Portraits en série et reproduction mécanique des traits à l'âge des Lumières et sous la Révolution : entre idéal démocratique et stratégies commerciales

Serial Portraits and Mechanical Reproduction of Features in the Age of Enlightenment and during the Revolution: Between the Democratic Ideal and Commercial Strategies

Serielle Porträts und mechanische Zeichenreproduktion im Zeitalter der Aufklärung und während der Revolution: zwischen demokratischem Ideal und kommerzieller Strategie

Ritratti in serie e riproduzione meccanica dei tratti nell'età dei Lumi e durante la Rivoluzione: tra ideale democratico e strategie commerciali

Retratos en serie y reproducciones mecánicas de los trazos en el siglo de las Luces y durante la Revolución: entre el ideal democrático y las estrategias comerciales

Cyril Lécosse

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/15521>

DOI : 10.4000/perspective.15521

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2019

Pagination : 203-216

ISBN : 978-2-917902-50-9

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Cyril Lécosse, « Portraits en série et reproduction mécanique des traits à l'âge des Lumières et sous la Révolution : entre idéal démocratique et stratégies commerciales », *Perspective* [En ligne], 2 | 2019, mis en ligne le 30 juin 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/15521> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.15521>

Portraits en série et reproduction mécanique des traits à l'âge des Lumières et sous la Révolution : entre idéal démocratique et stratégies commerciales

Cyril Lécosse

La problématique du multiple s'applique en particulier aux œuvres qui sont le fruit d'une production structurée et relativement standardisée. L'étude approfondie des circuits de production et de diffusion de la gravure, de la céramique et de la sculpture (médaillons en terre cuite et en bronze) au siècle des Lumières permet ainsi d'éclairer tout un pan de l'économie des biens artistiques en France. Mais lorsque l'œuvre « originale » procède d'une mécanisation ou d'une standardisation du geste artistique, la question de la transformation progressive de l'œuvre d'art en un bien

1. Sébastien Leclerc, *Le Cabinet de M. Leclerc*, vers 1713, plume et sanguine lavée d'encre de Chine, Paris, ENSBA, inv. EBA1168.

de consommation courante se pose avec encore plus d'acuité. Des machines à dessiner sont utilisées par les artistes depuis le ^{xv}^e siècle : la *Tavoletta* de l'architecte Filippo Brunelleschi ou le perspectographe d'Albrecht Dürer sont parmi les plus fameuses¹. Mais bien d'autres instruments ou méthodes de dessin sont imaginés pour aider les artistes qui se fournissent « comme le mathématicien, au sein de l'échoppe », tout au long de la période moderne². Les premières méthodes de reproduction mécanique de l'image (ou de la nature) sur divers supports sont conçues dans ce contexte, mais celles-ci ne prennent véritablement leur essor qu'au siècle des Lumières³. Les enquêtes menées dans les archives par les historiens des techniques et des sciences ont permis de repérer un certain nombre d'initiatives⁴. Peu à peu, les machines à dessiner (pantographe, *camera obscura*, polychreste, silhouette, physionotrace, etc.) deviennent d'usage courant (**fig. 1**) : ingénieurs civils et militaires, géomètres, couturières et modistes, dessinateurs de fabrique et autres orfèvres sont au nombre des utilisateurs potentiels. Mais ces instruments bien pratiques intéressent aussi le monde des artistes et celui des amateurs de dessin, constituant dès lors un biais intéressant pour approcher, « par le bas », tout un pan de la culture artistique des Lumières⁵.

La vogue que rencontre le portrait sous toutes ses formes conduit en particulier certains inventeurs à proposer des appareils ingénieux garantissant la ressemblance la plus fidèle au prix le plus modeste. Les portraits à la silhouette ou ceux tracés au physionotrace sont ainsi soumis à un procédé de reproduction mécanique rigoureusement identique qui est présenté, sous la Révolution, comme la garantie d'une qualité immuable. Les œuvres sont produites en large quantité et obéissent à des règles de fabrication fixes. Tout en véhiculant l'idéal utopique d'une démocratisation des savoirs et des techniques si cher au ^{xviii}^e siècle, ces machines à dessiner court-circuitent dans le même temps le long et difficile apprentissage de l'art, fondé, depuis le ^{xvii}^e siècle, sur l'étude du dessin d'après nature. La question de la reproduction mécanique de la nature s'invite d'ailleurs à plusieurs reprises dans les discussions de l'Académie royale de peinture et de sculpture, les académiciens refusant tout net, il va sans dire, le statut d'artiste aux utilisateurs de ces machines. Les critiques, nombreuses, ne doivent toutefois pas masquer le vif succès que rencontrent ces portraits mécanisés au crépuscule des Lumières. Pendant la Révolution, la production des portraits en série (dimensions et coût standardisés) connaît de fait une expansion sans précédent qui s'explique, en partie, par la multiplication inédite des acteurs du jeu politique et par la démocratisation inédite du marché artistique. Par sa simplicité d'utilisation, le physionotrace offre alors une alternative sérieuse à la gravure traditionnelle et au dessin. Il est ainsi intéressant de rapprocher cette technique de reproduction des initiatives nombreuses qui sont imaginées au même moment par les peintres et les miniaturistes pour produire davantage et vendre au plus bas prix.

En retraçant les étapes qui conduisent à la mise au point de nouvelles techniques permettant la reproduction « immédiate » des visages au ^{xviii}^e siècle – à la façon d'instantanés fidèles et aisément multipliables –, cet article propose de réfléchir aux problèmes que pose l'étude des projets de mécanisation et de standardisation du geste artistique dans le contexte d'un essor plus général du portrait. Nous chercherons ainsi à montrer en quoi les collections de portraits bon marché conçues quelques années avant l'invention de la photographie marquent une étape importante vers la diffusion culturelle de masse qui est une des caractéristiques du ^{xix}^e siècle. Le sujet étant singulièrement vaste, nous nous en sommes tenus (dans le choix des œuvres comme dans celui des initiatives) à une sorte d'anthologie allant à l'essentiel et prenant comme point de départ l'année de publication du premier volume de l'*Encyclopédie* (1751).

Le pantographe : un bras articulé au service de la copie

L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert constitue la première tentative en France de représenter et de diffuser, à grande échelle, les savoirs techniques et scientifiques. Elle offre aux amateurs des dizaines de dessins de machines, d'instruments scientifiques ou d'outils dont elle détaille le fonctionnement⁶. Dans cet ouvrage majeur du XVIII^e siècle, la notice consacrée au pantographe – ou singe – doit retenir notre attention. Conçue par l'ingénieur Jean Langlois au début des années 1740, cette machine à dessiner, maintes fois améliorée depuis sa création en 1603⁷, permettait de « copier mécaniquement des dessins, des estampes [et aussi des tableaux], sans aucune connaissance du dessin ou de la gravure » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 3^e éd., 1762)⁸. Le traité explicatif publié en 1744 explicite le fonctionnement de l'appareil qui est composé de quatre règles formant « toujours parallélogramme, en quelque façon que l'on fasse mouvoir l'instrument ».

Le pantographe (**fig. 2**) est muni d'une « pointe à calquer, [d']un canon dans lequel se loge un porte-crayon, qui se hausse ou se baisse de lui-même, suivant l'inégalité du plan sur lequel on travaille, et enfin [d']un support qui se visse dans la table [et] qui sert de point fixe autour duquel l'instrument tourne quand on dessine. » Cette machine ambulante s'adressait aux artistes professionnels ainsi qu'à toute personne souhaitant être en mesure de « copier promptement, avec grande facilité et exactitude toutes sortes de Dessins », de « quelque grandeur qu'il soit », de la carte géographique à la « figure » humaine⁹. Les répliques obtenues pouvaient

2. Jean Duvivier (1687-1761), *Figure du pantographe* de Claude Langlois, 1744, estampe reproduite dans Cl. Langlois, *Description et usage du pantographe, autrement appelé singe, changé & perfectionné* par C. Langlois, ingénieur du Roi & de l'Académie royale des sciences pour les instrumens de mathématiques, s.l., 1744. Paris, BnF, département Littérature et art, VZ-935.

éventuellement être réduites ou agrandies, et bien entendu démultipliées autant que nécessaire, avec la garantie d'une qualité absolument constante. Un tel procédé entraînait certes en contradiction avec le premier principe pédagogique sur lequel reposait l'enseignement dans les académies et les écoles de dessin : l'imitation au seul « secours de la plume ou du crayon » (*Encyclopédie*, article « Dessin »)¹⁰. Le pantographe fut toutefois présenté avec succès en décembre 1743 à l'Académie royale des sciences et sa production semble être déjà bien lancée vers le milieu du siècle. Dans son atelier de la galerie du Louvre, Langlois et ses assistants œuvraient à l'assemblage des machines qui furent perfectionnées par son élève Jacques Canivet – puis en 1830 par Charles Gavard¹¹. Les secteurs susceptibles d'être intéressés par un tel procédé de reproduction mécanique étaient somme toute assez nombreux au XVIII^e siècle. Comme l'a montré Antoine Picon, les futurs ingénieurs de l'École royale des ponts et chaussées, réaménagée par Turgot en 1775, étaient des cibles privilégiées, dans la mesure où ils devaient savoir dessiner des cartes, des figures, des ornements et autres paysages¹². Charlotte Guichard, dans ses travaux sur les pratiques artistiques de l'amateur au XVIII^e siècle (miniature, dessin, pastel, eau-forte), attire quant à elle l'attention sur la place qu'occupaient ces instruments – à côté des manuels de dessin – dans la formation et le divertissement de la société polie des Lumières¹³. Les machines étaient appréciées car elles permettaient de travailler de manière quasi autonome, notamment par le biais d'une séquence d'opérations prédéterminée qui réduisait d'autant le niveau de compétence nécessaire – « l'intelligence du geste¹⁴ » – pour dupliquer des images avec précision. Ces supports au dessin étaient du reste « aisément transportable[s] », à l'instar de la chambre noire ou *camera obscura* qui est alors utilisée à la fois comme instrument de dessin et de projection. Très répandue au XVIII^e siècle, cette boîte hermétique laissait entrer la lumière par un simple trou percé sur une de ses faces. Les rayons lumineux projetaient sur le fond une image inversée des objets environnants ; il suffisait alors d'en fixer les contours sur une feuille ou directement sur une petite toile pour obtenir une image fidèle de la réalité extérieure¹⁵. L'abbé de Saint-Non fait partie de ces amateurs nouveaux qui, férus de dessin, firent usage de machines à dupliquer. Il se servait en particulier d'une « chambre noire très imparfaite », ainsi que d'un « très grand pantographe mécanique pour la réduction » et la reproduction de ses œuvres¹⁶. Au près des Britanniques aussi le succès est important. À en croire Horace Walpole, « Sir Joshua Reynolds et Benjamin West » étaient « fous » de ces appareils¹⁷. L'engouement de Samuel Pepys est du même ordre : « Il me le faut », écrit-il dans son journal au sujet du pantographe, après avoir visité le fabricant d'instruments londonien Henry Wynne¹⁸.

Si le pantographe et la chambre noire sont appréciés dans le monde des amateurs de dessin au XVIII^e siècle, ces instruments témoignent aussi de la diversification des moyens techniques et pratiques qui sont mis à la disposition des artistes professionnels. Utilisée de façon courante « en atelier », la *camera obscura* permettait de croquer rapidement et aisément un motif à corriger ou à dupliquer¹⁹. Pour assurer la reproduction à peu de frais de modèles (dessins et gravures) utiles à la formation des quelque mille cinq cents élèves de l'école gratuite de Dessin de Paris, son directeur, Jean-Jacques Bachelier, fit l'acquisition d'une machine de duplication, dite de Magny²⁰. Extrêmement porteur au XVIII^e siècle, le commerce de la copie a sans nul doute contribué au succès du pantographe²¹. Comme l'a montré Guillaume Glorieux, l'utilisation des techniques de reproduction rapide permettait non seulement de « pallier une offre insuffisante, mais aussi de proposer des œuvres bon marché et encore de diffuser les créations les plus célèbres²² ». Le marché était certes large : des copies peintes en série aux reproductions de portraits officiels destinés à être offerts au titre de présents diplomatiques, la gamme était fort étendue et s'adressait à toutes les bourses²³. À n'en pas douter, une machine comme le pantographe pouvait s'avérer séduisante dans un tel contexte, et surtout très rentable. Si l'on en croît

le portraitiste François Gonord, cet instrument était d'ailleurs « presque entre les mains de tout le monde » à la fin des années 1770²⁴. Et ce n'est donc sans doute pas un hasard si la planche gravée qui accompagne la description de Langlois en 1744 montre les mains d'un artiste au travail, reproduisant en petit un portrait d'homme en buste²⁵ (fig. 2).

La saisie mécanique des corps et la multiplication des images de soi

Alors que le marché du portrait bat son plein vers le milieu du XVIII^e siècle, le pantographe est clairement présenté comme susceptible d'aider certains portraitistes à élargir leur offre²⁶. La machine dite « polychreste », expertisée par Cochin, Saint-Aubin et Hallé au début des années 1780, attire plus encore l'attention sur la capacité de ces instruments à « copier » l'une des formes de portrait les plus populaires au moment : la miniature²⁷. Durant cette période, la production de petites gouaches – sur ivoire ou papier – destinées à être montées sur tabatières ou sur médaillons occupe en effet une place de choix sur le marché de l'art, et constitue un filon porteur pour bien des artistes. Elle témoigne, plus largement, de l'existence d'une véritable industrie du petit portrait qui a été mise en lumière dans plusieurs travaux récents²⁸. Au seuil de la Révolution, la demande est très forte pour ces œuvres de moindre format qui étaient le plus souvent écoulées chez les marchands merciers²⁹. Ces derniers concentraient une bonne part de l'offre et de la demande artistiques au XVIII^e siècle³⁰. La petite et moyenne bourgeoisie parisienne représentait une clientèle de choix pour ces débiteurs d'objets précieux et de peintures bon marché³¹. En dépit des multiples attaques menées par l'Académie contre la marchandisation de l'œuvre d'art, de très nombreux artistes tirèrent parti des opportunités qu'offrait ce marché parallèle. Plusieurs parvinrent même à se faire avantageusement connaître du public et de la critique dans le cadre d'expositions privées, à l'instar de Jean-Baptiste Augustin, Antoine Berjon, Jean-Baptiste Isabey ou encore Dominique Doncre³² (fig. 3).

Plus généralement, on voit se multiplier, vers 1789, les initiatives pour produire davantage et vendre au plus bas prix. Isabey raconte ainsi avoir travaillé pour un « marchand de tableaux qui avait sa boutique sous la colonnade du Louvre » et qui possédait une « collection de portraits ébauchés, encadrés et numérotés, calculés pour tous les âges et toutes les professions ». Il suffisait alors de mettre « les yeux en couleur », de donner « quelques retouches, et l'on pouvait avoir son portrait pour 12 francs, sans avoir l'ennui de poser³³ ». L'initiative est comparable à celle du miniaturiste François Gonord qui annonce en 1788, dans le *Journal de Paris*, faire « les portraits en miniature d'après la silhouette » en seulement quelques minutes de pose, grâce à un modèle de « pantographe » breveté³⁴. Gonord cherche ici à exploiter le succès des portraits dits « à la Silhouette » qui, dès les années 1750, contribuèrent eux aussi à la promotion de ce nouveau goût pour la possession et la diffusion d'images de soi. L'ingénieux système consistait, là encore, à remplacer la main de l'artiste par la neutralité du simple

3. Dominique Doncre, *Autoportrait en trompe-l'œil* (*Ego sum Pictor*) avec ustensiles de mesure, 1785, Arras, musée des Beaux-Arts.

découpage manuel³⁵ (fig. 4). Cette véritable industrie du portrait, au sens « mécanique » et artisanal du terme, traduit la modernité d'une demande soutenue par la mode, mais elle témoigne aussi de la diffusion de nouvelles normes sociales favorisées, après 1789, par l'idéologie révolutionnaire. Dans une société au sein de laquelle la naissance a brusquement cessé de constituer un critère clair et décisif d'appartenance, le nouveau citoyen est en effet amené à s'interroger sur l'image qu'il souhaite donner de sa personne³⁶. Le portrait, considéré comme un critère de distinction, peut ainsi être envisagé comme le prolongement d'une identité affirmée ou rêvée³⁷. La généralisation du tutoiement et la réforme du costume exemplifient également ce désir inédit d'affirmation identitaire au nom de l'égalité. Traditionnellement réservé aux classes supérieures, le portrait, se déclinant sous toutes ses formes – peinture, dessin, miniature et gravure –, entre ainsi peu à peu dans la gamme sans cesse étendue des symboles du moi. Une part importante des contemporains déplore cette réalité. Louis-Sébastien Mercier, par exemple, note qu'une « foule de barbouilleurs vivent [désormais] de leurs pinceaux ignares, mais qui sont assortis à une classe nombreuse ; ils peignent comme certains perruquiers coiffent [car] chez la bourgeoisie le mauvais pinceau peut encore prétendre aux honneurs de l'immortalité³⁸. »

L'augmentation de la demande pour les portraits rapidement exécutés est donc une conséquence de l'entrée en Révolution. Les débouchés nombreux suscitent de multiples initiatives et, par voie de conséquence, l'interchangeabilité de producteurs considérés désormais comme des « substituts » puisqu'ils offrent le même service impersonnel à des coûts défiant toute concurrence. Plus qu'aucun autre, les portraits « minutes » réalisés à l'aide du physionotrace témoignent de cette évolution au tournant des Lumières.

4. Johann Rudolf Schellenberg, *Machine sûre et commode pour tirer des silhouettes*, 1783, estampe reproduite dans Casper Johann Lavater, *Essai sur la physiognomonie destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer*, La Haye, Jacques van Karnebeek, 1781, p. 160, pl. XXVI.

Le physionotrace ou l'art du multiple

Alors que la démocratisation du genre du portrait se poursuit à la fin du siècle, le succès des œuvres bon marché conduit certains inventeurs à proposer des machines exclusivement conçues pour assurer la reproduction instantanée et à grande échelle des traits du visage humain. C'est le cas en particulier du physionotrace, imaginé en 1786 par le graveur et musicien Gilles-Louis Chrétien³⁹. L'appareil fut perfectionné par le miniaturiste Edme Quenedey des Riceys sous la Révolution⁴⁰. Cette machine à tirer le portrait combine deux techniques différentes : celle de la silhouette avec celle du pantographe. Le profil du modèle est reproduit avec la plus grande exactitude sur un calque en moins de cinq minutes grâce à un système élaboré de différentes pièces connectées à un stylet. Pour

quelques livres supplémentaires on pouvait même obtenir des œuvres « coloriées » à la main. Les portraits grandeur nature ainsi conçus sont donc soumis à un procédé de reproduction standardisé qui est présenté comme la garantie d'une qualité immuable. Une fois réduits, les dessins pouvaient être transférés directement sur une plaque de métal de quelques centimètres à l'aide d'un second pantographe. La matrice obtenue permettait la démultiplication rapide et bon marché d'effigies de soi (2000 épreuves selon Quenedey pour seulement 24 livres) qui pouvaient éventuellement servir de carte de visite⁴¹. Appâté par les perspectives florissantes offertes par le commerce de la miniature, Quenedey n'hésite pas à adapter sa machine à l'ivoire. Il propose de réaliser, sur cette matière à la fois dure et diaphane, des portraits pour la somme de 24 livres. La clientèle moins aisée pouvait quant à elle avoir son portrait sur vélin à 10 livres ou sur simple papier à 3 livres. Le succès de l'atelier du Palais royal est important : Quenedey y réalise en effet près de 2 800 figures entre 1788 et 1790. Cette singulière entreprise marque donc une nouvelle étape vers la diffusion culturelle de masse qui est une des caractéristiques de la Révolution. Guillaume Mazeau envisage ainsi ce nouveau type de portraits comme la manifestation « d'une nouvelle culture visuelle démocratique », attirant l'attention sur les problèmes liés à la réduction des identités individuelles à des physionomies de papier, fixes et sans expression de visage⁴². Les modèles dessinés proviennent, il est vrai, de toutes les classes de la société – artisans, petits bourgeois, domestiques, travailleurs indépendants, commerçants, comédiens, juges révolutionnaires, commis de boutique, employés subalternes des administrations, militaires, etc. –, mais Quenedey semble aussi avoir cherché à profiter des opportunités offertes par le marché porteur du portrait politique au début de la Révolution (**fig. 5**). La multiplication des acteurs du jeu politique s'accompagne en effet d'une demande croissante à les voir représentés⁴³. Peu après le serment du Jeu de paume, de nombreux éditeurs, séduits par l'appât du gain, se lancent ainsi dans la reproduction à grande échelle des portraits des nouveaux représentants de la nation. L'entreprise des *Tableaux historiques de la Révolution française* constitue le plus ambitieux⁴⁴. Mais d'autres projets d'importance voient également le jour : ceux des graveurs Charles Levachez et François Bonneville, d'une part, et celui de l'éditeur Dejabin, d'autre part, sont parmi les plus remarquables⁴⁵. Le nombre de dessins exécutés est considérable. Pour le seul projet piloté par Dejabin, plus de neuf cents petits portraits sont réalisés entre novembre 1789 et septembre 1790⁴⁶ (**fig. 6**). Les profils, rapidement tracés par plusieurs jeunes artistes proches de David, renvoient au schéma mis en place par Charles-Nicolas Cochin à la fin des années 1740⁴⁷. La figure des députés est systématiquement contenue dans un format rond. Par leur commune destination, toutes ces œuvres sont soumises à une règle d'uniformité qui, *a priori*, s'oppose au développement d'une manière personnelle⁴⁸. On peut toutefois comparer ce procédé d'uniformisation des œuvres aux initiatives qui sont menées par plusieurs portraitistes bien décidés à se faire remarquer au Salon du Louvre.

5. Edme Quenedey, *Portrait au physionotrace de Mirabeau*, vers 1790, Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, RESERVE QB-370 (11)-FT 4.

6. Olivier Perrin, *Portrait de Clairmont Tonnerre*, 1790, dessin original pour la collection de portraits de députés éditée chez Dejabin, Paris, BnF, département des Estampes et de la photographie, 4-NA-42.

7a-d. [De gauche à droite et de haut en bas] Louis-Léopold Boilly, *Portrait d'Antoine Vincent Arnault*, vers 1814, Paris, musée du Louvre, inv. RF1946 ; *Portrait présumé de Jean-Frédéric Perrégaux*, vers 1796, Ajaccio, musée Fesch, inv. MFA 2011.1.1 ; *Portrait d'homme*, Marseille, musée des Beaux-Arts, inv. BA819 ; *Portrait de M. Fontaine*, Rueil-Malmaison, château de Malmaison et Bois-Préau, inv. MM40.48.6885.

Le portrait en série sous la Révolution et le Directoire

L'ouverture du Salon à tous les artistes, en 1791, qu'ils soient français ou étrangers, membres ou non de l'Académie, dévoile au grand jour l'ampleur du marché pour le portrait sous toutes ses formes⁴⁹. Cette petite révolution dans le monde de l'art transforme l'exposition du Louvre en un réceptacle des stratégies d'affirmation de soi. Les frères Goncourt l'ont bien compris qui parlent ici, non sans arrière-pensée, d'une véritable « usurpation du portrait » par le petit bourgeois tricolore⁵⁰. Cette situation est une aubaine pour les physionotracistes, dessinateurs et autres miniaturistes habitués depuis longtemps à travailler vite. Leur « nombre en est immense » relève un critique en 1796⁵¹. À lui seul, l'inventeur du physionotrace, Gilles-Louis Chrétien, expose au Salon de 1793 un cadre de cent portraits en profil puis, en 1795, douze cadres de cinquante portraits. En moyenne, les peintres en miniature présentent quatre à six portraits par exposition. La concurrence est rude parmi eux. La demande soutient la production et encourage l'arrivée continue de nouveaux entrants sur le marché du portrait bon marché. De surcroît, attirés par les gains que ce commerce florissant laisse miroiter, les peintres à l'huile sont nombreux à changer – même partiellement – de répertoire et de technique. Ainsi voit-on Pierre-Paul Prud'hon, Jean-Baptiste Wicar, Jean-Joseph Taillasson ou même Antoine-Jean Gros s'essayer à la gouache sur ivoire durant ces années. Louis-Léopold Boilly, Louis Gauffier ou encore Marguerite Gérard produisent, pendant la Révolution et sous le Consulat, des dizaines de petites toiles – ou panneaux (**fig. 7a-d**) aux dimensions standardisées (approximativement 21 × 17 cm)⁵².

D'après Stendhal, Boilly peignait ses petits portraits « à l'huile en une séance pour cent vingt francs ». Deux heures lui suffisaient pour venir à bout d'un ouvrage. Sa production est immense. Le multiple garantit donc ici un profit maximal tout en contribuant à lancer sur le marché de nouveaux objets qui sont bientôt à la mode. Ces usages inédits, il va sans dire, sont rapidement dénoncés par la critique. On voit d'ailleurs ressurgir alors les vieux arguments de Diderot à propos des méfaits du mercantilisme sur l'art. L'artiste digne de ce nom ne doit rien sacrifier de son art aux aléas du marché⁵³. Parmi d'autres, Claude-Henri Watelet fustige les machines et autres procédés de reproduction qui ont ouvert la voie à ces nouvelles pratiques artistiques, mais qui permettent tout au mieux de n'obtenir qu'un « ouvrage insipide et froid » : « Quand on dit que le dessin doit rendre les formes avec précision, on n'entend pas qu'elles doivent être exprimées avec l'exactitude servile qu'elles pourraient avoir si on les traçait par le moyen d'un Pantographe » (1792)⁵⁴. Tous « les pantographes [et] toutes les chambres noires » qui sont utilisés par les artistes et par les amateurs n'apprennent pas « à voir » la nature note ailleurs Robert-Martin Lesuire (1795) : « encore serez-vous un âne si vous n'apprenez à le faire vous-même, et sans le recours de ces instruments » ajoute-t-il plus loin⁵⁵. En « réifiant » le geste artistique, les machines, même actionnées par l'artiste, s'opposent au progrès dans l'art : les œuvres produites n'ont pas la valeur de l'unicité. Les notions d'authenticité et de multiple restent donc considérées comme

antinomiques⁵⁶. Il était certes difficile, en cette fin de XVIII^e siècle, d'admettre l'idée que des images produites en grande quantité, avec l'aide d'une machine ou d'une gestuelle trop bien réglée, pouvaient être de véritables œuvres d'art au même titre que les autres : il manquera toujours là talent et génie du créateur. Les mêmes arguments servent d'ailleurs à dévaluer la gravure qui se trouve alors en grande partie transformée en un art commercial, l'intervention d'entrepreneurs contribuant à mettre en doute le statut artistique de ce qui n'est généralement présenté que comme une technique. Or pour la critique et la majorité des artistes, en accord d'ailleurs avec les académiciens, la seule œuvre qui ait de la valeur est celle qui reproduit les couleurs de la nature sans l'intermédiaire d'une presse, d'une équerre suspendue ou d'un bras articulé. Il n'en demeure pas moins que les techniques de reproduction mécaniques (et de standardisation du geste artistique) qui sont imaginées au XVIII^e siècle ont contribué de façon significative à la démocratisation du genre du portrait, dans une société qui se redéfinit en profondeur sous la Révolution. Ces initiatives préparent, à leur manière, l'avènement de la lithographie, dont l'enjeu fut avant tout commercial. Comme le souligne Quatremère de Quincy, la simplicité du procédé lithographique – dénoncée par les tenants du burin – permettait en effet la multiplication rapide des images (fac-similés) et leur diffusion à moindre coût. Percevant les avantages de cette nouvelle technique, de nombreux artistes en quête de dividendes et de popularité se lancent dans l'aventure sous la Restauration. Plusieurs d'entre eux, à l'instar de Lorenz Quaglio, de Jean-Baptiste Isabey ou encore de Jean-Baptiste Aubry-Lecomte produisent, en plus ou moins grande série, des portraits lithographiés qui sont « autant d'originaux que d'épreuves », selon les mots mêmes de Quatremère de Quincy⁵⁷. Prolongeant le succès des œuvres conçues à l'aide du pantographe ou du physionotrace, ces images connaissent ainsi une belle fortune dans la première moitié du XIX^e siècle – bien qu'elles s'inscrivent davantage dans la catégorie des « grands hommes » que dans celle des anonymes⁵⁸. Les nouvelles techniques de reproduction visuelle, comme le diagraphie ou la photographie, achèvent en revanche de populariser le genre du portrait, inscrivant peu à peu la production et la circulation des images dans une logique d'industrialisation de la représentation.

Cyril Lécosse

Cyril Lécosse est maître d'enseignement et de recherche à l'université de Lausanne. Ancien chargé d'études et de recherche à l'INHA, ses recherches ont porté principalement sur l'histoire du portrait (miniatures, dessins, physionotrices, médaillons, petites toiles, etc.), sur les relations entre art et pouvoir et sur la contestation par l'image entre 1770 et 1830. Actuellement, il s'intéresse aux modes de sociabilité artistique (cénacle, communautés, ateliers, loges, envisagés comme champ au sens bourdieusien du terme) qui se développent à Paris sous le Directoire (1795-1799), au lendemain de la suppression des académies en 1793, et avant le retour à un système moins libéral et plus centralisé sous le Consulat et l'Empire.

NOTES

1. Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique* (1932), Guy Ballangé (trad. fra.), Paris, Éditions de Minuit, 1975 ; Marco Cianchi, *Les machines de Léonard de Vinci*, Florence, Becocchi, 1964 ; Pascal Dubourg-Glatigny, « Mécaniser la perspective : les instruments entre pratique et spéculation », dans *e-phaistos*, 2013, vol. II, n° 1, p. 23-33 ; *Idem*, *Il disegno naturale del mondo: saggio sulla biografia di Egnatio Danti, con edizione del carteggio*, Pérouse, Aguaplano, 2011 ; *Idem*, Hélène Vérin (dir.), *Réduire en art, la technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Presses de la Maison des sciences de l'homme, 2008.
2. Audrey Millet, « Tracer le monde : outils et instruments de la Renaissance aux Lumières », dans *Artefact*, n° 4, 2016, p. 217.
3. Voir Claudine Cartier et Henry-Claude Cousseau (dir.), *L'art et la machine, du XVIII^e au XX^e siècle*, cat. exp. (Lyon, musée des Confluences, 2015-2016), Lyon, Lienart éditions, 2015, et *L'art et la machine*, Pau, Presses de l'université de Pau, 2016. Ces ouvrages se concentrent toutefois principalement sur l'histoire de la reproduction mécanisée des arts graphiques aux XIX^e et XX^e siècles.
4. Maurice Damas, « Les constructeurs français d'appareils scientifiques au XVIII^e siècle », dans *Thalès*, vol. 5, 1948, p. 50-84 ; Bertrand Gilles, *Les ingénieurs de la Renaissance*, Paris, Hermann, 1964 ; Liliane Hilaire-Perez, *L'invention technique au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 2000 ; Gabriel Galvez-Behar, *La République des inventeurs. Propriété et organisation de l'innovation en France (1791-1922)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
5. Suivant la notion essentielle d'*history from below* promue dès les années 1960 par plusieurs historiens anglais. Voir en particulier l'étude très stimulante de Robert Darnton sur les écrivains de second ordre dans le Paris pré-révolutionnaire (*Bohème littéraire et Révolution : le monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 2010 [éd. orig. : *The Literary Underground: Publishers and Booksellers in the Old Regime*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982]). Pour la France, voir notamment les travaux de Michelle Zancarini-Fournel, *Les luttes et les rêves : une histoire populaire de la France de 1685 à nos jours*, Paris, Zones, 2016.
6. Claudine Cartier et Henry-Claude Cousseau, « Avant-propos », dans Cartier et Cousseau, 2015, cité n. 3, p. 15.
7. Par le mathématicien et astronome allemand Christophe Scheiner (1575-1650).
8. Langlois représente l'inventeur type des Lumières. Il semble s'être intéressé en particulier au monde des artistes et des amateurs de l'art. À côté d'un nombre assez important d'outils de mesure et d'optique, on trouve en effet chez lui une importante collection d'outils utiles au dessin : crayons, plumes de métal, cornets à encre pour la poche, pointes à calquer, pinces pour tenir le papier, encre de Chine, etc. Sur Langlois, voir Damas, 1948, cité n. 4, p. 57-58. Sur le pantographe et ses origines, voir Barbara Maria Stafford, Frances Terpak, *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*, cat. exp. (Malibu, J. Paul Getty Museum, 2001-2002), Los Angeles, Getty Research Institute, 2001, p. 274-281 ainsi que Manfred Goebel (dir.), *Der Pantograph in historischen Veröffentlichungen des 17. bis 19. Jahrhunderts*, Halle, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 2003.
9. Claude Langlois, *Description et usage du pantographe, autrement appelé singe : changé & perfectionné par C. Langlois, ingénieur du Roi & de l'Académie royale des sciences pour les instruments de mathématiques*, s. l., 1744, p. 3.
10. Voir Renaud d'Enfert, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique*, Paris, Belin, 2003 et Agnès Lahalle, *Les Écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
11. Katie Hornstein, « Le diagraphes de Charles Gavard et l'âge de la reproduction mécanique visuelle en France », dans *Histoire de l'art*, n° 70, juillet 2012, p. 73-82.
12. Voir Antoine Picon, *L'invention de l'ingénieur moderne : l'École des ponts et chaussées, 1747-1851*, Paris, Presses de l'École nationale des ponts et chaussées, 1992. Sur les applications utilitaires du dessin liées à la cartographie et à la topographie, voir aussi Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Champ Vallon, 2008, p. 240-241 et p. 249-250.
13. *Ibidem*. Il faut ici mentionner le succès vif que rencontrent les traités d'apprentissage au dessin, à la miniature et à la peinture dans la seconde moitié du siècle. Certains sont très sérieux. D'autres, au contraire, se présentent comme essentiellement ludique et « amusant », à l'instar de ce *Moyen de devenir peintre en trois heures et d'exécuter au pinceau les ouvrages des plus grands maîtres sans avoir appris le dessin* publié en 1754. Le procédé consiste à placer une toile sous une feuille de verre afin d'en calquer les couleurs directement sur la plaque.
14. Lahalle, 2006, cité n. 10, p. 219.
15. La chambre obscure « de nouvelle construction inventée en 1733 par M. Labbé Nolet, de forme pyramidale, est aisément transportable car elle peut se plier en faisceaux ». Voir l'abbé Nolet, *L'art des expériences ou avis aux amateurs de la physique* (1733), Paris, Durand, 1770, t. II, p. 297 et suiv. Sur l'histoire

de la chambre noire, voir notamment Martine Bubb, *La camera obscura. Philosophie d'un appareil*, Paris, L'Harmattan, 2010 et Victor Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.

16. AN, MC, et/XVIII/899, 21 décembre 1791, inventaire après décès de l'abbé de Saint-Non.

17. Cité par Claudine Cartier, « La machine, l'artiste et la société industrielle fin XVIII^e – début XIX^e siècle », dans Cartier et Cousseau, 2015, cité n. 3, p. 21.

18. Voir Millet, 2016, cité n. 2, p. 223-225 et Pascal Briost, « Hooke et Pepys : deux espaces vécus du Londres au XVII^e siècle », dans Claude Petitfrère (dir.), *Images et imaginaires de la ville à l'époque moderne*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 1998, p. 15-34.

19. Julien Faure-Conorton, « Des engendremens spontanés dans un œil artificiel : inventer la photographie », dans Cartier et Cousseau, 2015, cité n. 3, p. 99 et D. Tomas, *Beyond the Image Machine: A History of Visual Technologies*, New York, Continuum, 2004.

20. Cité dans Lahalle, 2006, cité n. 10, p. 229. Voir aussi Ulrich Leben, *L'École royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-l'eau, éditions Monelle Hayot, 2004.

21. Sur le commerce de la copie au XVIII^e siècle, voir notamment David Beaurain, « La fabrique du portrait royal », dans Thomas W. Gaehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau et Martin Schieder (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Centre allemand d'histoire de l'art, 2001, p. 241-260, et Guillaume Glorieux, « "M. Stiémart, peintre et bon copiste" : ébauche d'un portrait de François-Albert Stiémart (1680-1740) », dans Jesper Rasmussen (dir.), *La valeur de l'art : exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 161-183.

22. Glorieux, 2009, cité n. 21, p. 161. L'exemple de Watteau est fameux : l'artiste, à ses débuts, dut copier, pour survivre, un grand nombre de tableaux pour les marchands du pont Notre-Dame. Voir Christian Michel, *Le « célèbre » Watteau*, Genève, Droz, 2007, p. 52.

23. Sur le commerce du portrait diplomatique, voir notamment Cyril Lécosse, « Rivalries and Dissensions within the Maison de l'Empereur: the Portraitists of Napoleon and the Production of Diplomatic Gifts », dans Brandon B. Fortune et Todd L. Larkin (dir.), *Politics and Portraits in the United States and France during the Age of Revolution*, actes du colloque (Washington DC, National Portrait Gallery, 2014), Washington D.C., Smithsonian Institution Scholarly Press, 2019, p. 105-116.

24. Roxana Fialcofschi, *Le Journal de Paris et les arts visuels, 1777-1788*, thèse de doctorat, sous la direction de M. O'Dea, université Lumière – Lyon 2, 2009, p. 270. Sur François Gonord, voir Marcelle Brunet, « Le procédé d'impression de Gonord à la manufacture impériale de Sèvres », dans *Les arts à l'époque napoléonienne. Archives de l'art français*, nouvelle période, t. XXIV, Paris, Nobelet, 1969.

25. Il s'agit en l'occurrence du portrait de l'auteur de l'estampe, le graveur en médaille Jean Duvivier. Voir *Les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, 1752-1792*, Jacqueline Lichtenstein et

Christian Michel (éd.), t. VI, vol. 2, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2015, p. 787, note o.

26. De très nombreux portraits de courtisans, gens de lettres, femmes « sans titre » (Bachaumont) et autres « hommes sans nom » issus de la haute bourgeoisie (Mercier) commencent à envahir le Salon dès le milieu du siècle. Symptomatique d'une ascension sociale des classes éclairées, cette « manie épidémique des portraits » fut d'ailleurs dénoncée dès 1759 dans la *Revue littéraire*. Voir Martin Schieder, « "Les portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français". Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIII^e siècle », dans Christian Michel et Carl Magnusson (dir.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, actes de colloque (Lausanne, université ; Paris, Centre allemand d'histoire de l'art ; Rome, Académie de France à Rome – villa Médicis, 2008), Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis, 2013, p. 41-58.

27. Paris, BnF, CE, coll. Deloynes, t. 60, pièce 1898, Découverte de la machine polychreste. L'art de la miniature est particulièrement prisé dans la société mondaine, comme en témoignent les nombreux manuels d'apprentissage publiés entre 1760 et 1800. Voir Cyril Lécosse, « Devenir peintre en miniature : la professionnalisation des formations à la fin du XVIII^e siècle », dans France Nerlich et Alain Bonnet (dir.), *Apprendre à peindre ! Les ateliers privés à Paris (1780-1863)*, actes de colloque (Tours, université François-Rabelais, 2011), Paris, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 97-114.

28. Voir Tony Halliday, *Facing the Public: Portraiture in the Aftermath of the French Revolution*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2000 ; Bernd Pappé, « Miniaturmaler als erfindereische Künstler im Paris der Revolutionszeit: grosformatige Miniaturen, Physionotracés und Zeichnungen à la manière noire », dans Bernd Pappé, Juliane Schmiegitz-Otten (dir.), *Miniaturen der Revolutionszeit (1798-1799) aus der Sammlung Tansey*, Munich, Hirmer, 2005, p. 17-19 ; Cyril Lécosse, *Jean-Baptiste Isabey. Petits portraits et grands desseins*, Paris, INHA/CTHS, 2018, p. 45-144.

29. Carolyn Sargentson, *Merchants and Luxury Markets: the Marchands Merciers of Eighteenth-Century Paris*, Londres, The Victoria and Albert Museum, 1996.

30. Voir Patrick Michel, *Le Commerce du tableau à Paris dans la seconde partie du XVIII^e siècle : acteurs et pratiques*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 31 et Pierre Verlet, *Le Commerce des objets d'art et les marchands merciers à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Annales E.S.C. 1958, p. 10-29.

31. Annick Pardailhé-Galabrun, *La Naissance de l'intime : 3 000 foyers parisiens (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Presses universitaires de France, 1988 ; Cissie Fairchild, « The Production and Marketing of Populuxe Goods in eighteenth-century Paris », dans John Brewer et Roy Porter (dir.), *Consumption and the World of Goods*, Londres, Routledge, 1993, p. 228-248 ; David Garrioch, « Les bourgeois du faubourg Saint-Marcel avant et après la Révolution », dans Jean-Pierre Jessenne (dir.), *Vers un ordre bourgeois ? Révolution française et changement social*, actes du colloque (Villeneuve d'Ascq, IRHIS ;

MSH Erasmé ; IFRESI-CNRS, 2006), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 89-104 ; Natacha Coquery, *Tenir boutique à Paris au XVIII^e siècle. Luxe et de demi-luxe*, Paris, éditions du Comité historique et scientifique, 2011.

32. Cyril Lécosse, 2018, cité n. 28, p. 59-62. La prolifération des expositions parallèles au Salon officiel et la multiplication des ventes de peintures, qui sont passées de cinq par an entre 1750 et 1760 à plus de quarante dans les années 1770-1780, sont le meilleur témoignage d'un intérêt croissant pour une production artistique de moindre envergure. Pour une liste exhaustive de ces salons officiels, on consultera avec profit Pierre Sanchez, *Dictionnaire des artistes exposant dans les Salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en province 1673-1788*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2004, t. I, p. 23-31. Voir également Dena Goodman, *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, p. 243-253 et p. 273-284.

33. Cité dans Edmond Taigny, *J.-B. Isabey, sa vie et ses œuvres*, Paris, E. Panckoucke, 1859, p. 11.

34. Voir Nathalie Lemoine-Bouchard, *Les Peintres en miniature actifs en France (1650-1850)*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2008, p. 263 et Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, J. Chambon, 1991, p. 73-75.

35. Julia Sedda, « Silhouettes: the Fashionable Paper Portrait Miniature around 1800 », dans Bernd Pappe, Juliane Schmieglitz-Otten and Gerrit Walczak (dir.), *European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections*, actes de colloque (Celle, Tansey Miniatures Foundation, 2013), Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2014, p. 179-185 ; Sue McKechnie, *British Silhouette Artists and their Work, 1760-1860*, Londres, Sotheby Parke Bernet, 1978.

36. Voir notamment sur ce point Lynn Hunt, « La visibilité du monde bourgeois », et Philippe Bourdin « Des pratiques et des goûts culturels bourgeois pendant la Révolution », dans Jessenne, 2007, cité n. 31, respectivement p. 371-381 et p. 317-342.

37. Voir sur ces points les travaux de Tony Halliday, 2000, cité n. 28 ; de Philippe Bordes, *Portraiture in Paris around 1800: Cooper Penrose by Jacques-Louis David*, cat. exp. (San Diego, Timken Museum of Art, 2003-2004), San Diego, Timken Museum of Art, 2003 ; et de Amy Freund, *Portraiture and Politics in Revolutionary France*, University Park, Pa., The Pennsylvania State University Press, 2014.

38. Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1783, t. VI, p. 17.

39. D'après François Courbin, le physionotrace fut proposé, sans succès, à Louis XVI pour répertorier les visages des soldats et les reconnaître en cas de désertion. Voir François Courbin, « Le physionotrace de Quenedey », dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, séance du 6 mars 1908, p. 38-42. Voir aussi René Hennequin, *Avant les photographies : les portraits au physionotrace gravés de 1788 à 1830...*, Troyes, J.-L. Paton, 1932. Dans *Photographie et société* (Paris, Éditions du Seuil, 1974), Gisèle Freund consacre un chapitre aux « physionotracistes » qu'elle présente comme les « précurseurs de la photographie ».

40. *Journal général de France*, 20 juin 1786, p. 291. Quenedey a fréquenté en 1787 le salon de la Correspondance générale pour les Sciences et les Arts de Pahin de La Blancherie (1778-1788), société créée en 1779, comme le rappelle Guillaume Mazeau, afin de « faire communiquer entre eux les savants, les artistes et les « amateurs éclairés » de l'Europe des Lumières et de concurrencer l'Académie. L'utilisation du physionotrace, ajoute-t-il, se situe donc bien dans le contexte d'une remise en cause des savoirs académiques. » Guillaume Mazeau, « La machine à tirer le portrait. Les usages du physionotrace sous la Révolution française », dans Laurence Guignard, Pascal Raggi et Étienne Thévenin (dir.), *Corps et machines à l'âge industriel*, actes de colloque (Nancy, 2010), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 194. Sur le fonctionnement de la République des lettres, voir Goodman, 1994, cité n. 32.

41. Voir Lécosse, 2018, cité n. 28, p. 51.

42. Mazeau, 2011, cité n. 40. Voir aussi Antoine De Baecque, *Le corps de l'histoire. Métaphores et politique*, Paris, Calmann Lévy, 1993 et Halliday, 2000, cité n. 28.

43. Les troubles du printemps et de l'été 1789 suscitent une formidable demande d'illustration. La représentation par la gravure des événements fondateurs de la Révolution française permet de répondre à une demande publique toujours plus importante. Voir Philippe Bordes, *Représenter la Révolution : les "Dix aout" de Jacques Bertaux et François Gérard*, cat. exp. (Vizille, musée de la Révolution française, 2010), Lyon, Fage Éditions, 2010.

44. Claudette Hould (dir.), *La Révolution par la gravure : les Tableaux historiques de la Révolution française, une entreprise éditoriale d'information et sa diffusion en Europe (1791-1817)*, cat. exp. (Vizille, musée de la Révolution française, 2002), Vizille / Paris, musée de la Révolution française / Réunion des musées nationaux, 2002.

45. Pour une liste des portraits de députés gravés sous la Révolution, voir Soliman Lieutaud, *Liste des portraits dessinés, gravés ou lithographiés des députés à l'Assemblée nationale de 1789, avec l'indication de leur format et le nom des artistes à qui ils sont dus, précédés d'une notice biographique sur chaque personnage*, Paris, chez l'auteur, 1854.

46. On trouve parmi eux Jean Godefroy, Antoine-Jean Gros, Jean-Baptiste Isabey, Luc Barbier-Walbonne, François-Henry Mulard, Charles Toussaint Labadye, Jean-Michel Moreau le Jeune, Olivier Stanislas Perrin, Louis Perin-Salbreux et Alexandre Duval. De cette suite d'ouvrages sont tirées six cents gravures qui sont réunies en trois volumes de vingt-cinq livraisons chacun – les planches du quatrième volume furent détruites. Voir Lécosse, 2018, cité n. 28.

47. Les cent vingt portraits faits « d'après nature » sont destinés à être gravés, « afin de former une suite », elle-même inspirée du projet de Charles Perrault sur les *Hommes illustres* (1696-1700). Voir Guichard, 2008, cité n. 12, p. 219-223.

48. D'ailleurs les dessins, malgré leur modestie sont toujours signés. Cette précaution évacue tout problème d'attribution ultérieure lors de la réalisation de la gravure qui porte, comme d'usage, le nom du dessinateur à côté de celui du graveur.

49. Voir Udolpho Van de Sandt, « La peinture : situation et enjeux », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *La Carmagnole des muses : l'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, A. Colin.Bonnet 1988, p. 333-357.
50. Edmond et Jules de Goncourt, *Histoire de la société française pendant le Directoire* (1855), Paris, E. Fasquelle 1914, p. 273.
51. « Critique sur les Tableaux exposés au Salon, an IV » (1795), coll. Deloynes, XVIII, 476, p. 6.
52. Bien d'autres encore, à l'instar de Gerard van Spaendonck (1746-1822), de Pierre-Joseph de La Fontaine (1758-1835) et d'Henri Nicolas van Gorp (1757-1819), vont s'efforcer d'alimenter ce marché du petit format promis à un fort développement au XIX^e siècle. Voir Susan L. Siegfried, *The Art of Louis-Léopold Boilly: Modern Life in Napoleonic France*, New Haven / Londres / Fort Worth / Washington, DC, Yale University Press / Kimbel Art Museum / National Gallery of Art, 1995 ; Lécosse, 2018, cité n. 28, et Carole Blumenfeld, *Marguerite Gérard 1761-1837*, Paris, Gourcuff-Gradinigo, 2019.
53. Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
54. Claude-Henri Watelet, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, Prault, 1792, t. V, p. 169.
55. Robert-Martin Lesuire, *Charmansage, ou Mémoires d'un jeune citoyen faisant l'éducation d'un ci-devant noble* (1792), Paris, Chez Louis, 1795, t. I.
56. Olivier Ihl, « Louis-Marie Bosredon et la mécanisation des arts graphiques dans la France du XIX^e siècle », dans Danièle Méaux (dir.), *L'art et la machine*, numéro thématique de *Figures de l'art : revue d'études esthétiques*, n° 32, 2016, p. 232, et Hornstein, 2012, cité n. 11.
57. *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts (1821-1825)*, Jean-Michel Leniaud (éd.), Paris, École des Chartes, 2002, t. II, p. 494.
58. Voir notamment Beatrice Farwell, *French Popular Lithographic Imagery, 1815-1870: Portraits and Types*, Chicago, University of Chicago Press, 1982. Une étude sur les liens entre portrait et lithographie au XIX^e siècle resterait à mener.