

Intermédialités

Imiter, reproduire, inventer : Techniques de gravure et statut du graveur en France au 18^e siècle

Stéphane Roy

reproduire

Numéro 17, printemps 2011

URI : id.erudit.org/iderudit/1005747ar

DOI : [10.7202/1005747ar](https://doi.org/10.7202/1005747ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roy, S. (2011). Imiter, reproduire, inventer : Techniques de gravure et statut du graveur en France au 18^e siècle. *Intermédialités*, (17), 31–51. doi:10.7202/1005747ar

Résumé de l'article

Cette étude met l'art et la pratique de la gravure en relation avec l'émergence de nouveaux procédés de reproduction de l'image à la fin du 18^e siècle. En contribuant à la diversification de la culture de l'image imprimée au siècle des Lumières, les différentes innovations technologiques (gravure en manière de crayon et aquatinte, entre autres) et le recours croissant à divers dispositifs techniques (physionotrace et zograscope) ont eu un impact considérable sur les praticiens de l'estampe. En quête de reconnaissance au sein d'une société valorisant spectacle et performance, les graveurs ont été les initiateurs et les bénéficiaires de ces innovations, conférant ainsi une signification nouvelle (pratique plutôt que théorique) aux termes « imiter », « reproduire » et « inventer ».

Tous droits réservés © Revue Intermédialités, 2011

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Imiter, reproduire, inventer

Techniques de gravure et statut du graveur en France au 18^e siècle*

STÉPHANE ROY

On ne doit point regarder les excellens Graveurs comme de simples copistes ; ce sont plutôt des traducteurs qui font passer les beautés d'une langue très-riche dans une autre qui l'est moins, à la vérité, mais qui offre des difficultés, & exige des équivalens également inspirés par le génie & par le goût¹.

31

Cette observation fameuse, formulée par Charles-Nicolas Cochin, graveur, connaisseur et éminence grise du monde des arts à Paris au temps des Lumières, est d'abord un plaidoyer en faveur de l'art de la gravure et de la pratique du graveur. En filigrane, on devine encore plus qu'une défense une revendication : celle d'une pratique noble et digne d'estime. Malgré le caractère ingrat de leur matériau (le cuivre) et du labeur physique que son travail requiert (maniement d'outils), les graveurs ne sont pas moins des artistes pourvus de talent et capables de génie. Cette idée même était, il faut le rappeler, fortement contestée : pour la majorité des observateurs, tout l'art du graveur « se borne à déguiser l'infériorité de ses moyens² ». L'infériorité dont il est question se rapporte aux limites de la gravure dans sa capacité à évoquer, par le noir et le blanc, la couleur du tableau qu'elle reproduit, et aussi peut-être à la sujétion quasi ontologique de cet

* L'auteur tient à remercier les évaluateurs anonymes pour la pertinence de leurs suggestions.

1. Charles-Nicolas Cochin, « Notes historiques sur la gravure & sur les Graveurs », *Mercure de France*, août 1775, p. 141-142.

2. « Beaux-arts. – Gravure. Manuel des Curieux et des Amateurs de l'art de la Gravure, par M. Huber, et C. Rost », compte rendu anonyme publié dans la *Décade*, tome 18, n° 30, 30 messidor an VI (18 juillet 1798), p. 161.

art, souvent confiné à la reproduction d'œuvres uniques et originales (peinture ou dessin)³.

Cet état de dépendance, il convient de le noter, a non seulement marqué le discours théorique et esthétique sur le médium : il s'est également répercuté sur l'étude de la gravure. Longtemps dédaignée par les historiens de l'art qui la reléguaient souvent en note de bas de page ou à la fin des catalogues, l'estampe occupe désormais une position saillante dans l'historiographie dix-huitième. Les études consacrées à la gravure française depuis les années 1980 sont à proprement parler innombrables⁴. Le champ d'analyse a été balisé par des thèses et ouvrages de synthèse procurant un indispensable état des lieux⁵. Les événements commémoratifs comme le Bicentenaire de la Révolution française ont suscité un foisonnement de recherches sur la gravure, notamment dans ses rapports avec le politique⁶. Expositions⁷ et colloques⁸ consacrés à la gravure se sont également multipliés, tout comme les études s'intéressant aux liens que l'estampe entretient

32

3. On désigne habituellement cette pratique comme « estampe d'interprétation », en opposition à « estampe originale », par laquelle un graveur reporte sur le cuivre ses propres compositions. À cet égard, Rembrandt fait figure de modèle exemplaire.

4. Pour la période 1986-2010, on consultera l'imposante bibliographie (138 pages) compilée par James May à l'adresse suivante : www.bibsocamer.org/bibsite/May/May-Engravin.pdf (dernière consultation le 8 juin 2011).

5. Corinne Le Bitouzé, *Le commerce de l'estampe à Paris dans la première moitié du 18^e siècle*, thèse non publiée de l'École des Chartes, 1986 ; Pierre Casselle, *Le commerce des estampes à Paris dans la seconde moitié du 18^e siècle*, thèse non publiée de l'École des Chartes, 1976.

6. Michel Vovelle (dir.), *Les images de la Révolution française*, actes du colloque tenu en Sorbonne (25-27 octobre 1985), Paris, Publications de la Sorbonne, 1988 ; Claudette Hould, *L'image de la Révolution française*, catalogue de l'exposition présentée au Musée du Québec du 9 février au 26 mars 1989, Québec, Les Publications du Québec, 1989.

7. Nombreuses, nous n'en nommerons que deux en lien avec la présente contribution : *Colorful Impressions. The Printmaking Revolution in 18th Century France*, Margaret Morgan Grasselli (dir.), Washington, National Gallery of Art, 2003 ; *Quand la gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher, le dessin gravé au 18^e siècle*, Emmanuelle Delapierre et Sophie Raux (dir.), Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 2006.

8. Cordélia Hattori, Estelle Leutrat et Véronique Meyer (dir.), *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (16^e – 18^e siècles)*, Milan, Silvana Editoriale, 2010 ; Sophie Raux, Nicolas Surlapierre et Dominique Tonneau-Ryckelynck (dir.), *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

avec la littérature⁹. Le médium, à la jonction de l'histoire de l'art et de la culture matérielle, offre donc de multiples angles d'analyse qui tendent vers une connaissance plus étendue du fait social et culturel au siècle des Lumières. Dans le cadre du présent numéro consacré au terme « Reproduire », nous aimerions proposer ici une relecture de la pratique de la gravure, inscrite dans l'espace complexe qui voit se lier le domaine des arts et des techniques à celui de la culture de l'imprimé et du consumérisme croissant.

Reconnaissons-le d'emblée : « imiter », « reproduire » et « inventer » sont des termes qui, sur le plan de l'esthétique et de la théorie des arts, possèdent des significations lourdes de sens¹⁰, comme on le constatera dans les pages qui suivent. Cela étant dit, nous prenons le parti de bousculer des cadres sémantiques parfois rigides afin de mettre au jour des phénomènes socio-historiques latents que les contemporains pouvaient difficilement apprécier ou comprendre en raison de leur manque de recul temporel ; phénomènes qu'il nous serait également difficile de saisir sur la base de catégories qui contraignent le regard. Nous choisissons ici de passer de la théorie des arts à l'expérience de la gravure, un transfert que le terme « reproduire » permet d'articuler avec plus d'aisance.

Alors qu'il est de coutume de traiter isolément les innovations techniques en gravure (impression en couleur, manière de crayon, etc.), nous avons choisi de les comprendre de manière organique et synthétique, en rapport les unes avec les autres. La somme de ces innovations, les circonstances de leur mise en œuvre et des efforts déployés par leurs *inventeurs*, semblent mettre en lumière un fait : bien qu'admis (en nombre très limité) dans les rangs de l'Académie et jouissant

9. Un récent état des lieux a été donné par Christophe Martin, « L'émergence d'un nouvel objet de recherches : le roman illustré au 18^e siècle », dans Philip Stewart et Michel Delon, *Le second triomphe du roman du 18^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, p. 193-205. Du même auteur, « Dangereux suppléments ». *L'illustration du roman en France au 18^e siècle*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 2005. Voir également Nathalie Ferrand, *Livres vus, livres lus : une traversée du roman illustré des Lumières*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009.

10. Les significations et l'étymologie de ces termes ont été discutées, entre autres, par Christian Michel, « Les débats sur la notion de graveur/traducteur en France au 18^e siècle », dans F. Fossier (dir.), *Delineavit et Sculptis. Mélanges offerts à Marie-Félicie Perez-Pivot*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 151-161 ; Rebecca Zorach et Elisabeth Rodini, *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe, 1500-1800*, Smart Museum of Art, University of Chicago Press, 2005, p. 1-30 ; Susan Lambert, *The Image Multiplied: Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*, Londres, Trefoil Publications, 1987.

de ce fait d'une reconnaissance officielle¹¹, les graveurs (académiciens ou non) chercheront davantage encore une reconnaissance d'estime auprès d'un public toujours plus friand d'innovation et avide d'expériences sensorielles inusitées; un public dont les goûts bousculent les genres et les conventions.

UNE PRATIQUE EN QUÊTE DE RECONNAISSANCE

34

Développée en Europe au 15^e siècle, la gravure en taille douce connut, si l'on en croit la plupart des théoriciens des arts du 18^e siècle, son âge d'or à l'époque de Louis XIV. Le royaume vit l'éclosion de grands talents, comme Gérard Edelinck et les frères Audran. Par son *Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airin par le moyen des eaux-fortes* (1645) ainsi que quelques autres écrits sur la perspective, le graveur Abraham Bosse avait établi les lignes de conduite que devait suivre le graveur dans sa pratique et la maîtrise de son art. Qu'attendait-on de la gravure au 18^e siècle? Il n'est pas inutile ici de brosser un rapide état des lieux.

La gravure, comme on le reconnaît d'ailleurs assez rapidement, est d'abord un art utile qui perpétue un tableau ou un dessin, qui le diffuse et le fait connaître¹². Elle tire de l'oubli l'œuvre des maîtres anciens et, en la multipliant, elle la met à la portée des amateurs d'art. Ce caractère d'utilité attribué à la gravure n'a pas été sans impact sur le statut des graveurs eux-mêmes. Le graveur n'est-il que le faire-valoir du créateur (du concepteur d'une composition, qu'il soit peintre ou dessinateur) ou bien est-il un artiste à part entière? La gravure appartient-elle au domaine des arts mécaniques ou des arts libéraux? Ces questions suscitent des débats acrimonieux au 18^e siècle. La dextérité requise afin de produire une estampe ravit et époustoufle le regard des amateurs, mais cette

11. Sur les graveurs et l'Académie, voir entre autres W. McAllister Johnson, *Les morceaux de réception gravés de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1672-1789*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1982; Jean-Gérald Castex, « Le statut des graveurs à l'Académie royale de peinture et de sculpture », dans M. Castor et al. (dir.), *Druckgraphik: Zwischen Reproduktion und Invention*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 307-321.

12. Ces avantages de la gravure, connus depuis la création de la taille-douce au 16^e siècle, ont été notamment détaillés par Pierre-Jean Mariette, amateur estimé des arts, dans la préface du premier volume du *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roi, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, et dans d'autres cabinets [...]*, Paris, 1729 et 1742. Au sujet de ce recueil, on lira Benedict Leca, « An Art Book and its Viewers: The "Recueil Crozat" and the Uses of Reproduction Engraving », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 38, n° 4, 2005, p. 623-649.

même virtuosité, basée sur le maniement habile d'outils (burin, pointe sèche) ou de procédés techniques (eau-forte, notamment), rapproche le graveur de l'artisan ou de l'ouvrier. Pour être reconnu en tant qu'artiste, le graveur doit savoir dessiner. Et encore, pour recevoir cette reconnaissance, le graveur doit-il savoir composer ; un exercice que peu pouvaient se permettre par faute de temps car ils étaient « abysmés¹³ » de travail. Le principe de base qui doit animer le graveur est le dessin. C'est ce que faisait valoir un amateur bien informé dans sa correspondance imaginaire avec Charles Lovers, suivant ainsi une opinion répandue dans les milieux officiels de l'art. Au sujet de Francesco Bartolozzi, l'auteur anonyme remarque :

Cet Artiste estimable n'a jamais négligé l'étude du dessin ; il a même soumis à cette étude toutes les autres parties de la Gravure, persuadé, avec raison, que le dessin qui est le fondement de la Peinture le doit être aussi de la Gravure, & que toutes les fois qu'on s'est rendu cette étude familière, le reste n'est plus qu'un jeu, & n'est, à proprement parler, qu'une opération purement manuelle. Il seroit donc à désirer pour les progrès mêmes de l'Art, que l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture de Paris, qui admet des Graveurs dans son sein, exigeât de ceux qui se présentent des Académies dessinées correctement d'après le modèle. Ce seroit le moyen d'écarter de cette Académie des Graveurs qui se disent Artistes, & ne sont dans le fait que des Ouvriers¹⁴ [sic].

35

Ouvriers ou artistes ? Copistes ou créateurs ? Ces interrogations, qui traversent le 18^e siècle de part en part, ne furent évidemment pas sans conséquence sur le statut des graveurs et sur la perception que les contemporains se sont formée de cet art.

La Révolution vient davantage encore aviver ces tensions et fait éclater l'abcès au grand jour. Le 14 février 1791, quelques membres de la section d'architecture de l'Académie de peinture et de sculpture avaient présenté à l'Assemblée nationale un projet de règlement en vue de former une académie nationale des arts. L'article deuxième de ce règlement stipulait que « cette Académie embrassera dans l'ensemble de ses travaux, tous les objets qui concernent l'architecture, la peinture, la sculpture et la gravure ». Il avait été proposé que cette académie

13. Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux. Nouvelle espagnole*, Naples et Paris, 1772, p. iii. Cazotte fait référence ici au travail d'illustration qui occupe tout ce que Paris compte de graveurs dans le dernier tiers du 18^e siècle.

14. *Lettres d'un voyageur à Paris à son ami Sir Charles Lovers, demeurant à Londres, sur les estampes de M. Greuze [...]*, à Londres, et se trouve à Paris chez Hardouin, 1779, p. 39-40. L'auteur tient à remercier Kathryn Desplanque pour lui avoir fourni une photocopie de ce document.

serait composée de deux sections : la première comprenant l'architecture ; la seconde la peinture, la sculpture et la gravure. Des prix annuels pour chacune des sections permettraient aux lauréats de chaque section d'effectuer un séjour à Rome.

Le lendemain de la présentation de ces statuts, une majorité d'académiciens (au nombre desquels figuraient Vien, Vanloo, Doyen, Suvée, Renou et Duplessis, personnalités artistiques majeures) réfutèrent les prétentions des membres de la section d'architecture, leur reprochant de s'être arrogé le droit de se constituer eux-mêmes en académie¹⁵. On leur reprocha surtout, quelques mois plus tard, d'avoir travesti le titre même de l'Académie. En effet, dans un *Précis motivé par les Officiers de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture [...] pour servir de Réfutation à un projet de Statuts d'Académie centrale* publié le 17 mars 1791¹⁶, les académiciens expliquent :

36

Nous n'examinerons point pourquoi nos Confreres se présentent à l'Assemblée Nationale sous le titre de Membres de l'Académie de Peinture, Sculpture & Gravure [souligné dans le texte]. Notre Académie n'a jamais eu cette dernière qualification. [...] La méprise de nos Confreres, à cet égard, vient sans doute de leur habitude à regarder, comme fait, tout ce qui n'est encore que projet.

Nous avons dit, pour combattre la frivole prétention des Graveurs, que, dans nos écoles, qui sont les bases de notre institution, l'on n'enseigneroit que la Peinture & la Sculpture, & que la Gravure, consacrée à copier les productions de ces deux Arts, n'étoit qu'additionnelle à notre Corps. En effet, copiste par essence, elle ne peut marcher sur la même ligne que les Génies créateurs. Si les Edelinck, les Masson, les Audran, ces fameux Graveurs, que les Modernes desirent égaler, se sont fait honneur, sans exiger rien de plus, d'être associés aux Peintres & aux Sculpteurs, sur quoi porte la prétention des Graveurs de nos jours ? Cette prévention satisfaite tournera-t-elle au profit de leur art ? Le changera-t-elle de nature ? En fera-t-elle un art d'invention¹⁷ [sic] ?

15. À Messieurs du Comité de Constitution. Par les Officiers de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, en apportant leur nouveau Plan de Statuts, Paris, Veuve Hérisant, 15 février 1791, 4 pages.

16. *Précis motivé par les Officiers de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture, & plusieurs Académiciens qui s'y sont joints, pour servir de Réfutation à un projet de Statuts d'Académie centrale, par quelques Académiciens*, Paris, Veuve Hérisant, mars 1791, p. 1-2.

17. *Ibid.*, p. 1-2. Cette « méprise » au sujet de la gravure à l'Académie a été abordée par W. McAllister Johnson, « France's Académie royale de peinture, sculpture et gravure », *Print Quarterly*, vol. 28, n° 3, 2008, p. 283-286, et par Stéphane Roy, *De l'édition à*

De pareilles rebuffades montrent combien la gravure était tenue en médiocre estime par les théoriciens.

Quatremère de Quincy lui-même, en 1791, avait déjà passablement mis à mal la pratique de l'estampe : « Que fait un graveur, & qu'est-il ? Ou il a du génie, & il dessine sur la planche ses propres inventions ; & dans ce cas, c'est un peintre qui imite la nature par un procédé & avec des moyens imparfaits ; ou il n'a point de génie, & il copie sur la planche les inventions des autres ; dans ce cas, il n'est qu'un copiste [*sic*]. »¹⁸

Ces observations ne venaient que renforcer une perception largement admise dans le milieu des arts. Aussi n'est-il pas étonnant de constater la virulence des commentaires prononcés à l'encontre de projets d'école de gravure, proposés par quelques artistes pratiquant cet art¹⁹. Invité par le Ministre de l'Intérieur à se pencher sur quelques questions relatives au jugement des œuvres exposées aux divers Salons de l'an II à l'an VI (1794-1798), le Jury des arts saisira l'occasion en mai 1799 pour glisser quelques réflexions sur les « écoles de gravure », genre d'établissement qui, selon ce comité, « pousseroit l'art au dernier tems de sa décadence²⁰ ». Car « à quoi donc tiendrait aujourd'hui une école de gravure ? Elle n'auroit d'autre effet que de former des coupeurs de cuivre ; et ce n'est pas là ce qui nous manque », affirmait avec sévérité le Jury. Considérée d'un strict point de vue théorique, l'inutilité d'une telle école lui semblait d'ailleurs bien évidente : « la juste définition de l'art de la gravure, ce n'est autre chose qu'un dessin sur cuivre, d'où il s'ensuit que le dessin est l'étude essentielle du graveur ». Pas même la pratique du métier ne justifiait la création d'une institution lui étant propre, car « le maniement du burin n'est rien [...] qu'un exercice auquel il faut se rompre par l'habitude. Il n'y a point de Théorie ni d'enseignement qui puisse en dispenser. »

Le cheminement créatif du graveur tout autant que la nature foncière de l'estampe n'échappaient pas aux jugements du Jury. Un graveur digne de ce nom

l'édification : les portraits des « Tableaux historiques de la Révolution française », Montréal, UQAM, thèse de doctorat, 2002, p. 51-55.

18. Antoine Quatremère de Quincy, *Suite aux considérations sur les arts du dessin en France, ou Réflexions critiques sur le Projet de Statuts et Réglemens de la majorité de l'Académie de Peinture et de Sculpture*, Paris, chez Desenne, 1791, p. 39.

19. *Plan d'un Conservatoire d'estampes et École nationale de gravure, par le Citoyen Guyot, Graveur*, Paris, Imprimerie de Crapelet, 1796.

20. *Réflexions présentées au Ministre de l'Intérieur par le Jury des arts nommé pour le jugement des ouvrages exposés aux Salons qui ont eu lieu depuis l'an 2 jusques & compris celui de l'an 6, 12 floréal an 7 [2 mai 1799]*, ANF, F²¹ 527, dossier « An VII ».

demeurait celui qui ne s'égarait pas des bornes fixées par son art en se contentant de reporter sur le cuivre le travail d'autrui : « un graveur est donc un traducteur infidèle s'il ne parvient à rendre exactement les parties caractéristiques du Maître qu'il traduit, s'il n'imité jusqu'à ses défauts, enfin s'il substitue son propre goût à ce que lui présente son original ». Ce rapport entre la peinture et la gravure, celle-ci étant naturellement subordonnée à celle-là, constituait la pierre angulaire de ce système. Aussi, « tant qu'a duré l'union intime de ces deux arts, la gravure a été ce qu'elle doit être. C'est dans ces tems modernes que nos graveurs ont commencé à s'égarer, et qu'attachant trop de prix au mécanisme du burin, ils ont aussi trop négligé l'étude du Dessin qui est la base essentielle de l'art²¹. » Cette rebuffade réduisait en miettes tout argument en faveur d'une école de gravure. De toute manière, croyait-on, la dépense pour l'installation d'un tel établissement serait une pure perte, puisque la capitale disposait déjà d'institutions susceptibles de former les graveurs à l'étude du dessin : les écoles de l'antique et du modèle vivant, le Muséum (l'actuel Musée du Louvre) ou encore l'atelier des peintres.

Les graveurs ont laissé peu de témoignages nous permettant de mesurer leur réaction face à ces prises de position qui ne laissent aucun doute sur ce que devait être la gravure, telle du moins que l'entendaient les académiciens et les théoriciens. Les publicités de gravure dans la presse périodique et l'abondante production gravée suggèrent néanmoins l'existence d'un marché dynamique de l'estampe. Il reste cependant difficile d'imaginer que ces vexations n'aient pas eu de répercussions sur la perception que les graveurs avaient de leur propre métier. En quête de reconnaissance professionnelle tout autant que de notoriété, certains graveurs ont consacré leurs efforts à la mise au point de procédés si raffinés qu'ils feront oublier le caractère essentiellement reproductif de leur métier. La copie séduira autant que l'original qu'elle multiplie.

INVENTER, SÉDUIRE ET TROMPER

L'état des lieux exposé plus haut ne doit pas obscurcir un fait : les amateurs savaient apprécier l'aspect monochromatique de la gravure, dans lequel tailles et contre-tailles parviennent à suggérer à la fois les volumes et la couleur. C'était à la fois la force et la faiblesse du médium : sa force, parce qu'il permettait au regard de se consacrer à l'essentiel d'une composition (primauté du dessin sur la couleur), sa faiblesse, parce que justement, la couleur faisait défaut. Comparée au dessin ou au tableau qu'elle était censée reproduire, la gravure ne faisait pas illusion et ne dupait personne : elle demeurait essentiellement une copie,

21. *Ibid.*

peu importe l'éminence du graveur. Assez vite cependant, d'autres innovations ont cherché à confondre les genres ainsi que le regard. Aussi le terme *invention* prendra-t-il ici un double sens déjà accepté au 18^e siècle : l'invention comme produit de l'imagination, l'invention comme innovation technique.

Il serait fastidieux de passer en détail les innovations techniques et technologiques en rapport avec l'image imprimée. On retiendra essentiellement trois catégories : l'impression en couleur, la gravure en « manière de crayon » et celle en « manière de lavis ». Les prétentions de la première technique étaient d'imiter les tableaux, celles des deux autres de reproduire le dessin et le lavis avec une exactitude telle que le connaisseur puisse s'y méprendre. Toutes ont bénéficié d'une couverture de presse importante, propre à satisfaire la curiosité du public en général et des artistes en particulier, attirés par l'effet de nouveauté et les possibilités offertes par ces innovations. Dans tous les cas, la réception de ces expériences montre que si le milieu des arts a manifesté une sévérité certaine envers les graveurs usant des techniques traditionnelles (burin, eau-forte, etc.), en revanche il s'est montré plus conciliant envers les praticiens capables d'*invention* technique.

L'une des premières expériences à marquer le 18^e siècle est due à Jacques-Christophe Le Blond, peintre d'origine allemande exerçant à Londres et véritable alchimiste de la couleur. La technique qu'il mit au point, celle de l'impression polychrome, permettait de produire des estampes en couleur fondées sur le principe de la séparation des couleurs jaune, rouge et bleue. L'image finale était obtenue après un passage successif sur trois plaques, chacune encrée d'une couleur primaire ; un quatrième passage, facultatif, permettait d'ajouter les ombres. Ce processus complexe suscita rapidement la curiosité. Dans une section consacrée aux « inventions ingénieuses & [...] nouvelles découvertes », le *Mercur de France* signale en 1721 que « plusieurs personnes venues d'Angleterre depuis peu de temps parlent d'un habile peintre nommé le Blond, qui a imaginé & trouvé l'Art admirable d'imprimer des portraits & des tableaux peints à l'huile, avec la même précision, la même régularité, la même exactitude que s'ils étoient faits au pinceau²² ». Le rédacteur s'empressait de remarquer l'utilité d'une pareille invention, particulièrement adaptée aux planches anatomiques ou

22. *Mercur de France*, juin et juillet 1721, p. 115. L'ouvrage-clé de la gravure en couleur est le catalogue de l'exposition *Colorful Impressions. The Printmaking Revolution in 18th Century France*, Margaret Morgan Grasselli (dir.), Washington, National Gallery of Art, 2003. On consultera en particulier la contribution richement documentée de Kristel Smentek, « An Exact Imitation Acquired at Little Expense. Marketing Color Prints in 18th Century France », p. 9-22, p. 172-174.

encore à l'étude de la botanique. Le Blond fit part de son invention dans un ouvrage intitulée *Coloritto; or The Harmony of Colouring in Painting*²³, publié vers 1722; le sous-titre lui-même insiste sur l'aspect scientifique (car répétable) de son procédé, ainsi que son utilité non seulement pour les peintres mais également pour les amateurs.

Après la mort de Le Blond en 1741, Jacques-Fabien Gautier d'Agoty investit ce créneau du marché de la gravure en s'appropriant, notamment, l'exclusivité de la méthode développée par son prédécesseur²⁴. Les annonces qu'il fait insérer dans la presse, notamment dans le *Mercure de France*, font valoir son ingéniosité et le caractère insurpassable de sa technique, capable de tromper l'œil le plus aiguisé. Ses estampes « ont non seulement le coloris de chaque Peintre dont les Tableaux sont gravés, mais ils ont la force et le moëlleux de ces mêmes Tableaux. Il n'y paroît aucun coup de burin; ils sont exactement conformes aux Tableaux d'après lesquels ils ont été gravés, en un mot ils trompent le premier coup d'œil des Connoisseurs. » L'importance accordée au burin, l'outil du graveur, qui se fait oublier, n'est pas anodine; de plus, l'invention a la capacité de « tromper » l'œil. L'art de la gravure rivalise ici avec la peinture qu'il prétend imiter, au point qu'il en devient difficile, selon Gautier d'Agoty, de distinguer l'original de la copie.

Les démarches entreprises par Gautier d'Agoty afin de promouvoir son invention sont intéressantes car elles illustrent l'importance accordée par les artistes à leur mise en scène dans l'espace public. Dans les annonces qu'il place dans la presse, le graveur mentionne que « c'est par lui que cet Art a été relevé & conduit à son point de perfection²⁵ ». En d'autres occasions, l'auteur-inventeur multiplie les stratégies autoriales, telles la déclinaison de ses titres, garants de sa légitimité, et les brevets obtenus pour son invention, afin d'asseoir son autorité. Jouant sur les mots, il se désigne tantôt comme « graveur privilégié du Roi²⁶ », ou encore comme « pensionnaire de Sa Majesté », comme il le signale de façon ostentatoire en page titre de ses *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens*

23. *Coloritto; or The Harmony of Colouring in Painting Reduced to Mechanical Practice, Under Easy Precepts, and Infallible Rules; Together with Some Colour'd Figures, in Order to Render the Said Precepts and Rules Intelligible, Not Only to Painters, But Even to All Lovers of Painting.* By J. C. le Blon, Londres, 1722, 27 pages. Le texte équivalent en français était disposé sur les pages en regard. L'ouvrage fut publié à nouveau sous le titre *L'Art d'imprimer les tableaux. Traité d'après les écrits, les opérations, & les instructions verbales de J.C. Le Blon*, Paris, 1756.

24. À cet égard, voir les passages que lui consacre Smentek, 2003, p. 11-13.

25. *Mercure de France*, octobre 1745, p. 100.

26. *Ibid.*, p. 102.

et modernes (1753), compendium de ses écrits et réflexions dans le domaine des Beaux-Arts²⁷. Le Blond, puis Gautier d'Agoty, semblent d'ailleurs tracer la voie aux graveurs qui, dans les décennies à venir, prendront la plume, comme Cochin, Gaucher, Choffard et Ponce, inscrivant ainsi leur pratique des arts de la reproduction dans le circuit de la pensée et de l'imagination.

La gravure en manière de crayon, mise au point en 1757, compte assurément parmi les innovations les plus ingénieuses dans le domaine des arts graphiques du 18^e siècle²⁸. La définition que donne l'*Encyclopédie méthodique* de cette technique est éloquente sur le mimétisme dont le procédé est capable et sur la confusion – non seulement possible mais recherchée – entre l'original et sa copie :

La gravure en manière de crayon, est l'art d'imiter ou de contrefaire sur le cuivre les desseins faits au crayon sur le papier. Le but de cette manière de graver est de faire illusion, au point qu'à la première inspection le vrai connoisseur ne sache faire la différence du dessein original d'avec l'estampe gravée qui en est l'imitation²⁹.

Séduit par l'effet, le « vrai connoisseur » court le risque continu d'être berné par l'artifice. L'œil et le jugement ne suffisent plus, la méprise demeurant toujours possible. Alors qu'il commente la parution d'une estampe allégorique sur la mort du Dauphin par Demarteau d'après Cochin, un amateur s'interroge : « Est-ce une Estampe ? Est-ce un dessin ? On croit y apercevoir le pâteux, le grénu, la fleur du crayon³⁰. » La virtuosité technique séduit d'autant plus que l'aspect mécanique est, pour ainsi dire, transparent et imperceptible. Au Salon de 1767, Diderot fait part de sa fascination pour les gravures de Demarteau qui « sont à s'y tromper. Ce sont de vrais dessins au crayon. La belle, l'utile invention que cette manière de graver³¹ ». Sept années plus tard, l'effet demeure toujours aussi saisissant, *L'Année littéraire* faisant encore remarquer que « les gravures de M. Demarteau à l'imitation du crayon [...] sont à tromper³² ». Dans un siècle qui

27. Gautier d'Agoty, *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes*, Paris, Jorry et Delaguette, 1750.

28. Une exposition récente offre un panorama étoffé de cette technique : *Quand la gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher, le dessin gravé au 18^e siècle*, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 2006. On consultera en particulier les contributions de Sophie Raux.

29. Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque, *Encyclopédie méthodique*, tome 2 : *Beaux-arts*, Paris, Panckoucke, 1788-1791, p. 620.

30. *L'Avant-Coureur*, n^o 1, 5 janvier 1767, p. 5.

31. *Œuvres complètes de Diderot*, vol. 19, J. Assézat (dir.), Paris, Garnier Frères, 1876, p. 367.

32. *L'Année littéraire*, 1773, p. 126.



Fig. 1: Gilles Demarteau d'après Charles-Nicolas Cochin, *Lycurgue blessé dans une sédition*, manière de crayon, 40,2 x 52,5 cm, 1769. Carleton University Art Gallery, don de W. McAllister Johnson.

voit le triomphe de la raison, les sens peuvent se montrer déraisonnables. À lire plusieurs des commentaires formulés au sujet de cette technique, on croit même deviner un vertige sensuel de la part de l'amateur. « Mais l'estampe, Monsieur, par laquelle je finirai, & qui attire l'attention générale, est de M. Desmarteau, agréé. Elle est gravée dans la manière qui imite le crayon, & représente Lycurgue blessé dans une sédition (Fig. 1). C'est d'une chaleur, d'une beauté, d'une harmonie, d'une précision, d'un *faire* qui enlèvent³³. » Tout se passe comme si l'amateur s'abandonnait de plein gré au subterfuge.

La postérité a principalement retenu de ce procédé qu'il fut développé par Gilles Demarteau qui, à l'instar de Gautier d'Agoty, a optimisé sa présence dans la presse. Il faut ajouter les revendications tenaces et publiques formulées par Magny et Jean-Charles François qui démontrent l'importance des enjeux associés à cette innovation et à ses possibles répercussions sur le statut de l'artiste-inventeur. Il n'est pas inutile de rappeler ces péripéties car elles témoignent de

33. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours*, tome 13, Londres, John Adamson, 1780, p. 68-69.

l'engouement des contemporains pour ce procédé et, par ricochet, des rivalités qui animent l'univers de la gravure, dont les acteurs sont en quête de reconnaissance.

L'Année littéraire publia en 1757 un texte intitulé « Cours de dessein dans le goût du crayon³⁴ ». Insistant sur le fait que cette méthode avait reçu l'attention de l'Académie royale de peinture et de sculpture, l'article attribuait l'invention de cette manière particulière de graver à François qui s'en était préoccupé dès les années 1740 à Lyon, bien avant Demarteau. Les avantages de cette manière étaient multiples : en reproduisant habilement les dessins, on évitait d'endommager les originaux et on les portait à la vue du plus grand nombre, favorisant ainsi l'apprentissage des élèves d'après l'œuvre des grands maîtres. Cette technique produisait, selon le commentateur plaçant l'accent sur le subterfuge, des « estampes, ou plutôt [des] [...] desseins ; car l'illusion est parfaite, & vous croiriez qu'ils ont été faits au crayon³⁵ ». Cinq ans plus tard, dans une « Lettre de M. François, graveur, à M. Savérien, sur l'utilité du Dessein & sur la Gravure dans le goût du crayon³⁶ », l'artiste lui-même décrit sa méthode et les péripéties entourant sa mise au jour. Cette « lettre » de quatorze pages constitue un plaidoyer de l'artiste désireux d'établir, document à l'appui, sa paternité dans le développement de cette technique qui commençait alors à séduire la critique d'art et les amateurs.

Au même moment, Magny, ingénieur-physicien (et non graveur par profession), disputait à Demarteau et François la paternité de cette méthode par le biais d'un « mémoire sur la manière de rendre le dessein au crayon & à l'estampe » présenté à l'Académie royale de peinture et de sculpture³⁷. *L'Avant-Coureur* reconnaissait « la sagacité avec laquelle M. Magny a saisi la marche de l'action du crayon, & [ne pouvait] qu'applaudir à l'heureuse idée qui lui a fait voir que des burins en forme de crayon arrondis & grenés par le bout, comme [ont] dû l'être, dans tel ou tel dessein, le plomb & la sanguine, étaient les instruments auxquels il falloit recourir pour parvenir à rendre le dessein original avec vérité ». Par la voix de Cochin, l'Académie reconnaissait l'ingéniosité technique de Magny sans pour autant lui accorder la paternité de l'invention, détail jugé de toute manière « inutile au progrès des arts³⁸ ».

34. *L'Année littéraire*, 1757, vol. 6, p. 190-192.

35. *Ibid.*, p. 192.

36. Savérien, *Histoire des philosophes modernes, avec leur portrait gravé dans le goût du crayon d'après les planches in-4° dessiné par les plus grands peintres*, Paris, Brunet, 1762, p. 349-363.

37. *L'Avant-Coureur*, 13 septembre 1762, p. 586-590.

38. *Ibid.*, p. 588.



Fig. 2: Jean-Baptiste Le Prince, *Les Nouvellistes*, gravure en manière de lavis, 18 x 19,2 cm, 1768. © Trustees of the British Museum.

Ce qui a été observé au sujet de la manière de crayon s'applique également à un autre procédé contemporain : l'aquatinte, une technique développée par Jean-Baptiste Le Prince et qui « reproduit à tromper les lavis de sépia et de bistre³⁹ » (Fig. 2). Comme l'observait l'*Encyclopédie méthodique*, « les estampes gravées dans cette manière par un bon peintre ou un bon dessinateur peuvent être regardées comme autant de dessins originaux ; car elles en ont toute la liberté, toute la touche, enfin tout le mérite⁴⁰ ». Ici encore, la gravure fait oublier ce qu'elle est avant tout : une gravure. C'est exactement le mérite que lui attribuait Diderot, mentionnant au sujet d'une série d'aquatintes de Le Prince exposées au Salon de 1769 qu'elles « sont à faire illusion, on ne les prendrait jamais pour un effet de la gravure et d'un procédé particulier⁴¹. »

Cette accumulation de témoignages n'est pas gratuite. Placées en contrepoint d'une théorie des arts souvent critique à l'égard de la gravure, ces observations tendent à mettre au jour l'émergence de la figure du graveur comme figure culturelle de premier plan, dont le labeur et l'ingéniosité arrachent aux

39. Roger Portalis, « La gravure en couleurs (premier article) », *Gazette des beaux-arts*, 2^e période, tome 38, 1888, p. 442.

40. *Encyclopédie méthodique ou par ordre de matière*, vol. 1, Paris, Panckoucke, 1788, p. 395.

41. Diderot, 1876, p. 428.

griffes de l'oubli les chefs-d'œuvre de la peinture et du dessin de manière réaliste et séduisante. Dans ses *Réflexions sur la peinture et la gravure*⁴² publiées en 1786, Charles-François Joullain, marchand célèbre, évoque à maintes reprises le caractère certes utile de la gravure mais encore plus sa capacité de mimétisme, évoquant combien la gravure en couleurs « imite assez bien » la peinture⁴³, comment Demarteau sait « imiter parfaitement le dessin⁴⁴ », et faisant également la part belle à la « magie expressive » de la manière noire⁴⁵, une technique que nous n'avons pas évoquée ici. Nulle part il n'est fait mention de l'infériorité de ces nouvelles techniques de gravure, comme c'est le cas ailleurs pour la gravure au burin ou à l'eau-forte. À force de tromper, l'imitateur devient créateur.

L'ESTAMPE COMME CARREFOUR INTERMÉDIAL

45

À ces innovations qui appartiennent au domaine des beaux-arts et au sein desquelles la partie mécanique cherche à se faire discrète, s'ajoutent de nouveaux procédés de représentation qui, cette fois, font la part belle à la technique. Le « physionotrace⁴⁶ », qui désigne à la fois la machine et son produit (Fig. 3 et 4), montre combien la fabrication de l'image imprimée s'accompagnait de la maîtrise d'un attirail technique plus ou moins complexe. Le génie mécanique et créateur est pleinement revendiqué par Gilles-Louis Chrétien, musicien ordinaire du roi. Annoncée à l'origine sous le nom de « scénographe », cette machine disposait de propriétés pour le moins extraordinaires en son temps :

[N]ouvel instrument qui donne les contours avec tant de vérité & de facilité que l'on peut faire le portrait le plus ressemblant dans trois à quatre minutes. Cette machine fait plus, elle grave ce portrait de manière que dans moins d'une demi-heure on

42. Charles-François Joullain, *Réflexions sur la peinture et la gravure, accompagnées d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité et les ventes en général*, Metz, C. Lamort, 1786.

43. *Ibid.* p. 84.

44. *Ibid.* p. 94.

45. *Ibid.* p. 93.

46. L'étude la plus complète demeure celle qu'a proposée René Hennequin, « Les portraits au Physionotrace (Catalogue de la 1^{ère} série : portraits dessinés par Quenedey des Riceys, gravés par Chrétien, de juillet 1788 à août 1789) », *Mémoires de la Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres du département de l'Aube*, tome 92, 1929, p. 19-165.



Fig. 4: Gilles Louis Chrétien d'après Fournier, [Portrait d'homme], eau-forte et physionotrace, 15 x 10,8 cm, [sans date]. Carleton University Art Gallery, don de W. McAllister Johnson.

qu'ils se fassent portraiturer par cette méthode⁵⁰. Ce même artiste-entrepreneur allait également mettre au point un procédé permettant l'impression de gravure en taille-douce sur porcelaine⁵¹, ancêtre de la décalcomanie, permettant à la France de combler son retard avec l'Angleterre en ce domaine.

L'appréciation de l'estampe pouvait également nécessiter l'emploi d'instruments, tel le « zograscope » (Fig. 5), particulièrement utile dans la visualisation des vues d'optique. Ces estampes, représentant les grandes capitales européennes, furent recherchées à compter des années 1750. Leur immense popularité est attestée par les annonces faites, entre autres, par Huquier fils, graveur et marchand d'estampes. Ainsi faisait-il remarquer, en 1760, que :

[L]es amateurs des vûes d'optique, genre de curiosité qui occupe aujourd'hui tout Paris, s'étant [...] plaint plusieurs fois qu'on ne trouvoit plus ici que des copies faites sur les vues Angloises, qui par conséquent dégénéroient beaucoup des originaux, & n'étoient pas susceptibles d'être coloriées avec l'intelligence nécessaire à l'effet de

50. Voir l'annonce en forme de prospectus aux Archives nationales de France, AD VIII 14 (I).

51. « Rapport fait au nom d'une commission spéciale, par Monsieur Gillet-Laumont, sur les impressions et réductions de Gravures sur porcelaine », *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, 6^e année, Paris, de l'Imprimerie de Madame Huzard, 1807, p. 60-66.



Fig. 5: François Cazenave d'après Louis-Léopold Boilly, *L'Optique*, gravure au pointillé, coloriée à la poupée, 65 x 49,5 cm, 1793. Bibliothèque nationale de France.

l'optique, le sieur Huquier fils, pour satisfaire les vrais connoisseurs en ce genre, en a fait venir d'Angleterre, & en est assorti actuellement de plus de 200 sortes différentes [sic]⁵².

Images appartenant davantage au monde du divertissement qu'à celui des beaux-arts, elles n'étaient pas moins annoncées sous la rubrique « Arts » des principales gazettes de Paris (dans le cas présent, l'annonce est exactement contemporaine de la tenue du Salon de peinture et de sculpture au Louvre).

Sises à l'intersection des arts graphiques et des arts mécaniques, ces vues d'optique, nous l'avons dit, ne pouvaient être pleinement appréciées qu'avec le secours d'un appareillage technique plus ou moins sophistiqué. Ainsi François-Richard de Londe, opticien réputé, était capable de rendre « le verre propre à favoriser ces vues d'optique qui toujours revues surprennent & charment toujours⁵³ ». Aussi n'est-il pas rare de constater que certains marchands d'estampes se spécialisaient également dans la fabrication et la vente d'instruments d'optique les plus variés. Pascal Nosedà, marchand de gravures anglaises et d'instruments

52. *L'Avant-coureur*, 25 août 1760, p. 507-508

53. *Nouveau dictionnaire historique, ou Histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom par le Génie, les Talens, les Vertus, les Erreurs, &c. depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours*, Caen, Le Roy, vol. 4, 1779, p. 151.

d'optique au Palais-Royal, était l'un de ces intermédiaires liant le monde de l'estampe à celui des nouvelles technologies de l'image. Parmi les événements qui ont régulièrement lieu dans sa boutique se trouve, par exemple, une démonstration de la « Machine polychreste », capable de reproduire fidèlement tout tableau, dessin, gravure ou carte, appareil utile tant aux artistes confirmés qu'aux dilettantes⁵⁴. La mise sur le marché est conduite par le biais de la presse et de prospectus, s'apparentant ainsi aux démarches promotionnelles de Gautier d'Agoty, Demarteau ou Le Prince. Mais à la différence de ces artistes qui ont jalousement conservé la « magie » de leur invention, Nosedo et ses associés montrent le fonctionnement du procédé, la machine plutôt que son produit formant l'objet de la transaction.

Ces machines qui imitent les originaux ou qui permettent de reproduire l'image contribuent à mettre le monde des arts à la portée de tous, à l'instar des guides et manuels de dessins destinés aux amateurs⁵⁵. Ils participent davantage encore à la mise en spectacle des arts, débordant le cadre strict du Salon, espace officiel concurrencé par l'émergence de nouveaux lieux culturels, comme le musée de Pahin de la Blancherie dans les années 1770-1780, institution possédant même son propre organe de diffusion, la *République des arts et des lettres*. La mise en scène de l'image donne lieu aux manifestations les plus inusitées, depuis les transparents de Carmontelle jusqu'aux fantasmagories de Robertson et autres expériences psycho-sensorielles transmises par le biais des lanternes magiques.

49

CONCLUSION : L'ESTAMPE COMME PERFORMANCE

Les innovations graphiques que nous avons recensées signalent un degré d'inventivité en lien avec l'appétit des Lumières pour la nouveauté et le développement des techniques. Les motivations aux sources de ces innovations vont cependant bien au-delà de la seule ambition de repousser les limites de la connaissance ou des phénomènes observables. Ces procédés de gravure, qui vont de la capacité à tromper l'œil du connaisseur le plus aguerri jusqu'aux prouesses ou démonstrations proprement techniques, prennent l'apparence d'actes performatifs exécutés à une époque qui valorise la virtuosité et la singularité. Ceux-ci sont habituellement relayés par l'imprimé : prospectus, annonces et compte-rendu dans la presse. Ces stratégies de mise en valeur, qui commencent

54. *Supplément au Mercure de France*, n° 37, 15 septembre 1787, p. 6-15.

55. À cet égard, voir Charlotte Guichard, « Les "livres à dessiner" à l'usage des amateurs à Paris au 18^e siècle », *Revue de l'Art*, n° 143, 2004, p. 49-58.

à susciter l'intérêt des chercheurs⁵⁶, servaient autant à promouvoir des œuvres particulières qu'à faire valoir la réputation de leurs auteurs.

Ces performances s'inscrivent dans un contexte particulier qui est celui de la montée du consumérisme et de son corollaire : le culte de la célébrité⁵⁷. Ce phénomène était, à vrai dire, en germe depuis l'ouverture des Salons et devient tout à fait florissant avec la production de critiques publiées sous forme de pamphlets ou insérées dans les journaux⁵⁸. Comme le signalait un opuscule publié en 1783, « 5 ou 600 000 personnes vont tous les deux ans jouir du spectacle au Sallon. [...] Une sorte de fermentation périodique fait éclore tous les deux ans, à Paris, une foule d'écrits où l'on juge à la fois & nos Arts & nos Artistes⁵⁹ ». Ces estimations, confirmées par d'autres sources⁶⁰, suggèrent que le Salon fut une vitrine formidable pour tout artiste à la recherche de gloire et de fortune. Le Salon, et davantage encore le « marché de l'art », entité floue et insaisissable, forment un espace public au sein duquel les graveurs, au statut fragile et au génie

50

56. Si les aspects financiers du commerce de la gravure en France ont bénéficié de l'attention des spécialistes, il en est tout autrement des stratégies identitaires qui sous-tendent le marketing des estampes au 18^e siècle. On consultera pour l'instant Kristel Smentek, « Sex, Sentiment, and Speculation: The Market for Genre Prints on the Eve of the French Revolution », dans Philip Conisbee (dir.), *French Genre Painting in the 18th Century*, New Haven & Londres, Yale University Press, p. 220-243; Stéphane Roy, « The Art of Trade and the Economics of Taste: The English Print Market in Paris, 1770-1800 », dans *Studies on Voltaire and the 18th Century*, juin 2008, p. 167-192.

57. Le culte de la célébrité, qu'il ne faut pas confondre avec le culte des grands hommes, a principalement intéressé les historiens de la littérature britannique. Voir, par exemple, Frank Donoghue, *The Fame Machine. Book Reviewing and 18th Century Literary Careers*, Stanford, Stanford University Press, 1996. On notera également une exposition récente sur le peintre anglais Joshua Reynolds, très justement intitulée *The Creation of Celebrity* (2005), et au sein de laquelle la gravure occupe une section complète.

58. Sur la notion d'espace public incarné par le Salon et la critique, on consultera la démonstration désormais classique de Thomas Crow, *Painters and Public Life in 18th Century Paris*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1985. Sur l'émergence et la consolidation de la critique d'art à l'époque des Lumières, voir également Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

59. *Observations générales sur le Sallon de 1783, et sur l'état des arts en France*, Par M. L'**** P***, s.d.n.l., 1783, p. 1, 10. Dans le cas présent, l'auteur s'inquiète surtout des jugements négatifs formulés par des amateurs qu'il considère incapables à porter un jugement sur les arts.

60. Udolpho Van de Sandt, « Les salons parisiens sous la Révolution », dans Vovelle, 1988, p. 39-43.

contesté, cherchent à se démarquer et à « remporter le suffrage des amateurs », comme le voulait l'expression consacrée. Conscients d'agir sous le feu des projecteurs, les graveurs profitent de l'attention qui leur est octroyée pour renégocier (ou, du moins, repenser) leur statut social en investissant la presse périodique, en prenant la plume et en se livrant à des exercices visant à faire valoir leur maestria technique.

Les enjeux sociaux et professionnels qui se profilent derrière les innovations techniques viennent illustrer l'étonnante diversité de la culture de l'image imprimée au siècle des Lumières. La variété des expériences visuelles vécues à cette époque ne peut être pleinement aperçue qu'au sein d'une synthèse des pratiques de l'image. Une telle approche doit tenir compte des différents cycles de l'image, de sa production à sa consommation, sans négliger l'importance des interactions sociales dans sa mise en circulation et sa réception. De même, le décloisonnement des genres est indispensable afin de mettre en lumière et d'articuler la coexistence des niveaux d'images (art savant, art populaire) et des expériences du visuel (images fixes ou animées). Il s'agit, de manière limitée, du programme que s'était fixé la présente contribution.

