Revue d'histoire du XIXe siècle

Société d'histoire de la révolution de 1848 et des
révolutions du XIXe siècle

45 | 2012

Le quotidien des techniques

Portraits de peu. Le physionotrace au début du XIX^e siècle

Cheap portraits. Early 19th century uses of the physionotrace

Profilporträts. Die Anwendung des Physionotrace zu Beginn des 19. Jahrhunderts

Guillaume Mazeau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rh19/4334>

DOI : 10.4000/rh19.4334

ISSN : 1777-5329

Éditeur

La Société de 1848

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012

Pagination : 35-52

ISSN : 1265-1354

Référence électronique

Guillaume Mazeau, « Portraits de peu. Le physionotrace au début du XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 45 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/4334> ; DOI : 10.4000/rh19.4334

Tous droits réservés

GUILLAUME MAZEAU

Portraits de peu.

Le physionotrace au début du XIX^e siècle

Après avoir longtemps été située à la veille de la Première Guerre mondiale, la naissance des médias contemporains et de la culture de masse est aujourd'hui plutôt déplacée en amont, vers le milieu du XIX^e siècle. L'histoire des techniques visuelles n'échappe pas à cette réévaluation, notamment grâce au développement des *Celebrity Studies* et des *Visual Studies* aux États-Unis puis en Europe. De plus en plus de travaux montrent que les prémisses de la « révolution médiatique » du XIX^e siècle sont à débusquer à la fin du siècle précédent, en partie grâce à la généralisation de la concurrence pour la visibilité sociale¹.

Ainsi, même s'ils reposent aujourd'hui au cimetière des inventions ratées ou oubliées, les mégascopes, zograscopes, fantasmagories, stéréographes, chambres noires portatives, télégraphes optiques, physionomètres, physionorègles, délinéateurs, pantographes et autres polygraphes ont rencontré un réel succès en leur temps, tant en Europe qu'en Amérique du Nord. Le physionotrace fait partie de ces nombreux appareils visuels qui ont, discrètement, participé à l'éclosion du premier monde médiatique, entre les années 1770 et les années 1830. À la fois recensé dès la fin du XVIII^e siècle, cet instrument est, en France, officiellement lancé vers 1784 par le violoncelliste Gilles-Louis Chrétien, qui continuera d'en vendre jusqu'à sa mort en 1811. Mais la « machine » est surtout utilisée jusqu'en 1830 par son ancien associé Edme Quenedey entre Paris, Bruxelles, Gand et Hambourg, ainsi que par plusieurs autres silhouettistes comme François Gonord ou Bouchardy (actif entre 1808 et 1840), qui restent encore mal connus. Aux États-Unis, l'histoire des physionotrases est davantage écrite, grâce aux travaux d'Ellen G. Miles et de Wendy Bellion, respectivement consacrés à Fèvret de Saint-Mémin et Charles Willson Peale, deux artistes s'étant consacrés au commerce des physio-

1. Natalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012 et Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Thérenty, Alain Vaillant (sous la direction), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012.

notraces au début de la République, dans les villes de la côte atlantique². Peale est plus spécifiquement connu pour avoir mis à disposition du public une machine à découper des silhouettes, construite par l'Anglais John Isaac Hawkins, dans son musée de Philadelphie à partir de 1802.

Omniprésents dans les archives, les portraits gravés issus du physionotrace sont pourtant aujourd'hui largement oubliés. Au mieux, ils sont intégrés dans l'histoire téléologique des révolutions technologiques et ne sont considérés que comme des étapes conduisant à l'invention ultime de la photographie qui, elle, aurait « réussi ». Ainsi, Gisèle Freund définit le physionotrace comme le « précurseur immédiat de l'appareil photographique sur une ligne d'évolution dont l'aboutissement le plus récent est, de nos jours, le procédé connu commercialement sous le nom de photomaton et, pour la couleur, le polaroid »³. Voulant distinguer l'« art de la grimace » des autres types de portraits, Martial Guédron affirme également que le physionotrace, tout comme la linomachia ou le delineator, appareils similaires diffusés outre-Manche, « sont là des ancêtres des crâniographes et des stéréographes imaginés par les anthropologues » de la fin du XIX^e siècle⁴. Il est en effet tentant de voir ces portraits aux apparences standardisées comme de nouveaux dispositifs de soumission des corps aux biopouvoirs qui font, selon Michel Foucault et ses continuateurs, la marque de la modernité⁵. Dans cette optique, le physionotrace pourrait être considéré comme une des étapes d'une histoire trop simple à écrire, celle de l'essor inexorable de la biométrie, menant de la physiognomonie du XVIII^e siècle au fichage génétique contemporain en passant par l'anthropométrie de la fin du XIX^e siècle.

La nouveauté technique n'est pourtant pas un moteur qui, de l'extérieur, impulserait des changements sociaux, mais un phénomène complexe qui suscite des attentes, des adaptations, des résistances en fonction des contextes dans lesquels elle survient et agit⁶. Gisèle Freund a ainsi montré combien il était important d'étudier l'histoire des techniques au regard des pratiques les plus diverses qu'elles suscitaient⁷.

Toutefois, le traçage du quotidien de ces images n'est pas aisé : souvent absents des inventaires après décès ou rangés dans la catégorie globale de « portraits » dans les autres types de sources comme les scellés et les inventaires après faillite, les physionotrases, par leur petite taille, leur discrétion et leur faible valeur, ne laissent que peu de traces. Pour évaluer la manière

2. Ellen G. Miles, *Saint-Mémin and the Neoclassical Profile Portrait in the America*, Washington, National Portrait Gallery and the Smithsonian Institution Press, 1994 ; Wendy Bellion, *Citizen Spectator: Art, Illusion and Visual Perception in Early national America*, University of North Carolina Press, 2011.

3. Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p. 18.

4. Martial Guédron, *L'art de la grimace, cinq siècles d'excès de visage*, Paris, Hazan, 2011, p. 241.

5. Grégoire Chamayou, *Les Corps vils. Expérimenter sur les êtres humains aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, La Découverte, 2008.

6. François Jarrige, *Face au monstre mécanique. Une histoire des résistances à la technique*, Paris, imho, 2009.

7. Gisèle Freund, *Photographie et société*, op. cit.

dont ils ont été utilisés, il faut donc ruser et patiemment relever les indices révélant leurs destinations possibles : l'étude de la lettre accompagnant parfois l'image, de l'éventuelle inscription au dos du portrait, du cadre matériel de la présentation de l'estampe, de la biographie du modèle, des publicités parues dans les journaux ou des correspondances, permettent d'esquisser le quotidien de ces modestes visages de papier, dans les sociétés post-révolutionnaires américaine et française. Après avoir montré combien le succès des physionotrases participe de l'essor d'une culture visuelle de la modernité, nous interrogerons la manière dont cet objet, inventé comme une nouveauté, est en réalité construit, utilisé et quotidiennement approprié d'une manière bien plus conventionnelle et négociée, ce décalage soulignant l'importance des processus politiques et sociaux de la construction des innovations techniques.

UNE RÉVOLUTION VISUELLE ?

Le succès persistant d'une « nouveauté » technique

En juillet 1811, treize ans après le lancement public de la machine à tirer les portraits en France par Chrétien, la veuve de celui-ci, Quenedey et Bouchardy s'en disputent la propriété intellectuelle. À cette occasion, un article est publié dans le *Mercur de France*, résumant, pour ceux qui l'avaient oublié, l'intérêt du physionotrace :

« [c'est une] invention au moyen de laquelle pour la modique somme de 25 fr[ancs] on vous fait votre portrait comme une carte de visite, en vous donnant 100 exemplaires de la planche. Nous avons cru devoir signaler cette utile découverte, principalement à l'usage de tant d'auteurs modestes que le public est impatient de connaître, et de ces dames qui se ruineraient bientôt, toutes riches qu'elles sont, si elles faisaient exécuter par Isabey tous les portraits qu'elles donnent »⁸.

Utilisée depuis les années 1780, la « machine à tirer les profils » continue néanmoins d'être présentée comme une « découverte », une innovation capable non plus d'imiter, mais de dupliquer le réel⁹. Plusieurs croquis laissés par Quenedey ou par Hawkins permettent de savoir à quoi ressemble cet instrument, dans ses différentes versions. Le dispositif plaît parce qu'il ressemble à une « machine ». Les grands instruments de bois, assortis de bras articulés, de viseurs et de fils suscitent l'intérêt du public « éclairé », satisfait de participer, à son tour, aux expériences scientifiques amusantes et spectaculaires organisées par les savants mais jusqu'ici réservées à la société de Cour

8. *Mercur de France*, vol. 48, juillet 1811, p. 132.

9. François Joseph Michel Noël, *Nouveau dictionnaire des origines, inventions et découvertes dans les arts*, tome second, Paris, Janet, 1827.

ou aux cercles de la mondanité salonnière¹⁰. Devant le physionotrace, les membres de la bourgeoisie urbaine obéissent avec docilité aux indications de l'artiste-machiniste. Pour quelques minutes, ils deviennent les sujets consentants d'une expérience visuelle. Le succès de la machine repose avant tout sur cette expérience sensible et subjective, cette conscience de prêter son corps à l'un des instruments emblématiques du progrès de la connaissance et des techniques, qui, des automates aux machines à voir, sont non seulement en train de changer la manière dont on peut connaître et surtout percevoir le monde¹¹.

Le physionotrace rejette les longues et conventionnelles séances de pose, imposées par les peintres en miniature, dans un passé archaïque. Tout se passe très vite. Le modèle se place entre une source de lumière et un grand papier calque sur lequel se détachent les contours de son profil. L'œil et la main guidés par un pantographe et un viseur, l'artiste trace en quelques instants la silhouette grandeur nature, la duplique par la suite (c'est le cas des appareils français) ou en même temps grâce à un second pantographe relié au premier (pour un certain nombre d'appareils américains), non sans avoir « rempli » les contours du profil en esquissant les traits du modèle, sauf si ce dernier préfère plus simplement obtenir une silhouette noire sur fond blanc. Le profil réduit est ensuite gravé sur une plaque de fer blanc ou de cuivre, prenant la forme d'un médaillon circulaire de quelques centimètres de diamètre (fig. 1). En quelques jours seulement, le client obtient donc plusieurs multiples de son portrait, *a priori* anonyme ou plus rarement assorti d'une inscription biographique. Il peut aussi repartir muni de la plaque, qu'il pourra ensuite lui-même faire graver ou modifier à volonté, en fonction de ses besoins¹².

Expérience amusante, bas prix, grande capacité de reproduction, facilité d'utilisation, adaptation aux nouveaux modes de vie plus mobiles, rapidité d'exécution donnant le temps à ceux qui travaillent de prendre la pose : dans la publicité de 1811, tout est dit. La machine à tirer les portraits y est avantageusement comparée à la miniature, prisée des élites sociales, mais qui ne peut pas se dupliquer et reste onéreuse. Le physionotrace séduit par son image moderne : touchant un public à la fois plus modeste et plus large que ses rivaux, il s'adapte parfaitement à l'évolution des modes de vie, caractérisés par l'individualisation des relations sociales, l'essor de la mobilité et l'accélération du temps quotidien. Présenté sur un papier modeste et périssable que l'on peut perdre ou déchirer, le portrait au physionotrace banalise les images de soi, amorce une certaine dématérialisation – ou tout au moins délocalisation – des représentations visuelles et contribue à la désacralisation

10. *Sciences et curiosités à la Cour de Versailles*, Paris, RMN, 2010 et Antoine Lilti, « Savoirs et mondanités : la science au salon » in *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 260-272.

11. Jonathan Crary, « Techniques of the Observer », *October*, vol. 45, Summer 1988, p. 3-35.

12. René Hennequin, *Avant les photographies. Les portraits au physionotrace. Catalogue des 1800 premiers portraits de ce genre*, Troyes, J. L. Paton, 1932.

Fig. 1.
Charles Balthazar Julien
Févret de Saint-Mémin,
*Physionotrace portrait of
Lady Mount Cashell*, New
York Public Library, 1801,
ID: 1800608.

des portraits de condition et d'institution de l'époque moderne. Le réalisme appuyé du dessin, encore plus marqué dans les exemplaires français que dans ceux de Saint-Mémin, ne cache rien des imperfections physiques ni de l'âge des modèles : au crépuscule de sa vie, Mme Prévile, inhabituellement tournée de trois-quarts vers le spectateur, coiffée d'un bonnet, consent à exposer les traces visibles de son vieillissement¹³. Cette transparence et cette vérité, d'ailleurs revendiquées par les artistes comme arguments publicitaires, révèle que ces images sont avant tout destinées aux membres de la famille et aux amis : c'est pourquoi la plupart d'entre elles se passent de noms ou de notices biographiques, le modèle devant être spontanément reconnu, sans autre forme de commentaire, par ceux qui possèdent son effigie.

Ancré dans son époque, le physionotrace répond en effet à une attente d'explication du monde par la description du réel. Si beaucoup de travaux historiques, influencés par les grands maîtres, ont fait du néoclassicisme le modèle dominant des arts figuratifs de la fin du XVIII^e siècle, un nombre très important de petits artistes, appartenant à l'inventive « bohème artistique » des Lumières, s'adaptent rapidement à la demande d'information et de décryptage d'un temps comme sorti hors de ses gonds. C'est peut-être pourquoi les pics de consommation de ces portraits semblent répondre aux périodes d'intenses changements politiques : la Révolution française, l'Empire, le début de la Restauration en France et, aux États-Unis, la fin des années 1790 et le début du XIX^e siècle, encore marqués par la difficile

13. Edme Quenedey, Madame Prévile, Musée Carnavalet, G 20815/304.

construction républicaine. De nombreux citoyens-artistes, guidés par l'impératif de « ressemblance » et d'« authenticité », soucieux de restituer la fugacité et la « vérité » du dessin tout en la pérennisant, désireux de diffuser leurs productions, inventent ou perfectionnent de nouvelles machines à dessiner comme le physionotrace. Jadis prisé parce qu'il imitait les portraits des empereurs, des rois et des hommes illustres, le portrait de profil à l'Antique, gravé en médaillon par Cochin ou modelé sur des plâtres en relief par Josiah Wedgwood en Angleterre, est désormais au contraire recherché pour sa plus grande capacité à restituer les particularités physiques et même psychologiques du modèle. « Je découvre mieux le caractère d'une personne dans un profil que dans une face. Le soleil ne dessine sur terre que des silhouettes » : c'est ainsi que David d'Angers, un des plus célèbres profilistes du premier XIX^e siècle, résume cette utopie naturaliste, elle-même issue de la diffusion de la physiognomonie, formulée par Lavater à la fin du XVIII^e siècle, traduite dans toute l'Europe puis vulgarisée à partir de 1806 par le médecin idéologue Moreau de la Sarthe, dans une perspective plus matérialiste¹⁴. Cette ambition scientifique assure la mode des portraits mécaniques de profil au début du XIX^e siècle, qui sont supposés, pour la première fois, enregistrer (« singer », disent ses détracteurs comme Watelet¹⁵) le réel en évitant la subjectivité de l'artiste. Le viseur, parfois muni d'une lentille aux États-Unis, est censé diriger et gommer la subjectivité du regard du « traceur » de silhouette, dont le travail se limite, au départ, à suivre le plus méticuleusement possible les contours de l'ombre sur le papier tendu. Les bras articulés des pantographes, sur lesquels sont fixés les crayons, se substituent à la « main » de l'artiste et rendent impossible, croit-on, toute possibilité d'interprétation personnelle. La machine à voir doit rejeter la manière au profit de l'objectivité et de la précision, définie comme l'exacte reproduction de la nature. Par rapport aux gravures « en manière de dessin », aux miniatures ou, bien sûr, aux simples silhouettes découpées en papier noir, les physionotrases détaillent en effet très finement les traits du visage, dont les contours se détachent presque en relief sur un fond plus foncé devant que derrière et souvent gravé, en France, à la manière noire. Ces portraits ne sont donc pas regardés comme des gravures mais comme des miroirs, comme des révélateurs des caractères, censés faire pénétrer l'observateur dans l'intimité des modèles et, pour leurs familiers, de véritablement communier avec le mari, la sœur ou l'amant, éloigné, parti ou disparu à jamais et dont la présence est en quelque sorte actualisée grâce à la précision mécanique de l'appareil. Le physionotrace participe en cela à la banalisation du portrait intimiste¹⁶. Travaillant en Suisse, Gonord propose

14. *Les carnets de David d'Angers*, édition d'André Bruel, Paris, Plon, 1958, t. I (1828-1837), p. 16; Jean Clair [dir.], *L'âme au corps*, Paris, RMN, 1994.

15. *Dictionnaire des Arts de peinture, sculpture, gravure*, volume 5, 1792, article « Précision », p. 169.

16. *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*, Paris, RMN, 2006; Tony Halliday, *Facing the Public, Portraiture in the Aftermath of the French Revolution*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

Fig. 2.
Charles Balthazar Julien Févret
de Saint-Mémin, *Physiognotrace*
portrait of Thomas Jefferson, vers
1804, coll. part. ; Susan M. Stabil.

à ses futurs clients d'offrir à leurs proches des portraits pour le Nouvel An. Aux États-Unis, le physionotrace de Saint-Mémin est souvent apprécié par les proches des membres du Congrès comme supports de mémoire, afin de pallier leur absence auprès de leurs proches. Ainsi, Nahum Mitchell envoie-t-il à sa femme un portrait de lui en février 1804¹⁷. Pressé par ses deux filles, le président Jefferson pose aussi devant Saint-Mémin au printemps 1804 (fig. 2)¹⁸. En Europe, mais bien plus encore aux États-Unis, les petits portraits de poche, qui peuvent être rassemblés et portés sur soi lors des voyages, participent à la constitution des premiers albums de famille de la société post-aristocratique. Le modèle de la galerie des ancêtres se démocratise et s'adapte à l'éthique de la stabilité familiale et amicale, promue dans les sociétés bourgeoises post-révolutionnaires des deux rives de l'Atlantique. Support affectif, lieu de mémoire, le portrait gravé est un gage de fidélité autant qu'un objet de souvenir¹⁹. Le slogan trouvé par Charles Willson Peale dans plusieurs journaux de 1802 et 1803 est révélateur : « Même approximative, l'image d'un ami est un bien précieux pour l'amitié »²⁰.

17. Nahum Mitchell to Nabby Mitchell, 26 fev 1804, collection Théodore Stedman.

18. Edwin M. Betts et James A. Baer Jr (éd.), *The Family Letters of Thomas Jefferson*, Columbia, University of Missouri Press, 1966, p. 253 et 256-257, cité par Ellen G. Miles, *op. cit.*, p. 133.

19. *Memory's Daughters: The Material Culture of Remembrance in Eighteenth Century*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.

20. *Boston Weekly Magazine*, 15 janvier 1803.

Aux États-Unis, où des dizaines d'artistes parcourent les États de la côte atlantique, les machines à profils remportent un étonnant succès²¹. Ces itinérants, dessinant en marge des institutions artistiques, essaient une quantité inédite de petits portraits : en Nouvelle-Angleterre, William King se vante d'en avoir réalisé environ 8 000 en 1806. Quand Raphaëlle Peale, le fils de Charles Willson Peale, arrive à Boston en 1804, il dit avoir apporté 10 000 portraits au physionotrace, qui ne représenterait qu'un tiers de tous ceux qu'il aurait réalisés entre le Maryland, la Virginie, la Caroline du Sud et la Géorgie²². En France, il semble que les artistes qui tiennent boutique autour du Palais-Royal aient fait poser plusieurs milliers de personnes à la fin des années 1820 : sachant que chaque portrait était tiré à plusieurs exemplaires et éventuellement re-gravé, le nombre de portraits en circulation atteint plusieurs dizaines de milliers. Même s'il faut tempérer l'argument publicitaire de Charles Willson Peale, qui prétend qu'« on voit des profils dans presque chaque maison des États Unis d'Amérique », la pénétration de ces portraits de poche dans l'univers domestique semble encore plus importante aux États-Unis qu'en Europe²³. Ces « physionotracistes » se représentent souvent comme des inventeurs : au début du siècle, Quenedey diffuse en France la pierre lithographique apparue en Allemagne, vend des pains à cacheter transparents et développe un nouveau modèle de papier calque qui lui vaudra une médaille à l'Exposition de 1823²⁴. En raison du caractère réputé innovant du physionotrace, le Conservatoire des Arts et Métiers en acquiert un exemplaire entre août 1811 et septembre 1812²⁵. Encore en 1829, le physionotrace figure en bonne place dans les dictionnaires des inventions technologiques²⁶.

Miroirs du nouveau monde

Réalisés en France au Palais Royal, vitrine de la société parisienne, ou aux États-Unis à Philadelphie ou Washington, épacentres de la vie mondaine et politique du jeune pays, les physionotracés s'imposent également comme des « nouveautés » de la culture matérielle des sociétés urbaines du début du XIX^e siècle. Le phénomène d'imitation sociale tourne à plein : les élites montantes du Tout-Paris jouent des coudes pour, à leur tour, pouvoir montrer leur physionotrace qui, grâce à l'inscription qui entoure le portrait, authentifie la marque. Aux États-Unis, alors que se multiplient les manuels

21. Dès 1796, Boudier travaille dans le Maryland, suivi par Raphaëlle Peale, Saint-Mémin, la famille Sharple, Joseph Sansom, John Wesley Jarvis, William King, William Bache ou Auguste Edouart.

22. Christopher J. Lukasik, *Discerning Characters: The Culture of Appearance in Early America*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011, p. 135-136.

23. *Charles Wilson Peale Papers*, t. 2, p. 916, cité dans Christopher J. Lukasik, *Ibid.*, p. 136.

24. René Hennequin, *Un « photographe » de l'époque de la Révolution et de l'Empire. Edme Quenedey des Riceys (Aube), portraitiste au physionotrace*, Troyes, J-L Platon, 1926, p. 38. Edme Quenedey, s.d., Musée Carnavalet, G 20815/304.

25. Gabriel Cromer, *Nouvelles précisions, nouveaux documents sur le physionotrace*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1928, p. 7.

26. *Dictionnaire Technologique, ou Nouveau Dictionnaire Universel des Arts et Métiers*, Paris, Thomine, 1829, p. 137.

de mode et de cosmétique, les silhouettes au physionotrace sont promues par Charles Willson Peale comme autant de miroirs magiques, permettant aux femmes de retrouver leur jeunesse en gommant les aspérités de l'âge²⁷. La majorité des modèles posent d'ailleurs sous leurs plus beaux atours, en «habit social», arborant la dernière tenue dont on parle, exhibant souvent, tête nue, une coiffure à la mode. Sous le Consulat et au début de l'Empire, les femmes montrent leur robe à la taille haute, posent les cheveux courts, coiffés vers l'avant, la nuque et le cou découverts laissant mieux voir leurs bijoux. Avant de partir en campagne, ou après avoir reçu les honneurs du champ de bataille, les hommes paradent en habit militaire, comme le baron de Benneval qui pose en 1814, vêtu de son costume de général d'Empire²⁸. Les autres ont pris soin, avant de s'asseoir, d'accrocher du bon côté, les distinctions et médailles dont ils ont été gratifiés. Affirmation d'une notabilité, la possession d'un portrait au physionotrace intéresse aussi les détenteurs d'une autorité locale, qu'elle soit économique, politique ou religieuse : Alègre, le président du consistoire de Bolbec (Normandie), pose en habit de pasteur²⁹.

Vus comme des «nouveautés», les physionotrases sont de ce fait utilisés comme des objets de promotion professionnelle : les maires, les commerçants, les professeurs, les pharmaciens, les médecins, les comédiens, les juges et les soldats qui défilent devant la machine à tirer les portraits l'utilisent souvent comme une carte de visite. Certains de ses utilisateurs font en effet graver, à côté de leur nom, leur métier actuel ou passé : il est ainsi possible de lire sous le portrait de Pierre Morand Dupuch l'inscription «Dupuch maréchal de Camp»³⁰. Même si dans l'extrême majorité des cas, les modèles décident de taire leur identité patronymique ou sociale, certains décident de commander un portrait lorsqu'ils se savent à l'apogée de leur ascension personnelle : en 1812, alors qu'il dirige à Paris une grande manufacture réputée pour ses papiers peints panoramiques, le mâconnais Joseph Dufour s'offre les services du portraitiste à la mode, Quenedey³¹. Il arrive que certains clients s'approprient le physionotrace pour s'inventer une identité rêvée : en 1825, le général Jacques Alexandre François Allix de Vaux (1768-1836) membre de plusieurs sociétés savantes et auteur d'une *Théorie de l'Univers* (1818), pose devant Aglae Quenedey, la fille d'Edme, de trois-quarts, les bras croisés, une plume dans la main, affichant l'attitude codifiée du génie romantique³². Contrairement aux miniatures, les portraits gravés sont facilement reproductibles, transportables et surtout transformables : propriétaires de la plaque à graver, les clients peuvent, en fonction des évolutions de leur carrière, ajouter une inscription sous leur profil ou modifier celle qu'ils avaient choisie au

27. Susan M. Stabil, *Memory's Daughters...* op. cit., p. 175.

28. Quenedey, 1814, BnF Dc 65- (B) VIII.

29. Quenedey, s. d., BnF Dc 65- (B) VIII.

30. Edme Quenedey, s. d., BnF Dc 65- (B) VIII.

31. Edme Quenedey, 1812, BnF Dc 65- (B) VIII.

32. Aglae Quenedey, 1825, BnF Dc 65- (B) VIII.

début. Ainsi, Nicolas Gillet de Laumont (1747-1834), ingénieur des Mines, écrit-il en 1823 au dos de son premier portrait anonyme : « Il faut le recommencer de 3/4, prénom et nom », avant de poser une seconde fois, décoré de l'ordre de Saint Michel³³. Les clients du Palais-Royal révèlent le caractère cosmopolite de la société parisienne du début du XIX^e siècle : devant Chrétien, Quenedey et Bouchardy défilent des Anglais, des Allemands, des Belges, des Espagnols, des Italiens, des Danois, des Hollandais, des Polonais, des Russes et quelques Américains, attirés par les guides de voyage ou les conversations entendues dans le monde. En 1801, alors qu'elle accomplit son Grand Tour, Margaret Moore (1773-1835), femme de lettres irlandaise, repart de Paris munie de son portrait au physionotrace (fig. 1). Dans les grandes villes de la côte atlantique américaine comme en France autour du Palais Royal, épicentre du jeu et des spectacles parisiens, ou dans les jardins d'agrément qui se multiplient depuis la seconde moitié des années 1790, le succès du physionotrace accompagne l'essor du divertissement culturel : à Philadelphie, l'arrivée de la machine à faire les portraits remporte un franc succès et augmente la fréquentation du musée de Willson Peale³⁴. Dans ce contexte, le physionotrace aide à démocratiser l'accès des femmes à la représentation de soi, en dehors de la prison visuelle que constitue le portrait de famille du début du XIX^e siècle, plus marqué que jamais par les codes de la maternité, de la conjugalité et de l'univers domestique³⁵. La fameuse courtisane et femme de lettres néerlandaise Elzelina Van Ayle Jonghe, plus connue sous le pseudonyme d'Ida Saint-Elme (1776-1845) pose ainsi en cheveux courts, affichant une allure libre et masculine. Après 1827, son portrait servira de frontispice aux éditions des *Mémoires d'une Contemporaine*, éditées par le célèbre teinturier Ladvocat et considérées comme un best-seller des productions historiques des années 1830³⁶.

De telles stratégies de visibilité sociale atteignent le monde politique : alors que de nombreux maires européens défilent au Palais-Royal, aux États-Unis, de nombreux membres du Congrès vont chez Saint-Mémin et échangent leurs portraits entre eux³⁷. Au cœur des sociétés post-révolutionnaires du début du XIX^e siècle, le principe de représentation pousse les élus à développer des moyens de communication les plus efficaces : pour être populaire, pour gagner en visibilité au sein d'Assemblées politiques ou de circonscriptions locales, il faut être vu et reconnu par ses pairs, ses opposants et, éventuellement, par ses électeurs. Pour David Brigham et Wendy Bellion, la diffusion de ces profils contribue donc à stimuler la politisation

33. Edme Quenedey, 1823, BnF Dc 65- (B) VIII.

34. David Brigham, *Public Culture in the Early Republic: Peale's Museum and Its Audience* (Washington, D.C. and London: Smithsonian Institution Press, 1995), 68-82.

35. *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*, Paris, RMN, 2006, p. 140 et suiv.

36. Edme Quenedey, Ida Saint-Elme, Musée Carnavalet, G 20815/327. Damien Zanone, *Écrire son temps. Les Mémoires en France de 1815 à 1848*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 371.

37. Ellen G. Miles, *op. cit.* p. 135.

quotidienne de la jeune République américaine³⁸. La demande sociale de portraits politiques se démocratise : à Philadelphie, Saint-Mémin s'associe à son ami Simon Chaudron pour vendre des bagues ornées du portrait de George Washington³⁹.

Le physionotrace participe enfin d'une banalisation de la représentation des grands hommes. Représentées par des bustes, des médailles ou des peintures, attirant des centaines de curieux dans les musées de cire des capitales européennes ou des villes américaines, les effigies des célébrités peuvent désormais également tenir dans la poche, sur des matériaux périssables et bon marché. Comprenant cette demande, Quenedey réalise des portraits d'édition au format souvent plus grand (in-octavo ou in-quarto) représentant des personnages connus, souvent musiciens (Gluck, Mozart), hommes de lettres, savants (Buffon) ou artistes, dont les tirages sont plus lucratifs. La reproductibilité technique des portraits des célébrités ou des personnages populaires augmente d'autant leur aura qu'elle augmente le public d'admirateurs : le physionotrace joue donc un rôle dans l'essor d'une culture matérielle de la célébrité de masse au début du XIX^e siècle⁴⁰.

Devant son succès à sa réputation de nouveauté, le physionotrace est pourtant quotidiennement utilisé de manière souvent plus classique et intègre l'éventail des pratiques, parfois bien plus anciennes, de représentation de soi, qui varient selon les milieux sociaux ou les contextes politiques.

LE TAMIS DU QUOTIDIEN

Retour à la tradition ?

Accrocheur pour une époque vantant les mérites des sciences appliquées, le nom du physionotrace ne doit pas tromper : cet appareil de bois n'est ni l'invention révolutionnaire ni la « machine » que revendiquent ses utilisateurs, mais provient d'une adaptation technique de procédés déjà très utilisés depuis la fin du XVII^e siècle ou même la Renaissance⁴¹. Les clients n'utilisent d'ailleurs pas toujours l'éventail de toutes les possibilités techniques de l'appareil : alors qu'il leur est possible, en payant un peu plus cher, d'obtenir un portrait en couleur, la grande majorité des acheteurs, pourtant relativement aisée, se contente d'une gravure en noir et blanc. Malgré la déperdition de réalisme qu'un tel choix entraîne, il est possible que l'autorité des modèles anciens des profils des hommes illustres les pousse à respecter une tradition

38. David Brigham, *Public Culture in the Early Republic: Peales Museum and its Audience*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1995 ; Wendy Bellion, *Citizen Spectator*, *op. cit.*

39. Ellen G. Miles, *op. cit.*, p. 134.

40. Natalie Heinrich, *De la visibilité*, *op. cit.*

41. Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven and London, Yale University Press, 1990.

visuelle et à renoncer à l'apparence d'une représentation plus « moderne », jugée moins noble. Là encore, les usages sociaux et les contextes historiques spécifiques imposent leur loi aux nouveautés techniques. Ainsi, aux États-Unis, les portraits au physionotrace, comme les silhouettes, sont particulièrement prisées par la clientèle puritaine : les Quakers de Pennsylvanie préfèrent la discrète sobriété des portraits de poche en noir et blanc aux peintures à l'huile, qu'ils associent à la vanité et à la vulgarité du *tape-à-l'œil*⁴².

Les appropriations du physionotrace ne sont pas toujours aussi nouvelles qu'il n'y paraît. Les élites nobiliaires les utilisent, notamment, comme des portraits de distinction. Sous la Restauration, le comte de Montessuy, capitaine de la Maison militaire du roi, commande un physionotrace sur lequel il pose en uniforme ; un exemplaire aquarellé est encore conservé dans un cadre rectangulaire haut de 12 centimètres, réalisé par la maison Alphonse Giroux⁴³. Présentés dans des cadres en bois, en laiton ou en ivoire, ces modestes portraits de papiers gagnent ainsi en noblesse et en pérennité et deviennent des accessoires du « théâtre des objets » qui caractérise le nouvel espace domestique des premières décennies du XIX^e siècle : les portraits de ceux qui animent la sociabilité mondaine restaurée retrouvent l'immobilité et la monumentalité de ceux qui ornaient les salons du siècle précédent et contribuent à la promotion sociale des nouvelles élites⁴⁴. Toutefois, il ne s'agit pas d'un simple retour à des usages anciens : parce qu'ils confrontent le public extra-familial à une représentation plus intime et personnelle des hôtes du lieu, ces physionotrases témoignent d'une adaptation de la sociabilité mondaine aux nouvelles normes de présentation de soi. Agrandis, encadrés et accrochés sous verre dans le dispositif visuel de la pièce de réception, les portraits des hôtes portant la mention « physionotrace », occupent la même fonction que les portraits de condition de l'Ancien Régime, attestant, à côté des autres meubles, tableaux et objets d'ostentation, du rang et de la visibilité sociale de la noblesse et des nouvelles couches bourgeoises qui entendent intégrer les élites de la nouvelle société post-révolutionnaire. Ce qui faisait la modernité du physionotrace s'efface derrière la tradition visuelle retrouvée : les effigies de profil rappellent en effet la mode des médaillons de terre cuite, popularisés au siècle précédent par Bouchardon, Nini ou Houdon et reprise par David d'Angers, dans la longue tradition des médailles. Sur ces profils, l'esthétique réaliste auparavant recherchée s'estompe également au profit d'un retour aux normes néo-classiques calquées sur l'imitation des modèles antiques. Les clients ne désirent pas seulement être reconnus, ils veulent transmettre à la postérité un portrait digne d'eux-mêmes ou bien de leurs proches.

42. Wendy Bellion, « The Mechanization of Likeness in Jeffersonian America » MIT Communications Forum, <http://web.mit.edu/comm-forum/papers/bellion.html>.

43. Lemoine-Bouchard Fine Arts, Inv. 309M.

44. Manuel Charpy, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, thèse de doctorat de l'Université de Tours sous la direction de Jean-Luc Pinol, 2010.

Alors que le physionotrace permettait aux anonymes de l'histoire de contrôler et de diffuser une image de soi, au début du XIX^e siècle, devant faire face à l'augmentation de la concurrence, Quenedey et Chrétien multiplient les recueils de portraits de « grands hommes » de l'histoire⁴⁵. Considérés plus ressemblants que les autres portraits, les physionotrases continuent plus largement à s'imposer, avec les listes de condamnés, comme des supports de mémoire des victimes de la Révolution. Encadrés dans l'espace domestique ou portés en médaillon, les portraits des Enfants de France circulent au sein de la noblesse légitimiste⁴⁶. Sans surprise, la machine à dessiner attire l'attention des Idéologues : en 1806, Aubin-Louis Millin de Grandmaison, auteur du grand *Dictionnaire des Beaux-Arts* du début du XIX^e siècle, propose de réunir l'ensemble des portraits de célébrités réalisés par Quenedey dans une perspective morale et politique⁴⁷. Au début du XIX^e siècle, le physionotrace fait partie des outils censés permettre de mieux figurer et décrypter la société post-révolutionnaire : en parallèle de la mode pour les dictionnaires biographiques, il est instrumentalisé au service d'une utopie « trombinoscopique » visant à réordonner la société française autour de ses élites⁴⁸.

En outre, s'il permet parfois aux femmes d'accéder à une nouvelle forme de visibilité individuelle, le physionotrace demeure néanmoins souvent intégré au modèle conjugal, légalement fondé sur l'autorité du pater familias depuis l'adoption du Code Civil (1804) : nombreuses sont celles qui viennent poser accompagnées de leur mari, voire de leurs enfants⁴⁹. Les femmes sont les seuls modèles à se voir intégrées dans des décors codifiés selon la peinture de genre, jouant du piano ou méditant dans un jardin romantique, leur singularité étant ainsi diluée dans l'environnement et le rôle social qui leur sont ainsi conventionnellement assignés⁵⁰. Sous la Restauration se multiplient les physionotrases conjugaux. Les deux profils se faisant face sont alors souvent présentés et probablement posés ou accrochés dans des cadres en bois dorés, mettant en scène l'amour du couple au sein de l'espace domestique.

Utilisés comme objets funèbres, les physionotrases participent également à démocratiser la mode du masque mortuaire, du moulage de cire ou du dernier portrait, mais trahissent leur fonction première d'images prises...

45. Edme Quenedey, Franz Joseph Haydn, BnF, IFN- 7721103 (45)

46. Les Enfants de France Louis Charles & Marie Thérèse de France (Louis XVII & Madame Royale). Paire de physionotrases (diamètre 7 cm), présentés chacun dans un petit cadre rond en laiton, orné d'une frise de rais de coeur. Fin du XVIII^e siècle, dans *Manuscrits, livres, sceaux, portraits, souvenirs historiques*, Paris, Million et associés, 2012, p. 74.

47. *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et ...*, Paris, Delance, année 1806, tome III, Volume 64, p. 106 ; Aubin-Louis Millin, « Physionotrace » in *Dictionnaire des Beaux-Arts*, tome II, Paris, Desrais, 1806, tome III, p. 255.

48. Jean-Luc Chappey, *Ordres et désordres biographiques. Dictionnaires, listes de noms, réputation entre les XVIII^e et XIX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, à paraître en 2012.

49. C'est le cas de la Danoise Fabricius : Quenedey, 1812, BnF. Anne Verjus, *Le bon mari. Une histoire politique des hommes et des femmes à l'époque révolutionnaire*, Paris, Fayard, 2010, p. 309 et sq.

50. BnF QUENEDEY VII – Dc 65 b ANONYMES.

« sur le vif »⁵¹. Comme le montre Manuel Charpy, dans l'espace domestique bourgeois du début du XIX^e siècle, « les chemins de la mémoire et la pratique du ressouvenir passent par un objet qui doit avoir une présence matérielle dans l'appartement »⁵². De nombreux portraits au physionotrace semblent en effet avoir été exécutés ou retravaillés après la mort des modèles, d'après nature ou inspirés de portraits antérieurs. Ces derniers portraits s'accompagnent d'ailleurs souvent d'une épitaphe, rappelant à ses proches les qualités morales du défunt. Sur l'un des portraits anonymes conservés à la Bibliothèque nationale, présenté dans un sobre carré gris, il est ainsi possible de lire les vers suivants : « Sagesse, esprit, bonté, noble et franc caractère / Il fut pendant sa vie chéri de tous les siens / L'inexorable mort, en une peine amère / A changé de nos cœurs le plus doux des liens »⁵³.

Présenté par ses promoteurs et utilisé par la nouvelle bourgeoisie urbaine comme une nouveauté, le physionotrace fait donc, en réalité, l'objet d'adaptations et d'appropriations qui ignorent ou effacent son caractère innovant. Il est pourtant possible de voir dans ces usages autre chose que des formes de résistance, de réticence ou de difficulté d'adaptation à la nouveauté technique. Au rythme du quotidien, ces usages traditionnels participent également à fonder une autre modernité visuelle des images de soi.

La modernité des traditions visuelles

En 1812, Eugène François de Béthune fait paraître ses *Œuvres mêlées*, composées d'une généalogie de la Maison de Béthune, suivie par une série de portraits gravés au physionotrace réalisés dès 1802⁵⁴. Cette entreprise témoigne des profondes adaptations de la culture nobiliaire à la modernité technique et médiatique. Dans les sociétés post-révolutionnaires d'Europe et d'Amérique du nord, le retour à la tradition est souvent associé à la modernité. Ces « nouveaux » comportements correspondent à ce que René Boureau appelle l'« utopie restitutionniste » d'une partie de la noblesse, qui tente de s'adapter aux transformations du siècle en inventant des traditions⁵⁵. Évitant d'afficher les marques extérieures de la modernité technique, tout en y recourant plus discrètement dans la vie quotidienne et privée, les élites nobiliaires, ainsi qu'une partie de la bourgeoisie, s'efforcent de « faire vieux » et exhibent leur goût pour un passé mythifié. C'est pourquoi les physionotrases de Bouchardy, très colorés, ressemblent à des miniatures lorsqu'ils sont encadrés. Les signes de la « tradition » sont ainsi mobilisés pour revendiquer une

51. Emmanuelle Hérin, « Le dernier portrait ou la belle mort », *Le Dernier Portrait*, Paris, RMN, 2002, p. 25-101.

52. Manuel Charpy, *Le théâtre des objets...*, *op. cit.*, p. 455.

53. BnF s. d. QUENEDEY V – Dc 65 b ANONYMES.

54. Edme Quenedey d'après Delcourt professeur de dessin à Tournai, 1802, Musée Carnavalet, G 2815/42; Edme Quenedey, 1802, Musée Carnavalet, G 2815/43.

55. René Boureau, *Monarchie et modernité : l'utopie restitutionniste de la noblesse nantaise sous la III^e République*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996.

Fig. 3.
Edme Quenedey,
Nicolas Dalayrac (1853-1809),
New York Public Library, 1809,
ID. 1147606.

vision politique d'une histoire ralentie, voire régressive, dans laquelle le progrès et la modernité figurent comme des repoussoirs, le passé perdu étant au contraire considéré comme une source de distinction. Dans cette perspective, ce qui faisait des physionotrace des produits « à la mode » est atténué par des choix de pose et des modes de représentation plus traditionnels : aux profils ressemblants on préfère les effigies néoclassiques, les portraits de trois-quarts, voire les portraits de face, quand les clients ne préfèrent pas revenir aux modèles encore plus classiques des silhouettes. Le simple cercle qui, dans les années 1780 et 1790 entourait le profil, est souvent remplacé par un cadre rectangulaire gris ou noir, faisant ressembler les portraits au physionotrace aux portraits gravés plus « traditionnels ».

Dans son musée de Philadelphie, Charles Willson Peale utilise ainsi les possibilités techniques offertes par le physionotrace mais les adapte au goût plus classique pour la traditionnelle silhouette découpée sur fond noir. Au lieu de fixer un crayon sur le pantographe destiné à réduire instantanément le dessin grandeur nature, un stylet en métal permet de découper sur un papier blanc, le profil du modèle, ensuite apposé sur un fond noir, et de composer, en quelques minutes seulement, une silhouette. La modernité technique se met donc ici au service d'usages très conventionnels de la représentation de soi. Pourtant, l'ingéniosité de l'appareil est d'une surprenante modernité : de manière inédite, un individu sans don ni formation artistique peut produire

une image de soi en l'espace d'un instant, tout seul ou aidé pour le dessin ou le découpage par Moses Williams (l'esclave des Peale, émancipé en 1802). « Appuyez sur le bouton, nous ferons le reste » : le fameux slogan lancé en 1888 par George Eastman pour le lancement de Kodak, ne peut que rappeler, dans ce cas précis, les arguments déjà trouvés près d'un siècle plus tôt par Peale dans sa campagne de presse. Le face-à-face entre l'artiste et son modèle a disparu. Le citoyen sans qualités peut dorénavant réaliser seul, ou presque, son autoportrait : l'émancipation visuelle est aussi une émancipation personnelle, en particulier pour certains individus jusqu'ici relégués en marge de la société politique. Or, paradoxalement, c'est à la fois la modernité technique et le caractère « traditionnel » du rendu qui leur permet d'accéder à la visibilité. Longtemps relégué au rang de technicien, Moses Williams utilise l'appareil en 1802 pour réaliser son autoportrait. Jusqu'ici il avait servi les Peale comme esclave et leur avait prêté ses traits dans des tableaux traduisant, le plus souvent, les préjugés de couleur de l'Amérique post-révolutionnaire. Prisonnier de son image exotique, Williams devait ainsi travailler au musée déguisé en Indien. L'arrivée de la machine à tirer des portraits lui offre pourtant une occasion inespérée d'émancipation : constatant sa dextérité et sa compétence dans le maniement du physionotrace, Peale le libère⁵⁶. Pour la première fois de sa vie, Williams parvient non seulement à maîtriser lui-même la réalisation de sa propre image, mais il parvient, grâce à l'écran que permet le fond noir et à la légende – « Moses Williams, cutter of profiles » –, à faire prévaloir son identité professionnelle sur son identité raciale⁵⁷. Déjà, en 1790, alors qu'il bataillait à Paris pour faire reconnaître l'égalité des droits des libres de couleur, Vincent Ogé (1755-1791), peu de temps après son retour à Saint-Domingue, avait tenu à se faire graver un physionotrace, sur lequel il se présente comme un « jeune colon de Saint Domingue », inscription surmontée de la devise « Il aime la liberté comme il sait la défendre »⁵⁸. Les Indiens Osage représentés par Saint-Mémin entre 1804 et 1807, n'auront pas cette chance : leurs portraits reprennent les clichés de l'iconographie européo-centrée de l'époque moderne⁵⁹. Souvent présenté comme une machine permettant, grâce à la science appliquée, de réaliser la dissection virtuelle des corps proposée par les utopies physiognomoniques⁶⁰, jamais le physionotrace ne servira pourtant à identifier les criminels ou pister les déserteurs : si en 1819, un employé à la rédaction du bureau des prisons propose au Préfet de police d'utiliser le physionotrace pour dresser un tableau des « perturbateurs de la

56. Rembrandt Peale, « The Physiognotrace », *The Crayon* 4, 1857, p. 307-308.

57. Gwendolyn Du Bois Shaw, « Moses Williams, Cutter of Profiles: Silhouettes and African American Identity in the Early Republic », APS, *Proceedings*, CXLIX, 2005, p. 22-39 ; *Moses Williams, Cutter of Profiles*, après 1802, Papier blanc sur fond noir, 8.9 x 8.6 cm, Library Company of Philadelphia.

58. Gilles-Louis Chrétien, Vincent Ogé, 1790, Musée Carnavalet, G 20815/279.

59. Ellen G. Miles, « Saint-Mémin's Portraits of American Indians 1804-1807 », *American Art Journal*, 20, n°4, 1988, p. 2-33.

60. Barbara M. Stafford, *Artful Science. Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge, MIT Press, 1994.

société», la proposition reste lettre morte, tout comme l'avait été celle de Chrétien en 1786, lorsqu'il avait tenté de promouvoir son appareil devant l'Académie des Sciences comme un moyen de «ficher» les soldats afin de mieux pister les déserteurs⁶¹. L'immobilité des modèles, dont la tête est parfois fixée par un repose-tête, ainsi que leur inexpressivité apparente, parfois interprétées comme les preuves d'un projet physiognomonique, ne sont pourtant que des contingences qui ne doivent pas tromper sur la nature de ces images : pourquoi sourire, comment exprimer une émotion en posant de profil ? S'il reste un instrument normatif permettant de révéler les structures invisibles de sociétés en profond changement, s'il fait l'objet d'instrumentalisations politiques et alimente les stratégies de différenciation et d'imitation sociale, s'il est parfois utilisé pour entretenir un regard ethnocentrique sur des populations extra-européennes, le physionotrace est aussi approprié par des individus et des groupes qui, grâce à lui, accèdent à une certaine visibilité, à l'intégration sociale et à l'émancipation civique et politique⁶².

*

Révéléateur de l'émergence de nouvelles cultures matérielles dans les sociétés bourgeoises, le succès des «machines à tirer le portrait» témoigne des transformations des techniques visuelles dès le début du XIX^e siècle, un peu avant la «révolution visuelle» des années 1820-1840 décrite par Jonathan Crary⁶³. Hérités de la seconde moitié du XVIII^e siècle, de nombreux dispositifs visuels participent à l'essor d'un œil moderne, rivé sur le «réel», traquant les changements du temps qui s'accélère, installant la visibilité individuelle comme instance fondamentale de la réussite sociale et politique, faisant du citoyen observateur le nouveau souverain des sociétés post-révolutionnaires occidentales. Identifiées par leurs contemporains comme «modernes», ces techniques n'en passent pas moins par le tamis des contextes historiques et sociaux, s'adaptent aux besoins des individus, cohabitent avec des usages ou des supports bien plus anciens et sont souvent utilisées au nom de valeurs ou de projets sociaux bien plus conservateurs. Ces portraits de peu sont alors bien différents de ceux qui, pendant la Révolution française, s'étaient plus spectaculairement démarqués des autres portraits de soi.

Paradoxalement, cette intégration dans le rythme lent des usages quotidiens explique la longévité du physionotrace. Comme les modes de reproduction jugés «traditionnels» que sont la lithographie ou la peinture, le

61. Martine Kaluszynski, «Alphonse Bertillon et l'anthropométrie judiciaire : l'identification au cœur de l'ordre républicain», dans Pierre Piazza [dir.], *Aux origines de la police scientifique : Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Karthala, 2011, p. 33-34.

62. Barbara Maria Stafford, *Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, London, MIT, 1991, chapitre 1.

63. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge, MIT Press, 1992.

physionotrace n'est pas soudainement « remplacé » par la photographie⁶⁴. S'il passe progressivement de mode mais ne meurt pourtant pas, bien au contraire : délaissé par une partie de la bourgeoisie métropolitaine à partir de l'essor des daguerréotypes dans les années 1840, puis de la diffusion des photos-cartes de visite vingt ans plus tard, il continue, comme les silhouettes, de séduire une partie de la noblesse et de la bourgeoisie tirant dans la patine du temps son prestige social et devient une attraction indispensable des foires et fêtes populaires, au moins jusqu'au début du XX^e siècle.

*Guillaume Mazeau est maître de conférences
à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne
Institut d'histoire de la Révolution française, IHMC/EA127*

64. Stephen Bann, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven and London, Yale University Press, 2001.