

Les mondes de l'art au quotidien

Usages, pratiques et circulations artistiques dans la France des Lumières à travers la presse d'annonces

Sophie Raux

Quoiqu'elles [les gazettes] soient souvent remplies de fausses nouvelles, elles peuvent cependant fournir de bons matériaux pour l'histoire (...). Une espèce de gazette très utile dans une grande ville, & dont Londres a donné des exemples, est celle dans laquelle on annonce aux citoyens tout ce qui doit se faire dans la semaine pour leur intérêt ou pour leur amusement ; les spectacles, les ouvrages nouveaux en tout genre ; tout ce que les particuliers veulent vendre ou acheter ; le prix des effets commercables, celui des denrées ; en un mot tout ce qui peut contribuer aux commodités de la vie. Paris a imité en partie cet exemple depuis quelques années¹.

Lorsqu'en 1757 Voltaire publiait ces lignes dans l'*Encyclopédie*, la presse d'annonces, qui existait depuis plus d'un siècle à Paris, connaissait un essor fulgurant. Parallèlement, sous le titre d'*Affiches*, elle voyait son décollage en province où elle s'implanta progressivement dans une quarantaine de villes, avec un succès plus ou moins durable. Strasbourg (vers 1731), Lyon (1750), Colmar (1751), Nantes (1757), Bordeaux (1758) et Marseille (1760) comptèrent parmi les plus précoces et les plus constantes². Le réseau de ces *Affiches*, couvrant l'ensemble du territoire, inaugura un nouveau système de communication fondé sur la circulation d'une information régionale, utilitaire et concrète, particulièrement dynamique dans les villes de grands négociants. Matériau pour l'histoire, comme le soulignait déjà Voltaire, exploitée en tant que source ou étudiée en tant qu'objet, la presse d'annonces qui représente la part la plus grande de la

1 Voltaire, « Gazette », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*, Paris 1757, p. 534-535.

2 Gilles Feyel, *L'Annonce et la nouvelle. La presse d'information en France sous l'Ancien Régime (1630-1788)*, Oxford 2000.

presse provinciale de l’Ancien Régime offre un intérêt indéniable pour qui s’intéresse à l’histoire de la diffusion de l’information, de la publicité, de la consommation, du commerce, des services, de la circulation des idées, des biens et de personnes. Mine d’informations s’il en est, elle est restée pourtant relativement peu exploitée par la recherche en histoire de l’art. Si elle a été mobilisée, de façon fragmentée, pour des travaux touchant à certains aspects des mondes de l’art parisien³, elle est demeurée largement négligée pour la province, sans être pour autant ignorée⁴. L’intérêt qu’on lui a trouvé s’est le plus souvent limité aux informations concernant les figures artistiques dominantes à l’échelle d’une ville ainsi que les institutions artistiques locales, écoles de dessins, académies et salons. En revanche, les annonces d’acteurs aujourd’hui inconnus ou peu documentés, pourtant les plus abondantes, n’ont guère retenu l’attention, alors que paradoxalement la vocation des *Affiches* était de leur offrir de la visibilité. L’objectif de cet article est donc, à partir d’une sélection d’annonces publiées dans plusieurs foyers provinciaux, de mettre en relief quelques traits saillants des échanges et des circulations artistiques ignorés ou méconnus, en opérant un triple déplacement : partir d’une source populaire et non savante, s’intéresser à la province et non à la capitale, prendre en compte des pratiques et des usages peu considérés dans la hiérarchie des beaux-arts établie par l’historiographie. Loin d’être exhaustif, ce panorama repose sur les premiers résultats d’une étude en cours, qui devra être étendue dans l’avenir. À terme, cette histoire croisée contribuera à offrir une vision plus riche et plus dynamique des échanges artistiques et des circulations des hommes et des objets à différentes échelles locales, transrégionales et transnationales.

Ces premières observations reposent sur le dépouillement des *Affiches*, *Feuilles* et *Journaux* de Bordeaux, Lille, Lyon, Rouen et Tours. Elles portent sur les quarante dernières années de l’Ancien Régime qui voient le décollage des *Affiches* en province dans le courant des années 1750, puis leur disparition provisoire ou leur refonte vers 1790⁵. Le choix de ces centres provinciaux

-
- 3 Voir notamment Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes 1991, p. 199 ; Benjamin Peronnet, « La presse et le marché de l’art, de la Révolution à la Restauration », dans Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (éd.), *Collections et marché de l’art en France, 1789-1848*, Rennes 2005, p. 97-110 ; Roxana Fialcofschi, *Le “Journal de Paris” et les arts visuels, 1777-1788*, thèse inédite, Université Lyon 2, 2009 ; Noémie Etienne, « Le restaurateur et l’espace public. Stratégies publicitaires et visibilité des restaurations à Paris entre 1775 et 1815 », dans Noémie Etienne et Léonie Hénaut (éd.), *L’histoire à l’atelier. Restaurer les œuvres d’art (XVIII^e-XXI^e siècles)* Lyon 2012, p. 303-327.
- 4 Il s’agit le plus souvent de travaux universitaires, peu diffusés. Par exemple, Pascale André-Pons, « Les Annonces, affiches, avis divers et le Journal de la Généralité de Montpellier, reflet du goût des Montpelliérains à la fin de l’Ancien Régime », *Etudes héraultaises* 33-34, 2002-2003, p. 113-122 ; Ilaria Fagone, *La vie artistique à Lyon à partir des deux journaux de la fin du XVIII^e siècle, les “Affiches de Lyon” et le “Journal de Lyon” (1765-1786)*, mémoire de master 2, Université Lyon 2, 2018.
- 5 Jean Sgard (éd.), *Dictionnaire des journaux (1600-1789), édition électronique revue, corrigée et augmentée de l’édition de 1991*, Oxford 2015-2019, URL : <http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/edition-electronique-revue-corrigee-et-augmentee-du-dictionnaire-des-journaux-1600-1789> [dernier accès : 11.12.2021].

permet de mettre en perspective des villes portuaires ouvertes au grand commerce maritime (Bordeaux, Rouen) et des villes marchandes à forte activité manufacturière (Lille, Lyon, Tours) ; toutes furent également de grands axes de communication. Les *Affiches* publiées dans ces villes ont pu connaître des interruptions dans leur parution et des disparités dans leur périodicité. Quant aux séries qui nous sont parvenues, elles peuvent présenter des lacunes⁶. Si la discontinuité relative de la source ne permet pas d'atteindre une vision parfaitement synchrone de l'objet d'étude, elle n'empêche pas pour autant de réunir une matière suffisante pour dégager quelques traits singuliers et saillants.

Les *Affiches* présentent une structure rédactionnelle comparable d'une ville à l'autre qui permet facilement de repérer les annonces recherchées (fig. 1). Celles qui nous intéressent se trouvent dans les rubriques « Effets à vendre », « Demandes particulières » et « Avis divers ». C'est là, au milieu d'une quantité d'annonces de cabriolets à céder, d'arrivages de cervelas, ou de remède contre les cors aux pieds... que se rencontre la possibilité d'acquérir un tableau de Titien chez un particulier, d'acheter des estampes chez un marchand spécialisé, de faire restaurer ses tableaux, de commander son portrait, de prendre des cours de dessin, ou encore d'acquérir des œuvres dans une vente aux enchères. Plus de 800 annonces intéressant l'art et la curiosité ont ainsi été relevées. Dans le cadre limité de cet essai, l'accent sera porté sur les offres de services en matière de production artistique et de restauration d'œuvres d'art. L'étude du marché de l'art et de la curiosité, qui peut tirer un riche parti des annonces dans la presse, constitue un objet trop vaste pour être traité dans ces lignes et donnera lieu à une publication spécifique ultérieure⁷.

Miniatures, portraits en cheveux et silhouettes

Les *Affiches* ont constitué un espace privilégié d'autopromotion et d'autoreprésentation pour une foule d'artistes et d'artisans cherchant à viser le public le plus large. La plupart sont des individus itinérants désirant informer le « Public » de leur séjour en ville. Les artistes locaux, souhaitant se rappeler à l'attention de leurs concitoyens, ont parfois également passé des annonces, probablement pour répondre à la concurrence des artistes de passage. Pour l'essentiel, ces annonceurs proposent des prestations diverses allant de la production artistique

6 *Annonces et affiches pour les provinces de Flandres et d'Artois* (1761-1763), *Feuilles de Flandres* (1781-1793) ; *Affiches de Lyon* (1750, 1759-1772), *Journal de Lyon* (1784-1792) ; *Affiches de Bordeaux* (1758-1784), *Journal de Guyenne* (1784-1792) ; *Affiches de Touraine* (1768-1797, aucune collection complète ne nous est parvenue. Les années 1778 à 1785 ont été traitées à partir du manuscrit 1023 de l'INHA) ; *Affiches de Normandie* (1762-1784), *Journal de Normandie* (1785-1792).

7 Sophie Raux, « Marchés artistiques dans la France des Lumières à partir de la presse d'annonces : Lille vs Lyon », à paraître, 2022.

FEUILLES DE FLANDRES.

LILLE, le Mardi 2 Mars 1790. De la Lune le 17.

Observations Météorologiques.

JOURS.	THERMOMÈTRE.		HYGROMÈTRE.		BAROMÈTRE.	
	Matin.	Après-midi.	Matin.	Après-midi.	Matin.	Après-midi.
Sam. 27 Quatre-Temps.	4, 8 deg.	7, 8 deg.	7, 6 deg.	24, 5 deg.	28 p. 5, 4.	28 p. 6, 0.
Dim. 28 Ste. Honorine.	4, 6	7, 4	8, 6	21, 5	28 - 5, 5	28 - 5, 0
Lund 1 s. Aubin.	5, 0	6, 6	8, 7	24, 5	28 - 6, 1	28 - 6, 1
Mard 2 s. Simplic.	lev. du Soleil. 6 h. 34 m.	cou. du Sol. 5 h. 27 m.	lev. de la L. 7 h. 20 1/2 m.	cou. de la L. 6 h. 37 m.	Une Pendule doit marquer: à midi 12 12	
Merc. 3 Ste. Cunégonde	6 h. 32 m.	5 h. 29 m.	9 h. 3 m.	7 h. 8 m.	Soleil. 12 12 9	

Les échant. vus des Poissans.

A VENDRE.

§. 1. UNE Chaise de Poste. Prix 5 louis d'or. S'ad. à notre Bureau.

§. 2. Une Jument de 7 ans, poil noir, à courte queue, bien dressée à la monture, & sans défauts. S'ad. au maître Tailleur du Regiment Royal-des-Vaisseaux, au Pavillon du Quartier des Buisses.

AVIS DIVERS.

§. 1. On donne avis à ceux qui prétendront droit à la succession paternelle du Sr. Joseph-Michel le Beau, Conseiller-pensionnaire de la Cour de Cassel, décédé en ladite Ville le 7 Septembre 1789, & à celle, entière, de Marie-Jeanne Laubou, fille majeure, décédée à Bailloul en 1788, sont assignés à comparoître pardevant NN. SS. les Présidens, Trésoriers de France, Généraux des Finances, Juges des Domaines & Grands Voyers de la Généralité de Lille, en leur audience qui se tiendra en leur Hôtel, rue Esquermoise, le 4 Mars prochain, à 10 h. du matin, pour justifier de leurs droits auxdites successions vacantes, ou autrement les voir adjuger au Roi à titre de désérence.

§. 2. Le Sr. Maffez, Peintre, offre ses talens aux personnes qui désireront se faire peindre, soit en grand, soit en miniature. Son pinceau habitude à représenter la plus parfaite ressemblance, il se flatte qu'elles seront satisfaites de son travail. Il ne prend que 24 liv. pour un buste de grandeur ordinaire, fait chez lui & 2 louis allant chez les particuliers. Son adresse est chez le Sr. Deroulers, Cafetier, rue de Tenremonde.

§. 3. Le Sr. Clement, Doreur & Argenteur, donne avis qu'il dore en or moulu & argente en argent haché sur tous métaux & tout ce qui est relatif aux ameublemens, harnois, voitures, &c. & il remet en couleur d'or tous objets ternis par le tems, & par le moyen d'un vernis anglais, il les rend aussi beaux que s'ils sortoient des mains de l'ouvrier. Son adresse est chez la Vve. Merché, rue de la Clef.

§. 4. Demain 3, à 2 h. de l'ap. m., à l'auberge de Sainghin, rue des Jésuites, on vendra 5 cens 66 verges & 2 tiers d'une verge de labour, dont une partie est plantée d'arbres parvenus. 3 cens sont

Terre IX.

situés à Martinart & le reste à Carvin-à-Bacqueux.

§. 5. Le 15 suivant, à 3 h., même auberge, on vendra une Maison de Rentier, bien distribuée, située rue du Sec-Arembaux, n° 1337. Me. Doyen, N. R. rue du Nouveau-Siècle, est chargé des Ventes de ces 2 paragraphes.

§. 6. Le 8 précéd., 2 h. de l'ap. m. & jours suivants, à Douay, en la maison mortuaire de M. Cl. Dubois, Marchand, on procédera à une vente considérable de toiles, toilettes, batiste, linon, mousselines, & autres marchandises très-fraîches & bien conditionnées.

§. 7. Le 10, vers 2 h. de l'ap. m. en l'étude de Me. Becquart, N. R. Place du Lion d'or, on vendra la Ferme, Fief & Seigneurie de Lassus, situés à Emmerin, contenant en manoir, jardins, prés, bois & labour, 13 bonniers 3 cens 32 verges, le tout occ. au rendement annuel de 1300 liv. de fr. les 20mes. royaux, &c. à la charge de l'occupateur.

§. 8. Le 18, on a vendu une Maison à 3 étages, bien distribuée, avec cour & jardin, située rue d'Angleterre, n° 861. La m. à p. est de 10,000 fl. ench. de 9 ench. de 40 fl. ch. S'ad. pour surenchérir sur cette Vente à Me. Lefèvre, N. R. vis-à-vis l'Abreuvoir des Jésuites, en l'étude duquel elle sera adjugée le 8 Mars proch. à 2 h. Les clefs reposent chez M. Riquet, Receveur du Chapitre de St. Pierre, rue Marais, n° 890.

§. 9. Le 8 proch., 3 h. de l'ap. m., en l'étude de Me. Duriez, Avocat & N. R., rue des bonnes Filles, on procédera à la location du Château de la Haute-Anglée, situé à Esquermes. Il est entouré de fossés & sa distribution est très-agréable. Il y a cour, remises, écuries, logement pour le Jardinier, jardin, verger, avenue, promenades, &c. &c.

§. 10. A louer, une Maison de Campagne, meublée très-proprement, située à Hem. Sa distribution consiste en 2 salons, une salle à manger, salle de bain, cuisine avec sa batterie, cave, 6 chambres de maîtres, cabinets, mansardes, grenier, 2 pigeonniers, 2 remises pour 3 voitures, écuries pour 12 chevaux, un logement pour le Jardinier, four, &c. Le domaine consiste en 2 bonniers 8 cens, distribués en potager avec 2 terres, parterres.

X xxx

à l'offre d'enseignement ou à la restauration d'œuvres d'art. Plus de la moitié d'entre eux sont inconnus de l'historiographie tandis que quelques-uns sont des figures plus ou moins bien documentées. Si quelques tapissiers, sculpteurs ou graveurs recourent aux *Affiches*, plus des trois-quarts des annonces sont passées par des peintres. À quelques rares exceptions près, ceux-ci sont avant tout des portraitistes exerçant dans le registre en plein essor de la miniature. Si le genre n'est pas nouveau en soi, il fera l'objet d'innovations marquantes, et verra ses usages se multiplier avec la montée des valeurs liées à l'intime et au sentiment à partir des années 1760. Tandis que le portrait en miniature remportait un succès croissant aux Salons, en particulier depuis la forte impulsion donnée par Pierre Adolphe Hall en 1769, la même année paraissait une nouvelle édition du traité de Claude Boutet, *L'École de la miniature ou l'art d'apprendre à peindre sans maître*, qui n'avait pas connu de réédition depuis 1711. Cette publication, qui donne l'impression que l'art de la miniature peut s'apprendre en autodidacte, a dû contribuer à encourager bien des vocations chez des praticiens désireux de s'insérer dans ce marché en pleine expansion. Enfin, une telle activité se prêtait bien aux peintres ambulants, travaillant en « chambre », avec un matériel peu encombrant, facilement transportable. Pour les mêmes raisons pratiques, beaucoup travaillaient au pastel, technique d'exécution rapide et peu salissante. Généralement inconnu du milieu local, de passage pour un laps de temps plus ou moins long – de quelques semaines à quelques mois –, l'artiste itinérant recourt aux *Affiches* pour construire sa réputation et assurer la communication indispensable à sa visibilité. La concision des annonces permet de saisir les critères essentiels qui vont permettre en quelques lignes à un artiste « étranger » de se présenter et de mettre en valeur les points forts de son offre de service.

En premier lieu, le peintre indique son nom, sa profession, et tâche de mettre en avant une origine géographique quand celle-ci paraît symboliquement avantageuse. Deux provenances se distinguent nettement comme des lieux identifiés à l'excellence en matière de production de miniatures, Paris⁸ et l'Italie⁹. La vogue en France de la miniature italienne, inaugurée au début du siècle par le séjour de Rosalba Carriera à Paris, avait conduit de nombreux miniaturistes transalpins à quitter la péninsule pour partir à l'assaut du marché français¹⁰. Un autre gage de qualité est l'affichage d'une référence évocatrice d'exigence en

8 Parmi les miniaturistes d'origine parisienne, les *Affiches* annoncent le séjour de Pimbault à Lyon (29.04.1771), Blozzi à Rouen (26.08.1774), Chenevier à Bordeaux (10.10.1784), Saint-Marc à Bordeaux (17.11.1784), Defremeaux à Lille (11.11.1785), Trignart à Lille (21.04.1791).

9 Se présentent comme « italiens », notamment Borgnis à Lyon (20.01.1768), Toppino à Lyon (16.06.1768) puis à Bordeaux (16.09.1779), Léandre à Tours (20.02.1779), Pirut à Bordeaux (18.03.1779), Bassi à Rouen (23.11.1781), Dubras à Lille (15.11.1782), Foselli à Lille (07.07.1789).

10 Cette vogue a conduit certains artistes français à italianiser leur nom. Voir Nathalie Lemoine-Bouchard, « Peintres en miniatures : De la Rosalba à Faija, coup d'œil sur quelques peintres en miniatures italiens venus en France », dans *La Lettre de la miniature* 40, mars avril 2017, p. 2-10.

matière de compétences artistiques. À quelques exceptions près¹¹, ces références ne sont jamais antérieures à 1777. Leur développement à partir de cette date est lié au tournant juridique fondamental qui a débouché sur la suppression des corporations artistiques et la libéralisation du statut des artistes¹². Depuis qu'il est permis aux élèves de l'Académie royale de peinture et de sculpture d'exercer en dehors de l'atelier de leur maître, certains saisiront cette liberté nouvelle pour tenter ouvertement de se faire connaître en province. Dans les *Affiches*, ils arborent leur statut d'élève de la prestigieuse institution royale¹³. D'autres sont peintres de l'Académie royale¹⁴, ou d'académies de provinces¹⁵. Enfin certains font valoir l'avantage d'être reconnus par un personnage de haut rang. Ils se présentent comme peintre du roi¹⁶, de la reine¹⁷, ou d'un prince du sang¹⁸.

Les arguments avancés pour convaincre le public de la qualité des prestations proposées doivent viser l'efficacité. Le premier, imparable, est celui de la plus exacte ressemblance, que chacun se vante « d'attraper » ou de « saisir » à la perfection. Certains proposent de juger sur pièce, tels De Lorge, à Lille, qui invite les « curieux qui désireroient juger de son talent & se faire peindre » d'aller voir le portrait d'une célébrité locale qu'il vient d'achever (6 mai 1790). D'autres, tels Baudoux, à Bordeaux (13 mai 1786), ou Delin à Lille (21 janvier 1790) s'engagent à ne faire payer le client que s'il est pleinement satisfait de la ressemblance. Un autre argument de poids est la modicité du coût de la prestation, qui reste évasif jusque dans les années 1780. À partir de cette décennie, les peintres commencent à annoncer clairement leurs tarifs. Les prix varient selon la taille du portrait, la technique utilisée et le lieu d'exécution. Les portraits réalisés au domicile du modèle coûtent en général le double de ceux exécutés dans l'atelier du peintre. D'un artiste à l'autre, les tarifs sont assez comparables, signe d'une relative standardisation des prestations. En général, un portrait en miniature coûte entre 24 et 48 livres alors qu'un simple portrait

11 Chevalier, « élève de Largillierre de l'Académie Royale » à Lyon (11.06.1767), une « Demoiselle de Paris, élève de M. Boucher, peintre du roi » à Lyon (08.01.1768).

12 Cf. Edit de confirmation des corporations (23.08.1776) et les déclarations royales du 15 mars 1777 et du 10 avril 1778. Voir Charlotte Guichard, « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII^e siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 49, 2002, p. 54-68.

13 Par exemple, Pringot à Tours (Mars 1778), Hollet à Bordeaux (25.01.1779), Legay à Tours (10.08.1781), Dewime à Rouen (24.10.1783), Le Grand à Lille (16.01.1784), Advinent à Lille, qui se présente également comme Professeur à l'Académie de Montpellier (26.10.1784), De Clionville à Lille (21.10.1787), Foisil à Rouen (20.01.1787).

14 Notamment, Morize, à Lille (16.07.1784).

15 Tel est le cas à Rouen, de M. Henry, « de l'académie de peinture de Bordeaux » (05.09.1777).

16 M. P. Cossart, Peintre du Roi pour la miniature (Lille, 06.06.1787).

17 M. de Saint-Léger, peintre en miniature de la Reine (Lille, 19.04.1785) ; le Sieur Lyon, graveur breveté de la Reine (Lille, 10.05.1785) ; De Lorge, peintre de la Reine (Lille, 06.05.1790).

18 Lesage, peintre en miniature du Comte d'Artois (Lille, 12.10.1787) ; Dubuisson, peintre du Prince de Condé (Lille, 21.03.1788) ; De Cour, peintre du prince de Condé (Bordeaux, 10.10.1784).

dessiné aux crayons revient autour de 3 livres¹⁹. Le prix peut varier également en fonction du sexe du modèle. De Clionville, « peintre en miniature très connu dans Paris », propose ses services à Rouen et à Lille, en appliquant un tarif majoré de 50 % pour les portraits de femme. Pour un travail au domicile du modèle, il en coûtera 24 livres pour un portrait d'homme et 36 pour un de femme, et moitié moins lorsque le client se déplace chez l'artiste²⁰. La miniaturisation poussée à l'échelle de petits objets peut coûter nettement plus cher, en raison de l'extrême minutie requise. À Rouen, en 1787, une artiste qui ne donne pas son nom mais se déclare « sœur du peintre de la reine », demande 3 louis pour un dessus de boîte et 4 louis pour une bague (1^{er} décembre 1787). Un dernier argument récurrent est la brièveté du temps de pose. La plupart du temps, un portrait en miniature ne prendra que deux à trois séances pour une durée totale de deux à trois heures.

Dans le contexte concurrentiel du portrait en miniature, des innovations verront le jour visant à offrir des images de soi à partir de techniques et de matériaux nouveaux. Parmi elles, émerge le portrait en cheveux, dont la mise au point par le bijoutier Penot fut relayée dans la presse parisienne dès 1767²¹. Si l'usage des objets fabriqués avec des cheveux n'était pas nouveau en soi, son extension au domaine du portrait répondait à un nouveau désir d'image de l'être cher, profondément individualisée et intime²² (fig. 2). Produits à partir d'un matériau organique à forte valeur métonymique, ce type de portrait joue du glissement de la matière à la personne, entre relique et fétiche, absence et présence. Les praticiens qui s'illustrèrent dans ce genre furent relativement peu nombreux, peut-être en raison du caractère complexe et laborieux de la technique, peut-être aussi en raison d'un succès mitigé auprès du public. Des artistes itinérants contribuèrent à sa diffusion en province. Parmi eux se distingue Toppino, qui s'était déjà présenté comme peintre en miniature dans les *Affiches* de Lyon (1768) et de Bordeaux (1779), et qui ajoute à sa palette de compétences celle de portraitiste en cheveux à partir du milieu des années 1780. L'annonce qu'il passe dans les *Affiches* de Rouen en 1787 met l'accent sur cette nouveauté, jouant sur la corde sensible du sentiment, la mémoire de l'être cher, et sur la performance technique de la ressemblance alliée à l'extrême miniaturisation.

19 Par exemple les tarifs de Heff à Rouen en 1780, que l'on retrouve inchangés 5 ans plus tard à Bordeaux (13.10.1785).

20 Rouen, 21.06.1786 et 05.07.1786 ; Lille, 21.09.1787 et 30.10.1787.

21 *Avant-Coureur*, 16.11.1767, p. 24 ; *Mercure de France*, décembre 1767, p. 177.

22 En dépit de nos recherches, aucun portrait fait à partir de cheveux n'a pu être localisé. En revanche, des « chiffres » en cheveux, des petites scènes ou motifs allégoriques au revers de miniatures ne sont pas rares. Voir par exemple, *Mementos of Affection. Ornamental Hairwork in Jewelry and Portrait Miniatures from the Cincinnati Art Museum*, 2017, exposition en ligne : <https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/exhibitions/online-exhibitions/mementos-of-affection-digital-exhibition/> [dernier accès : 05.10.2021].



- 2 Anonyme, recto : *Portrait d'homme*, miniature sur ivoire, diamètre 5,7 cm (6,7 cm avec le cerclage en laiton) ; verso : *Le temple de l'hymen*, composition en cheveux, Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. W. 2101

Le sieur Toppino (...) exécute un genre de peinture extrêmement agréable, dans lequel, au lieu de couleur, il n'emploie que les cheveux de la personne qu'il peint. Il fait par ce procédé, des portraits fort ressemblants, & qui n'ont que trois lignes de face ; en sorte qu'ils peuvent être mis dans une bague. Les âmes tendres sentiront tout le prix d'une méthode qui les met en même temps en possession de la ressemblance & d'une dépouille intéressante des personnes dont le souvenir leur est cher (...). Cet artiste invite les Amateurs à venir voir chez lui (...) des portraits de personnes connues, qu'il a fait de cette manière & en miniature²³.

Plus tard, dans les *Feuilles de Lille* (1791), Toppino précisera : « pour la chevelure, il ne sert que de la chevelure de la personne qu'il peint. Il fait des portraits pour bagues, épingles & enfin d'aussi petit qu'il faut les secours d'une loupe pour en distinguer les traits »²⁴.

Une autre innovation, le portrait à la silhouette, prend un développement spectaculaire à partir des années 1760. Le genre fut défini pour la première fois en France en 1763 : « dessins au trait de profil, exécutés suivant l'ombre projetée par

²³ Rouen, 24.04.1787.

²⁴ Lille, 04.04.1791.

un visage ou un corps »²⁵. La vogue soudaine de ce genre, qui était pourtant pratiqué depuis la fin du XVII^e siècle, notamment en Angleterre, est révélatrice de profonds changements dans les usages sociaux, économiques et esthétiques du portrait. Le regain d'intérêt porté au portrait à la silhouette relève de la fascination pour l'ombre qui se voyait ravivée dans les milieux savants et populaires. Convergent en effet, d'une part, le retour du questionnement savant sur l'origine du dessin et de la peinture, à travers la réactualisation du mythe plinien de Dibutade et, d'autre part, le succès des spectacles d'ombre et autres lanternes magiques (fig. 3) qui fascinaient le public diversifié des foires, théâtres et des spectacles itinérants. Ce goût pour la silhouette annonce une nouvelle culture du portrait, en rupture avec les usages traditionnels académiques. Le portrait à la silhouette a orienté un autre regard sur le visage, porté non plus sur un idéal de beauté normée, mais sur la capacité à saisir l'individualité, la singularité et donc l'infinie diversité des morphologies humaines. On sait comment Lavater, dans les années 1770, verra dans ces portraits réduits à l'essentiel « l'empreinte immédiate de la nature » à partir de laquelle il a fondé sa théorie de la physiognomonie²⁶. Sur le plan social, le portrait à la silhouette stimulait la demande croissante envers la production d'images répondant à l'exigence de ressemblance, à bas coûts et exécutées en des temps records.

La mise au point de « machines à dessiner », comme le pantographe ou le physionotrace, dont Gilles-Louis Chrétien, Edme Quenedey et François Gonord se sont disputé le perfectionnement a accéléré cette démocratisation de l'accès au portrait. Le succès de la publication de Lavater contribua à multiplier les vocations de silhouettiers à travers l'Europe et jusqu'en Amérique du Nord avant la fin du siècle. Ce qui caractérise la plupart de ces peintres de l'ombre – au sens propre comme au sens figuré – est leur difficulté à se faire reconnaître dans les mondes de l'art et à exister dans le secteur concurrentiel du portrait bon marché. La plupart d'entre eux ont circulé de ville en ville, souvent même au-delà de leurs frontières, à la recherche d'un public curieux et avide de nouveautés. Des machines de voyage, facilement transportables, ont été créées à leur intention²⁷. La mobilité de ces acteurs a joué un rôle essentiel dans la diffusion et l'expansion rapide de ces nouveaux procédés. La presse d'annonces a été le véhicule essentiel de leur publicité et de leur viabilité. À partir du milieu des années 1780, les avis se multiplient parallèlement au développement des machines à enregistrer la ressemblance. Ainsi, celui que publie Madame Maxwell, en provenance de Londres et de passage à Lille, en 1785 :

25 Abbé du Laurens, *L'Arétin moderne*, 61 ds Quem.DDL t.12, Paris, 1763.

26 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniss and Menschenliebe*, Leipzig/Winterthur, 1775-1778.

27 Cf. l'annonce passée dans la presse par François Gonord, pour la livraison des machines de voyages, transportables dans une boîte d'acajou à 12 louis, contre 8 louis pour la machine destinée à rester sur place. *Journal de Paris*, 18.11.1788.



J. E. Schenau Pinx.

J. Ouvrier Sculp.

L'ORIGINE DE LA PEINTURE
Dediee a Son Altesse Serenissime
du Rhin Duc regnant

OU LES PORTRAITS A LA MODE
Monseigneur Le Prince Palatin
des Deux Ponts.



A Paris chez L'Auteur Place Maubert, chez

M. Rollet M^e Bonnamy au Palais d'or.

Par son tres humble et tres
obedissant serviteur Ouvrier.

3 Jean Ouvrier, d'après Johann Eleazar Schenau, *L'Origine de la peinture ou les portraits à la mode*, c. 1765-1767, gravure au burin, 48,9 × 35 cm, Londres, British Museum

Parfaite Ressemblance. Mme Maxwell, de Londres, dont les Ouvrages lui ont mérité des éloges dans son Pays & dans plusieurs Villes des Pays-Bas (...) prend les ressemblances les plus frappantes en profil pour le prix de 3 liv. Chaque profil représente l'ombre du visage en miniature, d'une manière si parfaite que chacun peut reconnaître trait pour trait le portrait qu'elle a dessiné. L'on peut voir des échantillons de ses Ouvrages chez elle. Il ne faut qu'une minute pour prendre un profil. Le prix des ressemblances prises en miniature à la détrempe est de 9 liv²⁸.

La « parfaite ressemblance » affirmée dès l'accroche, le portrait en profil pour 3 livres et un temps de pause d'une minute révolutionnaient l'offre du monde de la miniature et visaient à toucher un public neuf, élargi aux classes les plus modestes. Si la plupart de ces silhouetteurs sont aujourd'hui inconnus et n'ont laissé comme seules traces de leur existence et de leurs activités que leurs publicités dans la presse, certains d'entre eux avaient acquis une solide réputation. Tel est le cas de François Gonord (1756-1819). Après avoir été l'élève de Jean-Baptiste Descamps à Rouen, il établit son atelier à Paris, au Palais Royal, sans avoir jamais renoncé à parcourir l'Europe. Les avis qu'il passe dans la presse permettent de suivre sa trace à Rome et à Naples (vers 1780), à Vienne (1780-1781), à Rouen (1785, 1786, 1787, 1794, et après 1800) à Lille (1786), à Gand et à Genève (1789), à Strasbourg (1790), à la Rochelle (1791), à Londres (1792)... Au fil des annonces, son offre se précise et inaugure de nouveaux usages.

Le Sieur Gonord, Peintre à la Silhouette en miniature*, résidant ci-devant à Paris, avertit les Amateurs qu'il restera en cette Ville jusqu'à Pâques. Les personnes qui désireront profiter de son séjour, pourront se faire tirer chez lui, presque à toute heure du jour, jusqu'à huit heures et demie du soir. Il se transportera aussi dans les maisons & sociétés où on lui fera l'honneur de le demander. Les portraits n'augmenteront pas pour cela, mais vu la médiocrité du prix, il lui seroit très impossible, malgré sa bonne volonté, de satisfaire tous les Amateurs ; c'est pourquoi il prie bien MM. Les Amateurs de former une compagnie ensemble, vu qu'il ne faut qu'une minute de temps ; par conséquent on peut tirer une grande compagnie en un instant, & cela suffit pour avoir autant de copies que l'on désirera ; il n'est pas nécessaire d'être frisé ni coëffé.

La première Silhouette avec la vignette qui lui sert d'ornement, le prix est de 30 s. Les copies en sus, pareilles à la première, 15 s.

Les plus petits portraits, pour employer par exemple, en bagues, bracelets, médaillons & autres bijoux couchés sur la nacre de perles ou sur le vélin, le prix est de 3 liv. (...)

28 Lille, 05.04.1785.

* M. Lavater a produit un Ouvrage en Allemand, de trois volumes in-4°, sur la Physionomie, dont la plus grande partie des gravures représentent des Silhouettes ou profils. Cet ouvrage vient d'être traduit en français, & a été reçu avec un applaudissement général dans la Capitale²⁹.

Avec un sens des affaires et de la communication hors pair, Gonord entendait se distinguer de la concurrence en offrant des prestations au plus près du désir des particuliers. Il est à leur disposition, ne fait pas payer le déplacement pour un travail à domicile. La pause ne dure qu'une minute et ne nécessite aucun apprêt, puisque son pantographe n'enregistre que le profil des visages. Ses tarifs battent toute concurrence. Il lance la vogue des cartons de montage avec vignette ornementale gravée où il ne reste plus qu'à coller le profil fraîchement tiré (fig. 4). Il invente de nouvelles pratiques de poses collectives qui permettent de rationaliser le temps et les coûts de production. Enfin, le lien qu'il tisse avec la publication de la traduction de l'ouvrage de Lavater vise à légitimer l'intérêt scientifique de la silhouette. Vingt ans plus tard, il offre à ses clients de les faire profiter gratuitement de son expérience en matière de physiognomonie, acquise après des années de pratiques, et propose

d'expliquer d'après les principes du docteur Gall, Lavater et diverses observations qu'il a faites lui-même sur les physionomies, les divers caractères et passions dominantes que présentent les différents traits de la figure ; ce qu'il y a espérer du génie des enfans, etc. Mais comme cette science, malgré ses nombreux partisans, est encore un grand secret, qu'elle tient à un certain tact de goût, d'habitudes et d'observations, et qu'on peut s'y tromper, M. Gonord déclare que c'est autant un essai qu'il veut faire qu'un amusement pour le public qui sera capable de juger du mérite de ses observations, qu'il fera toujours gratuitement aux personnes qui le désireront, et dont il aura fait les portraits³⁰.

Dans sa forme la plus élémentaire et donc la plus économique, le portrait à la silhouette en noir se détachant sur fond blanc renvoyait une image en négatif étroitement liée à la symbolique de l'ombre. Rejouant le mythe de Dibutade, son agentivité se cristallise dans la dialectique absence/présence et trouve ses applications les plus sensibles dans les usages du deuil, dans la construction d'une mémoire familiale et dans l'expression de l'attachement amoureux ou sentimental. La mécanisation de l'enregistrement du profil, la mobilité des praticiens, la brièveté des temps de pose, la modicité des coûts annoncent sur bien des points l'âge de la photographie.

29 Rouen, 05.04.1786.

30 Rouen, 18.05.1805.

- 4 François Gonord, *Portrait en silhouette*, estampe, 11,5 × 8 cm, collection particulière



Raccommodeurs, nettoyeurs et « peintreurs »

Un autre aspect frappant est l'importance du nombre d'acteurs offrant leurs services dans le domaine en plein essor de la restauration d'œuvres et d'objets d'art. Le développement du marché et du collectionnisme dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, comme l'accélération de la circulation des objets d'art, ont entraîné un intérêt croissant pour les questions liées à la préservation matérielle des œuvres³¹. Dans les *Affiches*, les annonces d'intervenants proposant leurs services aux particuliers afin de « remettre à neuf » leurs objets d'art sont fréquentes. Certains d'entre eux sont des artistes, des artisans ou des marchands établis en ville, jugeant bon d'informer ou de rappeler au public l'éventail de

³¹ Noémie Etienne, *La restauration des peintures à Paris, 1750–1815. Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, Rennes 2012.

leurs services car la restauration n'est généralement pour eux qu'une activité parmi d'autres. La veuve Doucet, buraliste à Lyon, donne avis « qu'elle possède le secret de nettoyer toutes sortes de tableaux peints à l'huile, quelque sales qu'ils puissent être, pourvu que les couleurs ne soient pas rongées »³², tandis que le sieur Delaye, fleuriste artificiel, outre la fabrique d'ornements en fleurs pour les autels, les garnitures de cabinets et les décors de théâtre, « nettoie aussi les tableaux, et les fait revenir à leur première couleur »³³.

Sous l'Ancien Régime, les restaurateurs ne relèvent d'aucune catégorie professionnelle spécifique et ne sont pas organisés en corporation. Cette particularité permet à une grande variété d'acteurs de revendiquer des compétences en matière de restauration, sur la base de savoirs acquis très largement de manière empirique³⁴. Cette absence de cadre professionnel facilite également la mobilité : la plupart des annonceurs sont itinérants. Ils indiquent leur présence en ville, tout en vantant leurs origines et références ainsi que leurs savoir-faire dans leurs domaines de compétences respectifs. Les restaurateurs de tapisseries, relativement fréquents à Lille et à Lyon, se disent de Paris ou mieux encore, des « Gobelins », tels Nicolas Grégoire³⁵ ou le sieur Lébeen³⁶, informations difficilement vérifiables. Dans le secteur apparemment très concurrentiel de la restauration de tableaux, les annonces prolifèrent, signe d'une demande en hausse de la part d'un public soucieux de l'état de conservation de ses biens.

Jusqu'à la fin des années 1770, l'accent est mis sur les prestations de nettoyage, dégrasage, retouche et « raccommodage ». Ainsi, l'on croise à Bordeaux en 1780 Claude Arnulphy, peintre et marchand de tableaux bien établi à Aix-en-Provence, qui propose ses services pour le nettoyage des peintures³⁷. À Lyon transitent plusieurs peintres restaurateurs transalpins, sans doute venus chercher du travail sur le marché français. Afficher une origine italienne semble être un gage de compétence, l'Italie étant perçue comme le berceau de l'attention portée à la préservation des œuvres d'art³⁸. Le sieur Marchisio

nommé l'Allemand (...), lave et nettoie parfaitement les dorures sur bois, les peintures & les glaces de miroirs (...). Si les Tableaux qu'il lave sont vieux, il y passe dessus une eau de sa composition, qui les rend plus durables & qui les garantit de la poussière. Il a donné des preuves de son

32 Lyon, 05.11.1761.

33 Lyon, 18.03.1767, repris le 08.04.1767.

34 Etienne, 2012 (note 30).

35 Lille, 10.11.1762.

36 Lyon, 10.02.1768.

37 Bordeaux, 02.11.1780. Claude Arnulphy (Lyon, 1697 - Aix-en-Provence, 1786), portraitiste de la société aixoise, fut le restaurateur des tableaux de l'hôtel de ville de Marseille. Il fut directeur de l'école de dessin d'Aix, où il eut pour élève Pierre Peyron.

38 Noémie Etienne et Léonie Hénaut (éd.), *L'histoire à l'atelier. Restaurer les œuvres d'art (XVIII^e-XXI^e siècles)* Lyon 2012, p. 8-9.

habileté dans les principales villes d'Europe, comme à Rome, Naples, Milan, Turin, Prague, Vienne en Autriche, Berlin et autres (...)»³⁹.

Le peintre César Rossetti, arrivé depuis peu à Lyon, « raccommode et nettoie les vieux tableaux & les rend aussi beaux qu'ils étaient lorsqu'ils étaient neufs »⁴⁰, tandis que Francesco Rupano, « peintre vénitien », est « possesseur de plusieurs secrets admirables (...) raccommode toutes sortes de porcelaines, verre, crystal, faïence, pierre et marbres cassés (...). Il nettoie les tableaux à la perfection, & les rend comme s'ils sortaient des mains du peintre »⁴¹. Quant au sieur Borgnis, peintre italien, il « nettoie et raccommode les tableaux », enseigne les principes du dessin, peint à l'huile, pratique également la miniature et le traçage de plans⁴².

Au nord de la Loire, la provenance parisienne des restaurateurs itinérants est plus fréquente. Mais elle n'est pas suffisante en soi pour instaurer la confiance si elle n'est pas assortie d'une référence à une institution prestigieuse ou une personnalité de renom. Claude-Henri Watelet mettait en garde le public contre l'incompétence des restaurateurs itinérants et incitait à prendre des garanties sur leur sérieux :

Je ne saurai trop exhaler des plaintes trop amères contre les personnes ignorantes ou ennemies de l'art, qui, pour réparer des ouvrages de peinture du plus grand prix, s'en rapportent à de misérables *peintureurs* vrais charlatans, qu'on rencontre courant les villes & les campagnes, & vivant de la destruction des tableaux qu'on a la légèreté de confier à leur impéritie & leur témérité (...). L'amour de l'art, l'intérêt même des propriétaires doit donc porter à publier les dangers de cette confiance fatale & à répandre cette vérité que le talent de bien restaurer les tableaux est donné à fort peu de gens, & qu'il ne faut employer même pour les réparations les plus légères, que ceux qui sont connus pour en être capables⁴³.

A Tours, Legay, qui se présente comme « premier élément de l'Académie royale de Paris, arrivé depuis peu en cette ville », prétend détenir le « secret d'empêcher que les couleurs ne s'évaporent, secret approuvé par l'Académie »⁴⁴. De même, le sieur Gourlier « élève de l'Académie de peinture et sculpture de Paris, agrégé de celle de Lille, déjà connu en cette ville par les élèves et les ouvrages

39 Lyon, 05.03.1767.

40 Lyon, 30.03.1769.

41 Lyon, 08.04.1763.

42 Lyon, 20.01.1768, et 12.02.1768. Giovanni Borgnis (1728 - ap. 1783) était le fils de Giuseppe Mattia Borgnis (1701 - 1761), peintre et architecte itinérant, originaire du Piémont, ayant travaillé à Paris et en Angleterre.

43 « toile », dans Claude-Henri Watelet, *Encyclopédie méthodique, Beaux-Arts*, t. 2, Paris 1788, p. 760.

44 Tours, 10.08.1781.

qu'il a faits pendant deux ans (...) remet les tableaux à neuf, quelque vieux et dégradés qu'ils soient » tout en offrant également ses services comme professeur de dessin et de sculpture, comme portraitiste en mastic et en cire, et peintre en « plusieurs genres »⁴⁵.

Au tournant des années 1780, les annonces mentionnant la technique de la transposition apparaissent de manière régulière dans la presse régionale, signe de l'intérêt croissant accordé à cette activité et de son appropriation par une nouvelle génération de praticiens actifs en province, itinérants ou non. À Bordeaux, plusieurs peintres résidents élargissent leurs activités en ce sens, tels le sieur Bauché en 1779, qui « prévient les personnes qui ont des tableaux de grands maîtres dont les toiles sont percées & usées par l'ancienneté, qu'il enlève les peintures des dites toiles pour les remettre sur des neuves & fait revivre les couleurs par le moyen d'une eau dont il possède la composition »⁴⁶. En 1784, M. de Saily, peintre et marchand de tableaux, annonce à son tour qu'il « dégrasse & rentoile parfaitement les Tableaux. Il transporte les peintures d'une muraille ou d'une toile sur une autre (...) »⁴⁷. La rhétorique des peintres itinérants proposant leurs services sera souvent plus élaborée. Elle devra se rendre convaincante face à un public sensibilisé aux atouts de la transposition, mais aussi de ses risques. Avant même les critiques sévères formulées par Watelet à l'encontre des restaurateurs itinérants peu scrupuleux, d'autres voix s'élevèrent en ce sens dans des registres moins spécialisés tels que dans la littérature de voyage. Dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* (1769), Jean-Baptiste Descamps attirait l'attention sur nombre de grands retables « gâtés » ou « perdus » par l'incompétence de restaurateurs ayant sévi à Lille et dans le Nord de la France⁴⁸. Ainsi, pour gagner la confiance du public, les références s'imposent. Jean Dubuisson n'en manquait pas et lorsqu'il fut de passage à Lille, il fit valoir son titre de peintre du Prince de Condé, pour signaler, en plus de ses activités de peintre d'histoire et de miniaturiste, qu'il « raccommode les tableaux les plus endommagés, les transporte d'une toile à l'autre, & ceux qui sont sur bois, il les met sur toile »⁴⁹.

Le domaine délicat de la transposition incitera les restaurateurs itinérants à proposer aux lecteurs de vérifier *de visu* la qualité de leurs prestations. Quand Molé, peintre de Paris, offre ses services aux Lillois en juillet 1785, en déclinant toute la gamme des compétences lui permettant de « donner aux anciens tableaux leur premier état » ainsi que son savoir sur la transposition des

45 Tours, 10.08.1785.

46 Bordeaux, 28.01.1779.

47 Bordeaux, 03.11.1784.

48 Jean-Baptiste Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris 1769, voir par exemple, p. 3, p. 11, p. 13-15.

49 Lille, 21.03.1788. Jean Dubuisson (Langres, 1764 - Id., 1844) fit ses débuts à l'académie de Dijon, sous la direction de Desvoges, avant de suivre à Paris, les cours de l'Académie royale et ceux de Suvée. Il a effectivement travaillé pour le prince de Condé puis pour le prince de Deux-Ponts. Après la révolution, il revint à Langres où il dirigea l'école des Beaux-Arts.

« tableaux de dessus leurs toiles vieilles sur de la neuve », il annonce détenir des attestations des « princes et seigneurs qui l'ont employé ». Un mois plus tard, il réitère son annonce en ajoutant « on peut s'assurer de sa manière hardie de réparer les Tableaux, par celui qu'il vient de finir à l'église Saint-Maurice, représentant Saint Bonaventure »⁵⁰. Pouvoir renvoyer à une compétence vérifiable *de visu* est un atout indéniable. Mais la valeur de la référence visuelle devient optimale dès qu'il est question d'intervention sur les œuvres d'artistes canoniques, accessibles au public. Dans la région de Lille, les peintures de Rubens visibles dans de nombreux édifices religieux constituent le fleuron du patrimoine pictural régional. Pour un restaurateur, pouvoir se targuer d'avoir eu l'honneur d'être intervenu sur un tableau du maître d'Anvers est un avantage considérable. Durant l'hiver 1787, Jean-Auguste Druon Cardinal, peintre de passage à Lille, ne s'en prive pas, et

Donne avis aux curieux de la belle peinture, qu'il possède l'art inappréciable de transposer les sujets d'un tableau en friche, soit sur la toile, soit sur bois, ou enfin sur cuivre, sur une autre toile &c., &c, les répare de manière à ne point méconnaître l'artiste qui en est l'auteur primitif (...). Il y a 23 ans qu'il a réparé à l'abbaye de St Amand, le beau tableau du Martyr de St. Etienne de Rubens, en le passant sur une toile neuve et qui est encore aujourd'hui dans toute sa fraîcheur. Il a fait les mêmes opérations dans les abbayes de Marchiennes, de Vicogne, de St Martin, à Tournay, & autres. Les tableaux des Capucins de Lille, de Rubens lui ont également passé par les mains ; ceux des religieux à Cambrai du même maître ont aussi été retouchés par cet Artiste⁵¹.

Originaire de Tournai, Cardinal est bel et bien l'auteur de la première transposition du *Martyre de saint Etienne* peint par Rubens, entre 1616 et 1617, pour l'abbaye bénédictine de Saint-Amand près de Valenciennes (Valenciennes, musée des Beaux-arts, fig. 5). L'intervention, qui eut lieu en 1764, parfois décrite à tort comme la première transposition réalisée en France⁵², avait eu un certain retentissement en son temps⁵³. Manifestement, Cardinal avait gagné la confiance des grandes maisons religieuses de la Flandre et du Hainaut, riches en tableaux de très grande qualité. Mais un seul nom, celui de Rubens, suffit à attester le niveau de confiance et de compétence auquel pouvait être crédité Cardinal aux yeux du public.

⁵⁰ Lille, 19.08.1785.

⁵¹ 21.12.1787, p. 177.

⁵² Louis Cellier, *Catalogue du musée de peinture & sculpture de la ville de Valenciennes*, Valenciennes 1860, p. 36.

⁵³ Elle est relatée par Jacob-Nicolas Moreau, historien et bibliothécaire de Marie-Antoinette, à propos d'une visite faite en novembre 1766 à l'abbaye de Saint-Amand, dans ses *Souvenirs*, éd. par Camille Hermelin, Paris 1898, p. 405.



- 5 Peter Paul Rubens, *Le martyre de saint Etienne*, c. 1616–1617, panneau central : huile sur toile, 437 × 278 cm ; volet gauche : huile sur bois, 401 × 126 cm ; volet droit : huile sur bois, 400 × 126 cm, Valenciennes, musée des Beaux-Arts

Il ressort de cette première enquête, encore bien incomplète, quelques caractéristiques à souligner. En premier lieu, l'importance numérique des annonces reflète l'intérêt croissant d'un public élargi envers les consommations artistiques, et notamment de ce qui relève de l'innovation. C'est particulièrement le cas du marché *low cost* des portraits en miniature et des portraits à la silhouette de plus en plus rapidement exécutés et déclinables en différents formats et sur de nombreux supports. L'intérêt pour la préservation matérielle des œuvres d'art est manifeste également à travers les nombreuses annonces de praticiens de la restauration vantant « secrets » et procédés de leur cru. En second lieu, la polyvalence voire la polyactivité et la mobilité des acteurs sont des traits dominants. Ils sont nombreux à être peintres, exerçant dans différents genres et techniques, tout en cumulant des activités de restaurateur, de marchands et

de professeurs, et à proposer leurs offres multi-services de place en place. Ce trait n'est pas réservé qu'aux acteurs de l'ombre, car il est également le propre d'artistes en vue, bien établis, tels Claude Arnulphy ou François Gonord. Il invite à porter un regard plus souple envers les taxonomies professionnelles issues du régime corporatif. La libéralisation du statut d'artiste, effective à partir de 1776-1778, le développement de l'urbanisation et l'amélioration des infrastructures routières ont eu manifestement un effet dynamique sur les circulations artistiques. Dans un contexte économique caractérisé par un renforcement de la concurrence, la recherche de nouveaux débouchés et de nouveaux marchés a été cruciale pour maintenir l'activité de nombreux artistes. Elle les a conduits à adopter une forte mobilité, tant professionnelle que géographique. Cette nouvelle configuration a entraîné le développement d'une forme d'échange directe du producteur au consommateur ainsi que l'expansion d'une offre élargie rendue accessible à un public neuf. Accélérateurs de transferts de savoir-faire, ces artistes itinérants ont agi en auto-entrepreneurs, indépendamment des institutions officielles. Ils ont trouvé dans la presse d'annonces une nouvelle arme de communication jouant sur l'auto-promotion, essentielle pour assurer leur visibilité de leur temps, comme du nôtre.