une ambiguïté nouvelle : à la dénonciation du commerce du papier-monnaie et des actions boursières se substitue un nouveau commerce du papier, du papier satirique cette fois-ci, qui va créer les conditions du succès d'un William Hogarth quelques années plus tard.

---

## NOTES

1. Il y eut surtout trois bulles spéculatives, toutes systémiques et qui toutes aboutirent en faillite généralisée. La bulle anglaise, nommée South Sea Bubble, reposait sur le développement de la British South Sea Compagny. La bulle française trouvait, elle, sa source dans les difficultés rencontrées par la Compagnie du Mississipi, tandis que la bulle hollandaise dérivait des deux autres. Toutes virent leur dynamique de l'échec converger au cours de l'année 1720. Consulter Rik Frehen, William N. Goetzmann et K. Geert Rouwenhorst, « Finance in *The Great Mirror of Folly* », dans William N. Goetzmann, Catherine Labio et al. (dir.), *The Great Mirror of Folly: Finance, Culture, and the Crash of 1720*, New Haven, Yale University Press, 2013, p. 63-87, en particulier p. 68.
2. Sur l'histoire de la Banque royale et son installation à l'hôtel de Nevers, consulter Valentine Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie. La rencontre de Paris et Venise à l'aube des Lumières*, Rennes, PUR, 2017, chap. 5.
3. Paris, BnF, Mss, Clairambault 529, *Mémoire de Law concernant la banque*, f<sup>o</sup> 430v : « La monnaie est dans l'Etat ce que le sang est dans le corps humain, sans l'un on ne scauroit vivre, sans l'autre on ne scauroit agir ; la circulation est nécessaire à l'un comme à l'autre, et le crédit figure dans le commerce comme les esprits ou la partie la plus subtile du sang. » Sur les traités de John Law, consulter Antoin E. Murphy, *John Law, Economic Theorist and Policy-Maker*, Oxford, Clarendon Press, 1997 (trad. fr : *John Law. Économiste et homme d'état*, Bruxelles, Peter Lang, 2007).
4. Marcel Giraud, *Histoire de la Louisiane française*, III : *L'époque de John Law (1717-1720)*, Paris, PUF, 1966. Notons que l'une des plus saisissantes images des colonies en Louisiane qui nous soient parvenues est un dessin à la plume et au lavis de Jean-Baptiste Michel Le Bouteux, qui devait être destiné à la gravure. Intitulé *Veü du camp de la Concession de Monseigneur Law au Nouveau Biloxy, coste de la Louisianne*, daté du 10 décembre 1720 et conservé à la Newberry Library de Chicago, il représente un camp de fortune, où les habitats de peaux et de paille sont plus répandus que les demeures en bois et où les hommes amaigris travaillent avec acharnement pour survivre dans une nature hostile qu'ils tentent de domestiquer avec quelques outils. Loin de montrer l'Eldorado, cette vue plus documentaire que métaphorique témoigne des dures conditions d'existence des premiers Européens installés sur les terres de Louisiane.
5. « *Gedruckt tot waarschouwinge voor de Nakomelingen, in't noodlottige Jaar, / voor veel Zotte en Wyze 1720.* »
6. Goetzmann, Labio et al. 2013, cité n. 1.

7. Kuniko Forrer a proposé, dès 2013, de les classer et de les comparer. Lire Kuniko Forrer, « *Her groote tafereel der dwaasheid: A Bibliographical Interpretation* », dans *ibid.*, p. 35-51.
8. Le volume qui nous sert de référence pour cet article est celui conservé à Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, TF-211-Pet Fol.
9. Il s'agit de gravures recensées dans le catalogue établi au XIX<sup>e</sup> siècle par Frederik Muller et servant toujours de référence : Frederik Muller, *De Nederlandsche Geschiedenis in Platen. Beredeneerde Beschrijving van Nederlandsche Historieplaten*, Amsterdam, F. Muller & Co, 1863-1882, p. 123-132.
10. Par souci d'uniformisation, nous ferons concorder les planches du volume TF-211-Pet Fol. avec les numéros Muller qui renvoient à son catalogue.
11. Valentine Toutain-Quittelier, « Les portraits de John Law, entre réalité et chimère », dans Florence Magnot-Ogilvy (dir.), *Gagnons sans savoir comment. Représentations du Système de Law du XVIII<sup>e</sup> à nos jours*, Rennes, PUR, 2017, p. 67-78.
12. Maurice de Meyer, « Le Diable d'argent. Évolution du thème du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle », *Arts et traditions populaires*, 15/3-4, juillet-décembre 1967, p. 283-290.
13. Laurence Fontaine, *Le Marché*, Paris, Gallimard (« NRF »), 2014, p. 320.
14. Cette scène de bal renforce le témoignage de Rosalba Carriera qui, lors de son séjour à Paris en 1720-1721, assista au grand bal du Nouvel An organisé par le régent. Dans son journal, en date du 30 décembre 1720, elle écrit : « *Andata al Balletto del Re, dove si vide tutta la corte in gala, e tutta la magnificenza, che immaginarsi possi.* » (« Allée au bal du Roi, où l'on peut voir toute la cour au gala et toute la magnificence que l'on puisse s'imaginer. ») Dans Bernardina Sani (dir.), *Rosalba Carriera. Lettere, diarii, frammenti*, II, Florence, L. S. Olschki, 1985, p. 773.
15. Le volume du *Grand Miroir de la Folie* consulté à la BnF contient une copie d'après Humblot. Il s'agit de la planche 11, qui comporte une lettre en hollandais et est inventoriée Muller 3551-16a.
16. Sur cette planche, consulter Valentine Toutain-Quittelier, « Le monde de la finance sous la régence d'Orléans. Une gestuelle nouvelle pour une économie nouvelle », *Histoire de l'art*, 74, 2014/1, p. 65-76.
17. Philippe Hamon, *L'Or des peintres. L'image de l'argent, du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2010.
18. Rappelons la définition de la « Fortune » par Ripa : « D'où arrive la plupart du temps ou beaucoup de bien, ou beaucoup de mal aux hommes. » Cesare Ripa, *Iconologie* (1593), trad. Jean Baudouin, Paris, Aux amateurs de livres, 1643, seconde partie, p. 62.
19. André Cardinal Destouches, *Le Carnaval et la Folie*, avec un livret d'Antoine Houdar de La Motte, comédie-ballet, 1703.
20. Sur la commedia dell'arte en France, son interdiction du temps de Louis XIV et son retour au début de la Régence, consulter François Moureau, *Présence d'Arlequin sous Louis XIV. De Gherardi à Watteau*, Paris, Klincksieck, 1992 ; *id.*, *Le Goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture, v. 1680-1750*, Paris, PUPS, 2011.
21. Un exemplaire est conservé à Londres, British Museum, BM Satires 1456.
22. Un exemplaire se trouve à la Baker Library de l'Université de Harvard (inv. 1280317), [en ligne] URL : [iif.lib.harvard.edu/manifests/view/ids:1280488](http://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/ids:1280488).
23. Yves Bruand et Michèle Hébert, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, XI, Paris, Bibliothèque nationale, 1970, p. 439-440.
24. Cette antinomie fondamentale distinguant l'histoire de l'histoire de l'art est rappelée par Roland Recht : « L'artefact change de statut lorsqu'il passe des mains de l'historien – qui le considère comme un *document* – aux mains de l'historien de l'art pour lequel il devient un *monument*. » Roland Recht, *À quoi sert l'histoire de l'art ?*, entretiens avec Claire Barbillon, Paris, Textuel, 2006, p. 57-58.
25. L'unique exemplaire connu se trouve à Édimbourg, National Library of Scotland, RB.I.203(1). Voir Forrer 2013, cité n. 7, p. 35-51. Forrer propose de reconnaître en l'assembleur des planches le graveur Gijsbert Tijssens (1693-1732), connu sous le pseudonyme « Philadelphus ».

26. La planche ne figure pas dans le volume de la BnF. Voir Muller 3612. Kuniko Forrer précise dans son article : « *Of these, the portraits of Madame Law and the King of Mississippi originated with Koninck. These may be found in the last state of the first edition, printed in one of his decorative frames (this can be done if one owns the copperplates of both pictures), and they were even listed in his decorated index as 73 and 74a (the latter contains Madame Law only).* » [« Parmi ceux-ci, les portraits de Madame Law et du roi du Mississippi sont dus à Koninck. On les retrouve dans le dernier état de la première édition, imprimés dans l'un de ses cadres décoratifs (ce qui peut être fait si l'on possède les plaques de cuivre des deux images) et ils ont même été répertoriés dans son index décoré sous les numéros 73 et 74a (ce dernier ne contient que Madame Law). »] Forrer 2013, cité n. 7, p. 51, n. 33.

27. Le double L entrelacé cultivait la confusion avec le chiffre de Louis XIV, perpétué par Louis XV. On retrouve à dessein cette ambiguïté sur la rambarde du grand escalier de l'ancienne Banque royale, dirigée par John Law de 1718 à 1720, aujourd'hui conservée (sensiblement modifiée) à la Wallace Collection de Londres. Voir Valentine Toutain-Quittelier, « John Law et le décor de la Banque royale. Un programme architectural et ornemental unique ? », dans Magnot-Ogilvy 2017, cité n. 11, p. 41-57.

28. John Law et Katherine Knowles ne se sont jamais mariés. À défaut d'être passée devant l'autel, leur union fut néanmoins concrétisée par la naissance de deux enfants, la signature conjointe de nombreux documents notariés et une vie commune parfaitement assumée.

29. Cette séparation temporaire du couple est confirmée par l'inscription insérée dans le cadre ovale : « Je suis ni épouse ni veuve. Quittée d'un époux pèlerin. Qui est, pour soi, absolu fin. »

## INDEX

**Index géographique** : Europe, Provinces-Unies, Royaume-Uni, France, Venise, Londres, Paris, rue Quincampoix

**Index chronologique** : XVIIIe siècle

**Mots-clés** : satire, économie, portrait, politique, caricature, spéculation, finance, John Law, actionnaires

**Thèmes** : satire, économie, portrait, politique, caricature, spéculation, finance, John Law, actionnaires

## AUTEUR

**VALENTINE TOUTAIN-QUITTELIER**

docteur de l'université Paris-Sorbonne