

Portrait du médium, médium du portrait.

Les « spécificités historiques » du pastel dans le long XVIII^e siècle.

Isabelle Masse

Department of Art History and Communication Studies

McGill University, Montreal

May 2019

A thesis submitted to McGill University

in partial fulfillment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy

© Isabelle Masse, 2019

RÉSUMÉ

Cette thèse présente le portrait d'un médium du portrait. Elle se penche sur les « spécificités historiques » du pastel dans le long XVIII^e siècle. À partir de sources d'époque, elle analyse les manières dont les discours et les pratiques artistiques interprétaient, appréhendaient et percevaient la nature du pastel. L'investigation montre comment, dans le portrait, des enjeux artistiques, culturels et sociaux étaient liés non seulement à la représentation, mais aussi au médium. Le premier chapitre s'intéresse à une conception que diffusèrent les discours sur l'art en France autour de 1750–1790. Il explore les spécificités que les écrits techniques, critiques et encyclopédiques attribuèrent au pastel, en évaluant leurs rapports à la modernité. Il suggère que le pastel, par une connexion aux théories coloristes, était un médium du portrait moderne. Le deuxième chapitre met en lumière un aspect négligé de l'histoire du portrait au pastel : ses moyens matériels. Il examine l'impact des crayons manufacturés sur la valorisation du médium dans les années 1740–1780. Rassemblant une documentation de première main, il soutient que les crayons fabriqués en Suisse contribuèrent au phénomène social que représenta le portrait au pastel dans l'Europe du XVIII^e siècle. Enfin, le troisième chapitre étudie les mutations que subit le pastel à l'aube du XIX^e siècle. Il considère l'œuvre nord-américaine de Gerrit Schipper (1770/75–1825), un portraitiste itinérant qui dessinait des profils à l'aide d'une camera obscura. Ce chapitre conclusif fait valoir que la nature du pastel, telle que les décennies précédentes l'avaient envisagée sur les plans conceptuels et matériels, opéra un virage qui allait témoigner des développements médiaux du portrait. Offrant un cadre méthodologique qui historicise la notion de spécificité des médiums, cette thèse montre comment les qualités spécifiques du pastel n'étaient ni naturelles ni essentielles, mais historiquement contingentes.

ABSTRACT

This dissertation presents the portrait of a medium of portraiture. It examines the “historical specificities” of pastel in the long eighteenth century. Drawing on period sources, it analyzes how artistic discourses and practices interpreted, understood, and perceived the nature of pastel. This investigation shows how, in portraiture, artistic, cultural, and social issues related not only to the representation but also to the medium. The first chapter focuses on a conception that French discourses disseminated around 1750–1790. It explores the specificities that technical, critical, and encyclopedic writings attributed to the pastel medium while assessing their relation to modernity. It suggests that, through a connection to colorist theories, pastel was a medium of modern portraiture. The second chapter sheds light on a neglected aspect of the history of pastel portraiture: its material means. It examines the impact of ready-made crayons on the valuation of the medium in the years 1740–1780. Gathering first-hand documentation, it asserts that crayons made in Switzerland contributed to the social phenomenon that pastel portraiture represented in eighteenth-century Europe. Finally, the third chapter studies how the pastel medium changed at the dawn of the nineteenth century. It considers the North American work of Gerrit Schipper (1770/75–1825), an itinerant portraitist who drew profiles using a camera obscura. This concluding chapter argues that the nature of pastel, as it was contemplated conceptually and materially in previous decades, underwent a shift that would reflect the medial developments of portraiture. Providing a methodological framework that historicizes the notion of medium specificity, this thesis demonstrates how the specific qualities of pastel were neither natural nor essential, but historically contingent.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	ii
Abstract	iii
Table des matières	iv
Table des illustrations.....	vi
Remerciements.....	x
Introduction	1
L'état de la question	5
Contenus, méthodologies, hypothèses	16
1. Le médium théorique : les spécificités modernes du pastel	22
1.1. La spécificité historique des médiums	25
1.2. Un médium moderne	32
1.3. L'intermédialité.....	40
1.4. La matérialité.....	44
1.5. La fragilité	50
1.6. L'usage	57
1.7. Le pouvoir d'imitation	60
1.8. Les sujets	69
1.9. Conclusion.....	74
2. Le médium brut : les pastels de Lausanne.....	75
2.1. L'état de la question	80
2.2. Le rayonnement.....	86
2.3. L'impact	90
2.4. La succession.....	95
2.5. La querelle.....	105
2.6. Les femmes de la fabrique.....	111
2.7. Le secret artisanal	117
2.8. Conclusion.....	120

3. Le médium en mutation : Gerrit Schipper en Amérique du Nord (1802–1810).	123
3.1. L'état de la question	129
3.2. Éducation et parcours	136
3.3. La clientèle	144
3.4. Techniques et matériaux.....	149
3.5. Vérité et intermédialité.....	162
3.6. Le pastel en Amérique du Nord	165
3.7. Conclusion.....	173
 Conclusion : le médium féminisé	 175
Illustrations	184
Annexe 1 : le brevet d'apprentissage de Jean Christoph Helmoldt	215
Annexe 2 : le testament de Bernard-Augustin Stoupan	219
Sources archivistiques.....	222
Bibliographie.....	224

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1.1.

Marie-Suzanne Roslin (née Giroust, 1734–1772), *Autoportrait*, ca. 1771–1772, pastel sur papier marouflé sur toile, 92,0 x 111,0 cm, collection particulière.

2.1.

Benjamin-Samuel Bolomey (1739–1819), *Jean Christoph Helmsoldt*, 1795, aquarelle, approx. 13,0 x 10,0 cm, Lausanne, Musée historique de Lausanne (I.50.D.24).

2.2.

Échantillon des couleurs de Bernard-Augustin Stoupan [joint à des notes de Karoline Luise von Baden, dictées par Liotard, sur les règles générales pour dessiner au pastel], 1746, pastel sur parchemin, dans *Karoline Luise von Baden: Kunst und Korrespondenz*, FA 5 A Corr 96, 35 (Karlsruhe: Generallandesarchiv).

2.3.

Étiquette commerciale du fabricant de pastels François Michod, fin du XVIII^e siècle, eau-forte sur papier, 16,2 x 20,5 cm, Vevey, Musée historique de Vevey.

2.4.

Étiquette commerciale des marchands de couleurs G. et I. Newman, 1786, gravure sur papier, dimensions non disponibles, Londres, British Museum, collection Banks (89.25).

2.5.

Étiquette commerciale des marchands de couleurs Pache et Galliard, 1784, gravure sur papier, dimensions non disponibles, Londres, British Museum, collection Banks (89.26).

2.6.

Étiquette commerciale du marchand de couleurs William Reeves, ca. 1780–1790, gravure sur papier, dimensions non disponibles, Londres, British Museum, collection Banks (89.34).

3.1.

Gerrit Schipper, *Louis Dulongpré*, 1808–1810, pastel sur papier, 23,0 x 20,5 cm [support], Vaudreuil-Dorion, Musée régional de Vaudreuil-Soulanges (X973.1048).

3.2.

Gerrit Schipper, *Archibald Norman McLeod*, 1808–1810, pastel sur papier, 21,0 x 16,3 cm [support], Montréal, Musée McCord (M936.2).

3.3.

Gerrit Schipper, *François-Xavier Malhiot*, 1808–1810, pastel sur papier, 22,9 x 20,3 cm [support], Québec, Musée national des beaux-arts du Québec (1991.169).

3.4.

Gerrit Schipper, *Reverend Jehoshaphat Mountain*, 1808–1810, pastel sur papier, 22,9 x 20,2 cm [support] / 18,0 x 13,9 cm [médaillon], Toronto, Royal Ontario Museum (981.54.2).

3.5.

Gerrit Schipper, *Julie Boucher de La Perrière*, 1808–1810, pastel sur papier, 23,0 x 20,3 cm [support], Québec, Musée national des beaux-arts du Québec (1991.109).

3.6.

Gerrit Schipper, *Mary-Anne Mountain*, 1808–1810, pastel sur papier, 22,3 x 20,0 cm [support] / 17,8 x 13,8 cm [médaillon], Toronto, Royal Ontario Museum (981.54.1).

3.7.

James Sharples (ca. 1751–1811), *Albert Gallatin*, ca. 1796, pastel sur papier, 23,8 x 18,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (08.144).

3.8.

William Berczy (1744–1813), *Charlotte Hermine-Louise Catherine d'Irumberry de Salaberry*, ca. 1809, peinture [aquarelle sur papier?], 7,7 x 6,2 cm, Montréal, Musée McCord (M985.138.2).

3.9.

Gerrit Schipper, *Le brigadier-général sir Isaac Brock*, 1809–1810, pastel sur papier, 23,4 x 20,3 cm [support], Saint Peter Port, Guernsey Museums and Galleries (2009.52).

3.10.

D'après Gerrit Schipper, *His Excellency Sir James Henry Craig, Captain-General, and Governor in Chief of Lower Canada, Upper Canada*, 1810–1811, aquatinte et eau-forte peint sur papier vélin, 32,8 x 25,7 cm [support] / 20,7 x 16,7 cm [octogone], Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada (1990-317-1).

3.11.

Gerrit Schipper, *Isaiah Thomas Sr.*, 1804, pastel on paper, 22,4 x 19,8 cm [support], Worcester, American Antiquarian Society (Weis 119).

3.12.

Gerrit Schipper, *Isaiah Thomas Sr.*, 1804, pastel on paper, 22,3 x 20,0 cm [support], Worcester, American Antiquarian Society (Weis 118).

3.13.

Gerrit Schipper, *Général Sir James Henry Craig*, 1808–1810, pastel sur papier, 16,0 x 13,0 cm [médaillon], Montréal, Musée McCord (M389).

3.14.

D'après Gerrit Schipper, *Joseph Octave Plessis*, 1811, aquatinte et aquarelle sur papier, 25,4 x 20,4 cm [support] / 20,6 x 16,6 cm [octogone], Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada (2882492).

3.15.

Gerrit Schipper, *Portrait d'homme*, 1805, pastel sur papier, 53,3 x 45,7 cm [support], New York, The Metropolitan Museum of Art (2007.19).

3.16.

Gerrit Schipper [attribution], *Monseigneur François de Laval* [détail], 1810, pastel et sur papier, 37,0 x 27,0 cm [support] / 22,3 x 17,5 cm [médaillon], Musée de la civilisation, collection du Séminaire (1993.15137).

3.17.

Gerrit Schipper, *Monseigneur Louis-Olivier Briand*, 1810, pastel sur papier, 36,8 x 26,9 cm [support] / 22,3 x 17,5 cm [médaillon], Québec, Musée de la civilisation, collection du Séminaire (1993.15252).

3.18.

Louis-Chrétien de Heer (1760–av.1808) [attribution], *Monseigneur Louis-Olivier Briand*, 1788, huile sur toile, 81,1 x 65,7 cm, Québec, Musée de la civilisation, collection de l'Archevêché (1991.3883).

3.19.

Claude Duflos (1665–1727) [graveur], *Monseigneur François de Laval*, 1708, gravure en taille douce sur papier marouflé sur toile, 25,1 x 18,1 cm, Québec, Musée de la civilisation, collection du Séminaire (1993.15131).

3.20.

Gerrit Schipper. « G. Schipper–Miniature Painter [publicité] ». *Columbian Centinel & Massachusetts Federalist*, 14 janvier 1804.

3.21.

Gerrit Schipper. « Nouvelle méthode de dessiner en pastel [publicité] ». *Gazette de Montréal*, 5 décembre 1808.

3.22.

Gerrit Schipper [attribution à William Berczy], *Portrait d'homme* [verso], ca.1810, gouache et graphite sur papier, 21,7 x 17,1 cm [support], Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal (1976.13).

4.1.

Adélaïde Labille-Guiard (1749–1803), *L'Heureuse surprise*, 1779, pastel sur papier marouflé sur toile, 54,6 × 44,5 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (96.PC.327).

4.2.

Gerrit Schipper, *John Gray*, 1808–1810, pastel sur papier, 22,9 × 20,5 cm [support] / 18,0 × 13,5 [médaillon], Toronto, Royal Ontario Museum (976.39.1.1).

REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord remercier Angela Vanhaelen pour son soutien efficace, sa constante disponibilité et les nombreux conseils prodigués au cours de ce projet, de même que Richard Taws qui a lu les différentes moutures de cette thèse et m'a fait part de ses commentaires toujours utiles et éclairants.

Plus que l'écriture d'une thèse, la préparation d'un doctorat est un parcours semé d'expériences diverses. Dans le cadre de projets collaboratifs, j'ai eu l'occasion de participer à des ateliers, des séminaires de recherche et des visites de collections, grâce à la contribution active d'Angela Vanhaelen et de Bronwen Wilson qui ont su, et savent toujours, faire bénéficier leurs étudiants d'opportunités académiques enrichissantes. Dans ce même cadre, je tiens à souligner la générosité de Iain Fenlon qui a codirigé un séminaire auquel j'ai participé à l'Université de Cambridge. Ce parcours n'aurait pu être le même sans le support que m'ont apporté sous diverses formes plusieurs professeurs et collègues : Carla Benzan, Charlotte Christensen, Elisha Conway, Vanessa Di Francesco, Kerry Greaves, Tomasz Grusiecki, Matthew Hunter, Gül Kale, Gwendolyn Owens et Érika Wicky.

Lors de recherches de terrain, j'ai fait appel aux services de conservateurs, d'archivistes et de bibliothécaires. Qu'il me soit permis d'exprimer ici ma reconnaissance envers ceux qui, par leur esprit d'ouverture, ont plus particulièrement facilité mon travail. Au Musée national des beaux-arts du Québec, Daniel Drouin, conservateur de l'art ancien, m'a fait voir plus d'œuvres dans les réserves d'art graphique que je n'aurais osé l'espérer.

Le responsable des collections du Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, Sébastien Daviau, a partagé avec convivialité tout ce qui de près ou de loin pouvait concerner Gerrit Schipper et Louis Dulongpré. Au Musée de l'Amérique francophone, l'archiviste Peter Gagné n'a négligé aucune ressource pour que les fonds du Séminaire de Québec révèlent leurs richesses. À l'étranger, j'ai eu l'occasion d'examiner des pastels exceptionnels – et fragiles – enfouis dans les réserves pour des motifs de conservation. Pour leur assistance précieuse, je remercie les conservatrices Elisabeth Maisonnier du Château de Versailles et Signe Havsteen du Statens Museum for Kunst. Enfin, je suis reconnaissante à Elisabeth Buchwald pour une visite éblouissante des collections royales danoises au Palais d'Amalienborg.

Cette thèse n'aurait pu exister sans le soutien financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (Bourse de doctorat), de la succession du Dr Max Stern (Max Stern Museum Fellowship), de Media@McGill (Advanced Dissertation Grant, Graduate Research Fellowship), de la Faculté des arts de McGill (Bram Garber Fellowship), de l'Institut d'études canadiennes de McGill (H. Anthony Hampson Award), ainsi que du Département d'histoire de l'art (Graduate Excellence Award). Pour diffuser ma recherche ou effectuer du travail de terrain, j'ai aussi bénéficié de bourses de déplacement décernées par Media@McGill, la Faculté des arts, le Département d'histoire de l'art et les groupes de recherche subventionnés *Early Modern Conversions*, *Making Worlds* et *Art, Materiality, and Early Modern Globalization*.

Mes proches m'ont exprimé leur appui constant. La bienveillance de mon père pendant sa maladie m'a aidé à compléter cette thèse.

INTRODUCTION

« Aucun autre n’approche autant de la nature. Aucun ne produit des tons si vrais. C’est de la chair, c’est Flore, c’est l’Aurore »¹. C’est par cet élan poétique que Paul-Romain Chaperon (1732–1793) décrit le médium du pastel dans le principal traité sur le sujet publié au XVIII^e siècle. Selon lui, le pastel est plus apte qu’aucun autre « genre de Peinture » à imiter les couleurs de la nature, spécialement celles de la chair. L’auteur véhicule une conception qui en son temps tient de la détermination essentielle. Le pastel était perçu comme disposant, intrinsèquement, d’un pouvoir exceptionnel d’imitation des couleurs. Or cette conception, souvent reprise, relève moins d’une réalité essentielle que d’un topos propre aux idées artistiques d’une époque. Elle constitue ce que j’appellerai une « spécificité historique » du pastel.

Cette thèse présente le portrait d’un médium du portrait. Elle se penche sur les spécificités historiques du pastel dans le long XVIII^e siècle. À partir de sources d’époque, elle rend compte des manières dont les discours et les pratiques artistiques interprétaient, appréhendaient et percevaient la nature du pastel. Elle analyse comment ils lui donnaient sens et valeur. Le point de départ de la recherche était d’explorer les points de contact historiques entre médium et portrait afin d’en dégager la portée signifiante. Le pastel a été choisi comme objet d’étude parce que, dans le long XVIII^e siècle, il était considéré comme un médium du portrait. L’étudier à ce moment précis de l’histoire permettait d’évaluer les

¹ Paul-Romain Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, Du secret d’en composer les crayons, & des moyens de le fixer* (Paris: Defer de Maisonneuve 1788), 13.

rapports qu'il entretenait avec ce genre artistique. Dans ses grandes lignes, l'intention première était donc de cerner le médium du pastel au prisme du portrait et, inversement, d'étudier le portrait dans ses rapports au pastel.

La majorité des analyses consacrée au portrait interprètent les éléments référentiels de l'image, en laissant à l'arrière-plan les considérations en lien avec le médium. Ces analyses explorent principalement les questions de subjectivité et d'identité que soulève la représentation d'êtres singuliers, en les liant à leurs contextes sociaux, politiques et économiques. Elles mettent en évidence les fonctions identitaires du portrait – des fonctions de construction ou de déconstruction – à travers lesquelles elles expliquent la signification de l'œuvre d'art. Quand les analyses se concentrent sur le médium, ce qui est rare, elles s'intéressent soit aux rapports analogiques qu'entretient le matériau du portrait avec les chairs, soit au réalisme indiciel qu'apportent les techniques dites de la trace, notamment celles du moulage. Dans leur ensemble, elles contribuent sous différentes perspectives à approfondir notre compréhension du portrait en restant attachées à une lecture de la représentation. À travers l'étude du pastel, cette thèse envisage un autre angle d'approche. Elle montre comment, dans le portrait, des enjeux artistiques, culturels et sociaux sont liés non seulement au sujet représenté, mais aussi au médium.

L'investigation emprunte trois directions qui s'inscrivent chacune dans la structure tripartite de la thèse. Le premier chapitre se concentre sur la représentation canonique du pastel que diffusent les écrits sur l'art autour des années 1750–1790 en France; le deuxième examine l'impact du matériel d'art suisse, à savoir des couleurs prêtes à l'emploi, sur la valorisation du portrait au pastel entre 1740 et 1780; tandis que le troisième aborde l'évolution que subit la détermination de la nature du médium en Amérique à l'aube du

XIX^e siècle. Ainsi, l'étude se penche d'abord sur une conception théorique du pastel propre au XVIII^e siècle, se tourne ensuite vers sa matérialité brute, puis traite de certaines transformations ultérieures du médium sur les plans conceptuels, matériels et techniques.

Le premier chapitre analyse, principalement à partir d'écrits d'époque, les spécificités historiques du pastel, soit la conception que se fait le XVIII^e siècle de la prétendue nature de ce médium. Il examine comment les propriétés attribuées au pastel participent d'une pensée historique, notamment de la théorie de l'art, et partant, comment elles forment un ensemble de traits culturellement construits. Les discours du XVIII^e siècle, dont participe le traité de Chaperon, affirment entre autres choses que le pastel se situe à la confluence du dessin et de la peinture, qu'il est apte à dépeindre le portrait plus que tout autre sujet et qu'il imite à merveille les carnations et les étoffes. Dans mon interprétation, ces propriétés, jadis comprises comme procédant de la nature du médium, constituent un panorama de lieux communs. Les discours qui les ont édifiées sont nés en France dès la fin du XVII^e siècle et les ont consolidées au cours du siècle suivant, pour éventuellement les répandre dans toute l'Europe. Puisant à leur source, le chapitre analyse les spécificités du médium à travers un corpus de textes essentiellement français.

Le deuxième chapitre se concentre sur le médium comme matériel de production. Il expose le rôle sous-estimé des crayons manufacturés dans l'essor du portrait au pastel au XVIII^e siècle, en l'occurrence le rôle des plus célèbres d'entre eux : les crayons produits à Lausanne, en Suisse, par Bernard-Augustin Stoupan (1701–1775) et son apprenti Jean Christoph Helmsoldt (1743–1824). L'étude de ces crayons montre comment les conceptions historiques du pastel sont inséparables de ses moyens matériels. Comme le soutient ce chapitre, les pastels lausannois, ainsi que leurs multiples imitations françaises et anglaises,

ont contribué à la popularité et à la valorisation du pastel. Ils ont exercé un impact positif sur l'image des pastellistes, du pastel comme médium et du pastel comme art.

Enfin, à travers le cas de Gerrit Schipper (1770/75–1825), un pastelliste itinérant qui parcourt le nord-est de l'Amérique, le troisième et dernier chapitre étudie les mutations que subit le pastel dans ses liens au genre du portrait à l'aube du XIX^e siècle. Les portraits de Schipper se présentent comme le contraire formel des conceptions canoniques – détaillées dans le premier chapitre – qui définissaient l'art du pastel au XVIII^e siècle. Mettant l'accent sur la ligne et non sur le coloris, sur l'exactitude du contour et non sur la fluidité du geste, elles constituent pour ainsi dire des incongruités de l'art du pastel. Elles témoignent des nouveaux rapports qui apparaissent au début du XIX^e siècle entre portrait et médialité. Ces portraits mettent en évidence le caractère contingent et variable des conceptions du pastel. Ils montrent comment ce médium se plie à des esthétiques diverses, indépendantes de sa définition soi-disant naturelle élaborée au XVIII^e siècle. En définitive, après avoir exposé dans le premier chapitre l'influence des discours artistiques sur la définition du pastel et dans le deuxième, celui du matériel manufacturé sur sa valorisation, le contre-exemple de Schipper montre comment la compréhension de la nature du pastel a pu se modifier radicalement suivant le déclin de popularité du médium. Les pages qui suivent détailleront les contenus des trois chapitres, avec leurs méthodologies et leurs hypothèses. Mais au préalable, il convient de recenser les expositions et les études marquantes consacrées au pastel de la période étudiée. Les écrits relatifs aux études de cas que sont les pastels de Lausanne et Gerrit Schipper seront, quant à eux, examinés en détails dans les deuxième et troisième chapitres.

L'état de la question

Le pastel du long XVIII^e siècle est un sujet peu exploré dont l'historiographie est dominée par les monographies de « grands maîtres » et leur lot de découvertes biographiques. Outre des travaux monographiques, les recherches comptent plusieurs catalogues et quelques ouvrages thématiques, auxquels s'ajoutent des publications variées traitant souvent de conservation. Après s'être attardée brièvement aux expositions sur le pastel, la recension ci-après passera en revue les recherches existantes selon un découpage qui correspond à trois phases historiographiques s'étendant de 1867 jusqu'à aujourd'hui. Elle montre que cette thèse se situe en dehors des repères historiographiques traditionnels et qu'elle aborde des thèmes encore peu étudiés, soit le pastel et sa conception théorique, l'histoire des pastels manufacturés, et le pastel en Amérique.

Dans la publication qui accompagnait l'exposition *Pastel Portraits: Images of 18th-Century Europe*, tenue au Metropolitan Museum of Art en 2011, les commissaires Katharine Baetjer et Marjorie Shelley écrivaient: « We know of no other eighteenth-century pastel exhibitions in the United States, certainly none in recent years, and the several important exhibitions of the kind that were held in Paris are well beyond living memory »². Depuis, deux expositions majeures organisées en 2015 et 2018 par la Royal Academy of Arts et le Musée du Louvre ont tenté de pallier cette sous-représentation du médium: *Jean-Étienne Liotard (1702–1789)* et *En société: pastels du Louvre des XVII^e et*

² Katherine Baetjer et Marjorie Shelley, *Pastel Portraits: Images of 18th-Century Europe* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011), 2.

XVIII^e siècles³. Les expositions consacrées au pastel du long XVIII^e siècle demeurent néanmoins rarissimes⁴.

Les premières expositions font l'apologie des maîtres du pastel et des écoles nationales françaises et anglaises, suivant des approches qui se reflètent dans les ouvrages des périodes correspondantes. Parmi les jalons notables, il faut compter dès 1886 la présentation du fonds d'atelier de Maurice-Quentin de La Tour (1704–1788) au musée municipal de Saint-Quentin, aujourd'hui le Musée Antoine-Lécuyer, ainsi qu'une imposante exposition de la Galerie Georges Petit en 1908, *Cent Pastels du XVIII^e siècle*, qui participa à un regain d'intérêt pour le médium au tournant du XX^e siècle⁵. Ces deux jalons furent suivis de l'exposition *Pastellistes anglais au XVIII^e siècle* à la Galerie Charles Brunner (1911), un événement qui réunissait près de deux cents œuvres et fit l'objet d'une critique de Guillaume Apollinaire⁶. Une quinzaine d'années plus tard avait lieu *Pastels français des XVII^e et XVIII^e siècles* à l'Hôtel Jean Charpentier (1927) qui fut décrit en son temps comme « l'une des manifestations artistiques les plus marquantes de ces dernières

³ Voir Christopher Baker, William Hauptman et MaryAnne Stevens, dir., *Jean-Etienne Liotard (1702–1789)* (Londres: Royal Academy of Arts, 2015) ; Xavier Salmon, dir., *Pastels du Musée du Louvre, XVII^e-XVIII^e siècles* (Paris: Hazan; Louvre éditions, 2018). Une autre exposition d'importance sur le pastel a eu lieu à Lausanne, mais elle couvrait plusieurs siècles d'histoire. Voir Sylvie Wuhrmann et Aurélie Couvreur, dir., *Pastels du 16^e au 21^e siècle* (Lausanne: Fondation de l'Hermitage, 2018).

⁴ Outre ces deux grandes manifestations, il faut en souligner quelques autres, plus modestes et sans catalogue, organisées par la Huntington Art Gallery (*Velvet Paintings, 18th-Century Pastels from the Huntington's Collection*, 2015) et le J. Paul Getty Museum (*Fashionable Likeness: Pastel Portraits in 18th-Century Britain*, 2016–2017 ; *The Birth of Pastel*, 2017 ; *Pastels in Pieces*, 2018 ; et *Eighteenth-Century Pastel Portraits*, 2018–2019).

⁵ Voir Léon Roger-Milès et Albert Besnard, *Maîtres du XVIII^e siècle. Cent Pastels* (Paris: Impr. de G. Petit, 1908).

⁶ Voir Robert René Meyer-Sée, *English pastels, 1750–1830* (Londres: G. Bell & Sons, 1911) ; Guillaume Apollinaire, « L'Art anglais. Les Pastellistes au XVIII^e siècle. L'Exposition de la rue Royale », *L'Intransigeant*, n° 11224 (8 avril 1911) ; René Chavance, « Les pastellistes anglais du XVIII^e siècle », *La vie artistique: revue d'information des collectionneurs et des artistes* (avril 1911).

années et dont le succès dépassa même le souvenir de la triomphale exposition des *Cents Pastels* de 1908 »⁷. En excluant les événements plus modestes, notamment ceux qu'organisent dans les années 1980 le Musée Carnavalet, la Clarendon Gallery et le Louvre, il faudra attendre l'exposition new-yorkaise de 2011 avant de revoir des événements d'une telle envergure⁸. Si les expositions se révèlent d'abord un moteur de la recherche, en particulier sur l'œuvre de La Tour, ce sont à l'inverse les recherches qui semblent par la suite avoir suscité un intérêt pour le médium et contribué aux grandes expositions récentes. Celles-ci abordent l'histoire matérielle et sociale du pastel dans des perspectives qui poursuivent des études antérieures, en particulier celles de Shelley, de Marcel Roethlisberger et Renée Loche, ainsi que de Geneviève Monnier et Xavier Salmon⁹. Le deuxième chapitre de cette thèse, sur les pastels de Lausanne, prolonge des arguments avancés dans la publication qui accompagnait l'exposition du Metropolitan

⁷ Le catalogue d'exposition et la publication d'où provient la citation sont les suivants : Émile Dacier et Paul Ratouis de Limay, *Pastels français des XVII^e et XVIII^e siècles : étude et notice* (Paris; Bruxelles: Éditions G. Van Oest, 1927) ; *Les Éditions G. Van Oest, 1904-1929: catalogue général*, (Tours: Impr. de Arnoult, 1929), 23.

⁸ Voir les catalogues *Pastels du Musée Carnavalet*, (Paris: Les Musées de la ville de Paris, 1984) ; *The Art of the Pastel: An Exhibition of English and Continental Pastels*, (Londres: Clarendon Gallery, 1986).

L'exposition du Louvre, *Pastels français du XVIII^e siècle* (1985), n'a fait l'objet d'aucune publication.

⁹ Geneviève Monnier, *Pastels, XVII^e et XVIII^e siècles*, Inventaire des collections publiques françaises (Paris: Musées nationaux, 1972) ; Marcel Roethlisberger et Renée Loche, *Liotard: catalogue, sources et correspondance*, 2 vols. (Doornspijk: Davaco, 2008) ; Xavier Salmon, *Les pastels* (Paris: Réunion des musées nationaux, 1997) ; *Le voleur d'âmes : Maurice Quentin de La Tour* (Versailles: Artlys, 2004) ; Xavier (dir.) Salmon, *De poudre et de papier : florilège de pastels dans les collections publiques françaises* (Versailles: Artlys, 2004) ; Marjorie Shelley, « Painting in Crayon: The Pastels of John Singleton Copley », dans *John Singleton Copley in America*, dir. Carrie Rebora Barratt (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995) ; « An Aesthetic Overview of the Pastel Palette: 1500-1900 », dans *The Broad Spectrum: Studies in the Materials, Techniques and Conservation of Color on Paper*, dir. Harriet K. Stratis et Britt Salvesen (Londres: Archetype Publications, 2002).

Museum sur les motifs de l'essor du pastel au XVIII^e siècle¹⁰. Il réoriente ces arguments dans une direction nouvelle.

Les recherches historiques suivent de près les mouvements d'intérêt et de désintérêt successifs que suscite le pastel. Leur quantité obéit à la valorisation ou à la dévalorisation du médium qui prévaut à différentes époques. Les recherches pionnières, majoritairement françaises, paraissent dans des travaux monographiques consacrés pour l'essentiel à trois pastellistes de renom : La Tour, Jean-Baptiste Perronneau (ca.1715–1783) et Jean-Étienne Liotard (1702–1789)¹¹. Elles figurent également dans les catalogues des expositions susmentionnées de 1908, 1911 et 1927, ainsi que dans au moins deux ouvrages thématiques, l'un sur les pastellistes français du XVIII^e siècle, l'autre sur les pastellistes américains des XVIII^e et XIX^e siècles¹². Cette première vague d'esprit monographique s'étend de 1867 à 1928, c'est-à-dire de textes sur La Tour rédigés par les frères Goncourt à un ouvrage de François Fosca sur Liotard¹³. Elle coïncide avec une faveur renouvelée pour le médium chez les impressionnistes, les symbolistes et les nabis, une faveur qui

¹⁰ « Painting in the Dry Manner: The Flourishing of Pastel in 18th-Century Europe », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 68, n° 4 (2011).

¹¹ Les principales études, en ordre chronologique de publication : Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, « La Tour », *Gazette des Beaux-Arts* 22, n° 128, 130 (1867) ; Henry Lapauze, *Les pastels de M.-Q. de la Tour à Saint-Quentin* (Paris: J.E. Bulloz, 1899) ; Maurice Tourneux, *Jean-Baptiste Perronneau* (Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1903) ; *La Tour: biographie critique* (Paris: H. Laurens, 1904) ; Léandre Vaillat et Paul Ratouis de Limay, *J.B. Perronneau (1715-1783): sa vie et son oeuvre* (Paris: Frédéric Gittler, 1909) ; Hermann Erhard, *La Tour, der Pastellmaler Ludwigs XV* (Munich: R. Piper, 1920) ; Elie Fleury et Gaston Brière, *Catalogue des pastels de M.Q. de la Tour: collection de Saint-Quentin et Musée du Louvre* (Paris: J.E. Bulloz, 1920) ; Albert Besnard et Georges Wildenstein, *La Tour: la vie et l'oeuvre de l'artiste* (Paris: Les Beaux-Arts, Édition d'études et de documents, 1928) ; François Fosca, *Liotard (1702-1789)* (Paris: André Delpeuch, 1928).

¹² Haldane Macfall et T. Leman Hare, *The French Pastellists of the Eighteenth Century their Lives, their Times, their Art, and their Significance* (Londres: Macmillan and Co., 1909) ; Theodore Bolton, *Early American Portrait Draughtsmen in Crayons* (New York: Kennedy Graphics; Da Capo Press, 1923).

¹³ Goncourt et Goncourt, « La Tour » ; Fosca, *Liotard (1702-1789)*.

s'inscrit dans un nouveau virage de la modernité. À la fin du XIX^e siècle, le pastel sera en effet partie prenante des expérimentations plastiques du modernisme naissant, ce qui fera écho aux traits de modernité qu'il présentait au siècle précédent.

Après cette première vague, les ouvrages marquants sur le pastel se publient à des décennies d'écart, peut-être parce que les valeurs du portrait dit rococo accusent, au moins en apparence, un décalage avec celles mises de l'avant par les mouvements artistiques qui naissent à partir des années 1930. Si, dans une deuxième phase historiographique qui va de 1928 à 2000, des monographies paraissent encore périodiquement, en particulier sur les trois mêmes figures que sont La Tour, Perronneau et Liotard¹⁴, seuls deux ouvrages thématiques et un catalogue raisonné semblent sortir des sentiers battus. En 1946, avec la publication de *Le Pastel en France au XVIII^e siècle*, Paul Ratouis de Limay, conservateur de la Bibliothèque des arts décoratifs, réalise une histoire nationale du pastel qui traite d'artistes jusque-là ignorés : les premiers pastellistes français, les femmes pastellistes françaises et les pastellistes étrangers en France. L'ouvrage inclut un dictionnaire de pastellistes, avec un catalogue des pastels exposés dans les principaux salons parisiens du XVIII^e siècle¹⁵. Malgré sa saveur nationale, il s'impose comme un incontournable de la littérature sur le médium. Une vingtaine d'années plus tard, en 1972, la conservatrice Geneviève Monnier documente la plus importante collection de pastels des XVII^e et XVIII^e siècles, celle du Louvre, dans un catalogue qui fera découvrir des œuvres alors méconnues

¹⁴ Voir notamment, *La vie, les voyages et les oeuvres de Jean-Étienne Liotard, citoyen de Genève, dit le peintre turc* (Lausanne; Paris: La Bibliothèque des arts, 1956) ; Renée Loche et Marcel Roethlisberger, *L'opera completa di Liotard* (Milano: Rizzoli, 1978) ; Christine Debie, *Maurice-Quentin de La Tour: "peintre de portraits au pastel", 1704-1788, au Musée Antoine Lécuyer de Saint-Quentin* (Thonon-les-Bains; Saint-Quentin: L'Albaron-Société Présence du Livre; Musée Antoine Lécuyer, 1991).

¹⁵ Paul Ratouis de Limay, *Le Pastel en France au XVIII^e siècle: ouvrage orné de cent photogravures* (Paris: Baudinière, 1946).

et qui restera la référence jusqu'à sa mise à jour en 2018¹⁶. Monnier publiera également en 1983 un ouvrage général intitulé *Le Pastel*, disponible en traduction anglaise l'année suivante, qui couvre cinq siècles de création artistique¹⁷. Bien que le caractère anthologique de cette publication la condamne à une concision certaine, l'auteur propose une recherche innovante qui en s'éloignant à la fois des compilations d'œuvres et des parcours biographiques se distingue avantageusement de la littérature qui la précède. La recherche de Monnier constitue ainsi un autre marqueur de l'historiographie non seulement pour les connaissances inédites qu'elle révèle, mais surtout pour la manière d'aborder son sujet d'étude. Par la suite, les années 1990 ne voient la publication d'aucun ouvrage d'importance – à part peut-être le catalogue raisonné des pastels de Versailles, et encore¹⁸ – mais plutôt d'une poignée d'articles qui témoignent d'un intérêt particulier pour le pastel du XVIII^e siècle chez les spécialistes de la conservation¹⁹.

Dans les vingt dernières années, qui correspondent à une troisième phase historiographique, la littérature sur le pastel a connu un lent renouveau. Quelques

¹⁶ Monnier, *Pastels, XVII^e et XVIII^e siècles* ; Salmon, *Pastels du Musée du Louvre, XVII^e-XVIII^e siècles*.

¹⁷ Geneviève Monnier, *Le Pastel* (Genève: Skira, 1983) ; Geneviève Monnier, *Pastels: From the 16th to the 20th century* (Genève: Skira, 1984).

¹⁸ Cet ouvrage documentaire a le principal mérite faire connaître le fonds de pastels de l'institution. Voir Salmon, *Les pastels*.

¹⁹ Parmi les textes traitant de conservation dans les années 1990, voir Thea Burns, « Chalk or Pastel? The Use of Coloured Media in Early Drawings », *The Paper Conservator* 18, n° 1 (1994) ; « The Historic Framing and Presentation of European Pastel Portraits in the Early Eighteenth Century », dans *Historic Framing and Presentation of Watercolours, Drawings and Prints*, dir. Nancy Bell (Leigh: Institute of Paper Conservation, 1996) ; « The Political Construction of Fragility and French Arts Policy around 1750 », *Studies in Conservation* 43, n° 1 (1998) ; Joanna M. Kosek, « The Heyday of Pastels in the Eighteenth Century », *The Paper Conservator* 22, n° 1 (1998) ; Jacob Simon, « The Production, Framing and Care of English Pastel Portraits in the Eighteenth Century », *The Paper Conservator* 22, n° 1 (1998). Voir aussi le catalogue de l'exposition sur John Singleton Copley tenue en 1995 au Metropolitan Museum of Art qui inclut le seul article consacré aux pastels de cet artiste américain : Shelley, « Painting in Crayon: The Pastels of John Singleton Copley ».

monographies traditionnelles colligent toujours des informations utiles, notamment des transcriptions de manuscrits, des reconstitutions de fortune critique et des répertoires d'œuvres d'art. Comme la plupart des pastellistes travaillaient aussi à l'huile et parfois à la gravure, presque toutes s'éloignent du champ strict du pastel. Dans cette veine, se comptent plusieurs ouvrages publiés dans des éditions « beaux livres » à la diffusion restreinte²⁰. Dans le format du catalogue raisonné, le dernier ouvrage des historiens de l'art suisses Marcel Roethlisberger et Renée Loche sur Jean-Étienne Liotard (2008) se distingue entre tous²¹. Devenu instantanément la référence sur l'artiste, il compile en deux volumes sa production artistique et sa correspondance, tout en traitant de ses techniques, de sa collection personnelle, de son travail de théoricien et plus encore. Plus novatrices, les publications de Claudia Denk (1998), Laura Auricchio (2009) et Marianne Koos (2014) suivent des approches qui bousculent la tradition monographique²². Denk aborde La Tour comme une figure exemplaire des Lumières qui participe activement au milieu culturel et intellectuel de son temps ; Auricchio jette un éclairage social sur la vie et l'œuvre d'Adélaïde Labille-Guiard (1749–1803) en l'analysant dans une perspective féministe ; tandis que Koos pose un regard neuf sur le travail de Liotard en explorant des questions

²⁰ Christine Debré et Xavier Salmon, *Maurice-Quentin de La Tour: prince des pastellistes* (Paris: Somogy, 2000) ; Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs, 1728-1779* (Munich: Hirmer, 2003) ; Maria Gordon-Smith, *Pillement* (Cracovie: International Institute for Art Historical Research, 2006) ; Audrey Adamczak, *Robert Nanteuil, ca. 1623-1678* (Paris: Arthena, 2011) ; Dominique d'Arnoult, *Jean-Baptiste Perronneau, ca. 1715-1783: un portraitiste dans l'Europe des Lumières* (Paris: Arthena, 2014).

²¹ Roethlisberger et Loche, *Liotard: catalogue, sources et correspondance*.

²² Claudia Denk, *Artiste, Citoyen & Philosophe: Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung* (Munich: Fink, 1998) ; Laura Auricchio, *Adélaïde Labille-Guiard: Artist in the Age of Revolution* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2009) ; Marianne Koos, *Haut, Farbe und Medialität: Oberfläche im Werk von Jean-Etienne Liotard (1702-1789)* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2014).

relatives à l'image et à la médialité. Somme toute, à part quelques rares contributions²³, la majorité des monographies récentes rassemblent un matériel historique de fond, sans innover sur le plan de l'interprétation. Sans que cette thèse ne soit une monographie, son troisième chapitre se concentre sur la figure d'un artiste, Schipper. Comme l'ouvrage de Koos, il aborde des points en lien avec le médium, tout en posant des questions d'un autre ordre.

Même aujourd'hui, le nombre de catalogues et d'ouvrages généraux dignes de mention apparaît modeste face à la quantité de monographies publiées. Parmi les catalogues parus depuis les années 2000, dont beaucoup empruntent la formule monographique, une liste fragmentaire comporterait sans doute celui de l'exposition sur le peintre et pastelliste Joseph Boze (1745–1826) présentée en 2004 à Martigues, un ouvrage ambitieux considérant la petite taille du musée qui le publie²⁴. Elle comporterait surtout les ouvrages accompagnant les expositions susmentionnées *Jean-Étienne Liotard* et *En Société* tenues en 2015 et 2018. Le premier enrichit la contribution de Roethlisberger et Loche avec des analyses historiques originales ; le second met à jour le travail de Monnier sur les collections du Louvre²⁵. Du côté des études générales, le monumental *Dictionary of Pastellists before 1800* de Neil Jeffares publié par une maison d'édition indépendante en 2006 s'avère un incontournable, d'autant qu'il a été mis en ligne et est régulièrement

²³ Parmi les contributions innovantes, à part celles de Denk, Auricchio et Koos, voir Antje Matthews, « John Russell (1745–1806) and the Impact of Evangelicalism and Natural Theology on Artistic Practice » (Thèse de doctorat, University of Leicester, 2005) ; Rena M. Hoisington, « Maurice-Quentin de La Tour and the Triumph of Pastel Painting in Eighteenth-Century France » (Thèse de doctorat, New York University, 2006).

²⁴ Gérard Fabre, dir., *Joseph Boze (1745-1826), portraitiste de l'Ancien Régime à la Restauration* (Paris ; Martigues: Somogy ; Musée Ziem, 2004).

²⁵ Baker, Hauptman et Stevens, *Jean-Etienne Liotard (1702–1789)* ; Salmon, *Pastels du Musée du Louvre, XVII^e-XVIII^e siècles*.

mis à jour²⁶. Bien que centré sur des figures d'artistes, il inclut des données sur les modèles, les collectionneurs, les collections, les expositions, de même qu'une bibliographie exhaustive, des informations statistiques et ainsi de suite. Ce travail de compilation est non évalué par ses pairs. De ce fait, il souffre d'un déficit de crédibilité dans les milieux académiques, même s'il constitue une ressource documentaire inégalée. En tout état de cause, il faut saluer le partage en ligne d'informations qui dynamisent la recherche. En excluant une thèse doctorale et encore plusieurs études d'intérêt dans des publications sur la conservation²⁷, l'autre incontournable est l'ouvrage thématique de Thea Burns, *The Invention of Pastel Painting* (2007)²⁸. S'appuyant sur l'examen de documents d'époque et plus spécialement d'œuvres d'art, il retrace les origines du pastel comme matière, comme pratique et comme art. L'auteure, forte d'une expertise en conservation, emprunte une approche issue de l'histoire technique de l'art et établit des ponts interprétatifs entre matérialités, techniques, esthétiques et fonctions historiques du médium. Elle se concentre sur les pionniers du pastel en France, sans céder au biographisme : Robert Nanteuil (1623–1678), Joseph Vivien (1657–1735) et Rosalba Carriera (1675–1757). À ce jour, l'ouvrage est sans doute l'un des plus significatifs en ce qui touche l'étude du pastel comme médium. Sans être aussi technique, la présente thèse lie également le médium à des enjeux

²⁶Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists Before 1800* (Londres: Unicorn Press, 2006) ; *Dictionary of pastellists before 1800: Online edition*, (2019), <http://pastellists.com/>.

²⁷ La thèse à laquelle je fais référence est la suivante: Francesca Whitlum-Cooper, « Itinerant Pastellists: Circuits of Movement in Eighteenth-Century Europe » (Thèse de doctorat, Courtauld Institute of Art, University of London, 2015). Concernant les études issues du domaine de la conservation, voir entre autres Thea Burns, « Making Up the Face: Technique and Meaning in the Pastels of Rosalba Carriera », dans *The Broad Spectrum: Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper*, dir. Harriet K. Stratis et Britt Salvesen (Londres: Archetype Publications, 2002) ; « Matte Surfaces: Meaning for Audiences of 18th-century Pastel Portraits and the Implications for their Care Today », *Kermes* 29, n° 101/102 (2018) ; Shelley, « An Aesthetic Overview of the Pastel Palette: 1500-1900 ».

²⁸Thea Burns, *The Invention of Pastel Painting* (London: Archetype, 2007).

historiques. Elle s'inscrit dans une période plus tardive et s'attarde à des thèmes différents. L'ouvrage de Burns a été suivi en 2014 d'un autre, *L'art du pastel*, co-écrit avec Philippe Saunier, une publication qui cible un large lectorat et qui aborde le pastel des XVIII^e et XIX^e siècles principalement à travers des figures d'artistes, selon une approche plus traditionnelle.

D'un point de vue méthodologique, la plupart des monographies de pastellistes privilégient une narration factuelle appuyée par des sources de première main. Lorsqu'elles sont originales, ces études contribuent à faire découvrir des pans de la vie et de l'œuvre des pastellistes, mais rarement appréhendent-elles l'histoire au-delà de ses retranchements traditionnels²⁹. La France en particulier, d'où origine la grande vogue du pastel au XVIII^e siècle, a vu fleurir quantité de monographies d'artistes célèbres qui, même aujourd'hui, restent hantées par l'ombre des grands maîtres et des écoles nationales. Cette prépondérance des monographies dans la littérature tend à réduire l'art du pastel à quelques noms et à occulter le phénomène artistique, culturel et social que ce médium représente au XVIII^e siècle. Car si les monographies effectuent un travail de documentation utile, elles laissent généralement de côté les implications plus larges du pastel dans l'histoire. De surcroît, elles tendent à perpétuer une image déformée de cet art, une image aimable et enjolivée, mièvre à plusieurs égards, qui va de pair avec les idées reçues sur le portrait dit rococo et sur le XVIII^e siècle en général.

²⁹ C'est particulièrement le cas des éditions « beaux livres ». Voir entre autres les ouvrages cités précédemment : Debie et Salmon, *Maurice-Quentin de La Tour: prince des pastellistes* ; Roettgen, *Anton Raphael Mengs, 1728-1779* ; Gordon-Smith, *Pillement* ; Adamczak, *Robert Nanteuil, ca. 1623-1678* ; d'Arnoult, *Jean-Baptiste Perronneau, ca.1715-1783: un portraitiste dans l'Europe des Lumières*.

Quant à eux, les catalogues de musées et les ouvrages généraux adoptent des démarches diversifiées selon l'époque et les traditions académiques auxquelles ils appartiennent. Les catalogues qui abordent strictement le pastel sont rares, étant donné que les pastels intègrent le plus souvent des expositions ou des collections réunissant des œuvres réalisées dans plusieurs médiums. De fait, l'organisation d'expositions qui présentent des pastels conservés dans plusieurs villes ou pays constitue un défi pour les musées, en raison des difficultés qu'entraîne le transport d'œuvres fragiles. Dans la foulée, les catalogues mettent souvent à l'honneur les pastels d'un même fonds d'art graphique. Ils rassemblent, dans tous les cas, des contributions aux visées multiples qui vont de la compilation de données à l'essai didactique, en passant par l'analyse spécialisée.

Les études générales, également peu nombreuses, tendent à se diviser entre celles qui s'intéressent aux pastellistes et au médium. Le premier groupe se compose d'ouvrages structurés autour de plusieurs figures de pastellistes, dont des dictionnaires. Le second traite de l'histoire matérielle et technique du pastel, ainsi que de sa conservation et a surtout été le terrain de recherche des restaurateurs et des conservateurs. Les auteurs, familiers avec les propriétés physiques du pastel, se sont intéressés non seulement aux problèmes de conservation que ce médium volatile soulevait, mais aussi à l'histoire de sa matérialité. S'il n'est paru qu'une seule grande étude, celle de Burns sur l'invention du pastel, plusieurs articles et chapitres, en particulier ceux précités de Burns et de Shelley, ont contribué à divers degrés à approfondir nos connaissances sur le pastel en tant que médium.

Tout compte fait, ce bilan des travaux sur le pastel du XVIII^e siècle montre que si quelques pastellistes réputés ont été abondamment étudiés, le médium lui-même reste sous-représenté dans la littérature. Ce domaine d'investigation demeure donc largement ouvert.

Aucune étude approfondie n'a été publiée, entre autres, sur les liens que noue le pastel avec la théorie de l'art, sur les développements du matériel manufacturé et, très peu, sur la présence du pastel en Amérique dans le long XVIII^e siècle³⁰. Les chapitres qui suivent abordent tour à tour ces trois questions au prisme de la représentation historique du médium, une représentation qui n'est pas uniquement matérielle ou visuelle, mais aussi théorique et sociale.

Contenus, méthodologies, hypothèses

Cette thèse aborde le médium du pastel selon trois perspectives, qui correspondent respectivement à ses trois chapitres, et qui appellent chacune une orientation méthodologique distincte adaptée à leur objet d'étude. Posant l'hypothèse que le pastel est historiquement un médium moderne, en particulier du portrait moderne, le premier chapitre fait l'examen de ses « spécificités historiques » telles qu'elles se présentent dans les discours sur l'art. Il n'a pu ignorer l'héritage théorique du formalisme américain, avec la notion de *medium specificity* popularisée par le critique Clement Greenberg (1909–1994). Pour recourir à cette notion discutée, il fallait la vider de son caractère essentialisant et de ses idées de pureté. Il fallait lui donner un ancrage historique. Partant de cette notion imparfaite, mais utile à plusieurs égards, j'ai repris un concept philosophique, la *meta-ontology*, pour interpréter le médium. J'ai transposé au pastel une proposition que le philosophe Jean-Marie Schaeffer avait lui-même repensée pour l'étude de la

³⁰ Theodore Bolton, *Early American Portrait Draughtsmen in Crayons* (New York: Kennedy Graphics; Da Capo Press, 1970) ; Shelley, « Painting in Crayon: The Pastels of John Singleton Copley ».

photographie³¹. Une fois ce cadre en place, il s'agissait de réunir un corpus de textes du XVIII^e siècle, dont beaucoup étaient issus d'anciens traités pratiques, pour identifier les spécificités historiques du médium. Dans cette démarche, la dimension « méta » du cadre a eu comme objectif de contrer tout essentialisme réducteur.

L'investigation de ce premier chapitre s'inscrit dans une période qui couvre principalement quatre décennies, des années 1750 aux années 1790, et qui correspond à la majorité des publications sur l'art du pastel au XVIII^e siècle. Elle s'attarde à une conception du pastel née en France qui acquerra un statut canonique dans toute l'Europe. Son objectif est de cerner comment le XVIII^e siècle comprenait ou envisageaient la nature du médium, sans s'avancer à définir cette nature en tant que telle. En réutilisant la notion de spécificité, le cadre interprétatif fait écho à des théories historiques, ou à des arguments à caractère théorique, qui considéraient les arts comme étant séparés. Il ne cherche pas à projeter une pensée du XX^e siècle sur l'histoire, mais tente au contraire d'établir des ponts avec elle. À l'aide de sources textuelles, le chapitre étaye son hypothèse – le pastel est historiquement un médium du portrait moderne – et passe en revue les différentes spécificités historiques du pastel : son intermédialité dessin-peinture, sa matérialité qui l'associe à la peinture, sa fragilité tour à tour décriée et célébrée, son usage comme médium du portrait, son pouvoir d'imitation et ses sujets contemporains. Ce parcours suggère que les spécificités du pastel procédaient dans l'ensemble des théories dites coloristes qui étaient alors dominantes. Il suggère aussi que ces spécificités n'étaient ni naturelles ni essentielles, mais contingentes à un environnement artistique, culturel et social. À travers une telle investigation, le

³¹ Jean-Marie Schaeffer, « Quelle théorie pour quelle photographie? » (communication présentée lors du colloque *Où en sont les théories de la photographie?*, Centre Georges Pompidou, 27 mai 2015).

chapitre a ultimement l'ambition, outre d'historiciser une conception canonique du pastel, de montrer l'utilité d'un modèle d'interprétation qui historicise la notion de spécificité des médiums.

Le chapitre suivant, qui aborde le médium brut, étudie à grande et à petite échelles l'histoire des pastels de Lausanne, les plus célèbres pastels manufacturés du XVIII^e siècle. Il s'éloigne de la dimension théorique du médium pour embrasser sa condition matérielle. Rassemblant une documentation de première main, dont une partie inédite, il relève en partie de l'enquête sociohistorique. Dans sa première partie, le chapitre explore l'impact du matériel d'art commercial sur la vogue du pastel. Dans la seconde, il se penche sur l'histoire de la fabrique lausannoise et sur les conditions de pratique de ses artisans. Il laisse entrevoir les rouages qui sous-tendent la fabrication et le commerce des pastels. Le chapitre soutient que les bâtons de pastel confectionnés en Suisse étaient au cœur du phénomène social qu'a représenté le pastel au XVIII^e siècle, qu'ils étaient plus que les simples accessoires d'un art. Évitant de les interpréter comme s'ils reflétaient passivement un contexte, la recherche veut à l'opposé montrer comment ils ont pu infléchir celui-ci. À l'instar de travaux d'anthropologie sur la matérialité, elle se garde d'interpréter la chose matérielle comme miroir d'un environnement pour l'envisager comme un agent qui contribue à le façonner³².

La première partie du chapitre dresse d'abord un bilan historiographique exhaustif sur la question des pastels suisses. Elle donne ensuite la mesure du rayonnement international de ces pastels en exposant à la fois la faiblesse de l'offre concurrente et les

³² Voir, entre autres: Daniel Miller, « Materiality: An Introduction », dans *Materiality: An Introduction*, dir. Daniel Miller (Durham: Duke University Press, 2005).

tentatives pour en imiter les propriétés à l'étranger. Son hypothèse suppose que la production manufacturée des Suisses, qui s'imposaient partout comme la référence, a contribué à l'essor du pastel au XVIII^e siècle. La seconde partie, qui aborde la petite histoire de la fabrique, traite d'une part de la concurrence qu'un ancien apprenti, Charles Pache, oppose à la fabrique sur le marché anglais. Elle expose d'autre part la querelle de succession qui émerge en Suisse entre François Michod, le neveu de Stoupan, et Jean Christoph Helmoltd, son dernier apprenti. Cette seconde partie renseigne sur la dynamique commerciale qui règne sur les marchés d'exportation, sur les modes d'apprentissage et les ententes contractuelles entre maître et apprentis, ainsi que sur le travail occulté des femmes de la fabrique, en particulier celui de Marie-Madeleine Isot, l'épouse de Stoupan. Dans son ensemble, ce chapitre se concentre sur l'histoire des moyens matériels du portrait au pastel.

Le troisième et dernier chapitre, basé sur l'œuvre américaine du pastelliste Gerrit Schipper, positionne le pastel hors de ses repères canoniques, tant temporels que géographiques. Ce faisant, il montre le caractère instable, et donc historique, des spécificités de ce médium. Il recoupe des sources diverses, jumelant en l'occurrence l'observation de portraits à la lecture d'annonces de journaux publiées entre 1802 et 1810. Ce chapitre conclusif fait valoir que la nature du pastel, telle qu'elle avait été envisagée au XVIII^e siècle, opère un virage historique. Il propose que cette nature changeante du pastel participe des développements médiaux que connaît alors le genre du portrait, en particulier de ceux qu'apportera éventuellement la photographie. Au final, l'investigation suggère que les portraits de Schipper remplissent une fonction sociale, propre à l'Amérique de cette période, qui leur impose pérennité et exactitude, des impératifs peu conciliables avec la conception du pastel qu'avaient diffusée les discours français au siècle précédent.

À travers un examen visuel et matériel, le chapitre montre d'abord que les portraits de Schipper cadrent mal dans la définition canonique du pastel, qu'ils contredisent les valeurs coloristes qui avaient fait les beaux jours du pastel au XVIII^e siècle. Après avoir effectué une recension exhaustive de la littérature sur l'artiste, il reconstitue les principaux jalons de son parcours, afin de comprendre comment sa formation et ses déplacements marquent sa pratique artistique. Il s'intéresse aussi aux clients de l'artiste et évalue comment leurs attentes ont pu influencer son travail de pastel. Il examine ensuite les matériaux et les techniques qui informent directement le traitement du médium. La technique de Schipper a fait l'objet de présomptions diverses, en l'occurrence en regard du type d'instrument employé comme aide au dessin : un physionotrace ou une camera obscura. Afin d'élucider ce point, cette section du chapitre met en évidence des indices textuels et matériels qui portent à conclure à l'usage d'une camera obscura portative pour la quasi-totalité du corpus. La section qui suit se tourne vers la dimension photographique du travail de Schipper, avec les prétentions de vérité qui l'accompagnent. Enfin, la dernière section considère plus étroitement le contexte historique et les fonctions sociales du portrait en Amérique. Elle montre comment le traitement singulier du pastel chez Schipper dialogue avec des enjeux propres à l'Amérique du début du XIX^e siècle.

La présente thèse a voulu mettre l'accent sur un médium du portrait, appréhender sa matière et ses techniques, avec leurs significations propres. C'est ainsi que le premier chapitre expose une conception du pastel comme médium du portrait, que le deuxième se concentre sur les moyens matériels du portrait et que le troisième s'intéresse au traitement médial de portraits au pastel. Ce parcours vise à montrer qu'en regard du portrait et de son interprétation, le médium soulève de nombreux enjeux historiques, qu'ils soient artistiques,

culturels ou sociaux. Il vise aussi à offrir un cadre méthodologique qui historicise la notion de spécificité des médiums et, grâce à celui-ci, à exposer comment les propriétés soi-disant naturelles attribuées au pastel demeurent contingentes à un environnement.

CHAPITRE 1

Le médium théorique : les spécificités modernes du pastel

Dans un autoportrait au pastel, Marie-Suzanne Roslin (née Giroust, 1734–1772) se représente élégamment vêtue copiant au pastel un autoportrait au pastel de son maître, le pastelliste Maurice-Quentin de La Tour (1707–1788) (ill. 1.1)³³. La composition est divisée en deux surfaces géométriques avec, à gauche, la copie en cours d'exécution crayonnée sur un support rectangulaire et, à droite, l'autoportrait de La Tour ceint d'un cadre ovale. Esquissant un sourire, la pastelliste se tourne vers le spectateur comme pour le prendre à témoin. Son visage fait écho à celui riant de La Tour, tandis que son bras droit et sa main riment avec le geste du célèbre modèle. Dans une perspective féministe, l'historienne Marie-Josèphe Bonnet soutient que, pour Roslin, « le tableau ovale remplit la fonction d'un miroir qui renvoie à son propre regard de femme artiste, et réfléchit son propre talent. [D]ans ce miroir-là, elle a le pouvoir de se constituer comme sujet face à elle-même et à un

³³ Au moment d'écrire ces lignes, les seules analyses significatives du tableau ont été réalisées à ma connaissance par l'historienne Marie-Josèphe Bonnet en 2002 et 2012. Des interprétations dérivées, plus succinctes et reprenant certains des points avancés par Bonnet, sont parues dans des textes de Thea Burns et Melissa Hyde, respectivement en 2014 et 2016. Un ouvrage à paraître de Melissa Hyde, consacré exclusivement à Marie-Suzanne Roslin (*Painted by Herself: Marie-Suzanne Roslin, the Forgotten Académicienne*), est attendu en principe en 2020 et pourrait lors de sa sortie constituer la nouvelle référence sur cette artiste qui n'a fait l'objet d'aucune monographie.

Voir Marie-Josèphe Bonnet, « Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e-XIX^e siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 49, n° 3 (2002): 145-149 ; *Liberté, égalité, exclusion: femmes peintres en Révolution 1770-1804* (Paris: Vendémiaire, 2012), 21-27 ; Thea Burns et Philippe Saunier, *L'art du pastel* (Paris: Citadelles & Mazenod, 2014), 106-108 ; Melissa Hyde, « "Peinte par elle-même?" : Women artists, teachers and students from Anguissola to Haudebourt-Lescot », *Arts et Savoirs* 6 (2016): 6-8.

public qui la regarde »³⁴. Selon Bonnet, le dispositif de l'image introduit un rapport spéculaire entre les figures de l'élève et du maître qui revisite la tradition des autoportraits au miroir. Il traduit une affirmation identitaire.

Or si la structure spéculaire réfère à une émancipation individuelle, en l'occurrence féminine, elle désigne aussi les conditions de production de l'image. Au-delà de sa signification identitaire, cette structure opère un jeu de mise en abîme qui dévoile la genèse du tableau. Suivant une forme d'autoréférentialité moderne, l'autoportrait au pastel de la pastelliste représente un autoportrait au pastel d'un pastelliste. Il expose l'acte de peindre et le processus artistique³⁵. Dans mon interprétation, Giroust formule en image une conception artistique : celle de l'imitation à la fois créatrice et formatrice de la nature et des maîtres. L'artiste imite la nature en se représentant elle-même au chevalet, et imite les maîtres en copiant l'art de La Tour dans l'espace fictif du tableau. Elle « imite le processus de l'imitation »³⁶. L'organisation de l'image métaphorise, à mon sens, une conception de l'art du pastel prédominante au XVIII^e siècle, à savoir une conception moderne dont La Tour est la figure emblématique et selon laquelle le médium poudreux détient un pouvoir d'imitation exceptionnel. Elle constitue, en somme, une métaphore visuelle des liens entre pastel et imitation.

³⁴ Bonnet, « Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e-XIX^e siècles) », 148.

³⁵ Sur les thématiques de l'autoreprésentation de l'artiste et de la mise en image du faire artistique, voir Victor Ieronim Stoichiță, « Images du peintre/Images du peindre », dans *L'Instauration du tableau* (Genève: Droz, 1999).

³⁶ L'organisation de l'image rappelle à certains égards l'expression connue du critique moderniste Clement Greenberg – « the imitation of imitating » – bien que ce dernier rejetterait sans doute la comparaison. Clement Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », *Partisan Review* 6, n° 5 (1939): 37.

La pensée historique sur le pastel s'exprime autant de manières discursives que visuelles. Dans une lecture paternaliste du travail de Roslin publiée en 1759, un critique anonyme écrit :

Les femmes partagent aujourd'hui avec les hommes tous les genres de talents : à l'égard de la Peinture, si leur composition n'est pas toujours aussi hardie, la beauté du coloris se trouve plus souvent dans leurs Ouvrages. Madame Rosselin, Elève du célèbre M. de la Tour, a fini depuis peu divers morceaux en Pastel, dans lesquels on remarque la fraîcheur & la vérité du coloris de cet excellent maître. Elle réussit particulièrement dans le portrait, elle saisit très bien la ressemblance & le ton de la carnation³⁷.

Le critique associe les œuvres de l'artiste au domaine de la peinture ; il discerne une beauté du coloris couplée d'une faiblesse de composition ; et il admire les sujets, des portraits, en raison du ton juste des chairs. Son analyse reconduit des lieux communs sur le pastel : l'assimilation de cet art graphique à la peinture ; son lien à la notion de coloris au détriment de la force d'invention ; son usage réservé au portrait et, corrélativement, sa simulation remarquable des chairs. Les pages qui suivent montrent que pour les contemporains de Roslin ces lieux communs définissent dans une large mesure la nature du pastel, qu'ils correspondent à ses principales « spécificités historiques ». Or la soi-disant nature du médium étant pensée au XVIII^e siècle comme une vérité universelle, ces spécificités relèvent de la généralisation abusive et ne sauraient être interprétées littéralement. Une distance critique, souvent absente de la littérature, est indispensable pour envisager les discours historiques. Mais avant d'aborder ces spécificités proprement dites, il convient de présenter le cadre conceptuel qui servira à leur interprétation.

³⁷ Anonyme, « Peinture, Sculpture & Gravure », *La Feuille Nécessaire, Contenant divers détails sur les Sciences, les Lettres & les Arts*, n° 8 (2 avril 1759): 118.

1.1. La spécificité historique des médiums

La notion de spécificité des médiums est marquée par la définition du modernisme formulée par le critique d'art américain Clement Greenberg (1909–1994)³⁸. Les idées radicales de ce dernier agissent comme une lentille déformante à travers laquelle cette notion est interprétée, peu importe le cadre historique en cause. C'est par la réinterprétation d'un essai datant de 1766, le *Laocoon* de Gotthold Ephraïm Lessing (1729–1781), que Greenberg jette les bases de sa conception de spécificité. Dans ce texte, Lessing réfute le principe horatien de l'*ut pictura poesis* – « la poésie est comme la peinture » – pour affirmer une distinction nette entre les arts dits du temps et de l'espace, la poésie et la peinture, une distinction que Greenberg applique aux médiums des arts plastiques et qu'il considère comme essentielle. À la lumière de cette réinterprétation moderniste, la notion de spécificité revêt aujourd'hui une connotation essentialiste réductrice, à tel point que le terme « spécificité » est souvent considéré comme synonyme d'« essence ». Pourtant, les médiums peuvent être pensés comme spécifiques, être associés à des matières, des esthétiques, des pratiques particulières, sans être assimilés à des essences pures ou autonomes. Pour ce faire, il s'agit de prendre en compte le contexte historique, en particulier culturel et artistique, dans lequel ils s'inscrivent.

Dans une telle perspective, ce chapitre étudie le pastel dans la France du XVIII^e siècle et suppose que les propriétés conférées à ce médium, comme à tout médium, se définissent en relation avec des données contextuelles et non par elles-mêmes. Il examine

³⁸ Voir Clement Greenberg, « Modernist Painting », dans *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, dir. John O'Brian (Chicago: Chicago University Press, 1993) ; « Towards a Newer Laocoon », dans *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, dir. John O'Brian (Chicago: Chicago University Press, 1993).

comment le contexte historique, précisément les vues sur l'art, contribue à forger les différentes propriétés du pastel et, symétriquement, comment ces propriétés influent sur certaines variables contextuelles. Car les médiums et leur temps sont des vases communicants, tour à tour passifs ou actifs, réagissant l'un à l'autre ou agissant l'un sur l'autre. Ils évoluent dans une interrelation qui voit les médiums être à la fois les produits et les producteurs d'une époque, tantôt la refléter passivement, tantôt la façonner activement. Vus sous cet angle, ils ne se définissent ni comme constructions historiques ni comme réalités ontologiques, mais occupent un espace conceptuel mitoyen, à la frontière de l'histoire et de l'ontologie. L'enjeu du chapitre consiste donc à examiner les « spécificités historiques » du pastel, en évitant le double écueil des essentialismes anhistoriques et des idéaux de pureté. Il consiste aussi, plus largement, à revisiter le modèle de spécificité des médiums en utilisant le pastel comme étude de cas et, sans tirer de conclusions trop générales, à réfléchir sur d'éventuelles implications théoriques pour l'interprétation des médiums.

Le chapitre s'intéresse à la spécificité du pastel en termes historiques et concilie histoire et ontologie en adoptant une posture métaontologique³⁹. Plus précisément, il s'intéresse aux discours du XVIII^e siècle traitant de l'ontologie du pastel, c'est-à-dire qu'il s'attache à la compréhension historique de sa « nature », sans conjecturer sur cette ontologie même. Cette démarche métaontologique s'abstient le plus possible de questionner ce qu'est ontologiquement le médium, ce que seraient ses éventuelles

³⁹ Je suis redevable au philosophe Jean-Marie Schaeffer qui, en parlant de photographie, a brièvement évoqué une position anthropologique semblable dans une intervention présentée en 2015 au Centre Georges Pompidou. Le terme *meta-ontology* a été formulé en premier par Peter van Inwagen à partir de la philosophie de Willard Van Orman Quine (1908–2000). Voir Schaeffer, « Quelle théorie pour quelle photographie?, » ; Peter Van Inwagen, « Meta-Ontology », *Erkenntnis* 48, n° 2 (1998).

propriétés internes stables, pour regarder plutôt la façon dont les contemporains du XVIII^e siècle pensent ou perçoivent le médium. Transposé à l'étude du pastel, le questionnement ontologique se formule par « Qu'est-ce que le pastel ? », alors que le questionnement métaontologique, mis dans une perspective historique, se traduit plutôt par « Que demandaient les contemporains du XVIII^e siècle lorsqu'ils demandaient 'Qu'est-ce que le pastel ?' »⁴⁰? La démarche ne suppose donc pas de percer la réalité intrinsèque du médium, ce qui serait illusoire, mais rend compte des manières d'envisager ou d'interpréter cette réalité à un moment donné du développement des arts et de la société. Elle ne cherche pas à décrire fidèlement le médium, mais en expose une représentation passée⁴¹.

En adoptant l'approche métaontologique, la spécificité du médium constitue une forme de nature historique ou de construction ontologique, et non une réalité effective. Elle pourrait ainsi être envisagée en termes de pureté – une pureté construite – sans que cela ne pose de problèmes conceptuels. Une des objections les plus sérieuses à la notion de spécificité des médiums est que, comprise au sens des prescriptions greenbergiennes, elle

⁴⁰ J'adapte ici le travail du philosophe Peter van Inwagen : « Quine has called the question 'What is there?' "the ontological question". But if we call this question by that name, what name shall we use for the question, 'What are we asking when we ask "What is there?"'? Established usage, or misusage, suggests the name 'the meta-ontological question', and this is the name I shall use. I shall call the attempt to answer the meta-ontological question 'meta-ontology' and any proposed answer to it 'a meta-ontology' ».

« Meta-Ontology », 233.

⁴¹ Si la démarche métaontologique permet d'éviter les écueils de l'ontologie essentialiste, elle n'échappe pas pour autant à toute ontologisation. La simple opération de nommer un médium comme le pastel, de le distinguer d'autres médiums comme l'encaustique ou l'aquarelle, de présumer implicitement que ce médium existe et qu'il possède des propriétés identifiables, cette simple opération possède des implications ontologiques. Il ne s'agit pas de rejeter une telle ontologie qui est de l'ordre de la caractérisation générale, mais uniquement une ontologie essentialiste imperméable aux transformations historiques. Il existe des conceptions étroites et larges de l'ontologie que d'aucuns appelleraient, en termes philosophiques, fortes et faibles. Sans s'aventurer trop avant sur ce terrain, il convient de souligner que le refus d'une ontologie essentialiste n'entraîne pas nécessairement celui de toute ontologie. Ainsi, j'interroge des discours historiques sur l'essence du pastel en évitant de discourir moi-même sur cette essence, mais j'identifie aussi certaines propriétés générales du médium qui sont forcément ontologiques. Cette identification sert à cerner l'objet d'étude et relève avant tout d'un principe d'intelligibilité.

véhicule une idée de pureté, qu'elle suppose une séparation nette entre les médiums artistiques. Or il est désormais admis que tous les médiums partagent à divers degrés les propriétés d'autres médiums, que toute médialité est intermédialité. D'après W. J. T. Mitchell, cette intermédialité incontournable n'empêche pas de différencier les médiums entre eux. Dans cette mesure, elle ne disqualifierait pas la notion de spécificité en tant qu'outil théorique. Comme le souligne Mitchell, la définition des traits spécifiques d'un médium pourrait, sans contradiction théorique, tenir compte d'une perméabilité entre les médiums. La spécificité se situerait alors dans l'amalgame particulier des multiples propriétés médiales qui composent ledit médium. En d'autres termes, elle se révélerait dans la composition du mélange : « If all media are mixed media, they are not all mixed in the same way »⁴². Cette proposition résout l'objection selon laquelle la notion de spécificité en est une de fausse pureté, puisqu'elle permet d'affirmer que les médiums possèdent des traits tout à fait spécifiques sans pour autant être isolés des autres par des frontières étanches. Cependant, je prétends qu'elle n'est pas à l'abri d'un certain essentialisme, du moins si elle suppose que le mélange médial est stable et irréductible. Car pour qu'un questionnement sur la spécificité échappe à tout présupposé essentialiste, il doit envisager la spécificité comme une représentation flexible, modifiable à travers le temps ; il doit pouvoir rejeter l'idée d'une nature intrinsèque, qu'elle soit pure ou composite, et suspendre les jugements à son égard. L'approche de Mitchell implique au contraire de considérer la

⁴² W. J. T. Mitchell s'exprime dans ces termes : « *[A]ll media are mixed media*. That is, the very notion of a medium and of mediation already entails some mixture of sensory, perceptual and semiotic elements. There are no purely auditory, tactile, or olfactory media either. However, this conclusion does not lead to the impossibility of distinguishing one medium from another. What it makes possible is a more precise differentiation of mixtures. If all media are mixed media, they are not all mixed in the same way, with the same proportions of elements. [...] In short, one can affirm that there are no 'visual media', that all media are mixed media, without losing the concept of medium specificity ». W. J. T. Mitchell, « There Are No Visual Media », *Journal of Visual Culture* 4, n° 2 (2005): 260-261.

spécificité comme une réalité du médium. Si elle a l'avantage d'éclairer la compréhension que se fait le XVIII^e siècle d'une spécificité intermédiaire du pastel, un sujet abordé plus loin, elle diffère de celle, métaontologique, que ce chapitre préconise.

Pour que nous puissions cerner une spécificité historique du pastel à travers les discours d'autrefois, il faut qu'à un certain degré les auteurs de ces discours aient pensé l'art en termes de spécificité et d'autonomie. Nous verrons que dans la France des Lumières, dans le prolongement de vieux débats artistiques, le pastel est intimement lié à une conception théorique dite coloriste qui tend à ériger une frontière entre la peinture et les autres arts. Bien avant le *Laocoon* de Lessing, vers la fin du XVII^e siècle, deux positions théoriques polarisées sur le caractère spécifique de chaque art s'affrontent au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, l'une favorisant le dessin, l'autre le coloris⁴³. D'un côté, les tenants du dessin perpétuent l'héritage de Giorgio Vasari (1511–1574) en arguant que la peinture, la sculpture et l'architecture s'unissent sous la bannière commune d'arts du dessin (*disegno*)⁴⁴. De l'autre, les tenants du coloris estiment, à l'instar de Lodovico Dolce (1508–1568), que la peinture est un art distinct en raison de sa relation privilégiée à la couleur (*colorito*). Ainsi, Charles Le Brun (1619–1690), premier peintre de la Couronne et farouche gardien de la doctrine qui accorde la primauté au dessin, proclame la non-spécificité des arts lors d'une conférence de l'Académie royale (1672) : « le dessin

⁴³ L'historienne de l'art Jacqueline Lichtenstein soutient à juste titre que l'opposition n'est que théorique. La pratique artistique ne se plie pas aux catégories dialectiques du dessin et du coloris qu'édifie la réflexion sur l'art. Dans l'exercice de leur métier, les peintres ne délaissent pas la rigueur du dessin au seul profit de la sensualité de la couleur ou, inversement, la couleur au profit du dessin. Le travail de peinture comporte toujours les deux facettes.

⁴⁴ Le terme « dessin » possède deux significations. Sur le plan de la technique, il s'agit d'une pratique graphique ; sur le plan théorique, il s'agit d'une notion plus large qui désigne à la fois le contour, la conception ou le projet artistique – en italien, *disegno*. Giorgio Vasari, *Les Vies des plus excellents Peintres, Sculpteurs & Architectes*, trad. Charles Weiss, vol. 1 (Paris: Dorbon-Ainé, 1900).

fait que les architectes, les peintres et les sculpteurs ne sont qu'une seule et même chose »⁴⁵.

Il répond en cela aux arguments controversés que l'artiste Gabriel Blanchard (1630–1704)

fait valoir lors d'une conférence précédente « sur le mérite de la couleur » (1671) :

Qu'est-ce donc que cette fin du peintre ? C'est bien de tromper les yeux et d'imiter la nature ; mais il faut ajouter que cela se fait par le moyen des couleurs, et il n'y a que cette seule différence qui rende la fin de la peinture particulière, et qui la distingue d'avec celle des autres arts. Et un peintre n'est peintre que parce qu'il emploie des couleurs capables de séduire les yeux et d'imiter la nature⁴⁶.

L'idée de la couleur comme « différence » de la peinture sera reprise et diffusée en dehors du cénacle académique deux ans plus tard avec la publication du *Dialogue sur le coloris* (1673) de Roger de Piles (1635–1709) : « le Coloris est non seulement une partie essentielle de la Peinture ; mais encore [...] il est sa *différence* ; & par conséquent la partie qui fait le Peintre »⁴⁷. Dans notre vocabulaire contemporain, le terme « spécificité » se substitue à celui de « différence » employé par Blanchard et de Piles pour signifier une notion sinon identique, du moins étonnamment proche. L'historienne de l'art Jacqueline Lichtenstein a montré que l'argumentation de de Piles selon laquelle le coloris est la différence de la peinture n'est pas originale, mais qu'elle provient du concept aristotélicien de différence spécifique⁴⁸. Selon son analyse, les coloristes reprennent ce concept

⁴⁵ Cité dans Jacqueline Lichtenstein et al, « Le dessin et la couleur », dans *La Peinture*, dir. Jacqueline Lichtenstein (Paris: Larousse, 1995), 537.

⁴⁶ Cité dans *ibid.*, 532.

⁴⁷ Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris* (Paris: Nicolas Langlois, 1673), 25.

⁴⁸ Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique* (Paris: Flammarion, 2013), 217.

périodiquement au cours des siècles, notamment à la Renaissance, pour défendre leurs positions dans les débats artistiques. Vu sous cet angle, une filiation conceptuelle, dont les racines remontent à l'Antiquité, s'établirait entre différence au sens de de Piles et spécificité au sens moderniste. Quoi qu'il en soit, les trois citations précédentes permettent d'entrevoir une facette d'un débat plus vaste – et plus nuancé⁴⁹ – qui verra au XVIII^e siècle un triomphe théorique du coloris, accompagné d'une séparation essentielle des arts entre eux, et en particulier de la peinture⁵⁰. Près d'un siècle après Blanchard, un apologiste du pastel comme l'amateur Charles-Henri Watelet (1718–1786) pourra ainsi rejeter le principe de l'*ut pictura poesis* sans heurter les sensibilités artistiques et statuer que « [c]haque Art a ses moyens qui reglent son pouvoir »⁵¹.

Tout compte fait, en employant la notion de spécificité des médiums, cette étude sur le pastel ne cherche pas à surimposer le modèle moderniste sur l'histoire, mais reformule en l'historicisant une réflexion qui appartient en propre au XVIII^e siècle français. Elle évite les projections de concepts anhistoriques en faisant directement écho à la théorie qui domine la scène artistique française pendant la grande vogue du pastel. Il faut convenir

⁴⁹ La peinture, même dans l'interprétation qu'en donnent les polémistes les plus radicaux de la Querelle du coloris, n'est jamais définie exclusivement par le dessin ou par le coloris, mais toujours comme une combinaison des deux. Le débat se concentre en fait sur une question de statut, à savoir sur la primauté à accorder au dessin ou au coloris dans l'art de peindre.

⁵⁰ L'essai de Lessing est bien connu, mais a eu un faible retentissement en France à son époque. Des textes français antérieurs à Lessing et plus significatifs pour notre sujet d'étude établissent une même séparation entre les arts. Hormis les conférences de l'Académie royale, il convient de mentionner en particulier le *Cours de peinture par principes* de Roger de Piles (1708), dans lequel la peinture est associée au principe de simultanéité, et les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Jean-Baptiste Dubos (1719), dans lesquelles l'auteur tout en souscrivant en apparence à la thèse de l'*ut pictura poesis* s'attache aux différences entre poésie et peinture dans une démonstration sur les sujets appropriés pour l'un et l'autre art. Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, vol. 1 (Paris: Jean Mariette, 1719) ; Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (Paris: Jacques Estienne, 1708).

⁵¹ Charles-Henri Watelet, *L'art de peindre: poëme avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture* (Paris: H. L. Guérin & L. F. Delatour, 1760), 44.

que le modèle moderniste réinterprète aussi des concepts du XVIII^e siècle, ceux de Lessing, et établit de ce fait certains ponts avec l'histoire. Toutefois, contrairement à ce qui est proposé ici, il universalise ces concepts et, de ce fait, les vide de leur caractère historique. Dans ses grandes lignes, l'analyse qui suit montrera que le pastel du XVIII^e siècle trouve sa spécificité historique à travers une conception moderne de la peinture.

1.2. Un médium moderne

Explorer les spécificités historiques du pastel requiert, par précaution méthodologique, de définir ce qu'est un médium. La question de cette définition hante le champ disciplinaire des *media studies* par la multitude et l'imprécision des réponses qui lui sont apportées. Sans prétendre y répondre de façon satisfaisante, je suggère d'ébaucher sommairement quelques propositions qui guideront la présente recherche en me limitant au champ strict de l'art et des médiums artistiques. La pertinence de cet exercice provient de sa dimension heuristique. Il ne s'agit pas d'essentialiser la notion de médium, alors même que le chapitre cherche à éviter le piège des essentialismes. Ainsi, dans ce chapitre et dans cette thèse, la notion de médium s'articule autour de quatre perspectives – matérielle, visuelle, sociale et théorique – qui correspondent à autant de définitions du terme « médium » et qui forcément se recoupent⁵².

⁵² Les médiations matérielle, visuelle, sociale et théorique sont inséparables les unes des autres. Par exemple, la matière utilisée détermine en partie le résultat visuel ; inversement, le résultat souhaité guide le choix des matières ; les matières, les formes et les théories comportent des implications sociales ; et, inversement encore, les contingences sociales imposent certaines matières et certaines formes, voire orientent certaines positions théoriques. Les quatre sous-définitions du médium possèdent donc avant tout une valeur heuristique.

D'abord, pour éviter les acceptions vagues, dans lesquelles le médium serait au cœur d'interconnexions mal définies, j'embrasserai une définition banale, certes insuffisante, qui pourrait être qualifiée de positiviste. Un médium est *matériel*, c'est-à-dire qu'il constitue une matière tangible rendant possible la production et la réception de l'art. C'est un véhicule ou un support qui possède des propriétés physiques particulières à un moment précis de l'histoire et qui se révèle tant une matière brute de production qu'une matière transformée soumise aux regards. La matérialité des médiums ne constitue pas une donnée intemporelle, puisqu'elle relève de codes, de normes, de conventions, et que, malgré toutes les intentions d'originalité, elle s'inscrit inévitablement dans une tradition. Pour prosaïque qu'elle soit, cette première définition apparaît incontournable dès lors que l'objet d'étude, le pastel, est compris comme médium artistique. Elle demeure cependant imparfaite et lacunaire.

Un médium artistique se révèle également un vocabulaire plastique avec ses formes, ses articulations, ses configurations visuelles propres. C'est un vocabulaire associé à une conception et à une forme « esthétiques » qui procède du travail inséparable de la matière et de la pensée, et qui tend à provoquer selon les mouvements de l'histoire des expériences intellectuelles, perceptuelles ou affectives particulières. Dans un contexte comme celui du XVIII^e siècle où le beau, notamment le « beau coloris », s'avère un critère de jugement sur l'art, le médium possède par son vocabulaire plastique une incidence sur les conditions de production et de réception de l'image. C'est ainsi qu'il est *visuel*.

Dans une veine qui puise librement aux travaux de Raymond Williams (1921–1988), un médium est également *social*. Selon Williams, un médium est une pratique matérielle historiquement construite avec un ensemble de techniques, de compétences,

d'outils, qui jette des ponts entre l'art et la société et qui, de ce fait, s'avère une « pratique sociale » : « what had been isolated as a medium, in many ways rightly as a way of emphasizing the material production which any art must be, came to be seen, inevitably, as social practice »⁵³. Williams formule une définition du médium artistique en termes d'activité humaine, essentiellement une activité de production matérielle au sens marxiste, tout en rejetant toute assimilation du médium à la matière concrète. Mon interprétation, qui reprend en partie seulement cette définition, suppose plutôt que le médium occupe une zone de partage entre matière, visualité, pratique sociale et théorie. La dimension sociale du médium est liée à des pratiques, c'est-à-dire à un ensemble de normes et d'usages qui régissent la production et la réception de l'art. Par exemple, nous verrons dans le deuxième chapitre que les crayons prêts à l'emploi, en simplifiant les conditions de production, auront une influence déterminante sur le pastel comme phénomène social.

Enfin, un médium est traversé de part en part par les questions conceptuelles de son temps. C'est en ce sens qu'il est *théorique*. Il se comprend et s'interprète en fonction de l'histoire intellectuelle d'une époque, en particulier dans le cas qui nous occupe, des débats et des réflexions sur l'art. Il façonne l'histoire intellectuelle, au même titre que cette histoire le façonne. Ainsi, la suite du présent chapitre montrera comment la soi-disant nature du pastel, telle qu'elle se définit au XVIII^e siècle, s'accorde étroitement avec les positions théoriques mises de l'avant par les tenants du « colorisme ». En définitive, les spécificités historiques du pastel seront examinées en tenant compte de quatre aspects interreliés, inséparables, qui sont matériel, visuel, social et théorique.

⁵³ Raymond Williams, « From Medium to Social Practice », dans *Marxism and Literature* (Oxford; New York: Oxford University Press, 1977), 163.

Dans l'article « Pastel » de l'*Encyclopédie* (1765), le chevalier Louis de Jaucourt (1704–1779) qualifie le médium poudreux de « peinture moderne »⁵⁴. La désignation est large et s'oppose globalement à celle de peinture ancienne, à la manière dont l'art du présent peut s'opposer à celui du passé. À première vue, elle désigne davantage un jalon temporel qu'une qualité artistique, d'autant plus qu'à l'entrée « Peinture moderne », l'auteur retrace chronologiquement l'histoire de la peinture selon une périodisation qui s'étend de Cimabue (v.1240–1302) aux peintres de son époque⁵⁵. L'adjectif « moderne » est lui-même défini dans l'*Encyclopédie* comme « ce qui est nouveau, ou de notre tems, en opposition à ce qui est *ancien* »⁵⁶. Il évoquerait ainsi tout ce qui appartient à l'époque présente sans discrimination particulière. Mais la définition encyclopédique ne se limite pas à cette dimension temporelle et s'ouvre également à des considérations d'ordre esthétique : « *Moderne* se dit encore en matiere de goût, non par opposition absolue à ce qui est ancien, mais à ce qui étoit de mauvais goût »⁵⁷. En effet, attribuer un caractère ancien ou moderne n'est jamais innocent. Il implique un jugement sur ce qui, à l'époque contemporaine, possède les traits du passé ou du présent, sur ce qui est traditionnel ou novateur, démodé ou à la mode, régressif ou progressif. Dans le contexte du XVIII^e siècle français, les qualificatifs « ancien » et « moderne » sont loin de constituer des repères chronologiques neutres qui décriraient uniquement un avant et un après. Ils véhiculent les

⁵⁴ Louis de Jaucourt, « Pastel », dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dir. Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (Neufchâtel: Samuel Faulche & Compagnie, 1751-1765), 153.

⁵⁵ « Peinture moderne », dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dir. Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert (Neufchâtel: Samuel Faulche & Compagnie, 1751-1765).

⁵⁶ Anonyme, « Moderne », dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dir. Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert (Neuchâtel: Samuel Faulche & Compagnie, 1751-1765), 601.

⁵⁷ *Ibid.*

positions antagonistes de la « Querelle des Anciens et des Modernes », un débat d'idées de la seconde moitié du XVII^e siècle, qui, à travers ce qu'il est convenu d'appeler dans le champ artistique la « Querelle du coloris », marque profondément l'art du siècle suivant⁵⁸. De ce fait, ces qualificatifs dénotent des enjeux artistiques précis, aux répercussions politiques, religieuses et sociales déterminantes⁵⁹.

Dans les écrits sur l'art, c'est le chef de file des Modernes, Roger de Piles, qui dans le feu de cette Querelle valorise l'un des premiers le pastel en l'élevant au rang de peinture⁶⁰. Dans l'ouvrage *Éléments de peinture pratique* (1684), il propose un court texte dont le titre, « De la Peinture au pastel », affirme la dimension picturale du pastel, un médium alors relégué à un statut de second plan par rapport à la peinture à l'huile⁶¹. Le vocabulaire légitimant de cet éminent partisan des Modernes, théoricien majeur du coloris,

⁵⁸ Sur la Querelle du coloris, voir Emmanuelle Delapierre, Matthieu Gilles et Hélène Portiglia, *Rubens contre Poussin: la querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle* (Gand: Ludion, 2004) ; Lichtenstein, *La Couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique* ; Jennifer Montagu, « The Quarrel of Drawing and Color in the French Academy », dans *Ars naturam adiuvans : Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996* (Mayence: Philipp von Zabern, 1996) ; Piles, *Dialogue sur le coloris* ; Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art* (New Haven: Yale University Press, 1985) ; Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV* (Paris: Bibliothèque des arts, 1957).

⁵⁹ La Querelle du coloris soulève des enjeux politiques dans la mesure où un primat de la couleur ébranle la hiérarchie des genres et, avec elle, la suprématie de la peinture d'histoire, l'instrument artistique privilégié de la célébration royale. Elle possède aussi des implications religieuses en raison des soupçons d'immoralité qui pèsent sur la sensualité de la couleur. Et, elle connaît des répercussions sociales parce qu'elle menace, avec la libéralité de la peinture jusque-là fondée sur l'activité intellectuelle du dessin, le statut de l'art et des artistes dans la société.

⁶⁰ Roger de Piles n'est pas le premier à définir le pastel comme peinture. Néanmoins, parmi les publications qui au XVII^e siècle présentent le pastel comme tel, la sienne est celle qui connaît le plus important retentissement. À ma connaissance, le plus ancien ouvrage qui associe pastel et peinture est le dictionnaire français-anglais du lexicographe Randle Cotgrave (mort v. 1634) publié à Londres en 1611, dans lequel le terme « crayon » est défini par « dry painting ; or, a painting in, or a Picture of, dry colours » et le terme « crayonner » par « To paint, or draw in dry colours ». Randle Cotgrave, « Crayon » et « Crayonner », dans *A Dictionarie of the French and English Tongues* (Londres: Adam Islip, 1611), s. p.

⁶¹ Roger de Piles, « De la Peinture au pastel », dans *Éléments de peinture pratique* (Amsterdam ; Leipzig: Arkstée & Merkus, 1766), 18-20.

donne à l'association faite par de Jaucourt entre pastel et peinture moderne une signification qui dépasse la périodisation historique pour embrasser celle des principes artistiques dits modernes. Ce sens large attaché à la modernité du pastel se vérifie à la lumière d'un traité publié à la toute fin du siècle par Pierre-Barthélemy Constant de Massoul (1755–1813), un artiste et négociant français, réfugié à Londres durant la tourmente révolutionnaire. Alors qu'ironiquement à cette époque tardive le pastel commence à se démoder et à devenir la modernité d'hier, Constant de Massoul déclare sans hésitation « This is a modern Style of Painting », reconnaissant ainsi que, plus qu'une peinture des temps modernes, le pastel est une peinture au caractère artistique moderne⁶². Fondamentalement, l'examen des différentes spécificités historiques du médium montrera que la modernité artistique du pastel se confirme à travers une connexion théorique récurrente à la « doctrine coloriste ». A contrario, lorsque les conceptions coloristes de l'art perdront leur actualité, le pastel abandonnera progressivement avec elles sa définition moderne. C'est ainsi que, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, la composition matérielle des bâtons de pastel s'adaptera aux exigences artistiques de l'heure, permettant tour à tour des effets fluides et une précision linéaire, associés respectivement à des esthétiques modernes et classiques. Dans la même veine, les pastels de Gerrit Schipper (1770/75–1825), dont il sera question au troisième chapitre, adopteront au début du XIX^e siècle une forme antiquisante, aux antipodes de ce qui faisait au XVIII^e siècle la

⁶² Pierre-Barthélemy Constant de Massoul, « Painting in Pastels, Or, Crayons », dans *A Treatise on the Art of Painting, and the Composition of Colours, Containing Instructions for all the Various Processes of Painting* (Londres: T. Baylis, 1797), 108. Pour quelques informations sur cet auteur peu connu, voir Neil Jeffares, « Constant de Massoul, baron de Constant, Pierre-Barthélemy-Marie-Reine-Joseph-Alexandre, dit », *Dictionary of pastellists before 1800: Online edition* (2019), <http://pastellists.com/Articles/Constant.pdf>.

modernité du pastel. Ainsi, l'étude des spécificités du pastel montrera comment la modernité de ce médium est inséparable d'un moment particulier de l'histoire.

La présente étude cherche à valider l'hypothèse selon laquelle le pastel au XVIII^e siècle se présente comme un médium moderne, plus précisément comme un médium du portrait moderne. Concrètement, il s'agit d'identifier à l'aide de sources historiques les propriétés qui ont été attribuées au pastel par les contemporains du XVIII^e siècle et de réfléchir sur les rapports que chacune d'entre elles entretient avec la modernité artistique de son temps. Par cette démonstration des liens entre pastel et modernité, le chapitre propose du même coup une formulation historique de la notion de spécificité des médiums. Mais comment définir le caractère moderne du pastel ? La modernité est un concept fluide aux nombreuses facettes qui se transforme au fil de l'histoire. De multiples modernités se succèdent, se chevauchent, se côtoient à diverses périodes et dans divers lieux⁶³. Il n'existe pas de définition unique de la modernité. Comme l'exprime Yves Vadé, un spécialiste de la littérature du XIX^e siècle, « c'est sans doute un des caractères de la modernité même que de laisser la question de sa propre définition perpétuellement ouverte »⁶⁴. Plus encore, le substantif « modernité » n'apparaît dans la langue française qu'au XIX^e siècle et constitue un anachronisme linguistique dans la période historique étudiée⁶⁵. La notion qu'il dénote

⁶³ L'expression *multiple modernities* a été élevée au rang de concept dans les études anglo-saxonnes. Voir, entre autres, Dominic Sachsenmaier, Jens Riedel et Shmuel N. Eisenstadt, *Reflections on Multiple Modernities: European, Chinese, and Other Interpretations* (Leiden; Boston; Cologne: Brill, 2002).

⁶⁴ Yves Vadé, dir., *Ce que modernité veut dire*, vol. 1 (Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 1994), 4.

⁶⁵ Le substantif fait son entrée dans la langue française en 1822 dans un roman d'Honoré de Balzac (1799–1850) signé du pseudonyme Horace de Saint-Aubin, *Le Centenaire ou les deux Béringheld*. Il réapparaît en 1849 dans les *Mémoires d'outre-tombe* de François-René de Chateaubriand (1768–1848), avant d'être consacré comme concept esthétique en 1863 avec « Le Peintre de la vie moderne » de Charles Baudelaire (1821–1867).

est cependant bien vivante à travers les usages alors répandus de l'adjectif « moderne » et ceux plus rares de sa substantivation « le moderne ». Ainsi, à l'instar du théoricien de la littérature Hans Robert Jauss qui n'hésite pas à parler de « modernité des Lumières », j'emploierai le terme « modernité » dans un cadre chronologique antérieur à celui de son introduction dans la langue⁶⁶. Si nous admettons que la pensée, notamment artistique, évolue parfois en marge de l'histoire des mots et que la modernité est un concept multiforme possédant à différentes époques ses particularités propres, alors l'emploi du substantif « modernité » apparaît comme un anachronisme productif permettant de désigner dans notre langue contemporaine la conception de l'art et du monde qu'appelle au XVIII^e siècle l'adjectif « moderne »⁶⁷. Dans cette optique, il s'agira de dégager les traits de modernité particuliers à l'art du pastel, non en les rattachant à une définition totalisante, mais en partant de la notion historique de « moderne » et en explorant comment celle-ci se rapporte aux spécificités du médium. La modernité du pastel se définira ainsi progressivement au fil de la recherche à travers une analyse de sources historiques.

⁶⁶ Hans Robert Jauss, « La “modernité” dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », dans *Pour une esthétique de la réception* (Paris: Gallimard, 1978), 198.

⁶⁷ Cet emploi pose problème pour certains intellectuels, notamment pour Jean-Pierre Séguin, un spécialiste de la littérature française du XVIII^e siècle qui considère que toute expression de la pensée se traduit invariablement à travers une structure langagière et qui perçoit la modernité comme une notion monolithique dérivée du XIX^e siècle. Séguin soutient que « l'idée du “moderne” au XVIII^e siècle ne peut pas encore devenir modernité ».

Jean-Pierre Séguin, « Le mot “moderne” et ses dérivés au XVIII^e siècle », dans *Ce que modernité veut dire*, dir. Yves Vadé (Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 1994), 49.

1.3. L'intermédialité

Quelles sont les spécificités attribuées historiquement au pastel et comment participent-elles de la modernité de leur temps ? Afin d'y répondre, j'examinerai ci-après des aspects interreliés du médium qui sont pénétrés par des questions théoriques. Nous verrons d'abord que, dans la détermination historique de sa nature, le pastel est pensé comme intermédial, précisément qu'il constitue une pratique du dessin à laquelle se greffe une théorie moderne de la peinture. Dans les écrits concernant sa matérialité, nous constaterons qu'il se définit largement par sa fragilité, une caractéristique qui à l'époque peut tant plaire que déplaire et qui, lorsqu'elle est appréciée, tend à refléter un goût moderne. Les propriétés visuelles du pastel seront ensuite envisagées en rapport avec ses propriétés matérielles et son usage social comme médium du portrait. Plus particulièrement, il conviendra de se pencher sur les discours historiques qui prêtent au pastel un pouvoir d'imitation exceptionnel pour le rendu des chairs et des étoffes et de montrer que ces discours sont tributaires de conceptions artistiques modernes. Enfin, ce tour d'horizon des spécificités historiques du pastel se complétera sur un examen des sujets modernes que représentent les œuvres.

Au XVIII^e siècle, le pastel est perçu comme un médium artistique qui se situe au croisement du dessin et de la peinture. Une des raisons en est que, contrairement à la plupart des techniques de dessin, il s'exécute en couleurs comme la peinture à l'huile. Au-delà de ce simple constat, je soutiens que la double médialité du pastel croise, historiquement, une pratique et une théorie empruntées à l'un et à l'autre médiums, en l'occurrence une pratique du dessin et une théorie de la peinture. Dans mon interprétation, les fondements pratiques du pastel sont pensés comme graphiques, alors que sa conceptualisation relève du domaine pictural. Ces catégorisations dialectiques demeurent fluides, les spécificités d'un médium

n'étant jamais que des constructions historiques, mais pour les besoins de la démonstration, retenons qu'au XVIII^e le pastel procède d'une pratique du dessin et d'une conceptualisation rattachée à la peinture, non d'une double médialité au sens général.

L'intermédialité du pastel s'avère une spécificité historique qui s'impose comme règle linguistique par l'autorité intellectuelle de l'Académie française et de son *Dictionnaire*, notamment dans sa troisième édition (1740) : « *On fait des pastels de toutes sortes de couleurs. Dessiner au pastel. Peindre en pastel* »⁶⁸. Un bref examen des entrées « Pastel », parues dans les différentes publications de l'ouvrage, montre que l'expression « *dessiner au pastel* » apparaît seule dans les première et deuxième éditions (1694, 1718), qu'elle s'accompagne de « *peindre en pastel* » de la troisième à la septième (1740, 1762, 1798, 1835, 1879), et qu'elle reparaît seule plus d'un demi-siècle plus tard dans la huitième édition (1932–1935). Considérant que le *Dictionnaire de l'Académie française* a comme objectif d'être « un témoin de l'usage qui gouverne la langue française, de celui qui est le plus général parmi les personnes qui parlent correctement et purement »⁶⁹, ce parcours linguistique tend à confirmer le caractère soit graphique, soit doublement graphique et pictural, alloué au mot « pastel » au fil des décennies. En s'en tenant à cette observation stricte, l'intermédialité du pastel serait attestée dans la langue vivante au moins de 1740 à 1879. Néanmoins, comme le lent et laborieux travail des Académiciens vient toujours à terme en décalage avec son temps, il faut supposer qu'elle est communément admise dans

⁶⁸ Académie française, « Pastel, » dans *Dictionnaire de l'Académie française: troisième édition* (Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1740), 286. Dans le *Dictionnaire*, les phrases comme celles-ci sont citées en exemples à la suite des définitions de chaque mot afin, selon les préfaciers, de « donn[er] une idée plus nette et plus précise de la juste étendue de sa signification ».

⁶⁹ Dans ce passage bien connu qui date de 1791, l'Académicien André Morellet (1727–1819) veut rendre compte de la mission traditionnelle du *Dictionnaire de l'Académie*. Académie française, *Les Registres de l'Académie française, 1672-1793*, vol. 4 (Paris: Firmin-Didot et cie, 1906), 198.

le vocabulaire des « personnes qui parlent correctement et purement » avant 1740, et ce, sans conteste jusqu'au XIX^e siècle.

D'autres ouvrages, en particulier les traités qui se spécialisent dans la pratique des arts, corroborent l'usage linguistique, l'anticipent même, et viennent lui apporter un éclairage théorique. Ils tendent à montrer que l'intermédialité du pastel, ou plutôt la perception de cette intermédialité, découle d'une conception historique de la peinture qui n'est pas liée à l'emploi d'un matériau comme la pâte picturale, ni même de la couleur au sens large, mais qui priorise le travail du coloris (*colorito*), l'imitation des couleurs de la nature, aux dépens du travail du dessin (*disegno*), l'activité intellectuelle qui s'exprime par l'idée, la forme et le contour. De Piles, à la section « De la peinture au pastel » des *Éléments*, rend compte de l'intermédialité du médium et montre qu'elle procède de l'union d'une pratique du dessin et d'une théorie coloriste de la peinture : « La peinture au pastel [...] tient le milieu entre le dessin & la peinture. Ainsi que le dessin, elle se pratique avec des crayons ; comme la peinture, elle donne à chaque objet la couleur qui lui est propre : c'est ce qui fait qu'on dit également, *dessiner au pastel*, & *peindre au pastel* »⁷⁰. Vers le milieu du siècle, Dom Antoine-Joseph Pernety (1716–1796) reconduit cette interprétation en des termes aussi précis que circulaires dans le *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (1757) : « Il y a encore une espece de dessein qui représente la couleur naturelle des objets : comme c'est une espece de Peinture, on l'a nommée *Peinture au pastel* »⁷¹. Enfin, vers la fin du siècle, Jean-Baptiste-Claude Robin (1734–1818), peintre et contributeur du *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (1792), est plus

⁷⁰Roger de Piles, *Eléments de peinture pratique* (Amsterdam ; Leipzig: Arkstée & Merkus, 1766), 19.

⁷¹ Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un traité pratique des différentes manieres de peindre* (Paris: Chez Bauche, 1757), xxiv.

explicite encore : « Si l'on ne considérait comme *peinture* que celle qui s'opère avec le pinceau, le pastel en seroit exclu, & regardé comme un simple dessin ; mais il suffit que le résultat de l'ouvrage montre une imitation de la nature, par le moyen de matières colorées, pour tenir rang dans les manières de peindre »⁷². C'est ainsi que Robin fait figurer dans la catégorie « peinture » tout médium ou toute technique qui satisfait un critère coloriste d'imitation, indépendamment du matériau utilisé, incluant par exemple la mosaïque et la gravure en couleur⁷³. De Piles fait de même en considérant comme peinture, outre le pastel, les médiums que sont la mosaïque, la fresque, la détrempe, l'huile, la miniature et l'émail⁷⁴. De fait, les sources historiques semblent confirmer que plus la doctrine coloriste gouverne la réflexion sur l'art, plus le pastel est assimilé à une peinture, presque à en perdre sa double médialité. Il tend aussi à s'élever dans la hiérarchie non écrite des médiums ou, comme le dit Robin, à « tenir rang dans les manières de peindre ». La détermination picturale du pastel n'est donc pas une donnée essentielle, mais est directement liée à l'autorité théorique du colorisme, une donnée propre à un moment historique.

Or par un certain paradoxe, les auteurs qui décrivent le pastel comme intermédiaire, notamment de Piles et Pernety, le pensent foncièrement comme pictural, certes non sans faire preuve de réserve. Ils le définissent souvent comme « espèce », « sorte » ou « genre » de peinture. Ce positionnement ambigu, qui relègue dans l'ombre la dimension graphique

⁷² Jean-Baptiste-Claude Robin, « VUES sur la marche des PEINTRES MODERNES vers la perfection & la dégénération de l'art », dans *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, dir. Charles-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque (Paris: Fuchs, 1792), 651-652.

⁷³ *Ibid.*, 652.

⁷⁴ Piles, *Cours de peinture par principes*: 314. L'assimilation de médiums comme la mosaïque à la peinture n'est pas nouvelle et se retrouve dans la théorie italienne, notamment chez Giorgio Vasari (1511–1574), mais sa particularité chez Robin et de Piles consiste à se fonder sur le critère d'imitation de la couleur et non sur le *disegno*. Voir « De la peinture », dans « Introduction aux trois arts du dessin ». Vasari, *Les Vies des plus excellents Peintres, Sculpteurs & Architectes*, 1: 84-90.

du médium, naît sans doute des tensions hiérarchiques qu'entretiennent théorie et pratique, la définition théorique du pastel comme peinture prévalant alors sur sa définition pratique comme dessin. En définitive, les trois citations précédentes suffisent pour comprendre que l'intermédialité du pastel, avec l'affirmation plus ou moins forte de sa médialité picturale, n'existe historiquement qu'à travers une conception moderne de la peinture comme imitation de la nature par la couleur. Elle se consolide tant que cette conception demeure d'actualité, c'est-à-dire pendant presque tout le XVIII^e siècle, et se perpétue ensuite sans remise en question jusqu'au siècle suivant. Vu sous cet angle, l'intermédialité constitue un trait de modernité du pastel.

1.4. La matérialité

L'étymologie du mot « pastel » renvoie à la matérialité du médium puisqu'elle tire son origine de « pâte »⁷⁵. En tant que matière brute de production, le médium du pastel se présente au XVIII^e siècle comme un mélange de trois composantes : des pigments broyés ou des colorants secs en poudre ; une charge de blanc crayeux ou argileux, en général de la calcite et/ou du kaolin ; et un liant, le plus souvent une dilution de gomme arabique ou adragante. La pâte résultante est façonnée en bâtonnets cylindriques d'« à-peu-près la grosseur & la longueur du petit doigt »⁷⁶, puis séchée pour créer des crayons de différentes

⁷⁵ L'*Encyclopédie méthodique* précise que : « Le mot *pastel* dérive de *pâte* ou *paste*, ainsi qu'on l'orthographioit anciennement. Les *pastels*, en effet, sont de véritables pâtes contournées en petits rouleaux d'environ trente lignes de longueur, sur trois à quatre de diamètre ». Louis-Marie Blanquart de Septfontaines, « Pastels: et les crayons de diverses espèces (art de composer les) », dans *Encyclopédie méthodique: arts et métiers mécaniques*, dir. Jacques Lacombe (Paris; Liège: Pankoucke; Plomteux, 1789), 62.

⁷⁶ Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*: 54. L'ouvrage a été publié de façon anonyme sous les initiales « M. P. R. de C ».

couleurs. Paul-Romain Chaperon (1732–1793), l’auteur du principal traité sur le pastel à avoir été publié au XVIII^e siècle (1788), décrit les pastels comme étant : « des pâtes composées de substances colorées, qu’on a broyées à l’eau pure & qu’on a fait sécher après les avoir roulées en forme de crayons »⁷⁷. Mises à part de légères variantes, les dictionnaires et traités pratiques du XVIII^e siècle répètent en écho la même recette. Quelques ingrédients s’ajoutent ou se substituent à d’autres, mais dans ses grandes lignes le principe de fabrication reste à peu près identique pendant tout le siècle – ce qui n’empêchera pas la qualité des pastels de considérablement varier. Dans ses *Elémens* publiés plus d’une centaine d’années plus tôt, de Piles résume la composition et la confection des crayons de pastel de manière similaire :

La peinture au pastel est ainsi nommée parce qu’elle se pratique avec des crayons composés de différentes couleurs préparées & réduites en pâte, avec de l’eau plus ou moins gommée, suivant leur nature. Après les avoir broyés avec cette eau, on mêle ensuite les couleurs avec du blanc de craie très fin, selon les diverses teintes que l’on veut faire, & on les roule en forme de crayons. On y mêle aussi quelquefois un peu d’eau de savon pour les rendre plus doux, sur-tout s’ils sont d’une nature sèche⁷⁸.

La conservatrice Marjorie Shelley assure qu’à travers son histoire les bâtons de pastel ont toujours été composés d’une mixture de pigments, de blanc et de liant, roulée en forme de crayons cylindriques, et que, sous l’effet de cette constance des matériaux et du procédé de

⁷⁷ *Ibid.*, 9.

⁷⁸ Piles, *Elémens de peinture pratique*: 18-19. Il existe un texte plus ancien, un manuscrit datant de 1620, qui détaille semblablement les matériaux et la technique de fabrication des pastels : Théodore Turquet de Mayerne, Marcel Faidutti et Camille Versini, *Le Manuscrit de Turquet de Mayerne : pictoria, sculptoria et quae subalternarum artium* (Lyon: Audin, 1974), 117, 154-156.

fabrication, leurs propriétés physiques ont peu évolué à travers le temps⁷⁹. Les propriétés générales de la matière, dans son état brut, s'insèrent donc dans un temps long qui déborde les limites du XVIII^e siècle.

Néanmoins, des variations dans la consistance des bâtons existent selon les esthétiques privilégiées à une époque ou à une autre. Par exemple, à l'entrée « Pastel », l'*Encyclopédie méthodique* stipule que « les crayons doivent être tendres »⁸⁰. Le pastelliste anglais John Russell (1745–1806) émet la même opinion: « THE perfection of the *Crayons* consists, in a great measure, in their softness, for it is impossible to execute a brilliant Picture with them if they are otherwise, on which account great care should be observed in the preparing them, to prevent their being hard »⁸¹. De fait, les crayons tendres ont la faveur des artistes qui recherchent les effets spontanés, ou du moins ceux qui en ont l'apparence. Ils sont attachés à une esthétique qui valorise la rapidité d'exécution, la fluidité du trait, l'expression du geste. Dans les cercles académiques du XVIII^e siècle, tant en France qu'en Angleterre, cette esthétique est considérée comme le meilleur de l'art du pastel. Ainsi, bien que la composition générale des crayons demeure assez stable à travers le temps, leur consistance particulière est attachée quant à elle à une période historique déterminée. En France, celle-ci s'étend à peu près des années 1720 à la fin des années 1780. À cette époque, les contemporains émettent régulièrement l'opinion que les bons pastels doivent posséder une texture tendre. Les célèbres pastels fabriqués à Lausanne, que Russell vantera dans son

⁷⁹ Shelley, « An Aesthetic Overview of the Pastel Palette: 1500-1900 ». À cela, il convient d'ajouter que les bâtonnets possèdent des consistances variées et que, avec le développement des procédés industriels, ils troqueront parfois leur forme cylindrique pour une forme rectangulaire.

⁸⁰ Pierre-Charles Lévesque et Claude-Henri Watelet, « Pastel », dans *Encyclopédie méthodique: beaux-arts, tome deuxième* (Paris: Panckoucke, 1791), 708.

⁸¹ John Russell, *Elements of Painting with Crayons* (Londres: J. Wilkie ; J. Walter, 1772), 35.

traité sur le pastel et qui feront l'objet du chapitre suivant, semblent alors répondre au mieux à ces exigences artistiques modernes⁸².

Les pages qui suivent détailleront comment la matière poudreuse était jadis décrite, en particulier relativement à sa fragilité, et comment cette représentation discursive a contribué à définir la spécificité historique du médium. Mais d'abord, il convient de saisir un autre aspect matériel de l'art du pastel, celui des supports. Contrairement aux bâtons de couleur, les supports varient grandement au fil des époques, ce qui permet d'associer leurs propriétés à différents cadres historiques. À mon sens, ces propriétés variables nous permettent de déceler pour le XVIII^e siècle une tendance dominante qui fait matériellement écho à la théorie coloriste de l'art. Si en observant un ancien pastel le spectateur d'aujourd'hui présume par projection anachronique que celui-ci est peint sur une feuille de papier volante, la réalité matérielle tend bien souvent à le contredire. Au XVIII^e siècle, il est vrai que les travaux moins aboutis comme les esquisses préparatoires sont dessinés sur des feuilles de papier. Cependant, la plupart des œuvres destinées à la commande ou à l'exposition sont montées sur châssis de bois ou parfois sur panneau léger, comme les peintures à l'huile, notamment pour des raisons de conservation.

Les traités pratiques confirment que les matières tendues sur châssis étaient de diverses natures, allant du papier marouflé sur toile à la peau de veau ou de mouton, en passant par la toile simple : « Cette sorte de Peinture s'exécute sur du papier collé sur une toile, ou sur de la peau de mouton bien tendue, ou sur une toile imprimée de rouge-brun comme celles qui sont en usage dans la Peinture à l'huile »⁸³. Parmi ces supports, le plus

⁸² *Ibid.*, 41.

⁸³ Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un traité pratique des différentes manieres de peindre*: cxxvii.

courant selon ce qu'avance l'*Encyclopédie méthodique* de 1791 consiste à la fin du siècle en un papier marouflé sur une toile tendue sur châssis : « [l]a substance sur laquelle on peint plus ordinairement au pastel est le papier. On étend d'abord sur un châssis semblable à celui des tableaux à l'huile, une toile que l'on fixe sur les bords de ce châssis avec de la colle, & avec quelques clous »⁸⁴. Si le papier peut se présenter sous différentes couleurs, les œuvres d'art, de même que la littérature artistique du XVIII^e siècle, démontrent qu'il est généralement d'un bleu grisâtre, une demi-teinte froide qui convient au traitement du portrait parce qu'elle met les chairs en valeur par complémentarité chromatique.

Mais puisque toute pratique artistique comporte ses contre-exemples, les peaux à la texture fine de type vélin ou parchemin, également tendues sur châssis, trouvent de nombreux adeptes chez les artistes, comme le Suisse Jean-Étienne Liotard (1702–1789), qui recherchent les effets lisses et uniformes⁸⁵. Le pastelliste Jean-Baptiste Perronneau (ca.1715–1783) les préfèrent notamment pour les portraits de femmes et de jeunes cavaliers qui, selon le goût du temps, exigent une exécution délicate et réserve le papier marouflé pour les portraits d'hommes au style vigoureux⁸⁶. Dans son traité *L'Art de faire le parchemin*, publié en 1761, Jérôme de La Lande (1732–1807) soupèse les avantages et les inconvénients respectifs des deux supports. Cachant mal un parti-pris pour le vélin, il écrit :

⁸⁴ Lévesque et Watelet, « Pastel », 709.

⁸⁵ Le terme « vélin » peut désigner une peau de veau, comme ici, mais également un papier de luxe qui en imite la texture fine. Paul-Romain Chaperon explique que « [l]e velin s'applique sur le châssis de la même manière que le papier bleu ; mais il ne faut pas de toile par-dessous pour le soutenir. On peut, au lieu de velin, se servir de parchemin ». Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*: 333.

⁸⁶ Dominique d'Arnoult, *Jean-Baptiste Perronneau, ca.1715-1783: un portraitiste dans l'Europe des Lumières* (Paris: Arthena, 2014), 112-113.

Le papier donne une teinte bleuâtre, que le Peintre est obligé de corriger, au lieu que le fond du vélin ne donne que de la blancheur & de l'éclat : le papier est pelucheux, sujet à s'arranger ; le crayon même emporte la colle, & le rend plus grossier, au lieu que sur le vélin on peut effacer & retoucher ; au moyen du couteau & de la mie de pain, on enlève la couleur sans que le vélin paroisse avoir souffert : de-là vient aussi que les peintures sur papier ont un air plus grossier, sont moins propres à être vues de près, parce que le fond en est moins lisse⁸⁷.

L'usage de peaux est toutefois dénigré à l'intérieur du cénacle académique pour être associé à un « léché » de mauvais goût, à une précision jugée trop scrupuleuse ou, faudrait-il dire, à une absence de modernité⁸⁸. Quelle que soit la diversité des pratiques, une tendance nette se profile : les supports des pastels ressemblent davantage à ceux destinés à la peinture à l'huile qu'aux papiers à dessin, ce qui répond à la perception historique du médium comme « sorte de Peinture ». Dans une même optique, l'historienne et restauratrice Thea Burns soutient qu'en considérant notamment les propriétés matérielles de leurs supports, les pastels du XVIII^e siècle sont « conçus comme une forme de peinture de chevalet »⁸⁹.

Dès lors, je conclus que le travail sur châssis, une technique qui disparaît peu à peu au cours du XIX^e siècle, possède une incidence non seulement sur la rigidité et la durabilité

⁸⁷ M. [Jérôme] de La Lande, *Art de faire le parchemin* (Paris: Saillant et Nyon, 1761), 33.

⁸⁸ À cet égard, l'*Encyclopédie méthodique* (1791) mentionne ce qui suit : « On peut aussi peindre sur le velin ou sur le parchemin : on l'applique sur le chassis [...]. Cette sorte de canevas plaît aux personnes qui ont moins le vrai goût de l'art que celui du léché, & qui regardent une propreté froide comme le premier mérite d'une peinture. Comme le velin & le parchemin ont une surface lisse au lieu de la surface veloutée du papier sans colle, le pastel les couvre sans les pénétrer, & l'ouvrage a toujours de la sécheresse. La couleur ne mordant point sur le fond, reste moins épaisse, & plus foible, mais comme elle est aussi plus unie, elle plaît davantage aux mauvais connoisseurs ; & c'est, pour les mauvais artistes, un avantage qui n'est point à dédaigner ». Voir Lévesque et Watelet, « Pastel », 709.

⁸⁹ Burns, « The Historic Framing and Presentation of European Pastel Portraits in the Early Eighteenth Century », 10.

des œuvres, mais également sur le statut du pastel dans la hiérarchie des arts. Les supports accusent, dans leur matière concrète, les discours coloristes sur le caractère pictural du pastel, soit des discours qui participent d'une conception moderne de la peinture. Ils tendent à assimiler ce médium relativement nouveau au plus prestigieux des arts, la peinture, et contribuent à sa reconnaissance. En concordance avec les idées de Raymond Williams, cette pratique matérielle est donc éminemment sociale, mais aussi théorique⁹⁰. Elle se pose comme une spécificité du médium qui appartient en propre au long XVIII^e siècle.

1.5. La fragilité

Le XVIII^e siècle porte un regard tant négatif que positif sur la fragilité du pastel. Il offre une vision proprement historique de ce fait matériel qui inscrit le médium dans une temporalité courte. Les discours sur l'art critiquent régulièrement l'instabilité de la matière poudreuse, parfois en la ridiculisant, ce qui alimente sa dépréciation. Dans un passage connu du « Salon de 1765 », Denis Diderot (1713–1784), qui manie le sarcasme avec adresse, qualifie le médium de « poussière précieuse que le peintre en pastel dépose sur la toile, et qui s'en détache aussi facilement que celle des ailes du papillon »⁹¹. Deux ans plus tard, citant en latin un célèbre passage de la Genèse – « poussière tu es et à la poussière tu retourneras »⁹² –, le critique suggère que la réputation de Maurice-Quentin de La Tour, bien

⁹⁰ Williams, « From Medium to Social Practice ».

⁹¹ Le passage, souvent repris dans les études sur le pastel, est tiré d'un bref commentaire sur une tête réalisée au pastel à l'huile par le Suédois Alexandre Roslin (1718–1793). Diderot compare la durabilité de ce nouveau médium avec la précarité du pastel sec. Denis Diderot, « Salon de 1765 », dans *Salons*, dir. Jean Seznec et Jean Adhémar (Oxford: Clarendon Press, 1960), 127.

⁹² Genèse 3 : 19.

que méritée, se révélera éphémère comme la poussière de ses pastels et, donc, que ni l'artiste ni ses œuvres ne passeront à la postérité⁹³.

[À] perfection égale, un portrait de La Tour a plus de mérite qu'un morceau du genre de Chardin. Mais un coup de l'aile du temps ne laissera rien qui justifie la réputation du premier. La poussière précieuse s'en ira de dessus la toile, moitié dispersée dans les airs, moitié attachée aux longues plumes du vieux Saturne. On parlera de La Tour, mais on verra Chardin. Ô La Tour, *memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*⁹⁴.

La plume mordante de Diderot n'est pas la seule à ironiser sur la vulnérabilité du pastel et la réputation du pastelliste. Dans un texte non signé, l'auteur Daude de Jossan en rajoute : « Tu [La Tour] parviens à peindre l'esprit même par des détails infinis sans sécheresse, sans rien perdre de la chaleur des tons, ni du large des effets ; mais tes Tableaux plus fragiles que ta réputation me feroient craindre doublement la perte d'un ami que tu aurais représenté »⁹⁵. Plusieurs auteurs sceptiques quant à la conservation des œuvres questionnent la valeur du médium comparativement à celle de la peinture. Le critique Étienne La Font de Saint-Yenne (1688–1771) statue catégoriquement que « les Portraits à

⁹³ La référence biblique au retour à la poussière est un topos qui s'applique aussi parfois au genre du portrait indépendamment du médium employé. Dans une lettre datant de 1758, Voltaire écrit : « Qu'importe, après tout, que l'image d'un pauvre diable qui sera bientôt poussière soit ressemblante ou non. Les portraits sont une chimère comme tout le reste ». Voltaire, *Oeuvres complètes de Voltaire: recueil des lettres de M. de Voltaire, Juillet 1755-1758*, vol. 59 (Gotha: Charles-Guillaume Ettinger, 1789), 362.

⁹⁴ Denis Diderot, « Salon de 1767 », dans *Salons*, dir. Jean Seznec et Jean Adhémar (Oxford: Clarendon Press, 1963), 128. L'anecdote a été rapportée dans plusieurs ouvrages sur le pastel. Voir Armand Dayot, « The French Pastellists of the Eighteenth Century », *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, n° 130 (1904): 316 ; Ernest Dréolle de Nodon, *Éloge biographique de Maurice-Quentin De La Tour* (Paris: Amyot, 1856), 61 ; Ratouis de Limay, *Le Pastel en France au XVIII^{ème} siècle: ouvrage orné de cent photogravures*: 13-14.

⁹⁵ Daude de Jossan, *Sentimens sur les tableaux exposés au salon* ([s. n.]: [s. n.], 1769), 10-11. Les dates de naissance et de mort de l'auteur sont inconnues et son nom s'orthographie sous deux autres formes : Daudé de Jossan et Daudet de Jossan.

l'huile [sont] fort au-dessus des Pastels soit par la science & la difficulté du succès, soit par la solidité de leur durée qui ne sauroit être comparée aux beautés volatiles des craïons, & dont les finesses si piquantes, & admirées avec justice, sont aussi fragiles que la Glace qui les défend »⁹⁶. De fait, la précarité du pastel a été admise, même par ses plus ardents défenseurs, en l'occurrence par Paul-Romain Chaperon, comme un « inconvénient [qui] l'a fait négliger par les grands Artistes. [Ces derniers] ont préféré la Peinture à l'huile comme plus propre à transmettre leurs ouvrages à la postérité »⁹⁷. Ainsi, le pastel restera cantonné à un statut institutionnel de second plan par rapport à la peinture considérée plus apte, en raison de sa relative stabilité, à préserver la mémoire de l'histoire, celle de la monarchie triomphante, et partant, à répondre à l'un des fondements de la mission académique⁹⁸.

Au XVIII^e siècle, l'instabilité du pastel a donné lieu à des discussions et à des recherches pour mettre au point un procédé qui le fixerait définitivement sans en altérer « ny la fleur ny la fraîcheur des couleurs », lesquelles recherches ont produit une documentation abondante qui a été soigneusement examinée par les historiens de l'art et les spécialistes de la conservation⁹⁹. Malgré les prétentions intéressées de l'inventeur et

⁹⁶ Étienne de La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746* (La Haie: Jean Neaulme, 1747), 104.

⁹⁷ Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*: 10-11.

⁹⁸ Vers le milieu du siècle, l'Académie limite les entrées de nouveaux membres en refusant les pastels comme morceaux de réception, une contrainte révélatrice du statut du médium qui pousse l'artiste polyvalent, Alexis Loir (1712–1785), à présenter une œuvre sculptée au lieu d'un pastel : « M. Loir voyant que l'entrée de l'Académie lui étoit fermée, parce qu'il y avoit été résolu de ne plus recevoir de Peintre en Pastel, s'est retourné du côté de la Sculpture [...] ». Voir Louis Gougenot, *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture. A M***. Seconde édition, revue & augmentée de Nouvelles notes, & de réflexions sur les Tableaux de M de Troy* (Amsterdam: s. n., 1749), 120-121 ; Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793): la naissance de l'école française* (Genève; Paris: Librairie Droz, 2012), 103-104.

⁹⁹ Ci-après une liste non exhaustive de recherches sur le sujet : Burns, « The Political Construction of Fragility and French Arts Policy around 1750 » ; *The Invention of Pastel Painting* ; Natalie Coural, « Aperçu sur les fixatifs des pastels au XVIII^e siècle », *Support/Tracé*, n° 9 (2009) ; Neil Jeffares, « Lorient, Pellechet, Jurine:

mécanicien du roi, Antoine-Joseph Lorient (1716–1782), aucun « secret » n’a pu remédier complètement à ce désavantage du médium¹⁰⁰. Même aujourd’hui la recette miracle qui suppléerait à la fragilité des œuvres se laisse attendre. Nos fixatifs contemporains ne protègent que superficiellement les pastels, et ce, sans maintenir les couleurs intactes. Certains tons s’assombrissent inévitablement sous la vaporisation du fixatif, produisant un effet « mouillé » permanent. De fait, la protection la plus efficace demeure la manipulation prudente et l’encadrement sous verre. Quoi qu’il en soit, l’effervescence que suscitent au milieu du XVIII^e siècle les travaux de Lorient montre à quel point la préservation des pastels est une question d’intérêt dans le monde de l’art.

La fragilité du médium s’avère néanmoins relative et, à l’époque, n’est pas que mal aimée. D’une part, l’instabilité mécanique que présentent les œuvres, la mauvaise adhérence de la poudre au support, est en partie compensée par une certaine stabilité chimique. En effet, les couleurs du pastel bougent moins que celles de l’huile. Ce constat a été avancé en défense du pastel par le critique d’art l’abbé Jean-Bernard Le Blanc (1707–

the secret of pastels », 2016 ed., vol. 2016, *Dictionary of pastelists before 1800: Online Edition* (2016), <http://www.pastellists.com/Essays/Lorient.pdf> ; Shelley, « Painting in the Dry Manner: The Flourishing of Pastel in 18th-Century Europe ».

¹⁰⁰ En 1753, Lorient obtient de l’Académie Royale une approbation officielle pour l’invention de son procédé, laquelle est signée par plusieurs académiciens dont Jean-Marc Nattier (1685–1766), Jean-Siméon Chardin (1699–1779) et Maurice-Quentin de La Tour (1704–1788): « Le S^r Lorient, qui a trouvé le secret de de fixer la Peinture au pastel, sans toucher dans le mat et sans en ôter ny la fleur ny la fraîcheur des couleurs, s’est présenté à l’assemblée et lui a montré différentes épreuves. L’examen fait, la Compagnie a jugé ce secret d’autant plus utile que, sans la moindre altération, il semble devoir perpétuer la durée des ouvrages au pastel et des desseins ; que de plus l’Académie atteste que, de toutes les tentatives qui ont pu être faites jusqu’ici pour découvrir un pareil secret, il n’en est venu, à sa connoissance, aucune qui puisse entrer en comparaison avec la réussite dudit Sieur Lorient, qui paroît tendre au degré de perfection que l’on a toujours paru souhaiter ». Académie royale de peinture et de sculpture, *Procès-verbaux de l’Académie Royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés pour la Société de l’Histoire de l’Art Français d’après les registres originaux conservés à l’Ecole des Beaux-Arts*, dir. Anatole de Montaiglon, 10 vols., vol. 6 (Paris: J. Baur, 1885), 367.

1781), dans ce qui apparaît comme un débat concernant la prééminence de l'un ou de l'autre médium :

[L]es Portraits au Pastel de M. de La Tour ont un avantage considérable sur ceux qui sont peints à l'huile. C'est qu'ils ne changeront pas. L'huile noircit avec le tems & ternit l'éclat des plus belles couleurs. Combien de Tableaux de grands Maîtres sont tellement altérés qu'on n'y reconnoît plus rien ? Le Pastel couvert d'une glace brave les injures de l'air ; il est invariable¹⁰¹.

Bien que le pastel ne souffre pas du jaunissement commun qu'apportent les vernis et qu'en général il ne tend pas à noircir, sa complète stabilité chromatique se révèle illusoire. Comme le constate le spécialiste de la conservation Jacob Simon, « There seems to have been widespread belief that pastels do not fade. [...] In practice a degree of fading is often found in eighteenth-century pastels, notably in the fugitive reds and pinks »¹⁰². La permanence des couleurs au pastel constitue donc une demi-vérité, sans doute mise de l'avant au XVIII^e siècle pour museler les détracteurs du médium.

Pour certains amateurs la volatilité de la poudre colorée n'appelle aucune défense. Elle possède un charme, une délicatesse exquise, qui détermine au contraire un critère d'appréciation. En témoignent les vers souvent cités de l'amateur et poète Watelet qui, dans un huitain célébrant l'art du pastel, font rimer « beauté » avec « fragilité » :

Là, c'est un moyen prompt, dont le facile usage
Des traits de la beauté rend la fidelle image.
Les crayons mis en poudre imitent ces couleurs,

¹⁰¹ Jean-Bernard Le Blanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'Année 1747. Et en général sur l'utilité de ces sortes d'Expositions. A Monsieur R. D. R.* ([s. n.]: [s. n.], 1747), 89-90.

¹⁰² Simon, « The Production, Framing and Care of English Pastel Portraits in the Eighteenth Century », 19.

Qui dans un teint parfait offrent l'éclat des fleurs.
Sans pinceau, le doigt seul place & fond chaque teinte ;
Le duvet du papier en conserve l'empreinte ;
Un crystal la défend. Ainsi, de la beauté
Le Pastel a l'éclat & la fragilité [soulignement ajouté]¹⁰³.

Dans cette poésie, les pastels apparaissent comme des beautés évanescentes protégées par des encadrements sous verre. Ils sont semblables aux « beautés volatiles » de La Font de Saint-Yenne et « aussi fragiles que la Glace qui les défend », à la différence qu'ils sont prisés pour leur fragilité au lieu d'être dépréciés¹⁰⁴.

Cela va sans dire, aucun amateur, artiste ou collectionneur ne souhaite littéralement la dégradation des œuvres. Cette valorisation de la vulnérabilité matérielle procède plutôt d'une représentation métaphorique qui lie le pastel au caractère fuyant des apparences. Elle participe d'un goût pour le transitoire, un goût moderne qui date d'avant la célèbre proposition de Charles Baudelaire (1821–1867) : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »¹⁰⁵. J'en veux pour preuve la dualité entre les « beautés passagères » des modernes et les « beautés durables » des anciens décrite près d'un siècle plus tôt sous l'entrée « Convenances » du *Supplément à l'Encyclopédie* (1776) : « Celui qui n'a étudié que les

¹⁰³ Watelet, *L'art de peindre: poëme avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*: 52.

¹⁰⁴ Au XIX^e siècle, Charles Blanc (1813–1882) reprend cette idée dans sa *Grammaire des arts du dessin* : « la grâce du pastel est inhérente à son défaut, qui est d'être friable et de retomber en poussière ». En exposant les moyens mis en œuvre par La Tour et Lorient pour fixer le pastel, Blanc s'interroge : « Mais n'est-il pas à craindre qu'en donnant au pastel la solidité et la durée, on ne lui ait enlevé cette poussière exquise, cette fleur de jeunesse, pour ainsi dire, qui en fait la délicatesse passagère, mais aussi le charme et le prix ? » Charles Blanc, « Peinture au pastel », dans *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture* (Paris: Librairie Renouard, 1876), 588.

¹⁰⁵ Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », dans *Curiosités esthétiques: l'art romantique et autres oeuvres critiques*, dir. Henri Lemaitre (Paris: Garniers frères, 1962), 467.

anciens, blessera infailliblement le goût de son siècle dans bien des choses ; celui qui n'a consulté que le goût de son siècle, s'attachera aux beautés passagères, & négligera les beautés durables. C'est de ces deux études réunies que résultent le goût solide & la sûreté des procédés de l'art »¹⁰⁶. Dans cet article, le goût du présent est compris comme un goût moderne qui s'oppose au goût présumé universel des anciens et qui, à l'instar de la modernité baudelairienne, se définit par le transitoire, la fugacité ou, pour reprendre l'expression, les « beautés passagères ». L'auteur prescrit dans le champ de la poésie et des belles-lettres l'union harmonieuse des beautés passagères et durables sans privilégier l'une au détriment de l'autre. Or, dans le sillage des polémiques entre anciens et modernes, les positions théoriques prennent une tournure plus antagoniste. Cet antagonisme se reflète notamment dans les discours sur le pastel qui situent implicitement le médium dans l'un des deux camps esthétiques : celui des « beautés passagères ». Par sa précarité, le pastel est perçu comme se déployant dans une temporalité fuyante, éminemment moderne, contraire au sentiment d'éternité que pouvait susciter pour les contemporains du XVIII^e siècle la pérennité des œuvres antiques. Dans ces conditions, sa fragilité constitue plus qu'un fait matériel, elle s'avère une spécificité historique par laquelle le médium s'associe à une esthétique moderne.

¹⁰⁶ Jean-Baptiste-René Robinet, *Supplément à l'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 2 (Amsterdam: Marc-Michel Rey, 1776), 586.

1.6. L'usage

Au XVIII^e siècle, le pastel est un médium du portrait. C'est là son usage, à quelques exceptions près, et dans mon interprétation une de ses spécificités historiques¹⁰⁷. Or, les notions d'usage et de spécificité sont communément pensées comme étant distinctes et comme donnant lieu à des approches interprétatives difficilement conciliables. Les questions « Qu'est-ce qu'un médium ? » et « À quoi sert-il ? » appellent des réponses issues respectivement d'approches ontologiques et sociologiques qui, en principe, sont antinomiques. Cependant, en définissant le médium comme une pratique sociale au sens de Williams, « ce qu'est le médium » devient indissociable de « ce à quoi il sert ». L'antinomie n'est donc qu'apparente et se résout lorsque la notion de spécificité est liée à un contexte, à un environnement social, qu'elle se conçoit en termes historiques et non en termes d'essence. Dans cette perspective, l'usage d'un médium, et en l'occurrence celui du pastel, est partie prenante de sa spécificité dans l'histoire.

Que le pastel soit un médium du portrait constitue une spécificité propre aux Lumières, une spécificité qui existe déjà au XVII^e siècle et qui disparaît progressivement au cours du XIX^e siècle. L'association entre pastel et portrait apparaît dans les écrits sur l'art dès 1620, quand Théodore Turquet de Mayerne (1573–1655), un chimiste qui

¹⁰⁷ Les paysages de Jean-Baptiste Pillement (1728–1808) figurent parmi les exceptions notables. Autrement, quelques pastellistes, dont Jean-Étienne Liotard (1702–1789), réalisent des scènes de genre et des natures mortes, le plus souvent en marge d'une production de portraits. D'autres, comme Rosalba Carriera (1675–1757) et Jean-Marc Nattier (1685–1766), peignent des allégories qui prennent les allures de portraits en buste, lorsqu'elles ne sont pas des portraits allégoriques suivant une mode importée d'Italie. Parmi les sujets singuliers, il convient de mentionner les vues télescopiques de la lune de John Russell (1745–1806) et les représentations d'animaux de Jean-Baptiste Oudry (1686–1755).

Sur le brouillage des limites entre les différents genres chez Liotard, voir MaryAnne Stevens, « Still-life, Trompe-l'oeil and Genre Painting », dans *Jean-Etienne Liotard (1702–1789)*, dir. Christopher Baker, William Hauptman et MaryAnne Stevens (Londres: Royal Academy of Arts, 2015), 165.

s'intéresse aux techniques artistiques, décrit les bâtonnets de pastel comme des « crayons de toutes couleurs principalement pour visages »¹⁰⁸. Cette spécificité se prolonge pendant tout le long XVIII^e siècle. Mais vers la fin du XIX^e siècle, lorsque l'intérêt pour le pastel renaît, après une phase de latence de plusieurs décennies, les sujets représentés se diversifient pour embrasser d'autres genres picturaux comme le paysage et la nature morte, ce qui témoigne de la polyvalence du médium et du caractère plus historique qu'essentiel de la spécificité.

Outre que les œuvres qui nous sont parvenues apportent par leur nombre la démonstration éloquente qu'au XVIII^e siècle le pastel est avant tout un médium du portrait, les sources textuelles confirment sans équivoque cette spécificité. En 1708, dans son *Traité de la peinture au pastel*, l'auteur qui écrit sous le pseudonyme de Claude Boutet indique que « [c]ette Peinture est propre particulièrement pour faire des Portraits [...] » et ajoute que le portrait est « le sujet le plus ordinaire du Pastel »¹⁰⁹. Le chevalier de Jaucourt, à l'entrée « Pastel » de l'*Encyclopédie*, explique dans la même veine que « [l]e plus grand usage que l'on tire du pastel, est de faire des portraits »¹¹⁰. Plusieurs auteurs soulignent les qualités qui rendent le médium apte à cet usage. De façon pragmatique, Chaperon cite la facilité que démontrent les pastellistes à composer avec les contraintes de production inhérentes au genre, en l'occurrence celles du travail avec modèles. Les séances de pose sont en effet le plus souvent réglées selon le bon plaisir de la clientèle, des membres de

¹⁰⁸ Mayerne, Faidutti et Versini, *Le Manuscrit de Turquet de Mayerne : pictoria, sculptoria et quae subalternarum artium*: 117.

¹⁰⁹ Selon mes recherches, les dates de naissance et de mort de cet auteur sont inconnues. Claude Boutet, *Traité de la peinture en miniature, pour apprendre aisément à peindre sans maître. [...] Auquel on a ajouté un petit Traité de la peinture au pastel avec la méthode de composer les pastels [...]* (La Haye: Louis & Henry van Dole, 1708), 150-151, 169.

¹¹⁰ Jaucourt, « Pastel », 154.

l'élite sociale. Cette contrainte complique l'exécution des portraits à l'huile en raison des exigences liées au temps de séchage – la réponse de la pâte sous le pinceau impose au peintre d'attendre ou de se hâter afin de réussir le modelé voulu –, mais elle ne gêne aucunement le travail au pastel. Le médium étant sec, le portrait peut être interrompu et repris à tout moment sans inconvénient : « [l]a Peinture au pastel seroit donc généralement préférée, surtout pour le portrait, où l'on est souvent d'opérer à différentes reprises »¹¹¹. De Jaucourt est très clair à ce sujet : « c'est de toutes les manières de peindre celle qui passe pour la plus facile et la plus commode, en ce qu'elle se quitte, se reprend, se retouche, et se finit tant qu'on veut »¹¹². Le pastel offre également d'autres avantages non négligeables pour le travail avec modèle que Chaperon mentionne pour d'autres raisons. Le plus notable est sans doute la rapidité d'exécution qui épargne aux modèles de longues et astreignantes séances, tout en permettant aux artistes d'accroître la production de portraits et, dans la foulée, leur rentabilité¹¹³. Cet avantage est particulièrement prisé des portraitistes itinérants, comme Schipper, qui font face à de fortes contraintes de temps et d'argent. La facilité des reprises et la rapidité du travail, qui découlent directement des propriétés physiques de la matière, permettent de gérer avec souplesse le temps des modèles, ainsi que celui des artistes, ce qui constitue un déterminant de réussite artistique et sociale. Dans l'environnement hiérarchisé de l'époque, la gestion du temps des commanditaires de haut rang est critique pour le succès du portrait, et partant, du portraitiste. Le peintre Louis Tocqué (1696–1772) en témoigne dans la conférence sur le portrait qu'il présente à

¹¹¹ Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*: 10.

¹¹² Jaucourt, « Pastel », 153-154.

¹¹³ Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*: 14.

l'Académie en 1750 : « [l]es grands nous donnent peu de temps et se tiennent ordinairement assez mal ; il faut beaucoup d'intelligence et de sagacité pour saisir en eux le premier feu de la nature »¹¹⁴. L'emploi d'un médium commode comme le pastel permet aux artistes de pallier ces aléas. En conséquence, dans la réalisation du portrait, il faut déduire que le pastel donne lieu à une temporalité nouvelle, une temporalité courte liée à des impératifs de productivité, qui s'accorde avec celle que suscite sa fragilité : une temporalité moderne.

1.7. Le pouvoir d'imitation

Cette commodité du pastel n'est pas le seul facteur évoqué au XVIII^e siècle pour le désigner en médium du portrait. Un autre facteur notable est son soi-disant pouvoir d'imitation des couleurs. Comme les pages suivantes le montreront, ce pouvoir allégué tient davantage d'une compréhension historique, d'une forme de métaontologie, que d'une propriété ontologique au sens strict. Ainsi, Chaperon déclare dans une prose toute poétique que les tonalités du pastel ressemblent singulièrement à celles de la peau et qu'elles insufflent vie aux figures : « aucun autre [genre de peinture] n'approche autant de la nature. Aucun ne produit des tons si vrais. C'est de la chair, c'est Flore, c'est l'Aurore »¹¹⁵. Dans son *Dictionnaire portatif*, Pernety abonde dans le même sens, mais insiste plus particulièrement sur les vertus d'imitation de la texture poudreuse : « On ne fait gueres usage de cette sorte de Peinture que pour les portraits ; l'espece de velouté que forme cette poussiere est plus

¹¹⁴ Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, vol. 2 (Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 2006-2012), 461.

¹¹⁵ Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*: 13.

propre que toute autre peinture à représenter les étoffes, & le moëlleux avec la fraîcheur des carnations ; la couleur en paroît plus vraie »¹¹⁶. Les auteurs du *Dictionnaire méthodique des beaux-arts* (1791) corroborent l’assertion en lui ajoutant un autre effet d’illusion, celui qu’apporte le duvet du papier : « Le velouté que produisent la poussière des crayons que [cette sorte de peinture] employe & le duvet du papier, contribue à bien représenter la superficie des étoffes, & le moëlleux des carnations »¹¹⁷. Dans la littérature actuelle, quelques auteurs invoquent également les qualités d’imitation du parchemin et du vélin¹¹⁸. L’argument veut que ce type de support, qui est lui-même une peau, partage les propriétés physiques des chairs, en l’occurrence leur surface poreuse. Il s’avérerait convaincant si ce n’était que les artistes du XVIII^e siècle dessinent généralement sur la face interne de la peau de l’animal, qui est fibreuse, et donc, que les pores se trouvent au dos du support. À propos du vélin, de La Lande écrit en 1761 : « C’est le côté dos que l’on choisit, pour peindre en pastel, au contraire de la miniature qui exige le côté de la chair ; cependant il y des vélin qui sont préparés des deux côtés, & dans lesquels on peut choisir »¹¹⁹. Lorsque le recto de la peau est utilisé, ce qui est loin d’être la norme, il est souvent poncé pour assurer une meilleure adhérence de la poudre, ce qui altère inévitablement ses pores¹²⁰. Plus encore, lorsque dans de rares cas ces pores sont conservés intacts, l’effet d’imitation est

¹¹⁶ Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un traité pratique des différentes manieres de peindre*: cxxvii-cxxviii.

¹¹⁷ Lévesque et Watelet, « Pastel », 708.

¹¹⁸ d’Arnoult, *Jean-Baptiste Perronneau, ca.1715-1783: un portraitiste dans l’Europe des Lumières*: 112. L’argument est aussi repris par la conservatrice Thea Burns qui le nuance brièvement en note de bas de page, en signifiant que le vélin a aussi été condamné pour sa froideur lisse : Burns, « Matte Surfaces: Meaning for Audiences of 18th-century Pastel Portraits and the Implications for their Care Today », 19, n16.

¹¹⁹ La Lande, *Art de faire le parchemin*: 34.

¹²⁰ À l’entrée « Pastel », l’*Encyclopédie méthodique* recommande de « frotter [le vélin] avec une pierre-ponce douce & bien unie, jusqu’à ce que la surface en devienne cotonneuse ». Voir Lévesque et Watelet, « Pastel », 710.

troublé par leur répartition uniforme sur tous les éléments représentés dans la composition, c'est-à-dire non seulement sur les chairs, mais aussi sur les cheveux, les étoffes, le mobilier, le fond, autant de matières non poreuses et distinctes entre elles. En un mot, même si les évocations des qualités du médium pour simuler les surfaces et les textures du portrait sont fréquentes, elles ne sauraient conduire à des interprétations littérales, lorsqu'elles sont confrontées à des faits matériels et analysées dans leur contexte artistique¹²¹. En y regardant de près, le pastel n'est pas le médium d'exception tant vanté pour l'imitation des chairs et des étoffes.

La verve poétique de Chaperon et plus généralement l'enthousiasme manifesté à l'égard des capacités d'imitation du médium appartiennent en propre au XVIII^e siècle et relèvent davantage d'une perception conventionnelle, d'une spécificité proprement historique, que d'une réalité visuelle ou technique. Dans les faits, les pigments composant les pastels sont communs à plusieurs médiums¹²²; certaines couleurs manquent de franchise en raison de leur charge de blanc; et la palette disponible à l'artiste demeure limitée à un assortiment donné de crayons. Les mélanges peuvent certes élargir en partie cette palette, mais comme ils s'effectuent directement sur le support et que celui-ci se sature

¹²¹ Citons une autre source significative, s'il en est besoin : « Il est vrai que le pastel a l'avantage sur l'huile d'être plus frais, plus brillant, plus vrai & plus approchant de la chair; on y trouve un moelleux, des fraîcheurs, des passages du sang qui ne sont point dans l'huile ». Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, vol. 4 (Paris: De Bure l'aîné, 1762), 306.

¹²² La gamme des pigments utilisés pour le pastel et l'huile est dans l'ensemble la même, sauf pour quelques exceptions comme les blancs de bismuth et d'étain, présents dans les pastels de Liotard et absents dans la peinture à l'huile. De fait, les pigments blancs sont sans doute les seuls qui diffèrent entre les deux médiums et les particularités de ces blancs tiennent moins à leur teinte qu'à leur qualité couvrante ou à leur stabilité chimique.

Sur la composition pigmentaire des dessins de Liotard, voir Leila Sauvage et Cécile Gombaud, « Liotard's Pastels: Techniques of an 18th-Century Pastellist », dans *Studying 18th-Century Paintings and Works of Art on Paper: CATS Proceedings*, dir. Helen Evans et Kimberley Muir (Londres; Copenhague: Archetype; Centre for Art Technological Studies and Conservation, 2015).

de poudre à un certain stade d'exécution, leurs possibilités, avec les subtilités chromatiques qui en découlent, demeurent nécessairement réduites en comparaison de celles presque infinies de l'huile. De tels mélanges par superposition tendent, au surplus, à « tourmenter » le travail du pastel, à le priver d'une qualité jadis recherchée, à savoir sa spontanéité et sa fraîcheur de touche. En d'autres termes, les discours sur l'art soutiennent mal l'épreuve de la pratique. Pour s'en convaincre, il suffit de citer un praticien aguerri, le pastelliste La Tour, qui dans une missive adressée en 1763 au directeur général des Bâtiments du roi, le Marquis de Marigny (1727–1781), se lamente sur les difficultés que pose son médium et particulièrement sur celles à obtenir le ton souhaité.

Le pastel, Monsieur le Marquis, en fournit encor d'autres [obstacles], tels que les poussières, la foiblesse de certaines couleurs, jamais un ton juste, être obligé de faire les teintes sur le papier et de donner plusieurs coups avec différents crayons au lieu d'un, risquer d'altérer le mérite de la touche et de n'avoir point de ressource si l'esprit en est ôté. A l'huile, les teintes se font au bout du pinceau, la touche reste pure, et quand on a le malheur d'avoir gâté son ouvrage, il est facile, en effaçant sa faute, de retrouver ce qui étoit dessous¹²³.

Les doléances de l'artiste sur les efforts à déployer pour trouver le « ton juste » exposent un clivage entre discours et pratique. Elles laissent entendre que le pastel n'est pas plus apte qu'un autre médium à imiter les couleurs des chairs et des drapés. Elles contredisent les assertions selon lesquelles « aucun [genre de peinture] ne produit des tons si vrais »¹²⁴.

¹²³ Maurice-Quentin de La Tour, Jules Guiffrey et Maurice Tourneux, *Correspondance inédite de Maurice-Quentin de La Tour, suivie de documents nouveaux publiés par MM. Jules Guiffrey et Maurice Tourneux* (Paris: Charavay Frères, 1885), 11.

¹²⁴ Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*: 13.

N'empêche, s'il fallait tenter le contre-argument, il serait concevable d'alléguer que le velouté de la poudre approche à certains égards la matité de la peau, surtout lorsque celle-ci est fardée. À ce sujet, l'historienne de l'art Thea Burns fait valoir que les chairs dessinées par la pastelliste Rosalba Carriera (1675–1757) se prêtent admirablement à l'illusion en raison de similitudes entre le pastel et les cosmétiques de l'Ancien Régime, tant dans leur composition poudreuse que dans leurs techniques d'application¹²⁵. La proposition assimile le médium à son référent et rabat en quelque sorte les moyens de l'art sur la chose représentée, mais sans essentialiser les propriétés du pastel. Elle s'avère convaincante pour les portraits féminins de Carriera¹²⁶, mais ne saurait être généralisée à tous les pastellistes, dont les techniques varient, ni à tous les modèles, dont le maquillage – si maquillage il y a – diffère selon le sexe, l'ethnicité et la mode. Dans l'autoportrait de Giroust, par exemple, les teints des deux modèles, féminin et masculin, diffèrent, l'un étant vraisemblablement fardé et l'autre non (ill. 1.1). De fait, la parenté matérielle du pastel avec les fards de l'Ancien Régime ne permet pas de conclure, du moins pas systématiquement, à un éventuel pouvoir d'imitation du médium.

En fait, si le pastel est un fard, c'est sans doute moins dans sa dimension matérielle et technique que conceptuelle, dans l'univers de la théorie de l'art¹²⁷. Dans sa défense du coloris, de Piles soutient en effet que la peinture se fonde sur l'artifice, « qu'[elle] n'est qu'un fard, qu'il est de son essence de tromper, & que le plus grand trompeur en cet Art

¹²⁵ Burns, « Making Up the Face: Technique and Meaning in the Pastels of Rosalba Carriera ».

¹²⁶ Certaines réserves peuvent être émises quant à la similitude des techniques d'application du pastel et du maquillage. Le pastel étant considéré comme un médium opaque – ce qui certes n'empêche pas complètement les effets de transparence –, l'artiste applique en progression d'abord les tons foncés puis les tons clairs, avec quelques exceptions, en particulier pour les accents. Le maquillage suppose au contraire de commencer par les clairs, notamment par un fard blanchâtre et de terminer par les zones ombrées.

¹²⁷ Voir Lichtenstein, *La Couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*.

est le plus grand Peintre »¹²⁸. De ce point de vue, le pastel, à titre de peinture qui participe d'une esthétique coloriste, présente à n'en pas douter des affinités avec le fard, mais ces affinités demeurent circonscrites à l'intérieur de frontières conceptuelles. Elles ne permettent pas, à mon sens, de conclure à un lien général entre les propriétés concrètes du médium et celles de la peau fardée.

Aussi, convient-il d'affirmer que la ressemblance entre le pastel et la peau relève d'une hyperbole dans laquelle existerait, peut-être, une infime pointe de vérité. La relation établie avec les étoffes est encore plus éloignée d'une réalité factuelle. Hormis la matité du velours, les textures diverses des tissus – chatoyantes, rêches, damassées, vaporeuses – ne peuvent s'assimiler dans leur ensemble à l'effet poudreux du pastel. À vrai dire, une observation empirique confirme que si le pastel est propre à l'imitation de la nature et par incidence à celle des visages et des vêtements, c'est grâce à une propriété visuelle simple, partagée par d'autres médiums comme l'huile, une propriété qui peut s'appliquer à tout type de référent et à tout genre artistique : celle de permettre les modelés fins. En conséquence, il faut déduire que les assertions qui mettent le médium en rapport avec les carnations et les étoffes reposent en grande partie sur des conventions artistiques auxquelles l'idéalisation n'est pas étrangère. Ce type de rapprochements, maintes fois répété dans les discours du XVIII^e siècle et reconduit sans questionnement critique jusqu'à aujourd'hui, constitue dans mon interprétation une métaontologie du pastel, c'est-à-dire une compréhension ou une perception de la vérité ontologique du médium à un moment particulier l'histoire. Il s'agit d'une représentation historique de la nature du pastel, à savoir

¹²⁸ Piles, *Dialogue sur le coloris*: 68.

une spécificité historique qui va de pair avec une autre, celle du pastel comme médium du portrait.

C'est ainsi que la soi-disant ressemblance avec les chairs et les étoffes possède une dimension métaphorique qui a peu à voir avec une vérité ontologique et beaucoup avec un désir de conformer le médium au principe d'imitation de la nature, autrement dit à des idéaux artistiques. Le pastel est interprété comme un matériau qui, pour le genre du portrait, possède un pouvoir d'imitation exceptionnel, ce qui n'est pas sans contribuer à sa valorisation et à sa légitimation. Cette interprétation du XVIII^e siècle pose le médium en miroir de positions artistiques qui voient l'imitation, en l'occurrence celle des couleurs de la nature, comme l'ultime aboutissement de l'art. En effet, la simulation de matières et de textures, l'illusion visuelle de leur sensualité ou de leur richesse, l'apparence du vivant, constituent dans la théorie de l'art l'apanage du *coloris* (*colorito*). Elle échappe, au moins en principe, à l'emprise de la forme, des proportions, de l'ordonnance spatiale, bref du dessin (*disegno*)¹²⁹. Les discours sur le pastel associent donc implicitement le médium à une prise de position théorique qui suppose une prééminence du *coloris*¹³⁰. Vers la fin du siècle, lorsque les pastellistes délaisseront de tels présupposés théoriques modernes, nous

¹²⁹ Il est à noter que la pratique picturale se garde d'opposer sommairement *coloris* et dessin, puisqu'elle compose inévitablement avec les deux. Même l'exécution d'effets de matières nécessite de façon abstraite de recourir au dessin, à savoir d'évaluer les contours des ombres et des lumières, de jauger les proportions des masses colorées et de les disposer dans l'espace.

¹³⁰ Dans un article de 2005, l'historienne de l'art Mechthild Fend établit un parallèle entre représentations artistiques et conceptions historiques de la peau. Prenant comme exemples les traitements picturaux de la peau dans l'art de David et d'Ingres, elle les confronte aux discours médicaux, aux traités d'anatomie et à la théorie de l'art néoclassique. Elle affirme que le traitement de la peau, dans le genre du portrait, est révélateur des conceptions de la subjectivité, de la médecine et des arts. Un ouvrage du même auteur publié en 2016 discute de la représentation de la peau sous divers aspects, notamment celui de la couleur comme marqueur racial. Voir Mechthild Fend, « Bodily and Pictorial Surfaces: Skin in French Art and Medicine, 1790-1860 », *Art History* 28, n° 3 (2005) ; *Fleshing Out Surfaces: Skin in French Art and Medicine, 1650-1850*, (Manchester: Manchester University Press, 2017).

verrons qu'ils redéfiniront le pouvoir d'imitation de leur art selon des normes qui se rapporteront moins à l'exactitude des couleurs qu'à celle des contours. Ce sera le cas de Schipper à l'aube du XIX^e siècle. Employant une palette générique, quasi monochrome, l'artiste fera la promotion de la « vérité » de ses profils à l'antique grâce à un dessin d'une précision quasi photographique.

Si la « doctrine coloriste » dont le pastel constitue un représentant matériel au XVIII^e siècle participe de valeurs artistiques modernes, elle puise malgré tout à des réflexions sur l'art bien antérieures aux premiers débats français sur le coloris, bien antérieures donc aux années 1660–1670, soit à des réflexions issues de la théorie vénitienne de la Renaissance, en particulier à celles du théoricien de la peinture Lodovico Dolce. Comme la figure humaine reste le sujet privilégié de l'art dans l'ensemble des théories de l'imitation, les conceptions vénitiennes, parmi lesquelles celle de Dolce constitue le fer-de-lance, accordent une attention soutenue aux tonalités des chairs, à la qualité de leur rendu, à l'impression de vie qu'elles produisent, de même qu'à l'illusion colorée des textiles qui composent l'habillement : « la principale difficulté du coloris consiste dans l'imitation des chairs, & dans la variété des teintes, & en la douceur. Il faut ensuite savoir imiter la couleur du drap, de la soye, de l'or, & de chaque espece, si bien qu'on croie en voir la dureté, ou la molesse plus ou moins, selon qu'il convient à la qualité de l'étoffe »¹³¹. Dans le *Dialogo della pittura intitolato l'Areino* (1557), le Vénitien défend le primat du coloris sur la base de sa capacité à feindre le vivant :

¹³¹ Lodovico Dolce, *Dialogue sur la peinture de Louis Dolce, Intitulé l'Aréin* (Florence: Michel Nestenus & François Moucke, 1735), 223.

Cela montre la grande attention qu'avoient les anciens à bien colorer, afin que leurs ouvrages imitassent le vrai. Il est certain que le coloris est de si grande importance, & a tant de force, que quand le peintre imite bien les teintes, le tendre des chairs, & la propriété de chaque chose, telle qu'elle soit, il fait paroître ses peintures animées, & telles qu'il ne leur manque autre que la respiration¹³².

Jacqueline Lichtenstein remarque que l'idée d'un lien privilégié entre coloris et carnations avancée par Dolce survit jusqu'au XIX^e siècle dans les écrits de Joris-Karl Huysmans (1848–1907)¹³³. Dans la même veine, il convient de souligner que celui entre pastel et carnations perdure dans la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc (1813–1882) de 1876, soit à une époque qui marque le retour d'une modernité artistique et d'une prééminence théorique de la couleur¹³⁴. En un mot, les sources du XVIII^e siècle qui affirment avec une certitude trompeuse le pouvoir du pastel dans l'imitation et l'animation des figures proviennent de cet héritage théorique, de ce topos de la Renaissance vénitienne qui se perpétuera durant des siècles.

Que les écrits sur le pastel, et sur l'art en général, soient empreints de ce présupposé commun à une époque où le coloris règne en maître incontesté sur la théorie de la peinture s'impose comme le corrélat d'un paradigme artistique dominant. Dans un pareil

¹³² *Ibid.*, 217.

¹³³ Lichtenstein et al, « Le dessin et la couleur », 526.

¹³⁴ Blanc écrit : « Le frais des couleurs, l'éclat et le tendre des carnations, le duvet de l'épiderme, le velouté d'un fruit, le moelleux d'une étoffe, ne sauraient être mieux rendus que par ces crayons aux mille nuances que l'on peut juxtaposer vivement ou fondre avec le petit doigt, et dont l'empâtement happe la lumière. Leur aspect doux et blond, soutenu par quelques bruns décidés, exprime à ravir non-seulement le teint brillant d'une jeune fille, la chair d'un enfant, la finesse d'une main, le poli ou le transparent de la peau, mais encore certaines délicatesses de coloris que le mélange de l'huile aurait pu gêner. Il y a tel portrait historié de La Tour, par exemple celui de Mme de Pompadour, qui est au Louvre, où le pastel, écrasé d'une façon incisive et brusque en apparence, dit avec une justesse admirable la teinte fanée d'un lampas, l'écru d'une dentelle, le ton pâli d'une guitare, la couleur indéfinissable d'une reliure passée ou d'un portefeuille d'estampes qui a servi ». Blanc, « Peinture au pastel », 587.

environnement artistique, il est naturel que les écrits sur l'art soulignent la fidélité des chairs pour vanter les qualités d'une œuvre, le mérite d'un artiste et, en l'occurrence, les vertus d'un médium. Le constat paraîtrait presque trop évident – et la démonstration circulaire – si ce n'était que la littérature sur le pastel, même récente, interprète généralement les soi-disant pouvoirs d'imitation du médium au sens strict, sans constater par observation empirique la différence entre la matière et l'idée de cette matière, sans déceler la part d'idéologie qui s'immisce entre les lignes du discours historique, sans saisir donc que les apologies du pastel et de ses pouvoirs d'imitation révèlent davantage des enjeux théoriques modernes que de la nature même du médium. En d'autres termes, lorsqu'il s'agit de couleur et de pouvoir d'imitation, la littérature existante tend à confondre ontologie et métaontologie, spécificité essentielle et spécificité historique¹³⁵.

1.8. Les sujets

Au XVIII^e siècle, le pastel est qualifié de « beauté volatile » à plus d'un titre. Ses détracteurs le taxent d'éphémère d'abord comme matière, mais aussi comme mode et

¹³⁵ Pour citer un exemple parmi d'autres, dans une excellente monographie sur Robert Nanteuil (ca.1623–1678), l'historienne de l'art Audrey Adamczak interprète de façon littérale les discours du XVIII^e siècle sur la nature du pastel : « Rapidement le matériau, par son aptitude à imiter fidèlement les tissus, les textures et les lumières, est indissociable de l'art du portrait ». Très peu de textes mettent en doute les discours historiques sur le pouvoir d'imitation du pastel. Au moment d'écrire ces lignes, j'en ai découvert un seul, dans un catalogue d'exposition de 1933. Pour l'auteur Claude Roger-Marx, la comparaison entre le pastel et la peau est une construction du XVIII^e siècle qui provient de simples formules techniques : « Le dix-huitième siècle est à ce point fasciné par les analogies avec l'épiderme humain, qu'il ne l'estime convenable qu'à rendre le rayonnement des visages ou le velouté des étoffes. Ce ne sont que recettes pour traduire à l'aide du crayon tendre, demi-dur ou dur, les *carnations*. Personne ne semble encore soupçonner qu'un jour le Pastel rivalisera dans tous les domaines avec l'huile ».

Adamczak, *Robert Nanteuil, ca. 1623-1678*: 98 ; Claude Roger-Marx, *Exposition du pastel français du XVIII^e siècle à nos jours* (Paris: André J. Seligmann, 1933), 17-18.

comme représentation, et du coup, de superficiel. Ils l'opposent aux valeurs de durée, voire d'éternité, qu'inspire la perfection d'une antiquité exemplaire. L'instabilité physique du médium fait écho à sa vogue aussi prodigieuse que fugace, de même qu'à l'apparente frivolité de ses sujets. Selon une critique sociale du temps, les portraits au pastel représentent une clientèle vaniteuse dont l'image ne mérite pas de passer à la postérité. Le tableau, menacé de disparition par les aléas du matériau ou la défaveur de la mode, serait également voué à l'oubli par le contenu de sa représentation¹³⁶. Cette critique d'impermanence due aux sujets ne s'applique pas uniquement au pastel, mais plus largement au genre du portrait dont la démocratisation et la commercialisation entraînent la dépréciation proportionnelle. Cependant, le pastel – avec la gravure – est un des médiums qui participe le plus activement à cette soi-disant dérive mercantile, en contribuant à augmenter la profitabilité des portraits et leur accès à la classe bourgeoise. Ainsi, les œuvres au pastel procéderaient de l'éphémère par leurs sujets complaisants et vulgaires qui, pour certains, les prédisposeraient à être condamnées par le jugement de l'histoire.

Les œuvres au pastel représentent leurs modèles prétendument médiocres dans des attitudes et des vêtements de la vie contemporaine. Dans mon interprétation, plus qu'un médium du portrait, le pastel serait dès lors un médium du portrait moderne. Il est moderne

¹³⁶ Étienne La Font de Saint-Yenne (1688–1771) dans les *Réflexions* condamne, par exemple, les portraits d'êtres dits médiocres et le mauvais goût d'une société dominée par les femmes. Louis-Sébastien Mercier (1740–1814) se joint à cette critique sociale et regrette la présence au Salon « de portraits d'hommes sans nom ».

La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746* ; Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, vol. 5 (Amsterdam: s. n., 1783), 319-320. Pour une analyse de cette critique du portrait, voir Édouard Pommier, *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières* (Paris: Gallimard, 1998), 314-333.

non seulement par sa filiation aux théories coloristes, mais aussi par l'actualité de sa représentation. Comme l'aura fait remarquer Baudelaire à une autre époque, les pastels du XVIII^e siècle, au même titre que les gravures en couleurs et les lithographies par la suite, sont aptes à représenter la modernité grâce à leur production rapide et bon marché.

Pour le croquis de mœurs, la représentation de la vie bourgeoise et les spectacles de la mode, le moyen le plus expéditif et le moins coûteux est évidemment le meilleur. [...] il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution. Les gravures à plusieurs teintes du dix-huitième siècle ont obtenu de nouveau les faveurs de la mode [...] ; le pastel, l'eau-forte, l'aqua-tinte ont fourni tour à tour leurs contingents à cet immense dictionnaire de la vie moderne [...]¹³⁷.

Certes, la vogue du pastel coïncide avec une période pendant laquelle les artistes privilégient les sujets contemporains pour le portrait, et ce, dans des médiums divers. N'empêche, le pastel paraît se prêter plus que d'autres médiums aux sujets informels de la vie bourgeoise. La différence se situe dans le fait que les médiums traditionnels comme l'huile ou la sculpture, vu leur prix, restent en général destinés à une élite qui cherche plus souvent, par goût ou par nécessité, à exprimer sa supériorité sociale à travers le genre du portrait historié. Elle se situe aussi dans ce que le pastel par les limites qu'impose son support ne permet aisément que la composition familière du buste, tandis que l'huile ou la sculpture autorisent le format en pied, généralement réservé à la formule cérémoniale. Il paraît révélateur qu'au milieu du siècle l'abbé Louis Gougenot (1719–1767) affirme, à tort ou à raison, que le pastelliste La Tour est le premier artiste à introduire les vêtements

¹³⁷ Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », 457.

contemporains dans l'art du portrait : « On est redevable à M. de la Tour qui le premier s'est fait une règle de peindre ses Portraits avec les habits ordinaires »¹³⁸. Il semble aussi significatif que Chaperon, auteur de l'influent traité sur le pastel, souligne l'importance de vêtir les figures des costumes de leur temps pour faciliter leur identification – même si son propos s'inscrit dans un chapitre sur la pratique générale de l'art¹³⁹. Bien que les pastellistes du début du XIX^e siècle, comme Schipper, dessineront également des membres de la bourgeoisie, ils auront tendance à gommer la contemporanéité de leurs modèles en les inscrivant dans des compositions formulaïques rappelant l'immutabilité de l'Antiquité. En bref, le pastel du XVIII^e siècle fait partie des médiums que favorisent les artistes pour la représentation de sujets contemporains, ce qui à cette époque particulière l'associe à la modernité.

Cette modernité témoigne, au même titre que la fragilité des pastels ou que leur rapidité de production, de la temporalité que le XVIII^e siècle attribue au médium. Elle rappelle à plusieurs égards le goût pour les « beautés fuyantes & passagères » décrites par Roger de Piles dans sa traduction commentée du poème latin *De Arte Graphica* (1668) de Charles-Alphonse Dufresnoy (1611–1668).

¹³⁸ Louis Gougenot, *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture*. A M.*** (s. n.: s. n., 1748), 116.

¹³⁹ Chaperon s'exprime comme suit : « [L]e costume contribue beaucoup à donner l'intelligence du sujet. L'habitude que quelques Artistes ont pris en copiant les Anciens, leur donne de l'éloignement pour les sujets modernes, à cause de la différence du costume, comme si l'on ne pouvait habiller avec grâce une figure sans l'accabler sous cet énorme faix de draperies dont ils emmaillotent les leurs. [...] Il n'y a pas encore longtemps qu'on n'auroit pas fait un portrait de femme sans l'assommer d'un effroyable manteau. Si même on représente un sujet national, on le drape de fantaisie. En sorte qu'on ne sait pas si les Acteurs sont des Polonois, des Géorgiens ou des François. Le costume des divers siècles tempéré par le goût, dans ce que la fureur de la mode avoit pu lui donner de ridicule, auroit l'agrément de la variété ; par-là du moins on préviendroit les équivoques. N'a-t-on pas vu des gens prendre Renaud, qui s'éloigne d'Armide, pour Ulysse, partant d'Ithaque. La postérité demandera quelque jour en voyant certaines statues de Louis XIV & de Louis XV, si ce ne sont pas celles de Thésée ou de Silla. Que répondre, lorsqu'on est démenti par le costume ? » Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*: 294-296.

(*Les beautez fuyantes & passageres*) ne sont autres, que celles que nous remarquons dans la Nature pour tres-peu de temps, & qui ne sont pas fort attachées à leurs sujets ; telles sont les Passions de l'Ame. Il y a de ces sortes de beautez qui ne durent qu'un moment [...]¹⁴⁰.

Ces « beautés fuyantes & passageres qu'un Peintre doit s'attacher à saisir, & fixer sur sa toile », pour reprendre l'expression de Pernety, servent en peinture de sujets paradoxaux, indéfinis, irreprésentables¹⁴¹. Cette transposition artistique de phénomènes fugitifs rompt avec l'image narrative, avec l'imitation des actions humaines, bref avec les préceptes académiques de la peinture d'histoire. Elle embrasse la beauté du transitoire. Selon l'historien de l'art Rensselaer W. Lee, « [c]et intérêt [de Roger de Piles pour la beauté des effets passagers] était nécessaire pour dégager la peinture des restrictions du formalisme académique (comme contribuait à le faire le rococo dès le début du XVIII^e siècle), mais il s'inscrivait également dans un vaste mouvement qui détachait la pensée de l'art de la concentration exclusive sur l'image porteuse d'un sens ultime »¹⁴². L'abandon des travestissements mythologiques et allégoriques dans le portrait participe alors d'un désaveu de l'image narrative au profit d'une conception moderne de l'art. C'est ainsi que les pastels du XVIII^e siècle privilégient la qualité picturale, le « beau tableau », à l'invention d'une histoire mal peinte. Ce sera ainsi en partie grâce à des critères esthétiques que ces représentations de l'éphémère mériteront une éventuelle pérennité.

¹⁴⁰ Cette définition des « beautés fuyantes et passagères » a eu une longue postérité au XVIII^e siècle. Charles-Alphonse Dufresnoy, *L'art de peinture, de Charles-Alphonse Du Fresnoy, Traduit en François, avec des remarques necessaires & tres-amplés*, trad. Roger de Piles (Paris: Nicolas L'Anglois, 1668), 72.

¹⁴¹ Cette citation n'est pas sans rappeler les efforts déployés au XVIII^e siècle pour fixer les « beautés volatiles » du pastel. Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un traité pratique des differentes manieres de peindre*: 442.

¹⁴² Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: humanisme et théorie de la peinture XV^e-XVIII^e siècle*, trad. Maurice Brock (Paris: Macula, 1998), 177.

1.9. Conclusion

L'historien de l'art Henri Zerner a écrit qu'« il n'y a pas de portrait en dehors de l'histoire, mais seulement le portrait à un moment donné et dans une société donnée »¹⁴³, rejetant par là toute définition ontologique, donc anhistorique, du portrait. De même, nous aurons convenu qu'il n'existe pas de médium en dehors de l'histoire, seulement le médium à un moment donné et dans une société donnée. Appréhender le pastel ainsi suppose que sa spécificité, comme celle de tout médium, soit considérée non comme vérité essentielle, mais comme représentation historique. En passant en revue les différentes spécificités que le XVIII^e siècle a attribuées au pastel, ce chapitre a voulu faire deux choses. Il a d'abord voulu montrer que le concept de spécificité des médiums peut conserver une pertinence méthodologique s'il reste lié à des contingences historiques. En d'autres termes, ce concept peut être réactualisé en l'envisageant sous un angle métaontologique. Ensuite, il a voulu exposer comment les lieux communs sur le pastel étaient moins des réalités que des représentations historiques. Ce faisant, le second objectif du chapitre était de mettre ces lieux communs dans une perspective critique et de démonter des clichés tenaces que la littérature sur le médium tend, encore aujourd'hui, à reconduire.

¹⁴³ Henri Zerner, « L'effet de ressemblance », dans *Il ritratto e la memoria : materiali*, dir. Augusto Gentili, Philippe Morel et Claudia Cieri Via (Rome: Bulzoni, 1989-1993), 117.

CHAPITRE 2

Le médium brut : les pastels de Lausanne

Dans une missive du 30 septembre 1762, le Bostonnais John Singleton Copley (1738–1815) s'adresse au Genevois Jean-Étienne Liotard (1702–1789) pour s'enquérir de la possibilité d'obtenir par son intermédiaire « a sett of the best Swis Crayons for drawing of Portraits »¹⁴⁴. La correspondance révèle l'étendue de la réputation des pastels fabriqués à Lausanne, qui s'attirent à l'époque la faveur des artistes au-delà des frontières de l'Europe jusque dans les colonies de la Nouvelle-Angleterre¹⁴⁵. Elle témoigne aussi du rôle qu'accorde Copley dans sa pratique aux moyens matériels de l'art. L'artiste considère que s'il pouvait se les procurer les fameux pastels lui fourniraient une occasion de parfaire son travail. Il écrit : « You may perhaps be surprised that so remote a corner of the Globe as New England should have any d[e]mand for the necessary eutensils for practiceing the fine Arts, but I assure You Sir however feeble our efforts may be, it is not for want of inclination

¹⁴⁴ Charles Francis Adams, Guernsey Jones et Worthington Chauncey Ford, dir., *Letters & Papers of John Singleton Copley and Henry Pelham, 1739-1776* (Boston: The Massachusetts Historical Society, 1914), 26.

¹⁴⁵ Cette lettre de Copley n'est pas l'unique mention des pastels suisses en Amérique. Selon un article publié en 1898, l'artiste et architecte William Thornton (1759–1828), qui est connu pour sa conception du Capitole de Washington, aurait copié un profil de Thomas Jefferson par Gilbert Stuart (1755–1828) avec des « Swiss crayons ». Cette copie aujourd'hui perdue a été réalisée après juin 1805, moment du paiement de l'original à Stuart. Voir Bolton, *Early American Portrait Draughtsmen in Crayons*: 89 ; Charles Henry Hart, « Life Portraits of Thomas Jefferson », *McClure Magazine* 11, n° 1 (1898): 48.

Une brève citation de Thornton, introduite dans l'article de 1898, laisse croire qu'une recherche dans sa correspondance permettrait peut-être d'approfondir la question : William Thornton. « Thomas Jefferson (1743–1826): Correspondence », dans *William Thornton Papers, 1741–1865* (Washington: Library of Congress).

that they are not better, but the want of oppertunity to improve ourselves »¹⁴⁶. Nul doute, la qualité du matériel utilisé – et au premier chef sa disponibilité – possède un impact sur la production des pastellistes, d’autant plus qu’au XVIII^e siècle celle-ci est largement axée sur le faire. Les propriétés des crayons, leur consistance dure ou tendre, de même que la vivacité, l’étendue et la permanence des couleurs, déterminent des possibilités de facture, et par incidence, l’aspect visuel des œuvres. Ainsi, à l’instar de Copley, ce chapitre affirme l’importance du médium brut dans l’art du pastel. Dans le cadre de cette thèse, il aborde le pastel sous l’angle du matériau. Si le chapitre précédent examinait la manière dont les contemporains du XVIII^e siècle envisageaient l’art du pastel, c’est-à-dire comment ils comprenaient et percevaient le médium transformé par la main de l’artiste, ce chapitre-ci se penche plutôt sur le médium non transformé, dans son état brut de crayon de couleur. Il considère la création comme un processus qui s’opère avant tout au contact d’une matière.

L’approche adoptée évite de penser la fabrication d’objets comme une projection d’idées ou de concepts prédéterminés, pour l’envisager dans une interaction dynamique avec la matière et l’environnement¹⁴⁷. Une telle posture interprétative s’oppose aux discours qui ont autrefois consolidé le statut des arts dits libéraux en valorisant l’artiste et son travail sur la base d’une primauté de l’esprit sur le corps ou du spirituel sur le matériel. Dans ces discours historiques, les beaux-arts s’élevaient dans la hiérarchie de la culture en

¹⁴⁶ Le texte anglais peut se traduire comme suit : « Vous serez peut-être étonné que d’un coin du globe aussi lointain que la Nouvelle-Angleterre parvienne une requête pour du matériel nécessaire à la pratique des beaux-arts. Mais je vous assure, monsieur, si piètres que ne soient nos travaux, ce n’est pas faute de volonté qu’ils ne sont pas meilleurs, mais faute d’occasion de nous améliorer ». Sauf spécification contraire, toutes les traductions sont les miennes. Adams, Jones et Ford, *Letters & Papers of John Singleton Copley and Henry Pelham, 1739-1776*, 26.

¹⁴⁷ Voir Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (New York: Routledge, 2000) ; Nicole Boivin, *Material Cultures, Material Minds: The Impact of Things on Human Thought, Society, and Evolution* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008).

s’associant à l’exercice intellectuel et, inversement, en se dissociant des tâches manuelles et de leurs contingences physiologiques. Considérant cet état de choses, certains artistes, en particulier au début du siècle, jugeaient bon de minimiser la dimension physique de leur travail pour des raisons d’ordre social, mais – dans une apparente contradiction – sans cesser de s’intéresser de près à la fabrication des couleurs. La pastelliste Rosalba Carriera (1675–1757) en est un exemple. Très au fait des matériaux de son art, elle affirme : « J’aurois bien à dire sur le pastel [...], mais je sais bien que la réussite d’une œuvre tient à autre chose qu’aux crayons ou au papier d’un artiste. Les recettes sont de bonnes indications pour les peintres, mais le travail matériel n’est qu’un aide secondaire »¹⁴⁸. Si les crayons ne font pas l’artiste, certes, les sources sur les pastels de Lausanne nous entraînent sur des chemins où l’art est inextricablement lié à des conditions sensibles. L’histoire de ces pastels confirme, s’il en était besoin, que les débats sur la libéralisation des beaux-arts ont participé d’une construction historique qui occultait les réalités d’atelier pour assurer son rôle de légitimation. Paradoxalement, la fabrication manufacturée allait contribuer à ce mouvement de libéralisation. Car plus les pastels prêts à l’emploi devenaient accessibles, plus les pastellistes pouvaient délaisser les tâches dites mécaniques de leur profession afin de s’élever dans l’échelle sociale.

Ainsi, le présent chapitre traite du pastel comme médium brut à travers une étude de cas : celle des crayons de couleur confectionnés à Lausanne par le maître-artisan Bernard-Augustin Stoupan (1701–1775) et son apprenti des dernières heures, Jean Christoph Helmoldt (1743–1824) (ill. 2.1). Les crayons lausannois se posent en cas

¹⁴⁸ Carriera citée par Giovanni Vianelli (1736–1794) dans : Rosalba Carriera, Alfred Sensier et Giovanni Vianelli, *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721* (Paris: Techener, 1865), 425.

exemplaire parmi les productions commerciales de matériel d'art par leur renommée et leur position dominante sur les marchés internationaux. Leur étude met au jour une facette négligée de l'art du pastel : l'histoire de ses moyens matériels. Le chapitre s'intéresse donc aux artisans qui confectionnent les crayons, et non aux artistes qui les emploient, et réoriente l'attention sur des acteurs et actrices historiques de l'ombre. Que ces derniers restent, encore aujourd'hui, largement méconnus paraît injustifié face à l'ampleur pressentie de leur contribution. Car sans la fabrication manufacturée de pastels, dont l'expansion du commerce international au XVIII^e siècle dynamise le développement, le médium n'aurait pu jouir de la popularité qu'il a acquise. Marjorie Shelley, une spécialiste du pastel et conservatrice au Metropolitan Museum of Art, avance que « [p]erhaps the most fundamental material factor that accounted for the widespread popularity of portraits in pastel was the increased availability of readymade crayons »¹⁴⁹. Dans un prolongement analytique, le chapitre pose l'hypothèse que la contribution directe et indirecte des fabricants lausannois, dont la production était la plus prisée, émulée et contrefaite d'Europe, constitue un facteur-clé de l'engouement que manifestent les Lumières pour le pastel.

Appuyée sur une documentation historique imprimée et manuscrite, cette étude réinterprète des sources connues, en particulier dans la première partie, et en introduit d'autres inexploitées dans la deuxième, en l'occurrence des actes notariés et des avis publicitaires de journaux suisses. Parmi les sources inédites, un contrat d'apprentissage conclu entre Stoupan et Helmoltdt en 1775, retranscrit en annexe, apparaît particulièrement

¹⁴⁹ Marjorie Shelley, « Painting in the Dry Manner: The Flourishing of Pastel in 18th-Century Europe », dans *Pastel Portraits: Images of 18th-Century Europe*, dir. Katherine Baetjer et Marjorie Shelley (New York: The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, 2011), 5.

significatif¹⁵⁰. Ce contrat – ou ce « traité », selon la terminologie notariale d'autrefois – témoigne de la volonté de Stoupan d'assurer la relève au crépuscule de sa vie. Il ouvre la voie à un changement de garde générationnel et marque un tournant dans l'histoire de la fabrique. Le chapitre privilégie deux angles d'analyse inédits : l'impact de la fabrique lausannoise sur la vogue du pastel au XVIII^e siècle et la transmission de l'héritage artisanal de Stoupan à la jeune génération d'artisans vaudois. Cette double perspective traduit, à grande et à petite échelles, les conditions sociales, économiques et culturelles qui entourent la fabrication et la distribution des pastels suisses, des conditions auxquelles les femmes participent activement comme artisanes et marchandes. Alors que la première s'attache aux grands enjeux artistiques que soulèvent sur la scène internationale les pastels de Lausanne, la seconde révèle l'état de la pratique artisanale et commerciale d'individus particuliers.

Le chapitre effectue d'abord une recension détaillée des recherches existantes sur les pastels de Lausanne, en incluant celles qui les abordent superficiellement à travers des questions historiques éloignées. Il traite aussi du rayonnement européen de ce matériel manufacturé et évalue sa portée sur l'art du pastel. Se tournant ensuite vers la succession de Stoupan et les luttes d'intérêt que provoque le négoce convoité de ces fameux pastels, il examine les rivalités commerciales auxquelles font face Helmoldt et la fabrique lausannoise après le décès du maître-artisan. Ce faisant, il se penche, en premier lieu, sur la concurrence qu'exerce en Angleterre le fabricant Charles Pache et, en second lieu, sur

¹⁵⁰ « Traité : Entre monsieur Bernard Augustin Stouppan, Bourgeois et Membre du Conseil des 200 de Lausanne Et monsieur Jean Christoph Hellmoldt, d'Osterode, dans l'Electorat d'Hanovre », dans Notaire Jean-Abraham Gaulis : registre 1772–1779, Dg 121/4, RMS 867 445 (Lausanne : Archives cantonales vaudoises). Voir la retranscription à partir du manuscrit original en annexe 1.

« Pastels (Fabrique de) », dans *Fonds Bridel : dossiers thématiques*, section 36, série 88, pièces 001-013 (Lausanne : Musée historique de Lausanne).

la querelle publique qu'engage en Suisse le neveu de Stoupan, François Michod. L'examen de ces rivalités marchandes nous introduit à la petite histoire des pastels suisses, en exposant certaines pratiques du métier de fabricant, en particulier celles complémentaires du commerce et de l'apprentissage.

2.1. L'état de la question

Bien que les pastels de Lausanne soient connus des historiens spécialistes du médium pour avoir été souvent vantés à leur époque, peu de chercheurs se sont penchés sur leur histoire et, de ce nombre, aucun n'en a réalisé une analyse approfondie. Un recensement des recherches existantes montre qu'après les années 1940 le matériel original sur le sujet nous est parvenu soit dans des sous-sections d'articles ou de chapitres, soit à travers des mentions isolées – d'une note, d'une phrase, d'un paragraphe –, jamais dans des textes consacrés exclusivement aux fameux pastels. En outre, aucun auteur ne s'est intéressé à la succession de Stoupan, sans doute en raison de la prééminence de la figure du maître sur celle de ses apprentis, ainsi que d'un apparent manque de documentation historique.

Stoupan et sa fabrique suscitèrent d'abord l'intérêt de l'historien vaudois Georges-Antoine Bridel (1867–1946) dans les années 1940. Bridel amorça les recherches sur les pastels de Lausanne en rédigeant une courte étude appuyée par des sources du XVIII^e siècle¹⁵¹. En substance, cette étude rassemble d'abord diverses mentions tirées de publications d'époque, puis tente de reconstituer à l'aide d'une documentation archivistique des éléments généalogiques et biographiques sur Stoupan. De l'aveu de

¹⁵¹ Georges-Antoine Bridel, « Les pastels de Lausanne: étude présentée à l'Assemblée du 14 juin 1944 », *Association du Vieux-Lausanne: rapport du comité sur sa gestion pendant l'année 1944* (1944).

l’auteur, la reconstitution est partielle et introduit des hypothèses non vérifiées, en l’occurrence sur l’identité même du fabricant de pastels. Bridel confond Bernard-Augustin Stoupan avec son frère boulanger, Benjamin-Thomas (1689–1753), une méprise qui sera corrigée dans les années 1970. Malgré ses lacunes, le texte contient des informations clés sur les pastels suisses et pose solidement les bases des recherches à venir. À sa suite, l’historien de l’art Paul Ratouis de Limay (1881–1963) identifie, dans son ouvrage *Le Pastel en France au XVIII^{ème} siècle* (1946), quelques sources françaises, imprimées et manuscrites, qui font allusion aux pastels de Stoupan¹⁵². L’année suivante, le généalogiste suisse Marcel Francillon (1900–1950) établit dans un court essai la lignée de la famille Stoupan sur trois générations, à partir de l’arrivée à Lausanne du pasteur Pierre Stoupan (1652–1732), le père de Bernard et Benjamin. Sans faire référence au commerce de pastels comme tel, Francillon fournit des données généalogiques sur le fabricant et son entourage¹⁵³.

Le nom de Stoupan ne réapparaît dans une quelconque recherche que trente ans plus tard, soit en 1977, lorsque l’historien de l’art et ex-directeur du Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, Jan Lauts (1908–1993), publie un article sur la relation du pastelliste Jean-Étienne Liotard avec son élève et commanditaire Karoline Luise von Hesse-Darmstadt (1723–1783)¹⁵⁴. L’auteur allemand, qui consacre une sous-section de son article aux

¹⁵² Ratouis de Limay, *Le Pastel en France au XVIII^{ème} siècle: ouvrage orné de cent photogravures*: 138-139. Une des sources citées est parue également dans un ouvrage antérieur : *Un Amateur orléanais au XVIII^e siècle : Aignan-Thomas Desfriches (1715-1800): sa vie, son oeuvre, ses collections, sa correspondance* (Paris: H. Champion, 1907), 157-158.

¹⁵³ Marcel Francillon, « Notes sur la famille Stoupan, bourgeoisie de Lausanne », *Le généalogiste suisse: bulletin de la Société suisse d’études généalogiques*, n° 9/10 (1947).

¹⁵⁴ Jan Lauts, « Jean-Etienne Liotard und seine Schülerin Markgräfin Karoline Luise von Baden », *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 14 (1977).

pastels suisses, examine des manuscrits et documents de Karoline Luise réunis dans les archives familiales du Grand-Duché de Bade, qui sont aujourd'hui intégrées aux Archives d'État de Karlsruhe¹⁵⁵. Il met au jour une documentation historique riche et inédite qui, avec les découvertes de la présente étude, forme l'essentiel du matériel archivistique connu sur Stoupan et sa fabrique. Dans une correspondance révélatrice, qui permet d'établir sans équivoque l'identité du maître-artisan Stoupan, Lauts repère un échantillon unique des pastels de Lausanne, soit un papier crayonné d'une gamme de nuances (ill. 2.2). La recherche de l'historien de l'art, sans être consacrée aux célèbres crayons, marque une avancée significative des connaissances sur la question, particulièrement en regard des sources archivistiques.

Un autre corpus de première main nous est révélé par les travaux de l'historien Hugues Jahier sur les liens commerciaux entre l'Angleterre et la Suisse romande. Jahier se penche sur le négoce d'un ancien remède, l'eau d'arquebusade (un alcoolat vulnérable réputé miraculeux administré à l'origine pour traiter les blessures d'armes à feu), et le présente avec les pastels comme l'une des deux principales spécialités d'exportation lausannoise de la fin du XVIII^e siècle¹⁵⁶. Ce faisant, il expose brièvement des extraits d'une lettre d'Helmoldt adressée à des négociants yverdonnois qui transigent avec l'Angleterre et agissent pour un temps comme intermédiaires dans la distribution des couleurs à Londres¹⁵⁷. Bridel connaissait l'existence de cette lettre conservée aux Archives de la ville

¹⁵⁵ La correspondance de Karoline Luise est aujourd'hui numérisée et accessible en ligne : *Karoline Luise von Baden: Kunst und Korrespondenz*, (Karlsruhe: Generallandesarchiv, 2015), <https://www.karoline-luise.la-bw.de/>.

¹⁵⁶ Hugues Jahier, « Un article recherché d'exportation lausannoise vers l'Angleterre du XVIII^e siècle: l'eau d'arquebusade: l'exemple de la maison Fabre & Bouet au début des années 1790 », *Revue historique vaudoise* 95 (1987).

¹⁵⁷ Lettre d'Helmoldt du 29 novembre 1793, dans *Mandrot*, FB 3 (Yverdon-les-Bains : Archives de la Ville).

d'Yverdon-les-Bains, puisqu'il en paraphrase des éléments dans son article et l'a retranscrite dans ses notes personnelles¹⁵⁸. Toutefois, comme il omet de citer quelques-unes de ses sources (sa recherche qui date d'une autre époque ne contient que des repères biographiques en notes) et comme aucune base de données des collections d'Yverdon n'est accessible aux chercheurs, l'existence de ce document manuscrit nous est essentiellement connue par le travail de Jahier. Sa lecture m'a orientée vers la petite ville vaudoise où les archivistes ont exhumé cinq lettres inédites d'Helmoldt faisant partie d'une même correspondance¹⁵⁹ – dont l'une a depuis été mentionnée dans une publication de 2018¹⁶⁰.

Par la suite, les textes ou les extraits de textes qui traitent des pastels lausannois, plus souvent de loin que de près, s'inscrivent pour la plupart dans le cadre d'études matérielles et techniques. James Ayres en a publié un en 1985 dans une « histoire des outils, techniques et matériaux », ainsi que la restauratrice Joanna Kosek en 1998 dans un numéro de la revue *The Paper Conservator*¹⁶¹. Malgré un traitement succinct du sujet, les deux auteurs apportent quelques éléments historiques nouveaux issus d'imprimés d'époque. Ayres consacre quelques paragraphes à la vente et à la distribution de pastels à Londres, dans lesquels il mentionne au passage les pastels suisses¹⁶². Kosek, quant à elle, cherche à

¹⁵⁸ J'ai trouvé cette retranscription dans le Fonds Bridel qui contient des annotations manuscrites, de la correspondance et une documentation variée en lien avec les recherches de l'historien : « Pastels (Fabrique de) », dans *Fonds Bridel : dossiers thématiques*, section 36, série 88, pièces 001-013 (Lausanne : Musée historique de Lausanne).

¹⁵⁹ Je remercie les archivistes de la ville d'Yverdon-les-Bains, mesdames Catherine Guanzini et Patricia Brand, pour leur généreuse collaboration.

¹⁶⁰ Corinne Currat, « Bernard-Augustin Stoupan: l'art de la fabrication des pastels », dans *Pastels du 16^e au 21^e siècle*, dir. Sylvie Wuhmann et Aurélie Couvreur (Lausanne: Fondation de l'Hermitage, 2018), 60.

¹⁶¹ James Ayres, *The Artist's Craft: A History of Tools, Techniques and Materials* (Oxford: Phaidon, 1985), 102 ; Kosek, « The Heyday of Pastels in the Eighteenth Century », 5.

¹⁶² Le restaurateur Jacob Simon dédie une petite section d'un article au matériel du pastel – papiers, crayons, fixatifs – dans laquelle un paragraphe réitère à peu près les mêmes informations données par Ayre : Simon, « The Production, Framing and Care of English Pastel Portraits in the Eighteenth Century », 14.

faire une synthèse des sources disponibles sur l'histoire du pastel en une dizaine de pages. Son texte fait à peine mention des pastels suisses, mais se penche entre autres choses sur le commerce de pastels manufacturés. Il contribue de la sorte à mettre brièvement en contexte les affaires de la fabrique lausannoise. En outre, deux chapitres d'un ouvrage sur Karoline Luise von Baden reprennent, dans le cadre d'études rattachées indirectement aux pastels suisses, certaines données historiques précédemment découvertes par Lauts¹⁶³.

De fait, après les travaux de l'historien allemand, la seule recherche qui approfondisse nos connaissances sur les pastels suisses ou qui en présente une interprétation originale est née d'un projet de conservation du Rijksmuseum d'Amsterdam. Au cours de ce projet, qui a donné lieu à une investigation sur les matières et les techniques employées par Liotard, les restauratrices Cécile Gombaud et Leila Sauvage, avec le support d'une équipe de scientifiques, ont comparé les propriétés physiques et chimiques de l'échantillon des couleurs de Stoupan, conservé à Karlsruhe, avec celles d'un corpus de pastels réalisé par l'artiste suisse¹⁶⁴. Leur contribution se situe sur le plan de l'analyse scientifique des matériaux, en particulier des pigments, et de la confrontation des données recueillies avec une documentation technique du XVIII^e siècle¹⁶⁵. La recherche de Gombaud et Sauvage répond implicitement à un vœu qu'exprimait l'auteur Ed Bontinck

¹⁶³ Astrid Reuter, « Künstlerische Praxis und Kennerschaft: Karoline Luise von Baden und die Pastellmalerie », dans *Aufgeklärter Kunstdiskurs und höfische Sammelpraxis: Karoline Luise von Baden im europäischen Kontext*, dir. Christoph Frank et Wolfgang Zimmermann (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015) ; Leila Sauvage, « Jean-Étienne Liotard und Karoline Luise von Baden: eine Geschichte der Pastelle », dans *Aufgeklärter Kunstdiskurs und höfische Sammelpraxis: Karoline Luise von Baden im europäischen Kontext*, dir. Christoph Frank et Wolfgang Zimmermann (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015).

¹⁶⁴ Cécile Gombaud et Leila Sauvage, « Liotard, Stoupan and the colours available to 18th-century European artists », dans *Sources on Art Technology: Back to Basics*, dir. Sigrid Eyb-Green, et al. (Londres: Archetype, 2016).

¹⁶⁵ Une des principales documentations historiques utilisées est la suivante : Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*.

dans les années 1940, à savoir que « pour établir une histoire complète de la technique du pastel [l'étude des sources littéraires] devrait être contrôlée et complétée par les résultats d'analyses microchimiques d'échantillons pris sur des œuvres d'époque »¹⁶⁶. Cette recherche met donc en lumière l'histoire des pratiques du pastel dans une perspective matérielle peu étudiée, tout en informant sur la composition pigmentaire des pastels lausannois et en accomplissant une mission de conservation.

Autrement, un article de quatre pages sur Stoupan et la fabrication de pastels est paru en 2018 dans le catalogue d'une exposition tenue à la Fondation de l'Hermitage de Lausanne¹⁶⁷. Le texte, étranger aux visées d'une publication académique, réussit une vulgarisation efficace des connaissances pour un lectorat grand public. Regroupant principalement des sources primaires connues apparaissant dans d'autres publications, il brosse un tableau récapitulatif de faits historiques. En marge, le catalogue reproduit un document visuel présenté lors de l'exposition, soit une étiquette commerciale du fabricant François Michod (ca.1750–1796), un neveu de Stoupan qui lance sa propre entreprise à la mort du maître (ill. 2.3)¹⁶⁸. Cette eau-forte à la riche iconographie apparaît comme le principal apport inédit de l'article à l'histoire de la fabrication des pastels.

Enfin, la dernière publication en date, du moins sa version récente, est une notice sur Bernard-Augustin Stoupan par Neil Jeffares dans son dictionnaire en ligne sur le pastel¹⁶⁹. Par son amplitude encyclopédique, son accessibilité en ligne et sa mise à jour constante, l'ouvrage s'avère un outil incontournable pour tout chercheur abordant l'art du

¹⁶⁶ E. Bontinck, « La Fabrication des pastels », *La Chimie des peintures* 7 (1944): 243.

¹⁶⁷ Currat, « Bernard-Augustin Stoupan: l'art de la fabrication des pastels ».

¹⁶⁸ Wuhrmann et Couvreur, *Pastels du 16^e au 21^e siècle*, 56 (Cat. 30).

¹⁶⁹ Neil Jeffares, « Stoupan, Bernard-Augustin », *Pastels & pastellists: Online edition* (2018), <http://pastellists.com/Articles/STOUPAN.pdf>.

pastel. La notice sur Stoupan est courte et possède un caractère informatif. Même si elle ne nous apprend rien de neuf, elle contient plusieurs données utiles et aura constitué, dans sa mouture de 2016, le point de départ de mes recherches. En définitive, en excluant les brèves mentions, les répétitions de contenus et les travaux généalogiques, l'état de la question sur les pastels suisses se résume à trois articles originaux, publiés à plusieurs décennies d'écart : ceux de Bridel (1944), de Lauts (1977), et de Gombaudo et Sauvage (2016)¹⁷⁰.

2.2. Le rayonnement

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la notoriété des pastels de Stoupan est telle qu'elle distingue la ville de Lausanne, tant dans la littérature artistique spécialisée que dans les guides et récits de voyage. En fait foi, entre autres, un passage d'une lettre écrite en 1764 par Stanislas Jean de Boufflers, dit le chevalier de Boufflers (1738–1815)¹⁷¹ : « Lausanne est connue dans toute l'Europe par ses bons pastels & la bonne compagnie »¹⁷². Cette notoriété internationale suggère qu'en général la qualité des pastels manufacturés offerts sur les marchés européens était, sinon médiocre, du moins relativement variable.

¹⁷⁰ Bridel, « Les pastels de Lausanne: étude présentée à l'Assemblée du 14 juin 1944 » ; Lauts, « Jean-Etienne Liotard und seine Schülerin Markgräfin Karoline Luise von Baden » ; Gombaudo et Sauvage, « Liotard, Stoupan and the colours available to 18th-century European artists ».

¹⁷¹ Sur le chevalier de Boufflers et ses liens avec la Suisse et l'art du pastel, voir la première section de Waldemar Deonna, « Quelques portraitistes genevois au XVIII^e siècle », *Genava: revue d'histoire de l'art et d'archéologie* 21 (1943): 146-153.

¹⁷² Stanislas-Jean de Boufflers, *Lettres de monsieur le Chevalier de Boufflers, pendant son voyage en Suisse, à madame sa mère* (s. l.: s. n., 1771), 19. Cité dans Bridel, « Les pastels de Lausanne: étude présentée à l'Assemblée du 14 juin 1944 », 10.

En Angleterre, John Russell (1745–1806) est assurément de cet avis. L'artiste, qui connaît bien la fabrication de pastels¹⁷³, écrit en 1772 dans son influent *Elements of Painting with Crayons* : «[b]rilliant greens are produced with great difficulty. In Switzerland, they have a method of making them, far superior to ours ». Il ajoute : « the ingredients which compose these brilliant Crayons are not to be met with in England »¹⁷⁴. De même, les efforts que déploient la *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce*, afin d'améliorer la production nationale, tendent à confirmer l'infériorité des pastels anglais :

The Society were, also, induced, in the year 1767, to give a bounty for the improvement of CRAYONS. The art of making of pastils, or crayons, was by no means brought to the degree of perfection here, of which it admits; and those commonly to be obtained were faulty or defective. [...] there were no crayons to be purchased, which could be esteemed perfect, except of Mr. Stoopan, of Lausanne in Switzerland [...] ¹⁷⁵.

Les incitatifs financiers qu'offre cette société pour imiter les propriétés des pastels suisses donneront les résultats escomptés. Dès 1772, un dénommé Charles Pache mettra sur pied une fabrique de pastels à Londres qui, comme nous le verrons, confrontera la fabrique lausannoise à une concurrence grandissante¹⁷⁶. Pache n'est pas le seul fabricant anglais qui

¹⁷³ Russell a fait l'objet de peu d'études historiques. Sur ses expériences dans la fabrication de pastels, voir Antje Matthews, « John Russell (1745-1806) and the Impact of Evangelicalism and Natural Theology on Artistic Practice » (Thèse de doctorat, University of Leicester, 2005), 126-129.

¹⁷⁴ Russell, *Elements of Painting with Crayons*: 41.

¹⁷⁵ Robert Dossie, *Memoirs of Agriculture, and Other Œconomical Arts*, vol. 1 (Londres: J. Nourse, 1768), 228-229.

¹⁷⁶ Les dates de naissance et de mort de Charles Pache nous sont inconnues. Pour quelques détails biographiques, voir les notices suivantes : « Charles Pache », *British Artists' Suppliers, 1650–1950* (Londres: National Portrait Gallery, 2018), <https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers> ; Neil

mesure sa production à celle des Suisses. Dans une stratégie promotionnelle semblable, G. et I. Newman annoncent des « Crayon Pencils Equal to the Swiss », réaffirmant ainsi la supériorité des Suisses sur cette spécialité artisanale (ill. 2.4)¹⁷⁷. Ces exemples, dont il n'est pas dit qu'ils soient les seuls à Londres, exposent la position désavantageuse qu'affiche pour un temps la production des Anglais.

Du côté de la France, les bons pastels de fabrication nationale se font également rares, et ce, même si Carriera avait vanté les crayons parisiens dans les années 1720, soit plusieurs décennies avant que Stoupan n'établisse son commerce¹⁷⁸. En 1788, l'auteur présumé d'un traité anonyme sur le pastel, Paul-Romain Chaperon (1732–1793), affirme en effet que « les marchands de couleurs font beaucoup de mystère de la composition des pastels, ou plutôt il n'y a dans Paris que deux ou trois personnes qui sachent en composer, encore n'employent-elles, sans s'en douter, que des expédients au lieu de moyens, & des matières brutes au lieu de substances purifiées »¹⁷⁹. La circulation d'imitations de pastels suisses dans la capitale donne la mesure des insuffisances de la production intérieure. Deux artistes membres de l'Académie de Saint-Luc, Thomas Bonvoisin (actif 1750–ca.1777) et une certaine madame Hébert, s'appliquent à fabriquer des pastels « à la manière » et « à

Jeffares, « Inventors, Writers and Suppliers », *Pastels & pastellists: Online edition* (2018), <http://pastellists.com/Suppliers.html>.

¹⁷⁷ Étiquette commerciale des marchands de couleurs G. et I. Newman, 1786, gravure sur papier, Collection Banks 89.25, British Museum. Mentionné dans Ayres, *The Artist's Craft: A History of Tools, Techniques and Materials*: 102.

¹⁷⁸ Dans une notice biographique qui complète la publication du journal de Carriera, l'auteur Alfred Sensier fait état d'une correspondance du tournant des années 1720, dans laquelle la pastelliste affirme que « les pastels de Paris lui semblent supérieurs à tous ». Carriera, Sensier et Vianelli, *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721*: 425.

¹⁷⁹ Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*: 3-4.

l'imitation » de Stoupan, respectivement dans les années 1762 et 1772¹⁸⁰. Selon ses propres publicités, Bonvoisin se serait même constitué une clientèle de choix : « Le sieur Bonvoisin fait aussi des pastels à la manière de Stouppan de Lausanne, dont il a le secret. Il en fournit à tous nos grands peintres. On sçait que Stouppan est l'artiste qui réussissoit le mieux à fabriquer les beaux crayons de pastel des plus beaux tons dans toutes les dégradations »¹⁸¹. Quant à madame Hébert, elle annonce : « Les bons Pastels, bien assortis, faits avec les plus belles couleurs de même qualité, & à l'imitation de ceux de Lausanne, se trouvent chez madame Hébert, Peintre de l'Académie [de Saint-Luc], en double boîte, boîte, demi-boîte & en détail »¹⁸². Une mademoiselle Herban compare encore ses couleurs à celles de Lausanne entre 1782 et 1792 : « crayons en boîtes & demi-boîtes, assorties pour peindre en pastel, dont la vivacité des couleurs ne cède en rien à celle des crayons de Lausanne »¹⁸³. La réputation des pastels suisses persistera malgré les perturbations commerciales que provoqueront en Suisse les mesures protectionnistes de Napoléon entre les années 1803 et 1813¹⁸⁴. À une date aussi tardive que 1816, une publication posthume de l'Écossais George Walker (actif 1781–1815) la corrobore en reléguant les pastels confectionnés en Angleterre et en France au rang de substituts :

¹⁸⁰ Les dates de naissance et de mort des deux fournisseurs sont inconnues. Voir Jeffares, « Inventors, Writers and Suppliers ».

¹⁸¹ « Arts », *Avant-Coureur*, n° 31 (2 août 1762): 491.

¹⁸² « Avis », *Gazette d'agriculture, commerce, arts et finances*, n° 80 (6 octobre 1772): 639.

¹⁸³ Mathurin Roze de Chantoiseau, *Supplément aux tablettes royales de renommée, et d'indication des négocians, artistes célèbres et fabricans des six corps, arts et métiers de la ville de Paris et autres villes du royaume Etc.* (Paris: Desnos, 1782-1792), 58.

¹⁸⁴ Avant même le blocus continental promulgué par décret en 1806, Napoléon impose aux Suisses des taxes à l'exportation vers la France, un des principaux marchés des pastels de Lausanne. Voir Jean-François Bergier, *Histoire économique de la Suisse* (Paris: A. Colin, 1984), 185-193 ; Bernard de Cérenville, *Le système continental et la Suisse 1803-1813* (Lausanne: G. Bridel & cie, 1906).

When genuine Swiss crayons cannot be had, the common sort of English crayons is the best substitute, provided they are prepared with chalk, not white lead, in the various suites of colours. The French crayons being made up with white lead, invariably change their colour. The boxes of London-made crayons generally contain varieties of the yellow and orange orpiments, which being of a deleterious or poisonous nature, should be rejected¹⁸⁵.

Somme toute, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, voire jusqu'au début du XIX^e siècle, la reconnaissance des crayons lausannois ainsi que les multiples tentatives pour en calquer les propriétés à l'étranger rendent compte de leur autorité dans les milieux de l'art européen, tout en mettant en relief la faiblesse de l'offre concurrente.

2.3. L'impact

Cet état de fait m'amène à proposer que les couleurs des artisans suisses, autant celles d'Helmoldt que de Stoupan, ont eu un impact notable sur l'art du pastel, en faisant office de référence à l'échelle internationale et, donc, en établissant des normes de qualité, voire de commercialisation, pour les autres fabricants et marchands de couleurs. Dans mon interprétation, l'émulation féconde qu'ils suscitèrent dans la confection des pastels, si ce n'est dans leur distribution, contribua à développer la production européenne, améliorant de la sorte sa qualité, sa quantité et son accessibilité. En cette matière, le cas de l'Angleterre est probant. Il montre sans équivoque comment les pastels suisses servirent d'étalons pour instaurer une fabrique londonienne qui sera éventuellement reconnue par les élites artistiques du pays.

¹⁸⁵ George Walker, « Directions for Painting Landscape in Crayons », *The Scots Magazine and Edinburgh Literary Miscellany* 78 (février 1816): 105.

Ce développement de la production manufacturée concurrente, que les artisans suisses stimulent malgré eux, n'était pas sans se répercuter sur les pratiques et sur les œuvres des pastellistes. D'abord, l'approvisionnement facile en crayons prêts à l'emploi, d'une qualité jugée sans reproche, modifiait de façon significative les pratiques artistiques, surtout en les simplifiant. Il épargnait aux artistes la tâche fastidieuse de préparer les couleurs, tout en résolvant les problèmes complexes liés à la composition physique et chimique des matériaux. Les pastels manufacturés réduisaient le temps dévolu à la cuisine d'atelier, avec pour conséquence de permettre aux pastellistes de se concentrer sur la création et de hausser leur productivité. Légers et transportables, ils facilitaient aussi les déplacements, en particulier entre les capitales européennes où leur vente s'accroissait. Les artistes nomades disposaient de peu de temps et d'espace, sans compter que les voyages limitaient le bagage qu'il leur était donné de transporter, autant de contraintes difficiles à concilier avec la fabrication de matériel d'art et auxquelles la production manufacturée remédiait. Le prochain chapitre montrera toutefois qu'en Amérique les problèmes d'approvisionnement changent la donne. Les pastellistes itinérants, notamment Gerrit Schipper (1770/75–1825), se chargeront de confectionner eux-mêmes leurs couleurs, ce qui explique peut-être leur palette restreinte. En Europe, grâce aux pastels prêts à l'emploi, les artistes simplifient leur travail, accroissent leur productivité et gagnent une liberté de mouvement sans limiter leurs possibilités esthétiques.

Ensuite, les crayons manufacturés, dont la composition était maintenant contrôlée par des fabricants professionnels et non plus par des artistes à l'expertise scientifique incertaine, élargissaient les palettes disponibles, assuraient une stabilité pigmentaire et, en général, écartaient les aléas inhérents aux matériaux défectueux. Dans cette mesure, ils

modifiaient aussi l'aspect formel des œuvres. Les nuances fades auxquelles le médium était autrefois associé prenaient une nouvelle vigueur ; la fugacité de plusieurs d'entre elles devenait chose du passé ; et la constance des matériaux, notamment l'homogénéité physique des crayons composant un même assortiment, garantissait des résultats sinon meilleurs du moins plus facilement maîtrisables. En un mot, la fabrique de Lausanne, par l'émulation féconde qu'elle fait naître à travers l'Europe, contribue à transformer positivement tant les pratiques que les œuvres des pastellistes. Une telle amélioration jouait naturellement sur la propension des artistes et des amateurs à choisir le pastel de préférence à d'autres médiums.

Ces considérations suggèrent que les pastels lausannois en favorisant la production manufacturée européenne – en qualité, quantité et accessibilité – ont joué un rôle charnière dans la vogue du pastel au XVIII^e siècle. Je soutiens qu'ils ont contribué à disséminer cet art, en facilitant la mobilité des pastellistes et en démocratisant le médium aux amateurs et aux néophytes, notamment aux femmes. Stoupan recourait en l'occurrence à des stratégies de mise en marché visant spécifiquement la clientèle féminine : « Pastels pour dames, propres à peindre en petit les fleurs, figures & paysages, 100 crayons, 44 liv. [livres de France] »¹⁸⁶. Pour les non-initiés, la difficulté d'obtenir de bons pastels ou, pire, la contrainte de les fabriquer soi-même sans maîtriser d'emblée la science des matériaux constituait des obstacles de taille aux expérimentations artistiques. Elle pouvait décourager

¹⁸⁶ Les pastels pour dessiner en petit format possèdent en général une consistance plus ferme et peuvent avoir un diamètre plus petit pour permettre davantage de précision. *Almanach général des marchands, négociants et commerçans de la France et de l'Europe. [...] Pour l'Année 1772*, (Paris: Chez Valade, Libraire, 1772), 166.

les initiatives les mieux intentionnées¹⁸⁷. En faisant tomber de telles barrières, la prolifération de matériel fiable et attrayant, suisse d'origine ou suisse d'imitation, contribuait activement à la popularité du pastel. À mon avis, elle en était l'une des conditions de possibilité. Au sens économique, cette prolifération aurait non seulement comblé une demande, mais l'aurait dynamisée. La nouvelle offre de pastels aurait, au moins en partie, créé sa propre demande.

Certes, un ensemble de facteurs participent concurremment à la popularité de l'art du pastel. Nul ne saurait assigner un seul déterminant à un tel phénomène culturel et social. Les améliorations technologiques dans la confection du verre plat de grand format, exempt de coloration et de distorsions optiques, comptent parmi les facteurs souvent invoqués, du fait qu'elles permettent de protéger et de mettre en valeur des pastels de bonnes dimensions sous des encadrements adaptés¹⁸⁸. Cependant, le verre demeure un article coûteux même à la fin du XVIII^e siècle et, malgré les progrès réalisés, il concourt à une popularisation bien relative du médium¹⁸⁹. L'autre facteur souvent repris dans la littérature sur le pastel est qu'un nouvel intérêt pour le dessin et les collections de dessins, toutes techniques confondues, se développe au XVIII^e siècle chez les amateurs d'art¹⁹⁰. Le pastel s'inscrirait

¹⁸⁷ La conservatrice Thea Burns a montré, sources à l'appui, les difficultés auxquelles font face même les artistes d'expérience dans la fabrication de pastels. Voir Burns, *The Invention of Pastel Painting*: 22-25.

¹⁸⁸ Sur le verre dans la présentation des pastels, voir « The Historic Framing and Presentation of European Pastel Portraits in the Early Eighteenth Century », 15-16 ; *The Invention of Pastel Painting*: 133-135.

¹⁸⁹ Sur les techniques et les coûts de production du verre, voir Jean-François Belhoste et Guy-Michel Leproux, « La fenêtre parisienne aux XVII^e et XVIII^e siècles: menuiserie, ferrure et vitrage », dans *Fenêtres de Paris: XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris: Commission du Vieux Paris, 1997).

¹⁹⁰ Sur l'intérêt que suscite le dessin chez les amateurs du XVIII^e siècle, comme pratique artistique et comme objet de collection, voir Ann Bermingham, *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art* (New Haven: Yale University Press, 2000) ; Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle* (Seyssel: Champ Vallon, 2008) ; Marianne Roland Michel, « Le public des dessins », dans *Le dessin français au XVIII^e siècle* (Fribourg: Office du livre, 1987) ; Kim Sloan, dir., *A Noble Art : Amateur Artists and Drawing Masters, c.1600-1800* (Londres: British Museum Press, 2000).

alors dans un mouvement de la mode artistique. Le caractère circulaire de l'argument n'échappe pas : les pastels qui sont des dessins connaîtraient une nouvelle vogue parce que le dessin connaît une nouvelle vogue. De fait, cet argument n'explique en rien la préférence accordée au pastel sur d'autres médiums du dessin, comme l'aquarelle ou le lavis. Au mieux fait-il état d'un contexte culturel favorable. Un troisième facteur, sans doute plus convaincant, est la popularité accrue du portrait. Nous avons vu au chapitre précédent que sans concéder au pastel un pouvoir d'imitation particulier pour ce genre artistique, certains des avantages qu'il présente, notamment la facilité des reprises et la rapidité d'exécution, en font un médium commode pour le travail avec modèles. Quant aux prétendus facteurs esthétiques – par exemple que le pastel s'accorderait avec la mode des textiles, du maquillage ou des coiffures, comme l'affirme Joanna Kosek¹⁹¹ –, ils relèvent davantage de l'appréciation de l'auteur qui les avance que de démonstrations appuyées historiquement. Quelles que soient les causes qui participent à l'épanouissement du pastel, ou quelles qu'en soient les conditions d'émergence, elles sont toutes soumises à un impératif : la disponibilité du médium brut. La fabrication des pastels étant une science difficile à maîtriser, même pour un artiste accompli, l'avènement d'une production manufacturée constitue le facteur essentiel duquel dépendent, inévitablement, tous les autres. Les pastels de Lausanne agissent comme un puissant moteur de développement de cette production, sur le double plan de la confection et de la distribution. Comme la prochaine section l'établira, le commerce florissant de Stoupan ne pouvait manquer dans de telles conditions de susciter les convoitises, en particulier suite au décès du maître.

¹⁹¹ Kosek, « The Heyday of Pastels in the Eighteenth Century », 1.

2.4. La succession

S'il faut en croire le *Guide du voyageur en Suisse* de 1788, ainsi que ses éditions subséquentes, Jean Christoph Helmoltd réussit à se tailler le statut enviable de successeur de son maître Bernard Stoupan à la tête de la fabrique de pastels : « Les pastels d'Helmoldt, successeur de Stoupan, obtiennent dans les pays étrangers la préférence sur tous ceux que l'on cherche à imiter ailleurs »¹⁹². La même année dans le *Journal de Lausanne*, l'auteur d'un compte-rendu de ce même guide ajoute que « les pastels de M. Stoupan ont été renommés & répandus par toute l'Europe [...] ; ceux de M. Helmoltd, son élève, sont exactement les mêmes »¹⁹³. C'est toutefois une publication spécialisée, le traité de Chaperon paru également en 1788, qui apporte à Helmoltd une reconnaissance au sein des cercles artistiques. L'auteur y affirme :

[Les amateurs] trouveront à Paris, chez les marchands de couleurs, & dans les Provinces chez les marchands d'estampes, des crayons tout préparés. On en apporte de Francfort, d'Ausbourg, de Nuremberg, qui sont très-durs. Quelques personnes vantent ceux qui se fabriquent à Lausaune suivant les procédés d'un nommé Stoupan, qui n'est plus. Ils sont d'une forme très régulière, & d'un coup-d'œil fort net¹⁹⁴.

¹⁹² Thomas Martyn, *Guide du voyageur en Suisse: traduit de l'anglois* (Lausanne; Paris: Jean Mourer; Guillaume Debure l'ainé, 1788), 42. Les deux éditions postérieures reprennent la même citation : *Guide du voyageur en Suisse: seconde édition corrigée et augmentée* (Lausanne: Jean Mourer, 1790), 38-39 ; *Guide du voyageur en Suisse: troisième édition corrigée et augmentée* (Lausanne: Jean Mourer, 1794), 37-38.

¹⁹³ Jean Lanteires, « GUIDE du Voyageur en Suisse, traduit de l'Anglais. A Lausanne, chez J. Mourer, Libraire 1788 », *Journal de Lausanne*, n° 29 (19 juillet 1788): 114.

¹⁹⁴ Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*: 204.

Ce jugement favorable dans le principal ouvrage technique consacré au pastel ne pouvait qu’asseoir la légitimité d’Helmoldt qui, à ce moment, s’avère l’unique fabricant de la ville. Après 1799, les diverses versions françaises de la *Nouvelle géographie universelle* de l’historien William Guthrie (1708–1770) décrivent Lausanne comme « la patrie de Jean-Pierre Crouzas [...] ; du célèbre Tissot [...] ; de Perregaux [...] ; d’Helmoldt, successeur de Stoupan, dont les pastels sont très-estimés »¹⁹⁵. C’est dire qu’au tournant du siècle, l’ancien apprenti rejoint la liste des personnalités locales et est définitivement reconnu comme le successeur légitime de Stoupan.

Ce statut ne s’est gagné ni sans contestation ni sans concurrence, tant à l’étranger qu’en Suisse. Des rivalités commerciales émergent en Angleterre dès 1772, puis en Suisse en 1776, suivant le décès de Stoupan, qui témoignent de la valeur économique, culturelle et sociale du commerce convoité. L’enjeu de ces rivalités réside ni plus ni moins dans le contrôle des plus célèbres pastels manufacturés d’Europe, à un moment où la mode pour le médium ne s’est pas encore dissipée. Les luttes d’intérêts qui opposent trois fabricants de pastels, tous instruits par Stoupan, renseignent sur des aspects interreliés de leur métier, en particulier le commerce et l’apprentissage. Elles font connaître leurs conditions de pratique, ainsi que la contribution de femmes et d’hommes qui demeurent à l’arrière-plan de l’histoire. Plus largement, ces luttes dévoilent la dynamique sous-jacente aux succès et aux revers de la fabrique lausannoise.

Certaines des imitations des pastels suisses, qui ont vu le jour du vivant même de Stoupan, s’imposent encore après sa mort comme des produits concurrents sur les marchés

¹⁹⁵ William Guthrie, « Suisse, ou Helvétie », dans *Nouvelle géographie universelle: descriptive, historique, industrielle et commerciale des quatre parties du monde* (Paris: Hyacinthe Langlois, 1799), 553.

d'exportation. C'est sans doute d'Angleterre d'où vient la compétition la plus sérieuse. Grâce à la prime (*bounty*) versée par la *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce*, la fabrique qu'établit Charles Pache en 1772 réussit à s'approprier une part du marché anglais et à saper le monopole que détenait Stoupan sur les pastels de qualité à Londres. Dans le Pays de Vaud, Helmoldt fait face en 1776 aux prétentions rivales du neveu de Stoupan, François Michod¹⁹⁶, qui avait lui aussi reçu une formation à la fabrique et qui bénéficie pour un temps d'une visibilité médiatique : « On vante le pastel que feu Stoupan préparait à Lausanne, & que François Michod, son neveu, prépare aussi également bien à Vevey, non loin de Lausanne, suivant les procédés de son oncle »¹⁹⁷. Michod réussit à exporter sa marchandise en France et en Allemagne et à l'écouler par l'entremise de négociants locaux¹⁹⁸. Il semble aussi avoir exploré le marché anglais, puisqu'en 1797 le marchand londonien Pierre-Barthélemy de Constant de Massoul (1755–1813) mentionne les pastels de Vevey dans son traité sur la peinture :

¹⁹⁶ Francillon nous apprend que Stoupan n'a qu'une sœur, Anna Margarita Elizabeth (1687–?), et que cette dernière a épousé en 1722 un dénommé Johann Friedrich de Wytttenbach. Il faut donc conclure que Michod est le fils de la sœur de Marie-Madeleine Isot, la femme de Stoupan. La généalogie des Isot ne m'est pas connue. Voir Francillon, « Notes sur la famille Stoupan, bourgeoise de Lausanne ».

¹⁹⁷ « Académies : séances de diverses sociétés », *L'Esprit des journaux, françois et étrangers* 10 (octobre 1779): 244.

¹⁹⁸ Le *Dictionnaire de l'Industrie* mentionne que « M. Gide, négociant, rue St-Louis du Palais, tenait des boîtes de pastel de la composition du sieur Michod, établi en Suisse ». Un journal de Francfort annonce, pour sa part, que le marchand Johann Christian Kaller (1725–1794) offre à la vente les couleurs d'un certain Michod prénommé Jean-Baptiste – peut-être un membre de la famille de François : « ganze Sortimenter Pastelfarben von der berühmten Fabrique des Herrn J. Baptiste Michod, ehemalen unter dem Nahmen Bernards Stupan bekannt, in diesem Bilder-Saal zu haben, die großen Sortiments kosten 22 fl. und die kleinen 14fl. ». Voir Henri-Gabriel Duchesne, « Crayons », dans *Dictionnaire de l'Industrie, ou Collection Raisonnée Des Procédés utiles dans les Sciences et dans les Arts* (Paris: Poignée; Calixte Volland; Billois, 1800-1801 [an IX]), 246 ; « Avertissements », *Franckfurter Frag und Anzeigungs Nachrichten*, n° 30, 32, 33, 34, 35, 36 (13, 17, 20, 22, 24, 27 avril 1784).

No great success in this mode of Painting can be expected, unless you have procured Crayons of brilliant tints, that are tender, corresponding with those in Nature, or to the Picture you mean to copy. They are made very good at Lausanne, Vevai, Nuremberg, and Paris. [...] Those of Switzerland are excellent, and will serve equally well for figures, flowers, and fruits ¹⁹⁹.

J'examinerai ci-après le cas de Pache et de l'Angleterre, avant d'aborder plus loin la lutte que se livrent Michod et Helmoltdt en Suisse.

La compétition anglaise à laquelle se heurte Helmoltdt exerçait déjà une pression sur la fabrique de Lausanne quelques années avant la mort de Stoupan. John James Bonhote (actif 1763–1780)²⁰⁰, l'importateur qui distribuait encore en mars 1772 les pastels de Stoupan à Londres²⁰¹, leur substitua ceux de Pache dès avril de l'année suivante : « J. James Bonhote, the importer, in Hays's Court, the lower end of Greek Street, Soho, who continues selling the noted Swiss Pastils or Crayons, esteemed the best in Europe; now made by Charles Pache, in London, (who has obtained a premium from the Society of Arts and Sciences) formerly a partner with Bernard Stoupan, at Lausanne »²⁰². Il faut savoir que Bonhote avait repris le commerce de l'oncle de Charles Pache, Lewis Pache (l'entreprise est nommée Pache & Davis entre 1758 et 1763²⁰³ et Lewis Pache & Co entre

¹⁹⁹ Constant de Massoul, « Painting in Pastels, Or, Crayons », 111-112.

²⁰⁰ Pour des notices biographiques sur John James (ou Jean-Jacques) Bonhote, voir Jeffares, « Inventors, Writers and Suppliers » ; « John James Bonhote », *British Artists' Suppliers, 1650–1950* (Londres: National Portrait Gallery, 2018), <https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers>.

²⁰¹ Une publicité du 28 mars 1772 annonce: « J. JAMES BONHOTE, the importer, in Hayes' Court; near Newport-market, Where may be had, the noted pastels, or Swiss crayons, made by Bernard Stoupan, esteemed as the best in Europe ». « Swiss Linens [publicité] », *London Evening Post*, n° 6901 (28-31 mars 1772).

²⁰² « Swiss Linens [publicité] », *London Evening Post*, n° 7062 (8-10 avril 1773).

²⁰³ Lewis ou Louis Pache (?–1773) importe des pastels de Stoupan à Londres dès les années 1758. Dans une publicité de 1761, on peut lire: « Imported lately by PACHE and DAVIS, in Hay's-Court, Newport-Market, [...] the noted Swiss Crayons or Pastel, by BERNARD STOUPAN, recommended by the most eminent

1765 et 1767), et, avec celui-ci, la distribution des pastels suisses avant de se tourner vers la toute nouvelle production londonienne²⁰⁴. Son abandon des pastels de Stoupan marque un recul commercial pour le maître-artisan en Angleterre. Il semble aussi marquer, dans le monde anglophone, la généralisation de l'appellation « Swiss crayons » à tous pastels prétendus de qualité, sans égard à leur provenance géographique, ce qui compromet la marque de commerce de Stoupan et son exclusivité lucrative. À certains égards, plus qu'une simple situation de concurrence, l'arrivée de Pache signale pour Stoupan la perte progressive de ce qui se nomme aujourd'hui sa « propriété intellectuelle »²⁰⁵.

La publicité de Bonhote présente Pache comme un ancien partenaire de Stoupan, sans préciser la nature du partenariat en jeu. Or, selon les recherches effectuées pour la rédaction de ce chapitre, seules d'autres publicités que Pache publie lui-même, alors qu'il entreprend de vendre ses pastels sans intermédiaire, la corroborent.

SWISS CRAYONS.

CHARLES PACHE, *formerly partner with the celebrated STOUPAN*, of Lauzanne, in Switzerland, having been honoured with a bounty from the Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce, for establishing a Manufacture of Crayons, in England, begs leave to acquaint the nobility, gentry, and artists, that at No. 2, in Oxendon-street, near

Masters for the best in Europe. Also [...] the genuine Arquebusade Water ». « Swiss Holland [publicité] », *Public Advertiser*, n° 8227 (18 mars 1761).

²⁰⁴ Pour des notices sur l'homme et ses compagnies (Pache & Davis et Lewis Pache & Co), voir « Inventors, Writers and Suppliers » ; « Pache & Davis 1758–1763, Lewis Pache & Co 1765–1767 », *British Artists' Suppliers, 1650–1950* (Londres: National Portrait Gallery, 2018), <https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers>.

²⁰⁵ Sur l'histoire de la propriété intellectuelle, voir Pamela O. Long, *Openness, Secrecy, Authorship : Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001) ; Katie Scott, *Becoming Property: Art, Theory, and Law in Early Modern France* (New Haven: Yale University Press, 2018).

Coventry-street, all persons may be supplied with Crayons of the best quality, and at the most reasonable prices, as also water colours.

The resolutions of the Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce, concerning these Crayons, may be seen by applying to the said Pache²⁰⁶.

Sans plus de preuves historiques que du matériel promotionnel, l'existence d'un réel partenariat entre Pache et Stoupan relève de la conjecture. D'ailleurs, dans des encarts qui paraîtront près de dix ans plus tard, en 1783, Pache et son nouvel associé, John David Galliard (actif 1779–1790), ne prétendent plus à un partenariat avec le fabricant lausannois, mais à une formation, une nuance qui paraît dissiper rétrospectivement une enflure publicitaire : « Messrs. PACHE and GALLIARD (who were instructed by the late Inventor Bernard Stoupan) [...] »²⁰⁷. Comme il n'était pas rare à l'époque, les stratégies de vente qu'emploient les fabricants pèchent par ignorance, quand elles ne frôlent pas la fumisterie. Dans le même encart, par exemple, Pache et Galliard expliquent, sans doute pour écarter la concurrence, que leurs pastels sont mieux adaptés au climat anglais que ceux fabriqués en Suisse²⁰⁸. La publicité est soit crédule, soit mensongère. Car s'il est certain que l'humidité, en l'occurrence les climats humides, puisse affecter les supports, rien n'indique à ma connaissance qu'elle ait un effet sur les bâtonnets de couleur²⁰⁹. L'année suivante, en

²⁰⁶ « Swiss Crayons [publicité] », *London Evening Post*, n° 8138 (24-26 mai 1774): [soulignement ajouté].

²⁰⁷ « Swiss Crayons [publicité] », *Morning Herald and Daily Advertiser*, n° 822 (17 juin 1783).

²⁰⁸ « THE CRAYONS made in Switzerland were universally allowed to be by far the most brilliant in Europe, yet they have been found not so perfectly adapted to this climate. Messrs. PACHE and GALLIARD (who were instructed by the late Inventor Bernard Stoupan) have [re...ved?] the Inconveniencies complained of [...] ». *Ibid.*

²⁰⁹ Selon ce que rapporte un Français en 1755, les Anglais croyaient le pastel mésadapté à leur climat. Rien ne dit cependant s'ils attribuaient ces problèmes de conservation aux supports ou aux couleurs : « Enfin soit que le climat s'oppose à la conservation du pastel, comme on le dit en Angleterre, soit qu'un esprit de commerce, commun à la nation, leur ait fait apprécier les ouvrages dans ce genre plus proportionnellement à

1784, l'étiquette commerciale qui orne les boîtes de couleurs anglaises ne recourt plus au célèbre nom de Stoupan, mais s'approprie sa marque – moins scrupuleusement encore que ne le faisait Bonhote – en insistant sur le caractère authentiquement suisse des pastels : « Galliard's original Swiss crayons » (ill. 2.5)²¹⁰. Quelle que soit la relation impliquée, partenaire ou élève de Stoupan, Charles Pache demeure un Suisse expatrié et un adversaire commercial. Il ne revendique pas la succession de Stoupan et se trouverait en mauvaise posture pour le faire. Si ce nouvel acteur sur la scène commerciale ne remet nullement en cause le statut d'Helmoldt, il affaiblit néanmoins la position des Lausannois en Angleterre et perturbe le volume des exportations suisses, avant et après la mort de Stoupan. Les crayons suisses conserveront leur réputation, mais à mesure que se multiplieront les imitations de qualité, ils perdront progressivement leur monopole, une tendance que précipitera davantage le protectionnisme napoléonien une trentaine d'années plus tard.

Les pastels du Londonien ont également un impact en Suisse, puisqu'ils recueillent l'appui du Genevois Liotard, l'un des pastellistes les plus en vue de son époque. Lors de recherches en lien avec l'exposition *Jean-Étienne Liotard* présentée à la Royal Academy of Arts en 2015, la conservatrice MaryAnne Stevens a découvert dans les procès-verbaux de la *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce* un certificat

leur durée & à la facilité de leur exécution, qu'aux talens de ceux qui le pratiquent, il n'est point recherché, & son prix est modique ». Jean-André Rouquet, « Du Portrait en pastel », dans *L'État des arts, en Angleterre* (Paris: Ch. Ant. Jombert, 1755), 80.

²¹⁰ « GALLIARD'S ORIGINAL SWISS CRAYONS, For which the Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, & Commerce, granted a Bounty to PACHE AND GALLIARD; are made & sold by him at N° 227 opposite to the Black Bear Inn, Picadilly; and no where else in the British Dominions. Where the Nobility Gentry, and Artists may be supplied An Allowance to those who purchase for Exportation. [...] ».

Étiquette commerciale des marchands de couleurs Pache et Galliard, 1784, gravure sur papier, Collection Banks 89.26, British Museum. Cette étiquette est mentionnée et reproduite, respectivement, dans les ouvrages suivants : Ayres, *The Artist's Craft: A History of Tools, Techniques and Materials*: 102 ; Kosek, « The Heyday of Pastels in the Eighteenth Century », 4.

signé de la main de Liotard attestant de la qualité des pastels de Pache²¹¹. En 1772, un comité consultatif (*Committee on the Polite Arts*), auquel participait le pastelliste, avec les artistes anglais John Russell (1745–1806) et John Milbourne (actif 1763–1816), évalua les pastels du fabricant en les comparant à ceux de Stoupan. La majorité de ses membres conclut alors à leur valeur égale ou supérieure.

The Secretary acquainted the Committee that he had seen Mr Russell & Mr Milbourne two Pupils of the late Mr Cotes & who frequently had been employ'd in making Crayons for him, who inform'd the Secretary that these [Pache's] Crayons were in every respect equal to the best made by Mr Stoupan of Lausanne of whom Mr Cotes always bought crayons [...] the Darker Colours made by Stoupan were what could never be match'd in this Country [...] they further said that if Mr Pache was to settle in England & make Crayons on the principle of those made there [in Switzerland], in which they would readily give him every introduction necessary, it would be highly usefull to all Artists in that Branch of the Arts.

Mr Russell, & Mr Milbourn added also that the Dark Colours made by Mr Pache are superior to those made by Mr Stoupan, or any others they have seen.

The following Certificate from Mr Liotard was also produced to the Committee

I declare that the Crayons of Mr Pache are as good as those of Stoupan, and that the dark Browns are rather more beautifull²¹².

²¹¹ Un fac-similé de ce document manuscrit a été présenté lors de l'exposition Liotard dont MaryAnne Stevens était co-commissaire. Pour quelques détails sur la démarche de recherche de Stevens, voir le site Web de l'actuelle *Society* : « From the Archive: The "Arts" in RSA », (Londres: Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, 2015), <https://www.thersa.org/fellowship/fellowship-news/fellowship-news/from-the-archive-the-arts-in-rsa> (mis à jour le 21 décembre 2015).

²¹² « Regarding crayons invented by Mr Pache », dans *Minutes of the Committee on Polite Arts: Minutes of Various Premium Committee 1772-1773*, 4 décembre 1772 (Londres: Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce). Cité dans : Neil Jeffares, « Treatises & other historical texts related to Pastels & pastellists », *Pastels & pastellists: Online edition* (2016), <http://pastellists.com/Misc/Treatises.pdf>. 32.

Le certificat nous apprend que Liotard jugea les pastels de Pache non seulement « aussi bons que ceux de Stoupan », mais aussi les bruns foncés « relativement plus beaux », une opinion partagée par ses collègues anglais. L'affirmation possède d'autant plus de poids que les nuances de bruns, précisément les bruns rouges, démarquaient la production lausannoise (avec les verts, selon Russell²¹³). Dans un ouvrage de teinturerie publié en 1770, et réédité en 1786, un dénommé Delormois, qui se présente comme dessinateur du roi Louis XV et coloriste, vante le « Rouge-Brun, si rare & si peu connu, dont M. Stoupan se sert pour faire ses beaux pastels rouges, que personne n'a pu faire comme lui jusqu'à présent »²¹⁴. Dans ces conditions, le pastelliste suisse, qui s'était longtemps approvisionné chez Stoupan – tout en confectionnant en partie son matériel lui-même – concluait ni plus ni moins à la supériorité des pastels de Pache. Il s'agit d'un retournement défavorable pour les fabricants suisses, considérant que l'oncle de Charles Pache, le négociant Lewis Pache, utilisait jadis le nom de Liotard pour promouvoir la vente des pastels de Stoupan qu'il distribuait à Londres. Ses publicités annonçaient alors : « the noted Swiss Crayons, by Bernard Stoupan, recommended by that famous Painter Liotard »²¹⁵.

En rapprochant le certificat de Liotard d'une lettre de Marie Liotard (née Fargues, 1728–1782), sa femme, il faut déduire qu'à la mort de Stoupan, le pastelliste pourrait avoir privilégié la production de Pache au détriment de celle d'Helmoldt. Trois ans après la reprise de la fabrique par Helmoldt, en octobre 1778, madame Liotard écrit à

²¹³ Russell, *Elements of Painting with Crayons*: 41.

²¹⁴ M. Delormois, *L'art de faire l'Indienne à l'instar d'Angleterre, Et de composer toutes les couleurs, bon teint, propres à l'Indienne* (Paris: Charles-Antoine Jombert, 1770), 75.

C'est sans doute en reprenant cette référence que William Guthrie affirme dans sa *Nouvelle géographie universelle* : « [p]ersonne n'a jusqu'ici pu atteindre le brun de Stoupan » : Guthrie, « Suisse, ou Helvétie », 553.

²¹⁵ « Imported last Week, by PACHE and DAVIS [publicité] », *Public Advertiser*, n° 7951 (30 avril 1760).

son fils que son mari considère les pastels « d'un autre » supérieurs à ceux de Stoupan : « J'y joins comme tu le demande [...] des pastels la grande boîte est pour toi, & la petite des pastels de Stoupass par ce qu'on ne les trouve plus, mais d'un autre qui valent encore mieux a se que dit ton Papa. L'assortiment coute 5 livres courant »²¹⁶. La lettre ne nomme ni le fabricant des pastels ni son lieu de travail. Malgré l'absence de documents probants, la présomption sans doute la plus plausible serait que madame Liotard parle d'Helmoldt, puisque l'ancien apprenti assume à cette date la relève de Stoupan. En sa faveur, j'ajouterais qu'un avis de Michod, publié dans la *Gazette de Berne*, montre qu'après 1775 Helmoldt vendait, avec ses propres pastels, l'inventaire restant du maître défunt²¹⁷. Madame Liotard aurait alors acquis les deux boîtes de couleurs en même temps. Cette présomption reste néanmoins circonstancielle. En sa défaveur, les sources mises au jour par Stevens laissent croire que madame Liotard pourrait faire allusion au fabricant Pache²¹⁸. Le pastelliste genevois était en Angleterre en 1774 et en mesure de ramener des pastels de Londres. Si ce second cas de figure est le bon, le plus éminent client suisse de Stoupan se serait détourné de la production lausannoise après 1772. Dans l'un ou l'autre cas, il ressort que Stoupan a formé Pache, lui a transmis ses « secrets », pour ensuite le voir

²¹⁶ Cité dans Roethlisberger et Loche, *Liotard: catalogue, sources et correspondance*: 809.

²¹⁷ Michod décrit Helmoldt en ces termes : « [...] le Sieur Helmoldt d'Hanovre, Garçon Apoticaire demeurant à Lausanne, lequel ayant acheté le reste des Drogues & Pastels que feu Monsieur Bernard Stoupan a laissé après sa mort [...] ». « Supplément aux nouvelles de divers endroits », *Gazette de Berne*, 4 juin 1777.

²¹⁸ Sachant que madame Liotard mentionne le prix de 5 livres en 1778, une recherche sur les anciennes équivalences monétaires entre les livres de France, de Suisse et sterling pourrait indiquer la monnaie utilisée et peut-être avec elle le lieu d'achat. En 1783, soit cinq ans plus tard, Helmoldt vendra à Genève ses assortiments complets et abrégés, comprenant respectivement 168 et 82 bâtons de couleurs, aux prix de 48 et 24 livres de France, ce qui établit une base de comparaison. Sauf erreur, à moins d'inflation galopante, la livre de France, une devise utilisée à Genève, n'est sans doute pas celle à laquelle madame Liotard fait référence. Les prix des pastels d'Helmoldt sont mentionnés dans Pierre Morren, *La vie lausannoise au XVIII^e siècle, d'après Jean Henri Polier de Vernand, lieutenant baillival* (Genève: Labor et Fides, 1970), 455.

conquérir une part de son propre marché. Cette agressivité commerciale semble régner à l'intérieur de tout le cercle des fabricants de pastels. De fait, un scénario similaire se répète quelques années plus tard en Suisse alors qu'un autre ancien apprenti, François Michod, s'approprie les recettes d'atelier du maître au détriment de son successeur désigné, Helmoldt. Mais alors que l'exemple de Pache témoigne d'une dynamique commerciale, celui de Michod rend compte plus spécifiquement des conditions d'apprentissage à la fabrique.

2.5. La querelle

À la mort de Stoupan, Michod, le neveu de Stoupan, et Helmoldt se livrent concurrence et engagent une querelle publique qui expose des aspects jusqu'ici ignorés de la petite histoire de la fabrique et de ses artisans. Sans se révéler un adversaire aussi avisé que Pache en affaires, Michod fait montre d'une combativité certaine. Il exprime ses ambitions sans ambiguïté sur l'étiquette commerciale qu'il fait graver à des fins promotionnelles, en se décrivant comme « Elève et Successeur de Son Oncle Stoupan » (ill. 2.3). L'étiquette représente Minerve, la déesse romaine des arts et de la science, trônant sur un nuage au sommet de la composition. La déesse, entourée des outils et des matériaux nécessaires à la fabrication des pastels, pose la main gauche sur un alambic, un appareil conçu pour la distillation. Deux plantes de pastel – appelées pastel des teinturiers – avec leurs fruits plus ou moins oblongs, encadrent l'image de chaque côté. Au bas, un blason, sans doute celui de la famille Michod, représente trois monticules surmontés d'un croissant de lune et de trois étoiles. L'image est formulaïque, comme le prouve sa similarité avec d'autres étiquettes de fabricants de couleurs (ill. 2.6). Elle choisit néanmoins de mettre en évidence

Minerve et le processus de distillation, associant ainsi la fabrication de pastels à la science de la chimie. De ce fait, elle tend, grâce à des stratégies visuelles, à valoriser la profession et à rehausser le statut social du fabricant.

En 1776 et 1777, suivant le décès de Stoupan, Michod et Helmoldt se lancent des invectives publiques sous forme d'avis dans la *Gazette de Berne*. Sous un mince couvert de civilité, l'intensité des échanges est révélatrice des intérêts sociaux et économiques en jeu. L'examen croisé de ces avis, du contrat d'apprentissage Helmoldt et du testament de Stoupan expose des faits jusqu'ici inconnus sur l'histoire de la fabrique, ainsi que sur le parcours, les ambitions et le métier des deux artisans. Plus spécifiquement, il permet d'entrevoir les conditions de formation à la fabrique et le transfert de responsabilités qui s'ensuit entre le maître et son apprenti. Cet examen suggère qu'au-delà des compétences acquises, le succès professionnel des jeunes apprentis dépendait du respect d'un code de conduite qui était indispensable au maintien de leur réputation. Il expose le rôle de la respectabilité dans l'univers de ces praticiens du pastel. S'il est admis que l'apprentissage se fonde sur un comportement imitatif qui échappe à la théorisation²¹⁹, la querelle entre les deux fabricants montre que cette imitation déborde le cadre strict du savoir-faire manuel pour s'étendre à la conduite en société.

La formation d'apprenti constitue à l'époque une condition requise pour tout aspirant à la maîtrise. Elle permet non seulement de gagner une expertise, mais aussi de s'intégrer socialement, deux aspects indispensables à l'exercice d'une profession. Le

²¹⁹ Comme l'affirme l'historienne Pamela H. Smith, « In the early modern period, artisans learned their craft not by following written instructions or even sometimes by language at all, but rather by working alongside experienced practitioners and observing and imitating. Their experiential knowledge was acquired through observation and imitation rather than through texts. » Pamela H. Smith, « In the Workshop of History: Making, Writing, and Meaning », *West 86th* 19, n° 1 (2012): 10. Voir aussi *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution* (Chicago: University of Chicago Press, 2004).

dépouillement des avis du journal bernois nous apprend qu’au plus fort de la querelle l’opposant à Michod, en juillet 1777, Helmoltd revendique le titre de *seul* élève de Stoupan – ce qui suppose celui de successeur légitime – sur la double base du contrat d’apprentissage qu’il a signé avec le maître et de la formation apparemment inachevée de Michod. (Aucun des échanges entre les deux hommes ne mentionne le Londonien Pache qui proclame également avoir été instruit par Stoupan.) Helmoltd écrit :

M. Michod est en effet Neveu de feu M. Stoupan, & [...] il a été son apprentif pendant quelque tems ; mais son apprentissage étoit-il fini, quand il a quitté son Oncle ? Quant à lui [le Sr. Helmoltd] a fait un apprentissage en regle chez ledit M. Stoupan, dont toutes les conditions ont été rédigées par main de Notaire public, & entierement remplies. Fondé sur ce titre le Sr. Helmoltd a pu se dire seul Eleve de M. Stoupan, & il consent à ne se plus nommer que le second, si M. Michod peut en produire un pareil en sa faveur²²⁰.

Il va sans dire, Helmoltd invoque l’acte notarié qu’il a signé avec Stoupan pour asseoir sa crédibilité, sachant fort bien que lui seul avait bénéficié d’un tel arrangement contractuel.

Le *Dictionnaire de l’Académie française* de 1777 indique que les contrats de ce type s’appelaient « brevets d’apprentissage » : « On appelle *Brevet d’apprentissage*, Un acte passé par-devant Notaire, par lequel un Apprenti & un Maître s’engagent réciproquement ; l’Apprenti à apprendre un art ou un métier ; & le Maître à le lui montrer pendant un certain temps, et à certaines conditions »²²¹. Dans la même veine, la définition du terme « apprenti » que donne l’*Encyclopédie* stipule que « Les *apprentifs* doivent être

²²⁰ « Supplément aux nouvelles de divers endroits », *Gazette de Berne*, 2 juillet 1777, s.p.

²²¹ « Brevet », dans *Dictionnaire de l’Académie française* (Nîmes: Gaudé, 1777), 140-141.

obligés [contraints par la loi] pardevant notaires, & un marchand n'en peut prendre qu'un seul à la fois »²²². En France, chaque corps de métier établit des statuts que ses membres respectent tant par devoir légal que moral. Ces statuts encadrent étroitement les apprentissages. Il en irait de l'intérêt public selon Jacques Lacombe (1724–1811), l'auteur présumé du *Dictionnaire méthodique* (1781) : « il est nécessaire, avant que le magistrat admette quelqu'un à la profession publique de quelque art ou métier, que cet artisan ait la connaissance des règles de son art, avec une expérience suffisante pour servir utilement le public »²²³. Dans les principaux corps de métier français, à moins de bénéficier d'une dispense comme enfant de maître, le brevet notarié constitue un prérequis à tout « apprentissage en règle » et donc à l'obtention des lettres de maîtrise qui seront ensuite indispensables au jeune artisan pour s'établir à son compte.

L'exemple des corps de métier français, en raison de la proximité culturelle et socioéconomique de la France, marque les conditions d'exercice des artisans en Suisse romande, et ce, malgré les distinctions légales qui existent entre les deux pays. Il influence aussi les pratiques d'artisans comme les fabricants de pastels qui ne sont pas regroupés en corporations et qui peuvent, en principe, exercer librement sans être soumis à une réglementation professionnelle. Car plus qu'un ensemble de dispositions légales, les statuts des grandes corporations traduisent des traditions et des valeurs. Ils représentent un modèle de conduite que les membres d'un groupe établissent ensemble pour le bien commun. Les artisans qui y dérogent trahissent les engagements qu'ils ont contractés envers leurs pairs

²²² Edme-François Mallet, « Apprentif ou apprenti », dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dir. Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (Neufchâtel: Samuel Faulche & Compagnie, 1751-1765), 556.

²²³ Jacques Lacombe, « Marchands et Artisans (Corps & Communauté des) », dans *Encyclopédie méthodique: arts et métiers mécaniques*, dir. Jacques Lacombe (Paris; Liège: Panckoucke; Plomteux, 1781), 420.

et, de ce fait, entachent leur réputation, en plus de s'exposer à des procédures judiciaires. Ainsi, en se soumettant au passage obligé du contrat d'apprentissage, le novice légitimise sa future pratique non seulement sur le plan légal, mais aussi sur le plan social. À l'extérieur des corps de métier organisés, l'apprentissage d'une spécialité auprès d'un maître reconnu, comme celui qu'a suivi Helmoltd, même s'il n'est pas assujéti à des lois, apporte une crédibilité publique au jeune artisan. Il revêt une dimension éthique.

Sans surprise, les échanges qui déclenchent cette querelle gravitent autour de la formation reçue. En janvier 1776, soit un mois après la mort de Stoupan survenue le 18 décembre 1775, Helmoltd fait publier un premier avis pour récupérer la clientèle de la fabrique. En plus d'offrir des pastels de sa propre confection, il cherche à écouler l'inventaire du défunt qu'il a acquis avec le fonds de commerce²²⁴. L'ancien apprenti qui se présente alors comme *un élève de Stoupan* ne tardera pas à se déclarer *le seul* ²²⁵: « On avertit les amateurs de la Peinture, qu'un Eleve de M. Bernard Stoupan continue de debiter sous son nom à Lausanne, les Pastels dudit M. Stoupan dont la fabrication subsiste toujours ; avec la même qualité & beauté que ci devant ; ledit Eleve s'étant sérieusement appliqué pour en conserver la reputation »²²⁶. La réplique ne se fait pas attendre. Moins de trois semaines plus tard, Michod réagit à cette nouvelle et, dans le même journal, offre ses propres pastels à la vente en s'enorgueillissant d'une longue formation à la fabrique et en utilisant son lien familial avec Stoupan comme levier promotionnel :

François Michod de Vevey avise MM. les Amateurs qui font usage des
Pastels de M. Bernard Stoupan, mort à Lausanne sur la fin de 1775, qu'étant

²²⁴ Michod, « Supplément aux nouvelles de divers endroits », *Gazette de Berne*, 4 juin 1777, s. p.

²²⁵ « Nouvelles de divers endroits », *Gazette de Berne*, 24 mai 1777.

²²⁶ « Supplément aux nouvelles de divers endroits », *Gazette de Berne*, 13 janvier 1776, s. p.

Neveu & élève dudit feu M. Stoupan, il a travaillé chez lui plusieurs années jusqu'à la dernière de sa vie, & que tous ses secrets lui ont été communiqués. Ledit Michod est donc en état de perfectionner & d'augmenter ses couleurs, de manière à contenter tous ceux qui l'honoreront de leurs ordres [commandes] ; il est pourvu dès-à-present d'assortimens qui seront munis de son sçeau, & contresignés de son nom sur la boîte. Son adresse sera à François Michod à Vevey ; Canton de Berne²²⁷.

Michod se présente comme ayant reçu un apprentissage auprès du maître et comme détenant ses « secrets », ce qui équivaut à l'essentiel de sa propriété intellectuelle. En outre, sa fabrique de Vevey, située à une vingtaine de kilomètres de Lausanne, empiète sur le territoire commercial d'Helmoldt, une concurrence inadmissible au regard d'une des dispositions statutaires formulées dans le *Dictionnaire* de Lacombe : « Pour maintenir l'union entre les membres de chaque communauté [...] il est pareillement défendu à l'un des maîtres de se venir loger trop près de chez un autre pour lui enlever ses pratiques, surtout s'il y a été son apprenti ou son compagnon : de prendre la même enseigne que celle de son confrère ou qui en approche [...] »²²⁸. Autrement dit, en établissant un commerce de pastels à proximité de Lausanne, Michod viole une convention généralement admise parmi les artisans. Cette violation s'ajoute au principal point de discorde entre les deux hommes qui est la légitimité de leurs apprentissages respectifs, un point crucial s'il en est, puisque ce sont les apprentissages qui sanctionnent l'exercice des métiers.

Pour tout apprenti, quitter un maître prématurément équivaut à la rupture d'un engagement. De fait, une autre des obligations statutaires des corps de métier – arrêtée par le parlement français le 14 mars 1730 – dont le non-respect est passible de représailles

²²⁷ « Supplément aux nouvelles de divers endroits », *Gazette de Berne*, 3 février 1776, s. p.

²²⁸ Lacombe, « Marchands et Artisans (Corps & Communauté des) », 421.

judiciaires est la suivante : « Défenses aux apprentifs de quitter leurs maîtres, & aux maîtres de les congédier avant l'expiration du temps, sans cause légitime & jugée telle par le juge de police »²²⁹. Lorsque Helmoldt demande publiquement si l'apprentissage de Michod est terminé, dans l'avis de juillet 1777 cité plus haut²³⁰, il met en doute à la fois les qualifications de son rival et son intégrité. Aux yeux d'une éventuelle clientèle, ce départ hâtif sous-entend deux choses : que Michod est incompetent et qu'il a été déloyal envers Stoupan. Dans un contexte où les recettes, formules et procédés d'atelier, lesdits secrets, font le succès ou l'insuccès du maître-artisan, l'apprenti qui fait défection en emportant avec lui le résultat d'expérimentations confidentielles commet un acte répréhensible et menace la bonne marche des affaires. À l'époque, la formation auprès d'un maître est garante de la transmission des savoirs, mais au-delà des compétences acquises, son parfait achèvement témoigne de la loyauté du jeune apprenti, de son honnêteté et de son sens éthique. À l'inverse, son abandon injustifié dénote une insoumission, voire une trahison, avec le lot de jugements dépréciatifs qui l'accompagne. Une formation jugée adéquate et complète est donc cruciale à l'établissement d'un commerce.

2.6. Les femmes de la fabrique

En lançant la question – volontiers provocatrice – « son apprentissage était-il fini quand il a quitté son oncle ? », Helmoldt laisse entendre qu'à la différence de Michod il aurait lui-même rempli les conditions de sa formation. Or les preuves manuscrites découvertes dans

²²⁹ *Ibid.*, 420.

²³⁰ « Supplément aux nouvelles de divers endroits », *Gazette de Berne*, 2 juillet 1777.

le cadre de la présente recherche tendent à contredire cette prétention, du moins à première vue. L'examen des clauses légales qui officialisent l'apprentissage d'Helmoldt auprès de Stoupan révèle que des circonstances incontrôlables mettent fin prématurément au contrat. Celui-ci, qui est signé du 13 septembre 1775, indique que le jeune homme débute son travail à la fabrique le 24 juin, environ trois mois auparavant, et qu'il devait le poursuivre pendant deux ans : « les deux premières années, qui sont censées avoir commencé le 24^e Juin dernier, [...] sont destinées & présumées être nécessaires pour son apprentissage »²³¹. En apparence, cette formation est toutefois interrompue six mois plus tard par la mort de Stoupan, le 18 décembre 1775. Autrement dit, Helmoldt aurait œuvré auprès du maître le quart du temps qui, selon les termes de son contrat, devait être dévolu à son apprentissage. (Le décès survient sans doute subitement, puisque le maître artisan ne rédige son testament que le 14, soit la même semaine²³².) En comparaison, Michod prétend avoir « travaillé chez [Stoupan] plusieurs années jusqu'à la dernière de sa vie ». Si l'affirmation du neveu de Stoupan est vraie – et il n'y a aucune raison de croire le contraire –, il est permis de supposer qu'Helmoldt à son arrivée en juin 1775 est engagé pour remplacer Michod. Que l'interruption du travail de l'un et de l'autre soit volontaire ou involontaire, aucun des deux anciens apprentis n'aurait, en principe, rempli les conditions nécessaires pour accéder au titre de maître et assumer la relève de Stoupan.

D'où vient la conviction farouche que possède Helmoldt de sa propre légitimité après un maigre six mois de travail à la fabrique ? Et comment cette légitimité devient-elle

²³¹ « Traité: Entre monsieur Bernard Augustin Stoupan, Bourgeois et Membre du Conseil des 200 de Lausanne Et monsieur Jean Christoph Hellmoldt, d'Osterode, dans l'Electorat d'Hanovre », 116.

²³² « Testament de Monsieur Bernard-Augustin Stoupan de Lausanne », dans Notaire Jean-Abraham Gaulis : registre 1772–1779, Dg 121/4, RMS 867 445 (Lausanne: Archives cantonales vaudoises).

une réalité effective ? Un autre avis de la *Gazette de Berne* nous en apporte la réponse. Les « hoirs » de Stoupan interviennent un mois après l’avis de Michod et se portent à la défense d’Helmoldt, en le qualifiant de « vrai élève ».

Les Hoirs de feu M. *Bernard Stoupan* suivent chez eux à *Lausanne* avec probité et perfection la Fabrique des Pastels, sous le nom de *Jean Christian [Christoph] Helmold* son vrai Eleve. Ils prient MM. les Amateurs de continuer à les honorer de leur confiance qu’ils s’empresseront de meriter. On trouve chez eux à *Lausanne* de ces Pastels en grand et petit assortiment, aux prix ordinaires²³³.

Les « hoirs » sont la veuve de Stoupan – à laquelle il a été marié plus de cinquante ans²³⁴ – et ses deux filles. Le testament du défunt stipule qu’à part des dons aux pauvres de la ville et de petites sommes à sa filleule et à sa nièce, Stoupan laisse tous ses biens à son épouse, Marie-Madeleine Isot, et désigne ses filles, Marie Anne Madeleine (1728–?) et Louise (1733–1791)²³⁵, « uniques et légitimes héritières en tous ses autres Biens non légués »²³⁶. (Les travaux généalogiques de Francillon établissent dans le même sens que seuls deux des six enfants de Stoupan lui ont survécu²³⁷.) N’ayant aucun fils pour lui succéder, Stoupan aurait en toute déduction pris sous son aile son neveu Michod pour

²³³ « Supplément aux nouvelles de divers endroits », *Gazette de Berne*, 23 mars 1776, s.p.

²³⁴ Selon les données recueillies par le généalogiste Marcel Francillon, le mariage de Stoupan et Isot date d’avant novembre 1725, ce qui signifie qu’au décès de l’artisan, les époux avaient déjà célébré leur cinquantième anniversaire de mariage. Ils eurent six enfants dont quatre moururent avant d’avoir atteint la maturité. Voir Francillon, « Notes sur la famille Stoupan, bourgeoise de Lausanne », 117.

²³⁵ Pour quelques éléments généalogiques sur les filles Stoupan, voir *ibid.* ; « Notes sur quelques familles du refuge, éteintes en Suisse (Suite): Penserot de Paris », *Le généalogiste suisse: bulletin de la Société suisse d’études généalogiques* 11, n° 3/5 (1944): 30-31.

²³⁶ « Testament de Monsieur Bernard-Augustin Stoupan de Lausanne », 125.

²³⁷ Francillon, « Notes sur la famille Stoupan, bourgeoise de Lausanne », 117.

assurer la relève. Suite au départ prématuré de ce dernier, il aurait engagé Helmoltdt dans l'espoir de le voir diriger éventuellement la fabrique. Les hoirs, trois femmes, se montrent donc solidaires dans leur prise de position en faveur d'Helmoldt, le protégé du défunt fabricant, et proclament dans les journaux la validité de sa formation.

Cet avis nous apprend surtout qu'Helmoldt a vraisemblablement poursuivi son apprentissage auprès de ces femmes. Lacombe rend compte de mesures qui peuvent être prises lors du décès d'un maître artisan : « Les veuves jouissant de la maîtrise pendant leur vivuité [veuvage], ne peuvent prendre de nouveaux apprentifs, mais seulement achever le temps de ceux qui étoient obligés à leurs défunts maris »²³⁸. Cette mesure est réitérée dans l'*Encyclopédie* : « La veuve d'un maître peut bien continuer l'*apprentif* commencé par son mari, mais non pas en faire un nouveau »²³⁹. (L'interdiction de prendre de nouveaux apprentis visait à restreindre la concurrence entre artisans d'une même corporation et, dans une même optique, à s'assurer que les veuves ne prennent la relève qu'un temps.) Certes, le contrat entre Stoupan et Helmoltdt ne prévoit rien de plus, dans le cas d'un décès du maître, que le versement d'une rétribution rétroactive à l'apprenti²⁴⁰. Toutefois, considérant que les héritières « suivent » (c'est-à-dire « poursuivent ») le commerce des pastels, comme elles l'affirment elles-mêmes, c'est auprès d'elles, déduction faite, que le jeune apprenti finit par acquérir dûment sa maîtrise du métier.

²³⁸ Lacombe, « Marchands et Artisans (Corps & Communauté des) », 420.

²³⁹ Mallet, « Apprentif ou apprenti », 556.

²⁴⁰ « [S]i ledit mons^r Stoupann venoit à mourir avant la S^t Jean de 1776, comme ledit S^r Hellmoltdt ne seroit pas encore bien au fait de cet art, et que néant moins il n'auroit pas laissé que d'être fort utile aud^t monsieur Stoupann, par ses connaissances dans la chimie, il lui sera payé d'apointement par forme de gratification, un Ecu neuf soit quatre francs par mois [du premier jour d'apprentissage au décès du maître] ». Voir « Traité : Entre monsieur Bernard Augustin Stouppan, Bourgeois et Membre du Conseil des 200 de Lausanne Et monsieur Jean Christoph Hellmoltdt, d'Osterode, dans l'Electorat d'Hanovre », 116.

L'avis qu'elles font paraître en mars 1776, de même que le testament de Stoupan, dévoile la place invisible occupée par les femmes dans la fabrication et la vente des pastels. Utilisant le pronom « ils » pour parler d'elles-mêmes, opérant « sous le nom » d'un jeune homme à peine formé – comme si leur sexe minait leur crédibilité –, elles semblent faire fonctionner le commerce dans l'ombre : « Les Hoirs de feu M. *Bernard Stoupan* suivent chez eux [*elles*] à Lausanne avec probité et perfection la Fabrique de Pastels. Ils [*Elles*] prient MM. les Amateurs [...] »²⁴¹. Dans une étude sur les apprentissages au XVIII^e siècle à Genève, l'historienne Liliane Mottu-Weber détaille les clauses que renferment habituellement les contrats d'apprentissage, dont celle-ci : suite au décès d'un maître artisan, « [d]ans certaines maîtrises, sa veuve pouvait maintenir sa boutique ou son atelier, à la condition d'être assistée de compagnons capables »²⁴². Cette clause témoigne des pratiques en vigueur en Suisse romande dans la plupart des métiers, sans pour autant posséder de valeur prescriptive pour les artisanes et artisans non affiliés à une corporation. De même, elle ne s'applique pas toujours aux professions dites féminines, comme celles du textile, qui possédaient parfois leurs propres règles en regard du travail des femmes. Cependant, elle montre que dans la culture patriarcale de l'époque la veuve de Stoupan pouvait difficilement faire fonctionner la fabrique sans s'associer à un homme, soit-il novice. En outre, la coutume voulait qu'elle assume cette responsabilité partagée seulement en attendant de transmettre la direction de l'atelier à cet homme et qu'elle respecte ainsi l'ordre social en vigueur.

²⁴¹ « Supplément aux nouvelles de divers endroits », *Gazette de Berne*, 23 mars 1776, s.p.

²⁴² Liliane Mottu-Weber, « Apprentissages et économie genevoise au début du XVIII^e siècle », *Revue suisse d'histoire* 20, n° 3 (1970): 333.

Plusieurs pistes de recherche sur le travail des femmes de la fabrique demeurent inexplorées et aucune autre source d'époque sur le sujet n'a été repérée au cours de la présente étude, exception faite du testament de Stoupan. Celui-ci fait foi de la contribution de l'épouse aux affaires du ménage, de la gratitude de Stoupan envers elle et de la solidarité du couple. (Il est retranscrit dans son entièreté à partir du document manuscrit original en annexe 2.) Sa septième clause est révélatrice à certains égards, mais ne permet pas de tirer de conclusions fermes sur l'implication de Marie-Madeleine Isot, madame Stoupan, à la fabrique de pastels.

7^o Comme la ditte Dame son Epouse lui a aporté en dot la somme de quatre mille Livres de Berne, & qu'Elle a, par son oeconomie, sa bonne conduite & son activité, contribué de tout son possible, de son coté, comme le Testateur du sien, chacun selon ses Talents, sa capacité, et sa vocation, à l'accroissement de la petite fortune qu'ils avoient l'un & l'autre, à l'Epoque de leur mariage ; Il veut & entend que tous les Biens dont par la bénédiction de la Divine Providence ils sont actuellement en possession, Soyent censés indivis entr'eux par moitié en valeur, & appartenir autant à l'un qu'à l'autre, Sans distinction ; Bien entendu, que tous lesdits accroits [profits] et épargnes qu'elle a à sa part, Seront reversibles aux héritières ci après nommées, leurs Chers enfants²⁴³.

Cette clause testamentaire se lit comme un témoignage de reconnaissance. Si la contribution des trois femmes, et en particulier de l'épouse, reste impossible à établir de façon précise, nul doute que leur soutien permettra à Helmoldt de reprendre en toute légitimité les opérations de la fabrique et sera ultimement la clé de son succès.

²⁴³ « Testament de Monsieur Bernard-Augustin Stoupan de Lausanne », 124.

L'ancien terme « accroits » signifie le résultat de l'accroissement d'une fortune ou d'une possession, c'est-à-dire un profit ou un gain.

2.7. Le secret artisanal

Le départ prématuré de Michod et les initiatives concurrentes de Pache pourraient expliquer en partie les clauses restrictives que Stoupan – s’il s’était jadis senti lésé – fait introduire dans le brevet d’apprentissage d’Helmoldt. Ce contrat accorde de multiples garanties financières au maître, afin que son nouvel élève ne rompe ses engagements, en l’occurrence le cautionnement de tous ses biens, dont un fief et un domaine en Allemagne. De telles précautions, courantes à l’époque, apparaissent démesurées à notre regard contemporain. Cependant, du point de vue de l’élève, elles se justifient par la valeur économique et sociale de l’apprentissage reçu, ainsi que par sa courte durée de deux ans qui assure rapidement une rémunération et un statut. Du point de vue du maître, elles s’expliquent par la valeur du secret artisanal et par le maintien de sa confidentialité sur lequel repose tout l’édifice du commerce.

Pour sureté de l’exécution duquel engagement tant à l’égard du terme, qui ne doit finir qu’à la mort dudit monsieur Stouppan ou à sa volonté, qu’à l’égard de la fidélité dudit Sieur Hellmoldt, il hipothèque & affecte ici tous & un chacun les biens qu’il possède audit Osterode, & spécialement son Fief & son Domaine administrés par le Sieur George Frédéric Holziégel, Régent au Collège dudit Osterode, son Beau-frère; Lequel s’est judiciairement engagé de ne rien délivrer, ni distribuer des Revenus de ce Domaine et Fief, sans l’avis et consentement dudit monsieur Stouppan, auquel cet engagement pris au Siège Royal et Electoral deditte ville, le 13^e Juillet dernier, servira de sureté, à teneur d’icelui, où soit [raport ?] au besoin; & duquel la traduction sera ci dessous ténorisée. Outre ce, ledit Hellmoldt affecte encore ici, tous les biens, meubles, et effets qu’il aura audit Lausanne; Sur tous lesquels biens, meubles, et effets, ledit mons^r Stouppan pourra agir, pour son indemnité, le Cas échéant. Ledit Sieur

Hellmoldt s'engageant de plus à ne divulguer le Secret à qui que ce soit, du vivant de sondit maître²⁴⁴.

Helmoldt s'engage donc financièrement devant notaire, outre à être fidèle à son maître, à préserver le secret de la fabrication de pastels. Ce secret était d'autant plus précieux qu'en Suisse la fabrication de pastels siégeait au sommet des professions de l'artisanat, au même titre que l'horlogerie, comme en fait foi le rang qu'occupe Stoupan en tant que bourgeois de Lausanne et en tant que membre du Conseil des Deux-Cents – une structure politique à tendance oligarchique de l'Ancien Régime.

En mai 1777, plus d'un an après la publication de l'avis des héritières, la querelle reprend de plus belle et s'engage sur une autre voie. Helmoldt qui se proclame alors abusivement le seul élève de Stoupan accuse Michod, sans le nommer, de contrefaire les pastels de la fabrique en utilisant indûment le nom de son oncle pour en mousser la promotion.

Jean Etienne [Christoph] Helmoldt, le seul Eleve de feu M. Stouppan, continuant à Lausanne la Fabrique des Pastels, instruit qu'on debite tant en Suisse qu'au dehors, sous le nom de Stouppan, des Pastels contrefaits, qui ne sont ni si bons, ni si complets que ceux de la véritable Fabrique de feu M. Stouppan, en avertit les Amateurs de la peinture, en les priant pour éviter toute équivoque de s'adresser directement à la dite Fabrique à Lausanne. On continue aussi d'y vendre la liqueur, pour fixer les couleurs, & même la recette, si on la désire²⁴⁵.

²⁴⁴ « Traité : Entre monsieur Bernard Augustin Stouppan, Bourgeois et Membre du Conseil des 200 de Lausanne Et monsieur Jean Christoph Hellmoldt, d'Osterode, dans l'Electorat d'Hanovre », 115.

L'ancien terme de droit « ténorisé » concerne la portée pénale du document.

²⁴⁵ « Nouvelles de divers endroits », *Gazette de Berne*, 24 mai 1777, s.p.

Loin de rester indifférent à ce message public qu'il semble recevoir comme une atteinte à son intégrité morale et à son entreprise commerciale, Michod en rajoute le mois suivant. Il insiste sur le fait que « son Oncle Stoupan [...] n'a rien négligé pour lui enseigner & donner son véritable secret ». La riposte renseigne non seulement sur les connaissances autoproclamées du fabricant de Vevey, mais aussi sur les activités et le parcours d'Helmoldt :

Le Sr. François Michod ayant vu sur une precedente-Gazette, que le Sieur Helmoldt d'Hanovre, Garçon Apoticaire demeurant à Lausanne, lequel ayant acheté le reste des Drogues & Pastels que feu Monsieur Bernard Stoupan a laissé après sa mort, n'ayant d'autre talent pour la fabrique des Pastels que cette acquisition, ose se dire le seul Eleve dudit Sr. Stoupan, & que l'on contrefait en Suisse ces Pastels Etc. ledit Michod se croit obligé par devoir de désabuser le public à cet égard, si tous les artistes qui font usage de ces Pastels, connoissoient ledit Michod, comme il est connu de plusieurs à Paris, Lion, Geneve, Etc. qui font à present usage de ces Pastels & dont une partie l'ont vû travailler plusieurs années du vivant de son Oncle Stoupan qui n'a rien négligé pour lui enseigner & donner son véritable secret pour ladite fabrique. Il ne repondra rien au Verbiage du Sr. Helmoldt [...]²⁴⁶.

C'est à travers cet avis que nous apprenons qu'Helmoldt a acquis le fonds de commerce de Stoupan et qu'il était « garçon apothicaire » avant de se lancer dans la fabrication de pastels. Son contrat d'apprentissage confirme ses « connaissances dans la chimie » et associe le métier à un « art où la Chimie est fort employée »²⁴⁷. L'information sur l'expérience d'Helmoldt est significative considérant que Stoupan avait lui-même appris les rudiments du métier – « les procédés généraux, & la manière de préparer des couleurs par le moyen

²⁴⁶ « Supplément aux nouvelles de divers endroits », *Gazette de Berne*, 4 juin 1777.

²⁴⁷ « Traité : Entre monsieur Bernard Augustin Stouppan, Bourgeois et Membre du Conseil des 200 de Lausanne Et monsieur Jean Christoph Hellmoldt, d'Osterode, dans l'Electorat d'Hanovre », 114.

de la Chymie » – auprès d’un apothicaire expérimenté, Othon Guillaume Struve (1719–1791)²⁴⁸. L’association du métier et de ses secrets avec l’art et la science est également révélatrice. Elle montre comment les fabricants de pastels cherchent, au même titre que les artistes, à libéraliser leur profession et à s’élever dans l’échelle sociale, en se dissociant du labeur manuel. Alors même que ces fabricants produisent manuellement les matériaux de l’art, ils présentent les considérations matérielles comme un aspect secondaire de leur travail. Les luttes d’intérêts qui émergent entre les trois apprentis de Stoupan traduisent ainsi des ambitions qui sont autant financières que sociales.

2.8. Conclusion

Inséparable de leur rayonnement, la renommée des pastels de Lausanne est rendue possible grâce à l’expansion du commerce des produits artisanaux, ainsi qu’au développement des réseaux de distribution et de transport. Elle est étroitement liée à une mise en marché. Si les imitations françaises et anglaises, de même que l’appropriation de la marque « Swiss crayons », malmènent les affaires des Lausannois, elles contribuent en même temps au prestige de leur production. Alors que le matériel manufacturé suscitait autrefois la suspicion des artistes, en raison principalement de sa composition pigmentaire de qualité inégale, il gagne une nouvelle acceptabilité, tant dans les milieux amateurs que professionnels. Cette acceptabilité rejaillit sur l’image du pastel comme médium artistique. Ainsi, la fabrique de Lausanne, en consolidant l’offre manufacturée de pastels prêts à l’emploi, possède un impact non seulement sur la mode du pastel, mais aussi sur le poids

²⁴⁸ Othon Guillaume Struve, *Essais ou réflexions intéressantes relatives à la chymie, la médecine, l’économie et le commerce* (Lausanne: François Grasset, 1772), 58-59.

culturel que ce médium occupe au XVIII^e siècle. Elle modifie, en fin de compte, la représentation historique du pastel.

À la fin de son long réquisitoire, Michod informe le public qu'«il compose nouvellement des Pastels fermes pour peindre en petites figures, fleurs & paysages»²⁴⁹. Il publiera le même avis dans l'édition de juillet 1777, mais cette fois, le texte sera immédiatement suivi de la réplique d'Helmoldt, citée plus haut, qui met en doute l'achèvement de sa formation. Cette réplique, cinglante, restera définitivement sans réponse. Un seul et dernier avis paraîtra dans la *Gazette de Berne*, en 1779, dans lequel Helmoldt s'autoproclamera « Successeur de feu Mr. Stoupan », une prétention rapidement devenue réalité. À l'instar de son concurrent, le fabricant lausannois offrira alors des pastels à la consistance ferme pour le travail de précision :

Le Sieur Helmoldt à Lausanne, Successeur de feu Mr. Stoupan dans la Fabrique des Pastels, offre le même assortiment de couleurs, & de nuances en crayons, auxquels il est parvenu de donner la consistance nécessaire pour peindre en mignature & en couleurs naturelles tous les ouvrages fins qu'on ne pouvoit exécuter ci-devant qu'au crayon ordinaire ou avec la sanguine²⁵⁰.

Cette diversification des produits répondra à une transformation progressive de la demande. Elle participera d'une évolution artistique qui orientera les médiums du portrait dans de nouvelles directions. L'art du pastel, qui servait autrefois une esthétique où la fluidité du trait et l'apparente spontanéité constituaient des qualités recherchées, se tournera de plus en plus vers la minutie des œuvres de petit format. Le prochain chapitre

²⁴⁹ Michod, « Supplément aux nouvelles de divers endroits », *Gazette de Berne*, 4 juin 1777.

²⁵⁰ « Nouvelles de divers endroits », *Gazette de Berne*, 9 juin 1779, s.p.

montrera que ce sera le cas au début du XIX^e siècle, notamment en Amérique avec le travail du pastelliste Gerrit Schipper (1770/75–1825).

CHAPITRE 3

Le médium en mutation

Gerrit Schipper en Amérique du Nord (1802–1810)

Dans un petit pastel réalisé au Bas-Canada entre 1808 et 1810, le portraitiste itinérant Gerrit Schipper (1770/75–1825)²⁵¹ représente un buste du pastelliste Louis Dulongpré (1759–1843) dans une pose de profil (ill. 3.1). Isolé dans un médaillon de couleur taupe, l'homme d'une cinquantaine d'années est vêtu d'un costume noir et d'une chemise blanche à jabot. Ses cheveux longs et grisonnants, vraisemblablement poudrés, sont retenus par-derrière par une boucle. D'un petit format (23,0 x 20,5 cm) et d'une précision rare pour un pastel, le dessin souligne au trait brun rougeâtre le pli de la paupière, l'aile du nez, la commissure des lèvres ; au trait noir il accentue les sourcils, la pupille, le tour de l'iris ; au trait blanc il rehausse l'ondulation de la chevelure, la ligne du col, le plissé du jabot. Faisant écho à

²⁵¹ Aucun consensus n'existe sur les dates de naissance et de mort de Schipper. Les textes européens et américains sur l'artiste, qui regroupent quelques notices et articles, s'entendent sur la date de naissance de 1775, sans doute en raison des recherches du généalogiste Richard Hyer dans les archives de la ville d'Amsterdam. Le dictionnaire de Harry Blättel qui recense des miniaturistes indique que J. Russell Harper fait erreur en donnant les dates de naissance et de mort, 1770 et 1825, dans son ouvrage *Early Painters and Engravers in Canada* (1970). Ces dates ont été reprises dans la littérature canadienne sans preuve archivistique à l'appui, soit dans les textes de Mary Allodi, Joanne Chagnon, Daniel Drouin et Roslyn Rosenfeld. Concernant la date de mort de l'artiste, elle a été tour à tour déterminée dans la littérature européenne et américaine comme étant « ca.1830 », « ca.1832 » et « 1832 ». Une documentation qui valide hors de tout doute l'année 1825, celle qu'avance Harper, a récemment été retrouvée par l'historien Guy St-Denis dans les archives de la ville de Westminster. À ce sujet, voir Guy St-Denis, « For Want of a True Face », dans *The True Face of Sir Isaac Brock* (Calgary: University of Calgary Press, 2018), 226. Voir aussi Harry Blättel, *International Dictionary Miniature Painters, Porcelain Painters, Silhouettists* (Munich: Arts & Antiques Edition Munich, 1992), 805 ; Richard Hyer, « Gerrit Schipper, Miniaturist and Crayon Portraitist », *New York Genealogical and Biographical Record* 83, n° 2 (1952) ; Jeanne Riger, « New Light on Gerrit Schipper the Painter », *The Clarion* 15, n° 1 (1990).

l'esthétique des silhouettes, les contours se découpent avec netteté sur un fond qui est sombre derrière les éléments clairs et clair, derrière les éléments sombres. Le jeu de contrastes fait contrepoids à la fadeur d'une palette quasi monochrome que seules relèvent les chairs rosées du visage. Celles-ci présentent une coloration générique, une « couleur peau » arbitraire presque sans modelé dont pourrait se prévaloir n'importe quel modèle. L'artiste néglige les nuances du teint, avec les modulations d'ombres et de lumières, et saisit la ressemblance selon un procédé simple qu'adoptent la plupart des artistes amateurs, c'est-à-dire en se concentrant sur le contour général de la figure et sur le dessin particulier de l'œil, du nez et de la bouche. Somme toute, il privilégie la ligne au détriment du « beau coloris » qui avait défini la nature du pastel au XVIII^e siècle.

L'ensemble du corpus nord-américain de Schipper, qui réunit entre 1802 et 1810 une centaine de pastels aux États-Unis et au Canada, suit à peu de choses près la même formule. Les compositions se présentent comme de minutieux bustes de profil, d'un même petit format de 20 à 23 par 17 à 20 centimètres, enchâssées dans un faux-cadre dessiné de forme ovale et quelquefois octogonale (ill. 3.2–3.6). Elles se caractérisent par un contour rigide, esquissé au graphite pour permettre les repentirs, d'une coloration terne, ainsi que de rehauts et d'accents en rouge-brun, noir et blanc. Un examen visuel des portraits suggère que Schipper travaillait avec des bâtons de pastel durs taillés en pointe fine, de même qu'avec de la poudre de pastel appliquée au pinceau sur un papier généralement vergé de couleur ivoire ou beige²⁵². Presque toutes les figures se découpent sur un fond sombre, duquel émerge un croissant lumineux qui rehausse par contraste le derrière de la tête. Dans

²⁵² L'examen des œuvres a été effectué au Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, au Musée McCord, au Musée national des beaux-arts du Québec, au Musée des beaux-arts du Canada, ainsi qu'au centre de documentation du Musée de l'Amérique francophone.

une démarche systématisée qui affirme les contours, le croissant se réduit lorsque la chevelure est claire et s'élargit lorsqu'elle est sombre. Pour le dire autrement, les compositions sont hautement prévisibles et, à quelques exceptions près, elles appliquent toutes une même recette plastique²⁵³.

Que peut nous apprendre ce corpus sur les spécificités historiques du pastel, considérant qu'il privilégie la ligne sur la couleur et contredit ainsi les valeurs artistiques modernes qui devaient, en principe, être le propre du médium? Ce chapitre suggère que les portraits de Schipper témoignent de mutations médiales. Il propose que leur traitement particulier du pastel rend compte d'une redéfinition historique de ce médium. Pour le dire autrement, l'étude de ces portraits montre comment, au début du XIX^e siècle, la compréhension de la nature du pastel se modifie. Pour saisir l'enjeu que présente cette étude, il convient de rappeler en guise de préambule comment le XVIII^e siècle définissait la nature du pastel. Dans le premier chapitre, nous avons vu que cette présumée nature était envisagée, en particulier dans la littérature artistique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, selon une conception coloriste de l'art. Le pastel était compris comme une « sorte de peinture », ce qui selon une dichotomie théorique héritée de la Querelle du coloris signifiait un art favorisant la couleur sur la ligne. À ce titre, la capacité à bien imiter les couleurs, notamment celles des carnations et des étoffes, était au cœur des spécificités du médium poudreux. À l'entrée « Pastel », l'*Encyclopédie méthodique des beaux-arts* (1791) stipulait que : « comme l'artiste [qui travaille au pastel] est maître d'employer un grand nombre de crayons différemment colorés, on a le droit d'exiger de lui qu'il imite la couleur

²⁵³ Parmi les exceptions notables, il faut mentionner deux copies réalisées d'après des tableaux existants de Messieurs de Laval et Briand (1810), un portrait d'homme inconnu en pied (1805) et une *conversation piece* représentant le couple John et Elisabeth Knickerbacker (1805).

propre des objets, & les variations que le jeu de la lumière & la perspective aérienne causent à cette couleur [...] »²⁵⁴. Dans cette optique, le pastel était pensé plus apte à rendre les fondus colorés que la précision linéaire, ce qui allait de pair avec l'emploi de crayons tendres et de supports d'une grandeur permettant les rendus par masses et les fondus à l'estompe. À ce sujet, voici ce que formulait encore l'*Encyclopédie méthodique* :

Il ne faut pas faire descendre le *pastel* à de trop petites proportions : c'est surtout dans les portraits de grandeur naturelle que ses succès ont été jusqu'à présent le mieux prouvés. Comme les crayons doivent être tendres, on ne peut leur donner la finesse du pinceau : ce n'est donc que dans de grandes parties, qu'ils peuvent bien exprimer les formes & fournir une grande variété de teintes. Ce n'est pas qu'on n'ait vu de petits portraits au *pastel*, qui ne manquoient pas de mérite ; mais ils auraient pu avoir plus de mérite encore, dans les genres de peinture où l'on emploie le pinceau²⁵⁵.

Dessiner de petits pastels avec des crayons durs et de la poudre pigmentée comme le faisait Schipper n'était pas en soi exceptionnel²⁵⁶. Mais comme cette technique limitait les possibilités de modelés en couleur, elle allait à l'encontre des principes coloristes sur lesquels s'était autrefois édifiée la spécificité du médium. Un autre trait soi-disant naturel du pastel qui découlait de la texture tendre des crayons était sa fragilité. Comme l'a montré

²⁵⁴ Lévesque et Watelet, « Pastel », 708.

²⁵⁵ *Ibid.*

Le pastelliste anglais John Russell (1745–1806) émettait la même opinion à l'égard de la consistance tendre des crayons : « THE perfection of the *Crayons* consists, in a great measure, in their softness, for it is impossible to execute a brilliant Picture with them if they are otherwise, on which account great care should be observed in the preparing them, to prevent their being hard ». Voir Russell, *Elements of Painting with Crayons*: 35.

²⁵⁶ À peu près à la même époque, une poignée d'artistes européens et américains travaillaient le médium de façon similaire : entre autres, Lorenz Heinrich Hessel (1756–1819), Johannes Anspach (1752–1823) et James Sharples (1751/2–1811).

le premier chapitre, les portraits au pastel étaient pensés comme éphémères d'abord comme matière, puis par extension comme esthétique et comme mode. Dès lors, ils participaient des valeurs modernes du transitoire.

Les portraits de Schipper contredisent encore cette préconception du XVIII^e siècle, puisqu'ils possèdent matériellement une relative stabilité mécanique et prennent formellement un caractère de fixité. Sur le plan matériel, les crayons fermes utilisés, ainsi que la poudre étendue superficiellement par l'artiste, adhèrent bien aux supports, ce qui rend les œuvres moins vulnérables aux secousses, aux vibrations, voire aux effleurements. Leur petit format aidant, ces œuvres demeurent aujourd'hui assez bien conservées, malgré le peu d'interventions dont elles ont bénéficié pour assurer cette conservation. Sur le plan formel, Schipper proposent une version stéréotypée des médailles, monnaies ou camées romains. Les compositions conservent, de la tradition classique et de ses idéaux esthétiques, une formule banale servant des fins commerciales. Elles font écho à la solidité des matières par leur rigidité linéaire et leur forme antiquisante qui évoquent la durée et l'immutabilité. En d'autres termes, les portraits de Schipper s'opposent aux vues canoniques du XVIII^e siècle sur le pastel. En récusant par leurs aspects matériels et formels une conception moderne du pastel, ils révèlent la dimension historique, nécessairement contingente et variable, des spécificités de leur médium.

À travers l'étude des portraits de Schipper, ce chapitre conclusif examine les mutations que subit le pastel dans ses liens au genre du portrait à l'aube du XIX^e siècle. À une époque où le médium est massivement délaissé, Schipper persiste à contre-courant de la tendance générale à utiliser les bâtons de pastel et adapte sa pratique à de nouvelles contingences artistiques, culturelles et sociales. Son traitement du médium est inséparable

du milieu dans lequel il évolue. Schipper débarque en Amérique en 1802, à un moment où le portrait domine la scène artistique et où les appareils qui servent à reproduire mécaniquement ou optiquement les profils connaissent une vogue sans précédent. Il est prompt à adopter une telle « machine à dessiner » dont le potentiel commercial attire les portraitistes-entrepreneurs de tout acabit. Seulement, au lieu de découper des silhouettes selon la mode répandue, il emploie une technique singulière qui consiste à tracer le contour de figures pour ensuite colorer celles-ci au pastel. Équipé de sa machine portative, une camera obscura dite achromatique, l'artiste se déplace de ville en ville à la recherche d'une clientèle, en annonçant dans les journaux locaux que sa « nouvelle méthode de dessiner en pastel » produit des « ressemblances correctes »²⁵⁷. Les techniques de dessin assistées d'instruments suscitent à l'époque des prétentions de vérité que l'artiste ne manque pas de souligner dans les dizaines d'annonces publicitaires qui parsèment pendant huit ans son parcours de Philadelphie à Québec. Par l'examen parallèle des annonces et des œuvres, le chapitre montre que les portraits de l'artiste se situent à la frontière de deux médiums : le pastel et la photographie. Cette intermédialité participerait, selon mon interprétation, d'une fonction mémorielle du portrait qui exige à la fois fidélité au modèle et pérennité matérielle. Elle révélerait les transformations que subit la spécificité historique du pastel en ce début de siècle. Ainsi, le chapitre fait valoir que la nature du pastel telle qu'elle avait été envisagée au siècle précédent se modifie et que cette transformation anticipe les développements médiaux du portrait qu'apportera la photographie quelques décennies plus tard.

²⁵⁷ Gerrit Schipper, « Nouvelle méthode de dessiner en pastel [publicité] », *Gazette de Montréal*, 5 décembre 1808 ; « Correct Likenesses [publicité] », *Massachusetts Spy / Worcester Gazette*, 1^{er} août 1804.

Le chapitre fera d'abord un bilan des études et des sources en lien avec son sujet. Ce bilan s'attardera en particulier sur les écrits relatifs à Schipper, mais aussi sur les problèmes d'attribution dont ses portraits ont fait l'objet et sur les sources historiques qui alimentent la présente recherche. Il s'agira ensuite de reconstituer l'éducation artistique et le parcours migratoire de l'artiste, afin de saisir leurs impacts respectifs sur la production des œuvres. De même, il conviendra de se pencher sur la clientèle des portraits pour évaluer comment les attentes des commanditaires ont pu infléchir le travail artistique et, plus spécialement, le traitement du pastel. Le chapitre examinera plus loin le processus technique et le matériel d'art employés. Il tentera d'établir grâce à des indices visuels et matériels quel est l'instrument auquel l'artiste a recours pour tracer ses portraits, un instrument mécanique ou optique, puis s'attardera sur les propriétés particulières de ses bâtons de pastels. Passant des pratiques matérielles aux pratiques discursives, il montrera que les prétentions de vérité mises de l'avant pour promouvoir les portraits rendent compte d'une intermédialité entre pastel et photographie. Enfin, le contexte artistique et culturel de l'Amérique du Nord sera examiné afin de mesurer l'impact des usages sociaux sur les œuvres et leur médium, en l'occurrence l'impact de la fonction mémorielle du portrait.

3.1. L'état de la question

Sur le plan analytique, les études d'américanistes qui examinent les techniques de reproduction utilisées par les portraitistes du XIX^e siècle s'avèrent pertinentes pour la présente recherche. Sans traiter ni de Schipper ni du pastel, elles explorent le développement de techniques appliquées au portrait dans un même contexte et engagent des réflexions d'ordre artistique, social et politique. Presque toutes traitent du

physionotrace, un instrument utilisé pour tracer les profils dont l'usage est similaire à celui de la caméra de Schipper, à la différence que son fonctionnement est mécanique et non optique²⁵⁸. Les travaux sur le nomadisme des portraitistes en Amérique, un phénomène qui va de pair avec l'usage de tels instruments de dessin, se révèlent également pertinents, spécialement pour comprendre les conditions de pratique et le contexte historique²⁵⁹. Quant aux recherches sur le nomadisme des portraitistes en Europe, elles traitent d'un phénomène culturel distinct qui voit le portrait être avant tout la prérogative d'une élite aristocratique²⁶⁰. Parmi elles, la plus apparentée au sujet de ce chapitre, au moins thématiquement, est une thèse sur les pastellistes itinérants du XVIII^e siècle dans laquelle le médium sert d'axe structurant pour étudier l'impact de la migration sur l'histoire sociale de l'art²⁶¹. En excluant les textes qui relatent des voyages d'artistes ou étudient le transport

²⁵⁸ Voir surtout Wendy Bellion, « Heads of State: Profiles and Politics in Jeffersonian America », dans *New Media, 1740-1915*, dir. Lisa Gitelman et Geoffrey B. Pingree (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003) ; Peter Benes, « Machine-Assisted Portrait and Profile Imaging in New England after 1803 », dans *Painting and Portrait Making in the American Northeast*, dir. Peter Benes et Jane Montague Benes, *Dublin Seminar for New England Folklife Annual Proceedings 19* (Boston: Boston University, 1995) ; « Taking Faces II: The Physiognotrace », dans *For a Short Time Only: Itinerants and the Resurgence of Popular Culture in Early America* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2016) ; Ellen G. Miles, « The Profile Portrait in the United States, 1760-1796 », dans *Saint-Mémin and the Neoclassical Profile Portrait in America* (Washington: National Portrait Gallery ; Smithsonian Institution Press, 1994) ; « 1803 – The Year of the Physiognotrace », dans *Painting and Portrait Making in the American Northeast*, dir. Peter Benes et Jane Montague Benes, *Dublin Seminar for New England Folklife Annual Proceedings 19* (Boston: Boston University, 1995).

²⁵⁹ Voir, entre autres, Benes, « Taking Faces I: The Itinerant Portraitist » ; Lydia Foy, « New England and New York Portrait Makers in Canada, 1760-1860 », dans *Painting and Portrait Making in the American Northeast*, dir. Peter Benes et Jane Montague Benes, *Dublin Seminar for New England Folklife Annual Proceedings 19* (Boston: Boston University, 1995) ; J. Russell Harper, « Portraits for the Masses », dans *Painting in Canada: A History* (Toronto; Buffalo; Londres: University of Toronto Press, 1978).

²⁶⁰ David Young Kim, *The Traveling Artist in the Italian Renaissance: Geography, Mobility, and Style* (New Haven: Yale University Press, 2014) ; Whitlum-Cooper, « Itinerant Pastellists: Circuits of Movement in Eighteenth-Century Europe » ; Bronwen Wilson, « The Itinerant Artist and the Islamic Urban Prospect: Joseph-Guillaume Grélot's Self-portraits in Ambrosio Bembo's *Travel Journal* », *Artibus et Historiae* 38, n° 76 (2017).

²⁶¹ Whitlum-Cooper, « Itinerant Pastellists: Circuits of Movement in Eighteenth-Century Europe ».

des œuvres, cette thèse sur le nomadisme de portraitistes européens est la seule à aborder le pastel dans ses rapports à la mobilité, un sujet qui demeure périphérique à ce chapitre.

Sur Schipper spécifiquement, la recherche historique se bute d'emblée à deux faux problèmes qui sont les erreurs d'attribution et le nombre restreint de publications. L'anonymat du pastelliste et ses déplacements incessants ont valu à ses œuvres, pour la plupart non signées, d'être régulièrement attribuées à des artistes mieux connus des histoires américaine et canadienne. Aux États-Unis, les historiens de l'art les ont souvent confondues avec celles de James Sharples (1751/2–1811), un pastelliste à la technique similaire, et au Canada avec celles de William Berczy (1744–1813), un artiste qui réalise des portraits de petit format et dont le parcours croise celui de Schipper de façon circonstancielle (ill. 3.7, 3.8). Ces attributions erronées qui subsistent encore dans les inventaires de plusieurs collections montrent comment l'histoire tend à occulter les artistes voyageurs qui cadrent mal dans les récits d'identité nationale²⁶². Pourtant, il est aisé d'identifier les portraits de Schipper par recoupement, considérant que la paternité de plusieurs pastels est attestée aux États-Unis, notamment par la signature de l'artiste, et que, à quelques exceptions près, la formule visuelle demeure la même dans l'ensemble du corpus.

Deux conservateurs se sont penchés sur ces questions d'attribution. Dans un court article publié après sa mort, David W. Meschutt, un ancien conservateur du West Point Museum, examine deux pastels attribués à Sharples dans les collections du Metropolitan

²⁶² Dans les collections publiques canadiennes, des attributions discutables à William Berczy se trouvent, entre autres, dans les bases de données du Musée des beaux-arts de Montréal (1976.13), du Musée québécois de culture populaire (1983.6060) et du Musée du Château Ramezay (1998.553 ; 1998.554.1 ; 1998.554.2 ; 1998.556).

Museum of Art²⁶³. Il réassigne, à juste titre, la paternité des œuvres à Schipper en invoquant des particularités formelles et stylistiques, ainsi que des éléments biographiques comme les présences simultanées dans un même lieu de Schipper et d'un des modèles. Des repères biographiques non mentionnés dans l'article valident les réattributions de l'auteur, en l'occurrence celles des portraits qui sont datés, car pendant les années où Schipper parcourt les États-Unis, Sharples séjourne en Angleterre. De fait, ce dernier se trouve en Europe entre 1801 et 1809, alors que Schipper est aux États-Unis entre 1802 et 1808. Dans une démarche similaire, Mary Allodi, une conservatrice du Royal Ontario Museum, rédige en 1991 dans un catalogue sur Berczy un texte aux conclusions irréfutables²⁶⁴. Allodi retrace la genèse historiographique des méprises qui, à partir des années 1930, ont conduit les portraits canadiens de Schipper à être faussement attribués à Berczy. Elle démontre sans ambiguïté la paternité des profils au pastel et justifie ainsi leur exclusion de l'exposition monographique consacrée à Berczy organisée par le Musée des beaux-arts du Canada²⁶⁵. En bref, les recherches de Meschutt et Allodi ont été essentielles pour faire sortir de l'ombre la production de Schipper. Aujourd'hui, grâce à elles, reconstituer le corpus, pour peu qu'on s'y attarde, ne pose dans l'ensemble aucune difficulté, d'autant plus que peu de pastellistes pratiquent en Amérique au début du XIX^e siècle.

²⁶³ David W. Meschutt et Kevin J. Avery, « Pastels by Gerrit Schipper in the Metropolitan Museum », *Metropolitan Museum Journal* 42 (2007).

²⁶⁴ Mary Allodi, « Pastel Profiles », dans *Berczy*, dir. Mary Allodi, et al. (Ottawa: National Gallery of Canada, 1991). Une version remaniée de ce texte a été publiée la même année dans un catalogue du Musée du Québec: « Gerritt Schipper, 1770-1825 », dans *La Peinture au Québec 1820-1850: nouveaux regards, nouvelles perspectives*, dir. Mario Béland (Québec: Les Publications du Québec; Musée du Québec, 1991).

²⁶⁵ *Berczy*, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa (8 novembre 1991–5 janvier 1992), Musée du Québec, Québec (17 mars–17 mai 1992), Glenbow Museum, Calgary (13 juin–9 août 1992).

Un autre facteur qui, à première vue, semble limiter les perspectives de recherche est la liste succincte des publications consacrées à Schipper. À part des notices de catalogues²⁶⁶ et quelques entrées ou mentions dans des dictionnaires²⁶⁷, elle se résument avant 2018 à cinq articles de quelques pages. Ceux de Meschutt et d'Allodi s'intéressent à des questions d'attribution ; un se consacre à des détails biographiques²⁶⁸ ; un autre étudie une *conversation piece*, unique dans la production de l'artiste²⁶⁹ ; et enfin, un texte d'une page rédigé pour les commémorations de la guerre de 1812 s'attarde au portrait du brigadier général sir Isaac Brock (1769–1812) (ill. 3.9)²⁷⁰. Pour la plupart, ces textes comportent des erreurs mineures, qu'il s'agisse de la nationalité de l'artiste, de l'année de sa mort ou de la date de sa première publicité. Ils fournissent néanmoins de nombreuses pistes de recherche sans lesquelles ce chapitre n'aurait pu voir le jour. Même si certains détails historiques exigent d'être vérifiés, leur contribution à l'avancement des connaissances reste indéniable. Plus récemment, en 2018, un chapitre de livre bien documenté a été publié²⁷¹. L'ouvrage,

²⁶⁶ Daniel Drouin, *Coiffures & parures au Québec: portraits de femmes 1790-1860* (Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 2009) ; Lauren B. Hewes, *Portraits in the Collection of the American Antiquarian Society* (Worcester, Mass.: American Antiquarian Society, 2004).

²⁶⁷ Blättel, *International Dictionary Miniature Painters, Porcelain Painters, Silhouettists* ; Joachim Busse, *Guide international de tous les peintres et sculpteurs du XIX^e siècle* (Wiesbaden: Busse, 1977) ; Daphne Fosskett, *A Dictionary of British Miniature Painters*, vol. 1 (London: Faber and Faber, 1972) ; George C. Groce et David H. Wallace, *The New-York Historical Society's Dictionary of Artists in America, 1564-1860* (New Haven: Yale University Press, 1957) ; J. Russell Harper, « Gerritt Schipper », dans *Early Painters and Engravers in Canada* (Toronto: University of Toronto Press, 1970) ; Neil Jeffares, « Schipper, Gerrit », *Pastels & pastellists: Online edition* (2013), <http://www.pastellists.com/Articles/SCHIPPER.pdf> ; Nathalie Lemoine-Bouchard, *Les Peintres en miniature actifs en France, 1650-1850* (Paris: Éd. de l'Amateur, 2008) ; Pieter A. Scheen, *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950* (Gravenhage: Pieter A. Scheen, 1969).

²⁶⁸ Hyer, « Gerrit Schipper, Miniaturist and Crayon Portraitist ».

²⁶⁹ Riger, « New Light on Gerritt Schipper the Painter ».

²⁷⁰ Guy St-Denis, « Revealing the True Face of Sir Isaac Brock », *The Fife and Drum: The Newsletter of The Friends of Fort York and Garrison Common* 16, n° 3 (2012).

²⁷¹ St-Denis, « For Want of a True Face ».

issu d'une recherche sur l'histoire militaire canadienne, se penche sur les portraits de sir Isaac Brock, parmi lesquels le plus significatif est le profil exécuté par Schipper (ill. 3.9). Le sixième chapitre, consacré à ce portrait, éclaire entre autres choses certains aspects jusqu'ici inconnus de la vie de l'artiste. Il exhume en particulier une donnée historique qui, comme nous le verrons plus loin, porte son auteur, Guy St-Denis, à réévaluer – à tort ou à raison – la technique employée par Schipper. Cette dernière contribution est sans contredit la plus significative depuis 1990²⁷².

En outre, le pastelliste a aussi fait l'objet d'une exposition monographique dans les années 1980, à ma connaissance la seule, qui n'a été documentée que par des communiqués de presse et le matériel promotionnel de l'institution qui l'hébergeait, la Connecticut Historical Society²⁷³. L'exposition se concentrait sur le passage de l'artiste dans la ville de Hartford et présentait dix de ses pastels, dont huit avaient été acquis l'année précédente par la société historique. Sauf erreur, aucune autre source secondaire ne fait plus que mentionner au passage le nom de Schipper. Parmi celles-ci, il faut signaler un article qui étudie un portrait gravé de Levi Stevens (?–1832) et qui élucide les circonstances entourant la production d'une aquatinte réalisée d'après un des pastels de Schipper (ill. 3.10)²⁷⁴. Il convient aussi de souligner la contribution du mémoire de Roslyn Rosenfeld, dirigé par J. Russell Harper, sur les miniaturistes et les silhouettistes ayant travaillé à Montréal entre

²⁷² Riger, « New Light on Gerritt Schipper the Painter ».

²⁷³ Le commissariat de l'exposition était assuré par Thompson R. Harlow, ancien directeur de la société historique : *A Dutchman in Hartford: Miniature Pastel Portraits by Gerrit Schipper, 1805–1807*. Connecticut Historical Society (16 octobre 1985–15 février 1986).

²⁷⁴ Joanne Chagnon, « Le portrait de Sir James Henry Craig par Levi Stevens », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien* 17, n° 2 (1996).

1760 et 1860, de même que sa version abrégée sous forme d'article²⁷⁵. Le mémoire consacre une seule page à Schipper et répète les erreurs d'attribution en vigueur au moment de sa rédaction, mais il identifie – apparemment avant tout autre auteur – les publicités-clés du pastelliste au Bas-Canada. Ainsi, ce bref examen recense toutes les publications existantes sur le pastelliste. Dans l'ensemble, elles s'inscrivent dans deux traditions historiographiques qui se penchent respectivement sur les attributions d'œuvres et les biographies d'artiste. Elles dissipent la confusion quant à la paternité du corpus, brossent des esquisses biographiques, et identifient des sources et collections en lien avec l'artiste. Sans constituer des études définitives, elles fondent les recherches récentes et futures.

La pauvreté des textes sur Schipper est compensée par des sources historiques qui permettent d'alimenter abondamment la recherche. En plus de quelques documents manuscrits dont le plus détaillé est sans doute une autobiographie rédigée par le fils de l'artiste Nicholas Lockwood Shipper (1810–1870)²⁷⁶, un dépouillement non exhaustif montre que Schipper a fait publier plus d'une centaine d'annonces aux États-Unis et plus d'une vingtaine au Bas-Canada. La numérisation des journaux historiques facilite aujourd'hui ces recherches. Les journaux américains en particulier bénéficient d'une numérisation massive, en fichiers interrogeables, qui permet d'assembler instantanément quantité de données autrefois péniblement accessibles. Quant à la consultation des

²⁷⁵ Roslyn Rosenfeld, « An Index of Miniaturists and Silhouettists who Worked in Montreal », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien* 5, n° 2 (1981) ; Roslyn Margaret Rosenfeld, « Miniatures and Silhouettes in Montreal, 1760-1860 » (Mémoire de maîtrise, Concordia University, 1981).

²⁷⁶ Nicholas Lockwood Shipper, « The Life of Nicholas L. Shipper, written by himself, embracing a period of sixteen years, until his arrival in America in the year 1826 [tapuscrit] », (New York: Frick Art Reference Library, s.d.).

Le fils orthographie son nom différemment, soit « Shipper » et non « Schipper ». Il s'agit sans doute d'une américanisation du nom hollandais.

journaux canadiens, elle reste plus laborieuse. Pour cette raison, le dépouillement des annonces bas-canadiennes demeure à ce jour incomplet²⁷⁷. Les annonces, que Schipper diffuse parfois au rythme d'une par semaine dans de multiples journaux américains, ainsi que dans ceux de Montréal et de Québec, permettent de retracer avec une précision surprenante ses allées et venues sur le territoire nord-américain. Dès son arrivée en 1802, le pastelliste se déplace selon les aléas de la demande dans les principaux centres de la côte atlantique, pour rembarquer définitivement vers l'Europe en 1810 à partir du port de Québec. Si ces publicités permettent d'établir un itinéraire géographique et révèlent quelques anecdotes, comme une querelle relative à une cause de plagiat, elles apportent surtout des informations cruciales sur les conditions de travail de l'artiste, sur son procédé technique et sur sa conception du portrait.

3.2. Éducation et parcours

L'éducation artistique et la vie itinérante de Schipper sont déterminantes en regard de son traitement du pastel. Pour promouvoir ses services à Montréal, l'artiste vante sa formation dans les journaux : « Mr. Schipper ayant été instruit dans son art par les plus habiles maîtres d'Europe, se flatte que ceux qui voudront bien l'honorer de leur encouragement en seront content[s] »²⁷⁸. Selon un document archivistique conservé à la Frick Art Reference Library dans lequel le fils de l'artiste, Nicholas L. Shipper, relate ses souvenirs d'enfance – avec

²⁷⁷ Les journaux canadiens ne bénéficient pas d'une numérisation systématique. Seul *The Quebec Mercury* est téléchargeable en ligne, et encore, en fichiers images non interrogeables, tandis que les *Gazettes* de Montréal et de Québec sont disponibles uniquement en microfilms. Les difficultés qu'entraîne la consultation de fichiers images et de microfilms laissent entrevoir que les publicités de Schipper au Bas-Canada pourraient être plus nombreuses.

²⁷⁸ Gerrit Schipper, « Portraits en miniature! [publicité] », *Gazette de Montréal*, 31 octobre 1808.

les aléas qu'apporte la reconstruction du passé a posteriori par un témoin à la mémoire fuyante et au parti-pris évident – l'artiste aurait reçu une première éducation à Bruxelles²⁷⁹ et aurait ensuite étudié à la « French School of Design » à Paris²⁸⁰. Arrivé en France avant le déclenchement de la Révolution, il aurait été contraint d'y séjourner plus longtemps que prévu, jusqu'à la chute de Robespierre en 1794, en raison de soucis administratifs, plus précisément d'une incapacité à se procurer un passeport. Bien qu'aucune autre source ne corrobore le récit, le passage de Schipper dans une école de dessin parisienne s'avère plausible. Ces institutions, notamment l'École royale gratuite de dessin fondée en 1766 par Jean-Jacques Bachelier (1724–1806), prodiguaient une formation technique et professionnelle, axée sur les « métiers de l'art », qui était publique, gratuite et laïque, donc accessible à un jeune homme comme Schipper qui n'était ni fortuné ni catholique. De plus, la formation s'appuyait sur des positions esthétiques qui rejoignent celles de l'artiste : « Primat du dessin sur la couleur, retour aux formes géométriques, c'est vers ces nouvelles exigences du goût que doit s'orienter l'apprentissage des métiers [dans les écoles de dessin] »²⁸¹. De surcroît, ce séjour parisien de plusieurs années apparaît significatif sous deux autres rapports. D'une part, Paris était le centre qui avait vu fleurir la mode du pastel dans les décennies précédentes. D'autre part, les profils au physionotrace y connaissaient à l'époque une grande popularité. Schipper aurait donc été très tôt en contact non seulement avec le médium du pastel, mais aussi avec les techniques de précision appliquées au portrait.

²⁷⁹ Shipper, « The Life of Nicholas L. Shipper, written by himself, embracing a period of sixteen years, until his arrival in America in the year 1826 [tapuscrit] », 1.

²⁸⁰ Sur les écoles de dessin françaises, voir Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006).

²⁸¹ *Ibid.*, 37.

Selon le même récit, la vie nomade de l'artiste aurait débuté avant son arrivée en Amérique. Les contraintes et libertés inhérentes à une dynamique migratoire, qui sont indissociables de facteurs économiques, influencent directement le mode de production des portraits. Elles influencent le choix du médium et des instruments de travail, car ceux-ci doivent être transportables. Elles fixent en partie la configuration des œuvres, notamment leur petit format. Elles restreignent le temps alloué à leur fabrication et, avec lui, la complexité des compositions. Et, elles favorisent la prolifération d'images facilement commercialisables, comme des profils ressemblants. En d'autres termes, ces contraintes établissent plusieurs des paramètres matériels et formels des portraits de Schipper. À son départ de France, l'artiste serait retourné en Hollande pour un temps où son père, un fabricant de voiliers – le terme hollandais *schipper* signifie fabricant de bateaux –, aurait souhaité qu'il suive ses traces et assume sa relève. À l'époque, la situation politique et économique de la Hollande, rendue difficile notamment par les taxes qu'impose le régime napoléonien, aurait dissuadé Schipper d'emprunter cette voie. Elle l'aurait plutôt poussé à s'exiler en Russie, à Saint-Pétersbourg, où il aurait été introduit à des familles de rang et aurait débuté une carrière de miniaturiste. Après quoi, le jeune homme aurait retraversé le continent européen pour s'embarquer vers la ville de Philadelphie à partir d'un port inconnu²⁸². Il aurait ensuite voyagé aux Antilles, sans doute peu de temps, avant de revenir dans la République américaine et d'entreprendre pour de bon son périple de portraitiste itinérant. Rien ne contredit a priori ces éléments biographiques, mais plusieurs d'entre eux ne peuvent être validés au-delà de la foi du narrateur. Comme ce dernier l'affirme lui-

²⁸² Sur les liens entre l'art et la science à Philadelphie à cette époque, voir Amy R. W. Meyers, *Knowing Nature: Art and Science in Philadelphia, 1740-1840* (New Haven: Yale University Press, 2012).

même : « Of my father's early life I know very little as, at his death, he ordered all his manuscripts to be burned, which was done. What I do know of his early career is derived from being present when he was in conversation with others »²⁸³. Malgré ses lacunes, ce récit brosse un tableau général des jeunes années de Schipper et de ses premiers voyages. Il révèle qu'avant même d'arriver en Amérique, l'artiste avait dû développer sa technique de pastel et l'adapter aux contraintes du nomadisme.

Les publicités de journaux diffusées en Amérique demeurent toutefois plus fiables que ce document d'archives pour attester de la vie de l'artiste. À partir du moment où Schipper amorce son itinéraire nord-américain, nous pouvons suivre sa trace presque pas à pas, sauf les mois pendant lesquels il cesse de publier des publicités. Les lignes suivantes posent les jalons de ce parcours et donnent un aperçu de la pratique itinérante de l'artiste. La première publicité apparaît le 14 mai 1802, non pas dans un journal de Philadelphie comme pourrait le faire croire le précédent récit, mais dans le *Mercantile Advertiser* de New York²⁸⁴ : « G. Shipper, Miniature Painter, respectfully informs the public, that he has arrived in this city; and that he takes Profile Likenesses in Crayon (*Pastelle*) at six dollars, with frame and glass. [...] His stay in this city will only be to the 12th of June next »²⁸⁵. Après quelques publicités new-yorkaises publiées en mai 1802²⁸⁶, la suivante paraît onze mois plus tard à Charleston en Caroline du Sud, le 31 mars 1803, ce qui laisse supposer que le pastelliste pourrait avoir entrepris le voyage antillais mentionné par son fils entre

²⁸³ Shipper, « The Life of Nicholas L. Shipper, written by himself, embracing a period of sixteen years, until his arrival in America in the year 1826 [tapuscrit] », 1.

²⁸⁴ Jeanne Riger soutient que la date de la première publicité est le 18 mai 1802, mais des recherches numériques permettent de confirmer qu'il s'agit plutôt du 14 mai 1802. Riger, « New Light on Gerritt Schipper the Painter », 65.

²⁸⁵ Gerrit Schipper, « Notice to the public [publicité] », *Mercantile Advertiser*, 14 mai 1802.

²⁸⁶ *Ibid.*

juin 1802 et avril 1803²⁸⁷. L'artiste monte ensuite à Boston, en passant vraisemblablement par la ville de Norwich au Connecticut²⁸⁸. En octobre 1803, dans ce qui semble son premier encart bostonnais, il prévient le public qu'il partira en novembre²⁸⁹. Son séjour au Massachusetts semble avoir été plus fructueux que prévu, car le moment venu, il annonce remettre son départ²⁹⁰. Après sept mois à Boston, il diffuse d'autres encarts pendant le mois de juin à Salem²⁹¹ ; refait un saut de deux ou trois semaines dans la capitale du Massachusetts²⁹² ; apparaît à Worcester du début août à la fin septembre 1804 où il s'annonce comme « G. Schipper an eminent painter from Germany »²⁹³ ; puis reste à Albany, un ancien poste de traite hollandais, d'octobre 1804 à mai 1805, où il se présente comme « G. Schipper, from Holland »²⁹⁴ ; s'arrête peu de temps à Hudson en juin²⁹⁵ ; et enfin, offre à nouveau ses services en juillet et août 1805 dans la ville de Hartford²⁹⁶. Après cette suite ininterrompue d'annonces, Schipper se tait durant une période de cinq mois. En

²⁸⁷ « G. Schipper Miniature Painter [publicité] », *City Gazette*, 31 mars 1803.

Dans l'état actuel de ma recherche, je n'ai trouvé aucune source historique se rapportant à ce voyage.

²⁸⁸ Je déduis que l'artiste est passé par Norwich non parce qu'il y a publié des encarts, mais parce qu'il n'a pas réclamé une lettre au bureau de poste de la ville : « LETTERS remaining in the Post Office, Chelsea Landing, in Norwich, July 1st, 1803 », *Norwich Courier*, 27 juillet 1803.

²⁸⁹ « G. Schipper Miniature Painter [publicité] », *Columbian Centinel*, 19 octobre 1803.

²⁹⁰ « Likenesses Taken [publicité] », *The Independent Chronicle*, 12 décembre 1803.

²⁹¹ « G. Schipper Miniature Painter [publicité] », *Salem Gazette*, 1^{er}, 5, 7, 12, 15, 28 juin 1804.

²⁹² Schipper écrit : « G. Schipper being returned from Salem attends, as usual, at His Drawing Room over Mrs. Sprague's (Milliner) Shop, in Milk-Street, where he takes Likenesses in coloured Crayons set in an elegant Frame and Glass at 10 Dollars » : « G. Schipper [publicité] », *New-England Palladium*, 17 juillet 1804.

²⁹³ La publicité se lit comme suit : « G. Schipper an eminent painter from Germany, has it in contemplation to visit Worcester, in order to favor those Ladies and Gentlemen, who may wish to have correct Likenesses taken ; he executes them in colored crayons with elegant frame and glazed, for Ten Dollars [...] » : « Correct Likenesses [publicité] », *Massachusetts Spy / Worcester Gazette*, 1^{er} août 1804. *Massachusetts Spy / Worcester Gazette*, 1^{er} août 1804.

²⁹⁴ « Correct Likenesses [publicité] », *The Albany Register*, 13 novembre 1804.

²⁹⁵ « Correct Likenesses [publicité] », *The Balance, and Columbian Repository*, 11 juin 1805.

²⁹⁶ « G. Schipper, Miniature Painter [publicité] », *The Connecticut Courant*, 17 juillet 1805.

se fiant à ses propos de juillet publiés dans *The Connecticut Courant* de Hartford où il exprime son intention de se diriger vers l'est²⁹⁷, il serait possiblement retourné à Worcester et/ou à Boston, deux villes où il avait établi une clientèle, notamment avec la famille de l'influent Isaiah Thomas (1749–1831). En janvier, février et mai 1806, son nom réapparaît dans l'*Evening Post* de New York²⁹⁸. Enfin, il revient dans la ville de Hartford et y séjourne de façon discontinue entre août 1806 et juin 1807. Il diversifie alors ses activités professionnelles en établissant une école de dessin et en peignant sur broderie – sans doute à l'aquarelle comme le voulait la pratique commune²⁹⁹. Le 27 octobre 1806, durant cette période, il épouse une jeune femme du Massachusetts dans une église presbytérienne d'Amsterdam, une petite ville de l'état de New York³⁰⁰. La parenthèse nuptiale loin de Hartford impatientée l'une de ses clientes, Susan Jenckes Winsor (1789–1879), qui attend une peinture sur broderie. Deux lettres de Ruth Patten Jr. (1764–1850), professeure d'une école de jeunes filles³⁰¹, à cette mademoiselle Winsor, son élève, mentionnent l'incident³⁰². Elles révèlent le laxisme apparent de Schipper dans la gestion de ses affaires. L'artiste

²⁹⁷ « Mr. S. intends to make but a very short stay [in Hartford], for arrangements he has made to go farther to the eastward »: *ibid.*

²⁹⁸ « CRAYON PAINTING [publicité] », *The New-York Evening Post*, 1er, 6, 11 et 20 février 1806 ; « PORTRAIT PAINTING [publicité] », *The New-York Evening Post*, 20 mai 1806.

²⁹⁹ « Drawing Academy [publicité] », *The Connecticut Courant*, 17 septembre 1806.

³⁰⁰ Les recherches généalogiques de Richard Hyer ont permis d'établir ce fait. Les publicités publiées après cette date montrent toutefois qu'Hyer fait erreur en supposant que Schipper et son épouse retournent en Angleterre peu de temps après le mariage : Hyer, « Gerrit Schipper, Miniaturist and Crayon Portraitist », 71.

³⁰¹ Sur l'école de Ruth Patten à Hartford, voir Susan P Schoelwer, « Lessons Artistic and Useful: The Patten School of Hartford, 1785–1825 », dans *With Needle and Brush: Schoolgirl Embroidery from the Connecticut River Valley, 1740–1840*, dir. Carol Huber et al (Middletown: Wesleyan University Press, 2011).

³⁰² Avec une pointe de sarcasme, Patten écrit : « Sincerely regret the disappointment you have to suffer in not receiving your Picture: Mr. Schipper has not yet returned. I fancy he finds the marriage preliminaries not so easily accomplished as was expected » ; « Miss Pomeroy has completed the needlework elegantly—the frame is done and waits only for Schippers arrival, which is expected next month. As he pays rent for an expensive tenement, here, he will undoubtedly return by that time ». Lettres de Ruth Patten Jr. à Susan J. Winsor, ms 55445, (Hartford: Connecticut Historical Society).

revient éventuellement dans la ville puisqu'il y diffuse à nouveau des réclames dans lesquelles il annonce rouvrir l'académie qu'il avait temporairement fermée³⁰³. Selon mes recherches, la dernière publicité américaine apparaît à Hartford le 18 juin 1807³⁰⁴. Tout laisse croire que l'artiste s'est ensuite rendu à Hudson, où à la fin septembre 1807 une lettre à son nom demeure non réclamée au bureau de poste³⁰⁵, puis qu'il a navigué sur la rivière Hudson en passant par Albany et Troy³⁰⁶. Il séjourne sans doute un certain temps à Troy, car le 28 décembre 1807 son épouse donne naissance à un premier enfant dans cette ville³⁰⁷. Schipper arrive donc au Bas-Canada, à Montréal, par voie maritime. Son départ des États-Unis et son silence de plus d'un an s'expliqueraient peut-être par des dettes contractées et les avis judiciaires publiés contre lui de juin à août 1808³⁰⁸. Auquel cas, Schipper aurait quitté la République américaine pour fuir ses créanciers. Une mauvaise gestion financière, jointe à la situation économique qui se dégrade en Nouvelle-Angleterre dès 1807 en raison

³⁰³ Gerrit Schipper, « Drawing Academy. G. SCHIPPER [publicité] », *American Mercury*, 26 mars, 9 et 23 avril, 18 juin 1807.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ « LIST OF LETTERS: Remaining in the Post-Office at Hudson, September 30, 1807 », *The Bee*, 13 octobre 1807.

³⁰⁶ Dans cinq avis judiciaires publiés en 1808, l'artiste est décrit soit comme « Gerrit Schipper, of the city of Albany, an insolvent debtor », soit comme « Gerrit Schipper, of the town of Troy in the county of Reusselaer, an insolvent debtor ». Voir « BY order of the hon. John V. N. Yates, Esq. recorder of the city of Albany », *The Albany Register*, 10 juin et 8 juillet 1808 ; « BY order of the hon. John V. N. Yates, Recorder of the city of Albany », *American Citizen*, 6 juillet, 26 juillet et 2 août 1808.

³⁰⁷ Le récit de Nicholas Shipper mentionne que le premier enfant de l'artiste, une fille nommée Adelia, est née à Troy, un fait corroboré par les recherches de St-Denis. Voir Shipper, « The Life of Nicholas L. Shipper, written by himself, embracing a period of sixteen years, until his arrival in America in the year 1826 [tapuscrit] », 1 ; Shipper, « The Life of Nicholas L. Shipper, written by himself, embracing a period of sixteen years, until his arrival in America in the year 1826 [tapuscrit] », 1 ; St-Denis, « For Want of a True Face », 227-228.

³⁰⁸ « BY order of the hon. John V. N. Yates, Esq. recorder of the city of Albany », *The Albany Register*, 10 juin et 8 juillet 1808 ; « BY order of the hon. John V. N. Yates, Recorder of the city of Albany », *American Citizen*, 6 juillet, 26 juillet et 2 août 1808.

de guerres commerciales avec l'Europe, n'est peut-être pas étrangères à ce revers de fortune³⁰⁹.

Le parcours de Schipper dans les colonies du nord se limite aux frontières du Bas-Canada et suit le fleuve Saint-Laurent de Montréal à Québec. À Montréal, l'artiste commence à annoncer ses services à la fin octobre 1808³¹⁰. Il descend ensuite à Québec en mai 1809³¹¹ et y restera plus d'un an, s'embarquant définitivement pour l'Angleterre en août 1810³¹². Le décès du pastelliste John Russell en 1806 a signé dans ce pays le désaveu d'un médium déjà passablement démodé. Pourtant, en Europe, Schipper ne délaissera pas la pratique des arts, comme en témoigne le récit de son fils: « My father travelled through England, Ireland and Scotland following his profession of a Miniature Painter, while his family resided in the suburbs of London »³¹³. Ces nouveaux voyages laissent croire que, malgré le déclin de la mode, l'artiste poursuivra en Europe la production de profils au pastel³¹⁴. Ce travail, dans son choix de composition, de technique et de traitement du médium, était étroitement lié à une vie nomade, avec sa recherche constante d'éventuels clients.

³⁰⁹ Sans faire état de l'endettement de l'artiste, Jeanne Riger a mentionné l'impact possible du ralentissement économique sur la décision de Schipper d'aller au Bas-Canada. Voir Riger, « New Light on Gerritt Schipper the Painter », 69.

³¹⁰ Schipper, « Portraits en miniature! [publicité] », *Gazette de Montréal*, 31 octobre 1808.

³¹¹ « G. Schipper, Portrait Painter [publicité] », *Gazette de Montréal*, 15 mai 1809 ; « G. Schipper, Portrait Painter [publicité] », *Canadian Courant and Montreal Advertiser*, 8, 15 et 22 mai 1809.

³¹² Le départ de Schipper au mois d'août 1810 est attesté par l'annonce de la vente à l'encan de ses biens : Thomas Cary, « BY AUCTION », *The Quebec Mercury*, 6 août 1810.

³¹³ Shipper, « The Life of Nicholas L. Shipper, written by himself, embracing a period of sixteen years, until his arrival in America in the year 1826 [tapuscrit] », 1.

³¹⁴ Aucune œuvre n'a été retracée formellement en Europe. Des recherches en ce sens restent encore à réaliser.

3.3. La clientèle

Le choix d'un médium et de son traitement est aussi lié aux demandes d'une clientèle. En Amérique, celle de Schipper est issue des classes moyennes et supérieures. Aux États-Unis, les modèles sont surtout des commerçants prospères et les membres de leur famille, alors que dans les colonies du futur Canada, ils proviennent de différentes élites anglophones et francophones, tant marchandes que militaires, politiques ou ecclésiastiques. Parmi ces modèles, les plus en vue dans la République américaine sont sans doute Francis Lewis Jr (1749/50–1816), le fils d'un signataire de la déclaration d'indépendance du même nom³¹⁵, et surtout Isaiah Thomas Sr (1749–1831), un auteur, imprimeur et éditeur antibritannique (ill. 3.11, 3.12). Ce dernier joue un rôle déterminant pendant la Révolution américaine en consolidant la résistance coloniale grâce aux publications de son journal le *Massachusetts Spy*. Grand philanthrope, il fonde également en 1812 l'American Society of Antiquaries, aujourd'hui connue sous le nom d'American Antiquarian Society, la plus ancienne société historique des États-Unis. Sur le territoire britannique, au nombre des notables ayant posé pour le pastelliste se comptent le général sir James Henry Craig (1748–1812), gouverneur général de l'Amérique du Nord britannique de 1807 à 1811, et le brigadier-général sir Isaac Brock, un officier de la guerre de 1812, à qui la gloire posthume valut d'être surnommé le « héros du Haut-Canada » (ill. 3.13, 3.9)³¹⁶. (Brock sera promu major-général en juillet

³¹⁵ Hyer, « Gerrit Schipper, Miniaturist and Crayon Portraitist », 71. L'œuvre est conservée dans une collection privée.

³¹⁶ Il existe au moins deux autres portraits de Craig, à part celui du Musée McCord illustré ici. L'un des pastels est conservé à la Art Gallery of Ontario (55/19) et l'autre, selon les informations recueillies par Mary Allodi, aurait autrefois été conservé à la Literary and Historical Society de Québec avant d'être vendu en 1969 par la maison d'enchères montréalaise Christie's. Voir Allodi, « Pastel Profiles », 308.

1811, après la réalisation du portrait à Québec³¹⁷.) On compte également un éminent homme d'Église, Monseigneur Joseph-Octave Plessis (1763–1825)³¹⁸, évêque catholique de Québec de 1806 à 1825, et le pastelliste Louis Dulongpré (ill. 3.14, 3.1)³¹⁹.

Outre ces profils aux compositions toutes semblables, Schipper a dessiné aux États-Unis deux pastels de bourgeois assis dans un intérieur : le portrait d'un homme inconnu (ill. 3.15) et une *conversation piece* représentant un couple américain d'origine hollandaise, une œuvre signée qui demeure la seule de ce genre dans sa production³²⁰. Au Bas-Canada, il a également copié pour les autorités ecclésiastiques les portraits posthumes d'au moins deux personnages historiques : Messieurs François de Laval (1623–1708) et Jean-Olivier Briand (1715–1794) (ill. 3.16, 3.17)³²¹. Les pastels des deux prélats montrent

³¹⁷ Voir St-Denis, « Revealing the True Face of Sir Isaac Brock ».

³¹⁸ Le pastel demeure à ce jour introuvable, y compris dans les collections de l'Archevêché de Québec, mais une publicité mentionne que des gravures ont été réalisées en Europe, à partir d'une œuvre originale, pour le marché canadien. Voir Anonyme, « Gravures [publicité] », *Gazette de Québec*, 4 juillet 1811. La même publicité a été diffusée dans la *Gazette de Québec* les 4, 8, 11, 18 et 25 juillet, de même que les 1^{er} et 8 août 1811, et dans *The Quebec Mercury* les 8, 15 et 22 juillet 1811.

À ma connaissance, deux institutions publiques conservent l'une de ces gravures : Bibliothèque et Archives Canada (la gravure reproduite ici) et le Musée de la civilisation (1993.15646). L'œuvre du Musée de la civilisation qui se trouve dans la collection du Séminaire de Québec est inventoriée comme dessin à l'aquarelle, mais un examen visuel tend à confirmer qu'il s'agit plutôt d'une aquatinte rehaussée à l'aquarelle, comme celle de Bibliothèque et Archives Canada.

³¹⁹ Il existe deux portraits de Schipper dont le modèle a été identifié comme étant Dulongpré. Leur dissemblance physique laisse croire qu'un d'entre eux pourrait représenter un autre modèle : Gerrit Schipper, *Louis Dulongpré*, 1808–1810, pastel sur papier, 23,0 x 20,5 cm [support], Vaudreuil-Dorion, Musée régional de Vaudreuil-Soulanges (X973.1048) ; Gerrit Schipper, *Louis Dulongpré*, 1808–1810, pastel sur papier, 20,2 x 18,7 cm [support] / 18,0 x 14,0 [médaillon], Québec, Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec (1993.15681). Dans la base de données du Musée de la civilisation, l'œuvre est attribuée à « Gerrett Scheppe » et datée de 1901, deux informations nécessairement erronées. Le nom est mal orthographié, tandis que l'année 1901 correspond non pas à l'exécution de l'œuvre, mais à son entrée dans la collection du Séminaire.

³²⁰ Gerrit Schipper, *John and Elizabeth Knickerbacker*, 1805, pastel sur vélin, dimensions inconnues, collection privée. Sur cette *conversation piece*, voir Riger, « New Light on Gerritt Schipper the Painter ».

³²¹ La commande est attestée par deux documents manuscrits des archives du Musée de l'Amérique francophone. Le premier, rédigé et signé de la main de Schipper, est un reçu du 3 août 1810, dans lequel

comment Schipper adapte son travail à la demande et comment, en copiant d'autres artistes, il déroge à l'occasion de sa formule en profil. Ils fournissent plusieurs indices, analysés ci-après, sur sa technique.

Le pastel de Monseigneur Briand, conservé dans la collection du Séminaire de Québec, reproduit un tableau qui figurait dans la Galerie de portraits des anciens évêques et archevêques de la ville, soit une huile non signée de 1788, qui a été attribuée à Louis-Chrétien de Heer (1760–avant 1808) par l'historien de l'art Gérard Morisset (1898–1970) (ill. 3.18). Quant au pastel de Monseigneur de Laval, il se trouve dans la même collection et reproduit une gravure commémorative de Claude Duflos (1665–1727), qui date de 1708 et qui a été distribuée en Nouvelle-France entre 1709 et 1711 (ill. 3.19). La gravure avait été commandée après le décès du célèbre modèle, en 1708, par le procureur du Séminaire de Québec, Henri-Jean Tremblay (1664–1740). Bien que le pastel soit aujourd'hui inventorié comme étant anonyme dans la base de données du Musée de la civilisation, une recherche dans les Archives du Séminaire montre qu'il était communément attribué à

l'artiste détaille le prix des œuvres et de leurs encadrements sous verre et identifie le commanditaire, le supérieur du Séminaire de Québec Antoine-Bernardin Robert (1757–1826) :

Paint pour Mons^r Robert, supérieur
copié deux portrait en pastell ... £ 3 : 10
payé pour faire le cadres - : 7
deux verres & anneau [?] - : 12
£ 4 : 9

Quebec le 3 Aout 1810.

Lieu Payment

G. Schipper

Le second document est une inscription qui figure dans les dépenses d'août 1810 d'un des livres de comptes du Séminaire, appelé le brouillard : « pour copie de deux portraits de Messeigneurs Laval et Briand ... 106_16 ». Les montants différents qui apparaissent sur le reçu et le brouillard pour la même commande s'expliquent par les multiples systèmes de devises en vigueur à l'époque. Pour le reçu et le brouillard, voir respectivement : Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, SME4, les livres de comptes, les fondations et les donations, Séminaire 122, n° 324 ; SME4, les livres de comptes, les fondations et les donations, Manuscrit C27, f. 46.

Schipper dans les années 1990, notamment lors de l'exposition « Coup double » tenue à l'ancien Musée du Séminaire³²². Un examen matériel et visuel laisse peu de doute sur sa paternité. Les pastels des prélats ayant été dessinés apparemment pour faire pendants, ils possèdent des dimensions, des couleurs et des supports de papier filigrané identiques, ainsi que des caractéristiques d'exécution ne laissant aucune place au hasard. Que Schipper ait copié la gravure de Duflos est aisément supporté par une comparaison entre le pastel et les différents portraits de Monseigneur de Laval réunis dans la même collection³²³. Par ailleurs, la documentation de l'exposition « Coup double » confirme que le portrait de Schipper s'inscrit dans une diffusion de l'image de Monseigneur de Laval et qu'il reproduit cette gravure à l'instar de tous les portraits du prélat réalisés au XIX^e siècle. Sans surprise, les deux pastels diffèrent de l'ensemble du corpus, bien qu'ils en conservent la composition distinctive en médaillon. Ils présentent les figures de face et de trois quarts, tout en étant plus grands et moins rigoureux sur le plan du dessin.

³²² Le pastel a été présenté sous le nom de Gerritt Schipper lors de l'exposition « Coup double » du Musée du Séminaire qui a eu lieu du 16 mars au 8 octobre 1990. Au moment de la recherche, en février 2018, la base de données du Musée de la civilisation indiquait non seulement que l'œuvre était anonyme, mais aussi qu'elle datait de vers 1900.

³²³ Poursuivant les recherches de Gérard Morisset sur les portraits de François de Laval, l'historienne de l'art Joanne Chagnon mentionne brièvement le pastel de Schipper. Elle note dans la même veine que beaucoup d'artistes ont copié l'image du prélat à partir de cette gravure du XVIII^e siècle et d'une huile attribuée à frère Luc: « L'effigie de Mgr de Laval a moult fois été copiée au XIX^e siècle à partir de la gravure de Duflos ou du portrait attribué au frère Luc. Déjà en 1810, le Séminaire commandait un pastel à Gerritt Schipper (1770–1825), un artiste itinérant de passage à Québec ». Il faut préciser que le portrait du frère Luc se trouvait en Europe à l'époque et donc que Schipper a nécessairement reproduit la gravure ou l'une de ses copies.

Voir Joanne Chagnon, « Les portraits de François de Laval », *Cap-aux-diamants: la revue d'histoire du Québec*, n° hors série (printemps 1993): 37. Sur les portraits de Monseigneur de Laval, voir aussi Denis Martin, « François de Montmorency-Laval (1622–1708): vicaire apostolique de la Nouvelle-France et premier évêque de Québec », dans *Portraits des héros de la Nouvelle-France: images d'un culte historique* (LaSalle, Québec: Hurtubise HMH, 1988) ; Gérard Morisset, « Les portraits de François de Laval », *Concorde* 10, n° 9-10 (1959).

Les portraits au pastel de Schipper demeurent des objets de luxe produits pour une clientèle fortunée. Même si les modèles bas-canadiens appartiennent dans l'ensemble à la bourgeoisie commerçante comme les modèles américains, ils incluent davantage de membres de la classe dirigeante. Cette divergence pourrait être due à la démocratie citoyenne qui prévaut dans la République américaine et qui pousse la bourgeoisie à se faire « tirer le portrait » dans un goût répondant à ses valeurs sociales. Dans cette optique, l'historienne de l'art Ellen Miles, qui analyse des profils au physionotrace de la même période, affirme que: « Americans considered their brand of neoclassicism appropriate for the visual arts in the new American republic precisely because of the parallels between the civic and personal virtues of Americans and those of the ancient republic of Rome »³²⁴. Les clientèles différentes en territoires américain et canadien pourraient aussi s'expliquer par l'offre artistique plus restreinte du Bas-Canada qui favorise le succès rapide de Schipper auprès des élites coloniales. Sur le plan politique, le pastelliste avait réussi à se constituer une clientèle dans des sphères du pouvoir aux intérêts antagonistes, à savoir dans les rangs militaires britanniques et au siège de l'archevêché catholique. Le Général Craig et Monseigneur Plessis étaient en effet des hommes de pouvoir aux vues divergentes. Dans tous les cas, l'orientation politique des modèles, leur origine culturelle et leur position sociale ne modifient en rien le mode de représentation des portraits. Les profils de Schipper plaisent à une clientèle variée dont le point commun est sans doute les moyens financiers. Que les modèles soient républicains ou monarchistes, Britanniques ou Canadiens français,

³²⁴ Ellen G. Miles, *Saint-Mémin and the Neoclassical Profile Portrait in America* (Washington: National Portrait Gallery; Smithsonian Institution Press, 1994), 47.

marchands ou politiciens, les portraits au pastel ne restent accessibles qu'à une minorité de privilégiés.

3.4. Techniques et matériaux

Pour comprendre la technique de l'artiste, il convient de jumeler l'observation des œuvres à la lecture des publicités. En janvier 1804, dans un journal de Boston, l'artiste écrit :

G. Schipper—*Miniature Painter*

Begs leave to inform the Ladies and Gentlemen of *Boston* that he has now in complete order, his *Achromatic Camera Obscura*, by which he takes Likenesses; —this instrument, being preferable to any for imitating Nature correctly, enables the painter to be certain of his Likeness, and is highly valued by the first Artists in *Europe*.

Likenesses done in Coloured Crayons, with an elegant Frame and Glass, for Seven Dollars, and if not esteemed a Likeness no payment will be required (ill. 3.20)³²⁵.

Ce message publicitaire révèle, entre autres choses, que Schipper dessine à l'aide d'une camera obscura dite achromatique, selon une expression inusitée qui fait référence à une lentille réfringente du même nom. Conçue à l'origine pour les télescopes et brevetée en 1758 par John Dollond (1701–1761), la lentille achromatique n'élimine pas complètement les couleurs comme son nom semble le suggérer, mais rectifie plutôt les défauts de réfraction, notamment les aberrations chromatiques et les distorsions sphériques. Elle permet aussi de réduire le format des cameras obscuras, ce qui les rend plus accessibles,

³²⁵ « G. Schipper—Miniature Painter [publicité] », *Columbian Centinel & Massachusetts Federalist*, 14 janvier 1804, 3.

plus facilement transportables et plus commodes pour la pratique du dessin³²⁶. Suite à la résolution légale d'un litige concernant le brevet d'invention de cette lentille³²⁷, l'entreprise familiale d'instruments optiques et scientifiques Dollond and Company de Londres en détiendra le monopole d'exploitation et la commercialisera avec succès, principalement dans la production de télescopes et marginalement dans celle de cameras obscuras. L'entreprise aura une longue postérité, du XVIII^e au XX^e siècle, mais tout indique qu'elle fabriquera des cameras obscuras seulement au tournant du XIX^e siècle, avant que celles-ci ne soient supplantées par les cameras lucidas pour la pratique du dessin³²⁸. La camera lucida est brevetée en 1806 par William Hyde Wollaston (1766–1828) et sa commercialisation débute en Europe vers 1815, des repères chronologiques qui expliquent que Schipper n'ait pu opter pour cet instrument. Bref, il faut conclure que le pastelliste dessine à l'aide d'une camera obscura portative de marque Dollond and Co., une information moins anecdotique qu'il y paraît, car les caractéristiques techniques du modèle pourraient fournir des informations additionnelles sur le processus créatif de l'artiste. Pour dessiner au pastel, le recours à une camera obscura portative demeure peu courant, tant en Europe qu'en Amérique, à mon avis parce qu'il tend à produire des œuvres linéaires de petit format, à l'encontre de ce qui est considéré comme le propre du médium dans les

³²⁶ Voir John H Hammond, *The Camera Obscura: A Chronicle* (Bristol: Adam Hilger, 1981) ; Mary Sayer Hammond, « The Camera Obscura: A Chapter in the Pre-History of Photography » (Thèse de doctorat, Ohio State University, 1986) ; Duane H. Jaacks, « An Investigation of the Eighteenth-Century Achromatic Telescope », *Annals of Science* 67, n° 2 (2010) ; Richard Sorrenson, « Dollond & Son's Pursuit of Achromaticity, 1758–1789 », *History of Science* 39, n° 1 (2001).

³²⁷ Brian Gee, Anita McConnell et A. D. Morrison-Low, *Francis Watkins and the Dollond Telescope Patent Controversy* (Farnham; Burlington: Ashgate, 2014).

³²⁸ Pour une analyse comparative des deux instruments, voir Erna Fiorentini, *Camera Obscura vs. Camera Lucida – Distinguishing Early Nineteenth Century Modes of Seeing* (Berlin: Max Planck Institute for the History of Science, 2006).

discours du XVIII^e siècle. Dans une édition de la *Gazette de Montréal*, Schipper se targue ainsi d'employer une « nouvelle méthode de prendre des ressemblances en miniature avec des pastels » (ill. 3.21)³²⁹. À la vérité, sa technique n'est pas tant nouvelle qu'inhabituelle pour la définition artistique du pastel en vigueur à l'époque.

Plusieurs auteurs ont présumé que Schipper utilisait un physionotrace pour esquisser ses profils³³⁰. Deux notices de dictionnaire réaffirment même cette présomption tout en citant la publicité dans laquelle Schipper mentionne sa caméra achromatique, apparemment sans y déceler de contradiction³³¹. Le physionotrace est un instrument employé pour le dessin comme la camera obscura, à la différence qu'il fonctionne de façon mécanique et non optique³³². Muni d'un pantographe – ou plus précisément de tiges articulées sur le principe du pantographe – il permet de dessiner rapidement des profils en plusieurs exemplaires tout en changeant à volonté leur échelle. L'hypothèse du

³²⁹ Schipper, « Nouvelle méthode de dessiner en pastel [publicité] », *Gazette de Montréal*, 5 décembre 1808.

³³⁰ Voir, entre autres, Allodi, « Pastel Profiles » ; Meschutt et Avery, « Pastels by Gerrit Schipper in the Metropolitan Museum » ; St-Denis, « For Want of a True Face ».

³³¹ Jeffares, « Schipper, Gerrit » ; Lemoine-Bouchard, *Les Peintres en miniature actifs en France, 1650-1850*: 459.

³³² Sur le physionotrace, voir les recherches récentes et celles pionnières réalisées depuis déjà plus d'un siècle, Gabriel Cromer, « Le Secret du Physionotrace: la curieuse "Machine à dessiner" de G. L. Chrétien », *Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique le Vieux papier* 16, n° 112 (1925) ; Jacques Dubois, « Portraits au physionotrace » (Thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1999) ; René Hennequin, *Un "photographe" de l'époque de la Révolution et l'Empire. Edme Quenedey des Riceys (Aube), portraitiste au physionotrace* (Troyes: J.L. Paton, 1926) ; « Les Portraits au physionotrace: gravés de 1788 à 1830 », *Mémoires de la Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres du département de l'Aube* 92 (1929) ; *Avant les photographies; les portraits au physionotrace, gravés de 1788 à 1830. Catalogue nominatif, biographique et critique* (Troyes: J.L. Paton, 1932) ; Mary Martin, « The Physionotrace in France and America », *Connoisseur* 74 (1926) ; « The Physionotrace in France and in America: Saint-Mémin and Others », *Connoisseur* 75 (1926) ; Guillaume Mazeau, « Portraits de peu: le physionotrace au début du XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* 45, n° 2 (2012) ; Miles, *Saint-Mémin and the Neoclassical Profile Portrait in America* ; « 1803 – The Year of the Physiognotrace » ; Stéphane Roy, « Imiter, reproduire, inventer: techniques de gravure et statut du graveur en France au 18^e siècle », *Intermédialités*, n° 17 (2011) ; Henry Vivarez, « Le Physionotrace: un précurseur de la photographie dans l'art du portrait à bon marché [Réimpression] », dans *The Prehistory of Photography: Five Texts* dir. Robert A. Sobieszek (New York: Arno, 1979).

physionotrace semblait d'autant plus plausible que, d'une part, l'observation empirique des œuvres permet de conclure à une technique de précision soulignant les contours et que, d'autre part, l'emploi de cet instrument est répandu parmi les portraitistes américains au début du XIX^e siècle. Au Bas-Canada, les artistes qui concurrencent Schipper sur le terrain parallèle du portrait à bon marché, notamment les silhouettistes Eliab Metcalf (1785–1834) et Joseph Moran (1786–1816), utilisent cet instrument mécanique. Même si les deux hommes travaillent surtout avec des médiums autres que le pastel, comme les découpes de papier, leurs conditions de pratique s'avèrent similaires à celles de Schipper. Ils offrent leurs services dans les mêmes colonnes de journaux et emploient les mêmes stratégies commerciales qui vantent l'exactitude des portraits. L'hypothèse selon laquelle Schipper employait un physionotrace était donc crédible, mais devait – ou aurait dû – être rejetée après la découverte de la publicité dans laquelle Schipper mentionne sa caméra.

L'historien Guy St-Denis a récemment repéré une publicité, inconnue à ce jour, qui relance à nouveau l'hypothèse : la vente à l'encan en 1810 d'un physionotrace appartenant à Schipper. Dans le journal *The Quebec Mercury* du 6 août 1810, l'encanteur Thomas Cary annonce : « On THURSDAY, the 9th, at the house of Mr. G. HUOT, No. 7, St. John street, The Household furniture of Mr. G. Schipper, a new fashionable Stove for coal, a Phisiognotrace upon a new construction, a quantity of picture-frames gilt and plain, a few boxes of Crayons, and a variety of other articles »³³³. Avant son départ définitif du Bas-Canada, l'artiste a vendu ses effets personnels, parmi lesquels un physionotrace. St-Denis présume que Schipper aurait, à un moment indéterminé de son parcours, troqué sa caméra

³³³ Cary, « BY AUCTION », *The Quebec Mercury*, 6 août 1810. Cité dans: St-Denis, « For Want of a True Face », 128.

pour un tel instrument mécanique³³⁴. Pourtant, comme l'historien le constate lui-même, l'examen visuel des œuvres n'apporte aucune preuve concluante en ce sens. Mettant sa propre présomption à l'épreuve, il admet par ailleurs que le physionotrace est un instrument encombrant et mal adapté à une vie itinérante. Il reconnaît de plus que Schipper n'en fait jamais mention dans ses publicités, tout en justifiant cette omission par des raisons sociales – le physionotrace est à l'époque un divertissement populaire nimbé d'une aura de vulgarité³³⁵. Malgré ces réserves, St-Denis argue que Schipper utilise un physionotrace au Bas-Canada pour sa production tardive, en l'occurrence pour le portrait de Brock. Force nous est de convenir avec lui que l'artiste en avait un en sa possession lors de son séjour Québec. Il faut donc croire qu'il en ait fait usage ou, du moins, en ait eu l'intention.

Les pages qui suivent visent à déterminer quel instrument Schipper a employé pour le dessin et à comprendre l'impact de cet instrument sur sa technique de pastel. Je montrerai comment des indices visuels et matériels, en particulier les formats standardisés des œuvres, tendent à confirmer que les profils d'après modèles vivants ont été réalisés avec un seul et même appareil dans la République américaine et dans la province bas-canadienne : une camera obscura portative. Grâce à de tels indices, j'établirai aussi que pendant son séjour à Montréal Schipper n'avait aucun pantographe à sa disposition, ce qui implique qu'il traçait les physionomies de ses modèles avec un appareil optique. Enfin, l'examen de copies réalisées pour l'Archevêché de Québec, qui se distinguent du reste du corpus, exposera la dépendance technique de Schipper vis-à-vis de son instrument de dessin. Sur le plan méthodologique, cette démarche peut rappeler les recherches dans

³³⁴ « For Want of a True Face », 132.

³³⁵ *Ibid.*

lesquelles David Hockney cherche à prouver, à l'aide d'indices visuels, l'usage d'instruments optiques pour le dessin³³⁶. Toutefois, elle ne s'inscrit ni dans ses thèses ni dans sa continuité. Hockney voit la science optique comme la base de la montée du réalisme en Europe. Sa thèse a été critiquée notamment parce qu'elle suppose que des instruments optiques aient été employés dans l'art avant le milieu du XVI^e siècle, c'est-à-dire avant les premiers textes évoquant les projections optiques. Or au début du XIX^e siècle, l'usage de la camera obscura portative est un fait documenté qui n'a rien du « savoir secret » ni de la « technique perdue » auxquels Hockney fait référence. Cet usage est même documenté dans le cas de Schipper, au moins pour une période de sa carrière, grâce à l'annonce précitée de 1804. Si la camera obscura permet à cet artiste sans formation académique d'atteindre dans ses portraits un plus grand « réalisme », pour reprendre le terme, c'est dans la mesure où elle sert de guide au tracé général des figures et permet d'éviter les disproportions évidentes. Tout compte fait, la similitude entre la démarche d'Hockney et la mienne se situe essentiellement dans le recours à un examen visuel et matériel pour prouver l'emploi d'une technique optique.

À mon avis, l'assertion de St-Denis selon laquelle l'artiste aurait délaissé sa caméra pour le physionotrace ne va pas de soi. D'une part, Schipper affirme sans ambiguïté la supériorité de sa camera obscura sur le physionotrace lorsqu'il écrit : « this instrument [la

³³⁶ Voir Sven Dupré et al, « Optics, Instruments and Painting, 1420–1720: Reflections on the Hockney-Falco Thesis [numéro spécial] », *Early Science and Medicine* 10, n° 2 (2005) ; David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovery the lost techniques of the Old Masters* (Londres: Thames & Hudson, 2006) ; Martin Kemp, « Imitation, Optics and Photography: Some Gross Hypotheses », dans *Inside the Camera Obscura – Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, dir. Wolfgang Lefèvre (Berlin: Max Planck Institute for the History of Science, 2007).

camera obscura], being preferable to any for imitating Nature correctly »³³⁷. À cet égard, Paul Benes a noté qu'à l'époque de cette publicité le physionotrace est au sommet de sa popularité et que par cette affirmation l'artiste a sans doute voulu se démarquer de la compétition³³⁸. D'autre part, Schipper aurait pu utiliser les deux appareils en parallèle pour des usages complémentaires. La caméra aurait alors servi à dessiner la plupart des profils d'après modèles, une technique éprouvée, et le physionotrace, à varier l'offre de services et/ou à produire des multiples. La clientèle prestigieuse que l'artiste s'attire à Québec, jointe à son intention de reproduire à cette époque les portraits de Craig et Plessis pour la revente publique, justifierait une telle possession. En somme, rien ne présuppose que Schipper ait substitué une technique pour une autre. L'achat d'un physionotrace pouvait lui permettre de diversifier et d'accroître sa production, sans compromettre son travail à la camera obscura.

Très tôt, Schipper produit de nombreuses copies à l'identique à partir des dessins qu'il réalise avec son instrument optique, soit comme « échantillons » aux fins de démonstration pour sa future clientèle, soit pour le cercle élargi des modèles, soit pour la revente lorsque le modèle jouissait d'une grande notoriété³³⁹. C'est le cas des portraits du Général Craig, dont au moins trois pastels subsistent, sans compter plusieurs copies ultérieures à l'aquatinte (ill. 3.13, 3.10). En septembre 1806, dans un encart de l'*American Mercury* de Hartford, l'artiste écrit : « G. Schipper Has lately returned from New York,

³³⁷ Schipper, « G. Schipper—Miniature Painter [publicité] », *Columbian Centinel & Massachusetts Federalist*, 14 janvier 1804, 3.

³³⁸ Benes, « Machine-Assisted Portrait and Profile Imaging in New England after 1803 », 147.

³³⁹ À Hartford, Schipper écrit « Specimens of his work to be seen at his lodgings » : Schipper, « G. Schipper, Miniature Painter [publicité] », *The Connecticut Courant*, 17 juillet 1805.

En arrivant dans la ville de Montréal, Schipper annonce qu'« [o]n pourra voir des échantillons de ses talents, à ses appartements » : « Portraits en miniature! [publicité] », *Gazette de Montréal*, 31 octobre 1808.

whence he has brought a number of Copies of Likenesses of reputable people taken by him during his stay in that City the last winter »³⁴⁰. Les reproductions en plusieurs exemplaires sont courantes chez les portraitistes nord-américains, notamment chez les Sharples. Le père James travaille directement avec les clients et délègue l'exécution des copies successives à sa troisième femme, Ellen Wallace (1769–1849), ainsi qu'à ses deux fils, Felix-Thomas (ca.1786–après 1824) et James Jr. (ca.1788–1839). Sous cet aspect, la pratique de Schipper n'a donc rien d'inhabituelle.

Le procédé de reproduction qu'emploie Schipper se révèle dans une esquisse inachevée, exécutée au dos d'un portrait au pastel (ill. 3.22). D'un format similaire à l'ensemble des œuvres de l'artiste, l'esquisse représente un profil au graphite d'un homme inconnu dont le visage non fini est partiellement coloré. Sa particularité tient à la mise au carreau de la tête. Cette méthode de dessin est utilisée pour reproduire les images à l'identique ou pour en modifier l'échelle. Des carreaux numérotés d'un à dix en hauteur et en largeur, soit cent carreaux au total, recouvrent une surface d'environ six centimètres carrés. Ils décomposent le tracé du dessin en minuscules fragments qui guident l'artiste dans la reconstitution des lignes et des formes. Ni les dessins d'observation directe ni ceux à la camera obscura ne requièrent une telle méthode – ni en l'occurrence ceux au physionotrace, puisque l'instrument duplique mécaniquement les images selon le principe du pantographe. L'artiste ne crée donc pas des multiples à l'aide d'un instrument, mais copie plutôt l'« original » au carreau, c'est-à-dire à la main, après la séance de pose initiale. Cette déduction me porte à affirmer que Schipper ne possédait aucun physionotrace lors de

³⁴⁰ « Portraits and Miniatures, elegantly set in Patent Glass Frames [publicité] », *American Mercury*, 18 septembre 1806.

la réalisation de ce portrait particulier, ce qui suppose qu'il aurait acheté le sien par la suite. Comme le portrait a vraisemblablement été dessiné à Montréal, l'achat ne peut avoir été effectué qu'entre le séjour à Montréal et le départ de Québec. Tout suggère, en définitive, qu'au moins jusqu'à la réalisation de cette esquisse, l'artiste exécute des pastels d'après modèles avec une camera obscura, les copie manuellement au carreau et, comme nous le verrons ci-après, dessine d'observation lorsqu'il y est contraint.

Si les profils d'après modèles et leurs reproductions au carreau possèdent une haute précision graphique, il en est autrement de certaines copies de tableaux. Le portrait de Monseigneur Briand, qui diffère du reste du corpus, est éloquent en ce sens (ill. 3.17). Non seulement le modèle est-il représenté de face, mais les maladresses de dessin, en l'occurrence les disproportions entre la tête, le torse et les mains, permettent de conclure que Schipper n'a utilisé ni une mise au carreau ni un quelconque instrument pour fixer les contours du sujet. D'emblée, mettre au carreau un tableau pour en faire un dessin pouvait s'avérer difficile, car il imposait de carreler la surface peinte sans l'abîmer. Ensuite, manipuler un appareil optique pour reproduire un tableau pouvait poser des difficultés techniques insurmontables. Si l'appareil était rudimentaire, ce qui est probable, une distance focale constante entre l'objet à reproduire et la lentille était nécessaire afin d'assurer la netteté de l'image projetée. Lorsque cette distance optimale était inatteignable, pour des raisons ayant trait par exemple au format du tableau à copier ou à son lieu d'accrochage, cela nuisait au cadrage, à la mise au point et à la luminosité de la projection. L'image pouvait alors apparaître fragmentée, floue ou sombre, autrement dit, être indiscernable. La caméra devenait alors inutilisable. Les œuvres elles-mêmes apportent une preuve matérielle de la constance de la distance focale : les têtes des portraits de profil

mesurent rigoureusement la même hauteur de la racine des cheveux au menton, soit 5,5 centimètres. Ce format standardisé tend à confirmer que Schipper travaillait ses profils d'après modèles avec un seul et même appareil. Substituer un appareil pour un autre, notamment une caméra pour un physionotrace, aurait eu une incidence sur le format des œuvres. Dans le cas des pendants de Briand et Laval, les formats dépassent exceptionnellement celui des portraits en profil. Cette particularité indique que, pour ces deux œuvres, Schipper n'a pas utilisé sa caméra. L'imprécision anatomique du pastel de Monseigneur Briand suggère que l'artiste n'a pas davantage utilisé un physionotrace, mais a été contraint de dessiner d'observation, un exercice qui exige une plus grande habileté. La même chose se confirme avec le pastel de Monseigneur de Laval (ill. 3.16). Celui-ci comporte des fautes de dessin moins évidentes, mais suffisantes pour conclure qu'aucun instrument optique ou mécanique n'a servi à le réaliser. Ces deux copies d'œuvres existantes renseignent donc sur le processus de création de Schipper, en particulier sur la simplicité du mécanisme optique de sa caméra et sur les limites de ses talents de dessinateur. Elles confirment, s'il en était besoin, que la précision du travail de pastel chez Schipper est attribuable à l'usage d'un instrument optique. Elles confirment également que les formats standardisés des profils, autant dire de tout le corpus, sont dictés par les paramètres techniques d'une caméra rudimentaire. En un mot, les caractéristiques médiales des portraits, et leur vocabulaire plastique général, sont indissociables de l'usage d'une camera obscura.

Cependant, Schipper ne pourrait, même assisté d'une caméra, définir précisément les visages s'il dessinait avec les pastels couramment en usage au siècle précédent, c'est-à-dire avec des bâtons relativement friables, en forme de cylindre d'un diamètre avoisinant

le centimètre. Au XVIII^e siècle, une qualité requise des bâtons de pastel était leur texture tendre. Comme en témoigne le pastelliste anglais John Russell (1745–1806), dans son traité *Elements with Painting with Crayons*, cette texture était considérée cruciale pour la réussite des oeuvres : « The perfection of the *Crayons* consists, in a great measure, in their softness, for it is impossible to execute a brilliant Picture with them if they are otherwise, on which account great care should be observed in the preparing them, to prevent their being hard »³⁴¹. Bien que de façon générale la densité et la grosseur des bâtons varient selon les recettes de fabrication, ils conservent au XVIII^e siècle des éléments constitutifs similaires, peu conciliables avec l'exécution d'images détaillées de petit format. Les propriétés des crayons de Schipper diffèrent donc nécessairement de celles qui faisaient la spécificité du pastel au siècle précédent. L'artiste soigne les détails avec des crayons durs et effilés, de même qu'avec de la poudre appliquée en surface au pinceau fin.

Dans une petite annonce où il promet sa « nouvelle méthode », l'artiste indique, en parlant de lui-même à la troisième personne, qu'il confectionne ses propres bâtonnets de pastel : « Il se fait fort que les couleurs ne se passeront point et ne se changeront point non plus : car il a lui-même préparé les pastels, ayant eu soin d'éviter les ingrédients qu'il a su d'après sa propre expérience, ne pouvoir durer longtemps »³⁴². En faisant valoir la durabilité de ses couleurs, Schipper veut pallier la réputation de fragilité de son médium et combler les attentes de clients potentiels. La fabrication artisanale des pastels reste alors relativement répandue parmi les artistes, même si des alternatives manufacturées ont vu le jour depuis la fin du XVII^e siècle. En Amérique les pastels de qualité, comme ceux qui se

³⁴¹ Russell, *Elements of Painting with Crayons*: 35.

³⁴² Schipper, « Nouvelle méthode de dessiner en pastel [publicité] », *Gazette de Montréal*, 5 décembre 1808.

fabriquent en Suisse, restent peu accessibles³⁴³. Au moins une mention des « Swiss crayons » apparaît dans la République américaine à la même époque, autour de 1805, mais rien n'indique qu'il s'agisse vraiment des pastels de Lausanne ni même de leurs imitations anglaises³⁴⁴. Schipper a sans doute appris à confectionner ses propres pastels lors de son séjour de quelques années à Paris. Il est aussi probable qu'il ait lu des traités pratiques destinés aux artistes qui proposent des instructions générales à cet effet³⁴⁵. Une de ses publicités intitulées « New Method of Painting in Crayons » semble en témoigner, puisqu'elle reprend en traduction littérale un sous-titre du traité sur les couleurs de Placide-Auguste Le Pileur d'Apligny (1779) : « Nouvelle Méthode de Peindre en Pastels »³⁴⁶. Délibérée ou non, la reprise se limite toutefois à un choix de formulation, puisque Le Pileur d'Apligny fait allusion à une autre « méthode » qui est celle des pastels à la cire mise au point par Johann Friedrich Reifenstein (1719–1793). Que Schipper connaisse ou ignore la littérature pratique sur le pastel, un fait demeure : il fabrique lui-même ses pastels.

En Amérique du Nord, les artistes peuvent trouver des pigments et des matériaux de base pour confectionner des pastels, comme de la gomme arabique, dans les pharmacies et les boutiques d'apothicaires. Ces produits le plus souvent importés d'Europe, en particulier d'Angleterre, sont disponibles à Montréal chez Lewis Lyman & Co et James Wadsworth & Brother, deux établissements qui selon les usages commerciaux du temps

³⁴³ Sur la rareté du matériel d'art, voir Neil Harris, *The Artist in American Society: The Formative Years, 1790-1860* (New York: George Braziller, 1966), 64.

³⁴⁴ Pour la mention des pastels suisses, voir Bolton, *Early American Portrait Draughtsmen in Crayons*: 89 ; Hart, « Life Portraits of Thomas Jefferson », 48.

³⁴⁵ Voir, entre autres, Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*.

³⁴⁶ Placide-Auguste Le Pileur d'Apligny, *Traité des couleurs matérielles, Et de la manière de colorer, relativement aux différens Arts & Métiers* (Paris: Saugrain & Lamy, 1779), 58.

vendent des produits divers et communiquent au public le contenu de leurs arrivages par l'entremise des journaux. Étonnamment, les boîtes de pastels manufacturés n'étaient pas introuvables au Bas-Canada comme le suggère la liste des produits offerts par la Lewis Lyman & Co dans une publicité de 1805 : « Reeves colours complete, camel hair pencils, ivory pencil sticks and racks, complete setts crayons, red chalk pencils »³⁴⁷. Considérant le peu de pastellistes professionnels qui pratiquent dans la province canadienne au début du XIX^e siècle, ces boîtes étaient probablement destinées à des amateurs dont les œuvres ne nous sont pas parvenues. En fabriquant ses pastels lui-même, Schipper fait plus que contrôler la qualité des pigments, il affine la forme des bâtonnets et raffermir leur consistance selon ses exigences. Dans sa recette, il peut par exemple modifier la charge de blanc ou les proportions de liant, afin de leur donner la consistance désirée. Les caractéristiques matérielles de ses pastels, en particulier leur fermeté, relèvent donc de l'initiative personnelle. Elles s'éloignent de celles soi-disant essentielles du médium, à savoir de celles qui en théorie définissent sa nature dans les écrits du XVIII^e siècle. En définitive, Schipper possède une technique de pastel singulière qu'il est possible de reconstituer en croisant la lecture de publicités à une observation des portraits. Si deux encarts de journaux semblent se contredire en regard de l'instrument de dessin employé, des indices visuels portent à conclure qu'une camera obscura portative, jointe à l'usage de crayons fermes, a permis à l'artiste d'atteindre une grande précision graphique.

³⁴⁷ *Gazette de Montréal*, 22 juin 1805. Cité dans Rosenfeld, « Miniatures and Silhouettes in Montreal, 1760-1860 », 27.

3.5. Vérité et intermédialité

À l'époque, les techniques de reproduction, tant mécaniques qu'optiques, suscitent des prétentions de vérité que Schipper et ses collègues ne manquent pas de souligner dans leurs messages publicitaires. Metcalf parle de « profils exacts », de « ressemblance parfaite », « d'un stile supérieur et correct »³⁴⁸ ; Moran décrit le physionotrace comme une « machine [...] construite de manière à tailler avec [...] exactitude des petites ressemblances »³⁴⁹ ; tandis que Schipper prétend pouvoir réaliser avec son appareil optique des « ressemblances vraies » et « imiter la Nature correctement »³⁵⁰. Comme le soutient l'historien de l'art Geoffrey Batchen dans l'ouvrage *Burning with Desire: The Conception of Photography* (1990), la photographie a été précédée non seulement par des instruments mécaniques et optiques, comme le physionotrace et la camera obscura, mais aussi par une conception de la vérité en image. S'inspirant des travaux de Michel Foucault, l'auteur met l'accent sur les pratiques discursives qui ont précédé l'invention technique du médium photographique. Il affirme que ces pratiques témoignent de l'émergence d'un « désir » pour la photographie, c'est-à-dire d'une forme d'impératif social qui participerait de son invention au même titre que les avancées scientifiques : « The invention of photography is thereby assumed to coincide as much with its conceptual and metaphoric as with its technological

³⁴⁸ Eliab Metcalf, « Profils exacts [publicité] », *Gazette de Québec*, 26 avril 1810 ; « E. Metcalf, Peintre en Profil [publicité] », *Gazette de Québec*, 25 mai 1809 ; « E. Metcalf [publicité] », *Gazette de Québec*, 11 mai 1809.

³⁴⁹ Joseph Moran, « Portraits à l'Huile, en Miniature et en Profil [publicité] », *Gazette de Montréal*, 26 décembre 1808.

³⁵⁰ Lors de son séjour américain, Schipper affirme : « this instrument [camera obscura], being preferable to any for imitating Nature correctly » et « If the likeness should not be approved as true, no payment will be requested ». Schipper, « G. Schipper–Miniature Painter [publicité] », *Columbian Centinel & Massachusetts Federalist*, 14 janvier 1804 ; « Portraits and Miniatures, elegantly set in Patent Glass Frames [publicité] », *American Mercury*, 18 septembre 1806.

production »³⁵¹. Ce discours sur la perfection et l'exactitude – dans lequel Batchen note l'omniprésence du mot « Nature » – en évoque donc un autre, celui de la théorie dite indicielle de la photographie³⁵². Comme l'avance Jonathan Crary, il découlerait d'un modèle d'observation associé à la chambre noire : « Même si le paradigme dominant de la chambre noire implique bel et bien de privilégier la vision, il s'agit d'une vision qui est *a priori* subordonnée à une faculté non sensorielle de l'entendement, seul capable de présenter une image vraie du monde »³⁵³. Les pratiques discursives qui sous-tendent une idée d'objectivité et une illusion d'immédiateté sont depuis longtemps remises en doute par les historiens. Mais du point de vue des contemporains du début du XIX^e siècle elles étaient comprises, perçues et ressenties comme étant réelles.

Les rigoureuses effigies de Schipper partagent donc à mon sens les propriétés de deux médiums, le pastel et la photographie. Le caractère photographique du travail de Schipper se discerne autant dans sa pratique itinérante que dans sa technique artistique. Le nomadisme du pastelliste fait écho en effet à celle des daguerréotypistes. Ces « peddlers », comme on les appelait péjorativement, voyageront en masse sur les routes nord-américaines quelques décennies plus tard, trimbalant avec eux des ateliers mobiles et publiant d'incontournables encarts publicitaires. Envisagée sous l'angle de la technique,

³⁵¹ Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997), 36.

³⁵² L'historien de la photographie André Gunthert décrit ainsi cette théorie : « [L]e réalisme indiciel attribué à la photographie prend la forme d'une théorie proprement dite avec les travaux de Susan Sontag, Roland Barthes, Rosalind Krauss (et rétrospectivement Walter Benjamin), entre 1977 et 1990. Celle-ci repose sur le postulat d'une identité de la photographie conférée par sa technique, qui détermine une esthétique de la trace ».

André Gunthert, « Une illusion essentielle: la photographie saisie par la théorie », *Études photographiques* 34 (printemps 2016): 15.

³⁵³ Jonathan Crary, « La chambre noire et son sujet », dans *Techniques de l'observateur: vision et modernité au XIX^e siècle* (Bellevaux: Éditions Dehors, 2016), 100.

l'intermédialité pastel-photographie des portraits peut aussi être comprise comme une sorte de *nesting*, selon la terminologie des *media studies*, c'est-à-dire comme l'apparition d'un médium à l'intérieur d'un autre. Ce *nesting* modifie la détermination de la nature du pastel telle que les discours du XVIII^e siècle l'avait envisagée, c'est-à-dire qu'il modifie sa « spécificité historique ». Nous avons vu au premier chapitre qu'au XVIII^e siècle, cette spécificité procédait également d'une intermédialité, dans la mesure où le pastel était perçu comme étant situé à la croisée du dessin et de la peinture. Cette intermédialité découlait d'une conception de la peinture qui au XVIII^e siècle priorisait le travail du coloris. Chez Schipper, le médium du pastel perd sa dimension coloriste pour devenir paradoxalement un art du contour. Les œuvres témoignent de mutations médiales non parce qu'elles sont représentatives du pastel et de sa définition traditionnelle, mais au contraire parce qu'elles sont atypiques, presque incongrues, et qu'elles confirment la fin d'un médium tel que le XVIII^e siècle l'avait connu. Dans mon interprétation, le *nesting* de la photographie à l'intérieur du pastel est révélateur d'une forme d'archéologie des médiums du portrait, c'est-à-dire qu'un futur médium du portrait, la photographie, apparaît à l'intérieur d'un autre plus ancien, le pastel. Cependant, il ne s'agit pas de voir dans les œuvres de Schipper les signes précurseurs de la photographie selon une perspective téléologique de l'histoire des médias. De fait, en regard de leur médium, ces portraits constituent plutôt des cas marginaux, éphémères, presque des survivances ratées du pastel. Comme l'a souligné Jussi Parikka en 2012 dans l'ouvrage *What is Media Archaeology?*, « l'échec [est] au cœur de l'archéologie des media »³⁵⁴. Et c'est justement l'échec, pas tant des œuvres, sur lesquelles chacun pourra porter le jugement qu'il veut, mais l'échec du médium de Schipper, un

³⁵⁴ Jussi Parikka, *What is Media Archaeology?* (Cambridge, UK; Malden, Mass.: Polity Press, 2012).

médium particulier qui, par une tentative de suradaptation à une nouvelle ère artistique et historique, témoigne, à la manière d'un bref sursaut, de l'agonie du pastel comme support privilégié du portrait.

3.6. Le pastel en Amérique du Nord

Avec ses compositions strictes et leurs lignes épurées, dépourvues de fioritures, Schipper rencontre le goût du temps, un goût qu'il décrit abusivement dans ses publicités comme « nouveau » : « Likenesses in crayon, in a new taste, taken by G. Schipper »³⁵⁵. De fait, Ellen Miles a montré que la mode des profils s'introduit en Amérique dès 1762, mais qu'elle prend véritablement son envol dans les années 1790 et 1800, soit pendant les années où Schipper débarque sur le continent³⁵⁶. Les profils en médaillons en particulier renvoient à une tradition antique³⁵⁷. Dans les arts visuels, le mobilier et l'architecture de l'Amérique républicaine, les formes classicisantes coïncident approximativement avec les trois décennies qui suivent la formation du pays et l'instauration de ses institutions démocratiques. C'est un lieu commun d'affirmer qu'elles deviennent porteuses des idées et des valeurs républicaines. L'époque verrait naître un sentiment d'idéalisme et de fierté nationale auquel les arts, notamment l'architecture, contribueraient en construisant une identité collective. Dans cette perspective, les historiens de l'art américains, dont Miles, attribuent généralement aux portraits de profil une fonction politique, essentiellement républicaine. Si certains portraits de Schipper peuvent en effet remplir une telle fonction,

³⁵⁵ Schipper, « Likenesses Taken [publicité] », *The Independent Chronicle*, 12 décembre 1803.

³⁵⁶ Miles, *Saint-Mémin and the Neoclassical Profile Portrait in America*: 47-60.

³⁵⁷ *Ibid.*, 47.

nous verrons qu'ils servent surtout d'autres fins, comme celle de célébrer une mémoire familiale.

Pour la période jeffersonnienne, pendant laquelle Schipper parcourt les États-Unis, l'historienne de l'art Wendy Bellion avance que le physionotrace, cet appareil servant à dessiner mécaniquement les profils, « equipped any willing citizen to enact a fantasy of Jeffersonian subjectivity »³⁵⁸. Elle ajoute : « There is reason to suppose that during the first few years of the nineteenth century, ideas about visual and political representation synchronized around the physiognotrace and the spartan form of the profile portrait »³⁵⁹. Selon elle, les profils véhiculent à cette époque des idées politiques en dépit de leur iconographie apolitique. Bellion propose une analogie conceptuelle entre deux types de représentations directes et immédiates : celle, au sens artistique, du physionotrace et celle, au sens politique, du républicanisme jeffersonien. Or ces connotations idéologiques ne trouvent aucun équivalent dans les colonies britanniques du nord, sous contrôle monarchique, ce qui n'empêche pas les profils au physionotrace, et ceux à la camera obscura de Schipper, d'y jouir d'un même succès. Semblablement, en France le physionotrace connaît un succès plus ou moins continu de 1784 à 1830, survivant à différents régimes politiques – révolutionnaire, impérial, monarchique – dans lesquels la démocratie et sa représentation citoyenne, voulue transparente, est rarement présente. L'historien Guillaume Mazeau a bien noté que « les pics de consommation de ces portraits semblent répondre aux périodes d'intenses changements politiques : la Révolution française, l'Empire, le début de la Restauration en France et, aux États-Unis, la fin des

³⁵⁸ Voir Bellion, « Heads of State: Profiles and Politics in Jeffersonian America », 31.

³⁵⁹ *Ibid.*, 36.

années 1790 et le début du XIX^e siècle, encore marqués par la difficile construction républicaine »³⁶⁰. Ces périodes embrassent et rejettent tour à tour le système de représentation démocratique. Force est donc de constater que l'argument de Bellion, qui surimpose l'immédiateté des représentations artistique et politique, ne soutient l'épreuve de l'histoire qu'à l'intérieur des frontières de l'Amérique postrévolutionnaire.

Le cas des portraits du Général Craig et de Monseigneur Plessis est éloquent en ce sens. Réalisés au pastel à une année d'écart tout au plus, puis gravés à l'aquatinte en Angleterre en 1811, les deux compositions sont identiques entre elles et conformes à celles exécutées en sol républicain. Elles présentent des adversaires politiques modérés qui, malgré leurs désaccords, partagent une même hostilité envers les idées démocratiques : un militaire britannique fidèle à la couronne et un ecclésiastique canadien-français au double service de la couronne et de l'Église catholique. En d'autres termes, même si les profils à l'antique tels que les réalise Schipper sont empreints à certains égards d'une conscience politique, ils transgressent des ordres nationaux idéologiquement contraires, prouvant ainsi que dans leur ensemble ils ne servent aucun système particulier et peuvent être récupérés à des fins politiques diverses. Tout au plus, seraient-ils alors porteurs des idéaux changeants que projette sur eux une clientèle nantie désireuse de passer à la postérité.

À l'aube du XIX^e siècle, l'engouement dont le pastel avait été l'objet pendant les décennies précédentes, soit approximativement entre les années 1720 et 1790, s'est dissipé dans presque toute l'Europe et les pastellistes qui sillonnent encore le paysage artistique semblent appartenir à un âge révolu. Comme en fait foi un témoignage anonyme du milieu du XIX^e siècle, le déclin accéléré du pastel s'amorce en France dans les années 1790 :

³⁶⁰ Mazeau, « Portraits de peu: le physionotrace au début du XIX^e siècle », 39-40.

In the era when a mania for shepherdess's crook and pastoral affectations held sway in France, under the aegis of Madame de Pompadour and Dubarry, the pastel was a highly favored form. But following the tragic events of '93, this pleasure-loving society disappeared, and the art of pastel with it. [...] pastel could not regain its place under the Empire. It barely survived the good times of the Restoration [...]³⁶¹.

De l'autre côté de l'Atlantique, la pratique du pastel se fait encore plus rare, pour des raisons qui en écho à la situation européenne sont liées à l'évolution des tendances artistiques, mais aussi à des conditions politiques, économiques et sociales. Bien qu'en Amérique la production de Schipper s'inscrive dans une mouvance généralisée quant à sa technique assistée d'un instrument, elle demeure inusitée quant à son médium. Seule une poignée d'artistes peuvent revendiquer le statut de pastellistes dans la République américaine et les provinces britanniques entre le XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle³⁶². Les pastellistes américains les plus accomplis demeurent sans contredit John Singleton Copley (1738–1815) et James Sharples (1751/52–1811)³⁶³. Copley, dont les premiers

³⁶¹ Cité dans Thea Burns et Philippe Saunier, *The Art of the Pastel* (New York; Londres: Abbeville Press Publisher, 2015), 161.

³⁶² Dès 1708, l'artiste Henrietta Johnston née de Beaulieu (ca.1674–1729), une huguenote qui travaille à Charleston, fait figure de pionnière dans la pratique du pastel. Ses portraits de petit format sont souvent tenus pour les premiers pastels réalisés sur le territoire américain, voire les premières œuvres à y être produites par une femme. Parmi les artistes qui suivront ses traces, il faut compter le touche-à-tout, Benjamin Blyth (1740–1811), qui exécute épisodiquement des pastels dans la ville de Salem dès les années 1760, en parallèle à une production d'huiles, de miniatures et de gravure. Cependant, lors du passage de Schipper en Amérique, Johnston est décédée et Blyth a abandonné la pratique artistique. Sur Johnston et Blyth respectivement, voir Forsyth Alexander, dir., *Henrietta Johnston: "who greatly helped... by drawing pictures"* (Winston-Salem, N.C.: Museum of Early Southern Decorative Arts, 1991) ; Bettina A Norton, « The Brothers Blyth: Salem in Its Heyday », dans *Painting and Portrait Making in the American Northeast*, dir. Peter Benes et Jane Montague Benes, *Dublin Seminar for New England Folklife Annual Proceedings 19* (Boston: Boston University, 1995).

³⁶³ Sur Copley, le pastelliste, voir Shelley, « Painting in Crayon: The Pastels of John Singleton Copley ». Sur Sharples et sa famille, voir Groce et Wallace, *The New-York Historical Society's Dictionary of Artists in America, 1564-1860* ; Katharine McCook Knox, *The Sharples: Their Portraits of George Washington and his Contemporaries: A Diary and an Account of the Life and Work of James Sharples and his Family in*

pastels datent de 1758, dessine plus d'une cinquantaine d'œuvres en Amérique. Quant à Sharples, il en réalise plusieurs centaines en collaboration avec sa famille immédiate, notamment des portraits de célèbres révolutionnaires, ce qui fait de cette production la plus réputée et prolifique du temps. Aucun des deux pastellistes n'est toutefois actif dans la République lors du passage de Schipper, soit de 1802 à 1806. Copley a émigré définitivement en Europe en 1774 et Sharples se trouve temporairement en Angleterre. Outre quelques amateurs largement oubliés qui s'adonnent à la pratique³⁶⁴, il faut compter seulement deux artistes dignes de mention qui dessinent au pastel durant les quelques années où Schipper sillonne les routes américaines, et encore, ces derniers privilégient d'autres médiums : William S. Doyle (1769–1828), pastelliste à ses heures, dont la production est surtout constituée de silhouettes et de miniatures et Charles-Balthazar-Julien Févret de Saint-Mémin (1770–1852), un artiste reconnu qui réalise des profils au physionotrace et dont les médiums de prédilection sont la gravure et la craie monochrome³⁶⁵.

Lorsque Schipper séjourne dans les colonies britanniques, entre les années 1808 et 1810, les artistes emploient peu le pastel³⁶⁶. Le seul pastelliste qui y travaille de façon

England and America (New York: Kennedy Graphics, 1972) ; Dianne Waggoner, *The Sharples Collection: Family & Legal Papers (1794-1854): A Brief Introduction to the Microfilm Edition of the Sharples Family Collection* (Wakefield: Microform Academic Publishers, 2001).

³⁶⁴ Voir Bolton, *Early American Portrait Draughtsmen in Crayons* ; William Lamson Warren, « Connecticut Pastels, 1775-1820 », *The Connecticut Historical Society Bulletin* 24, n° 4 (1959).

³⁶⁵ Voir l'ouvrage de référence sur Saint-Mémin : Miles, *Saint-Mémin and the Neoclassical Profile Portrait in America*.

³⁶⁶ Louis-Chrétien de Heer (1760–1808) aurait employé le médium, mais sans doute de façon marginale, car un unique pastel lui est attribué dans les collections institutionnelles canadiennes. De même, François Baillairgé (1759–1830) mentionne qu'il travaille au pastel dans son journal, mais sauf erreur un seul pastel à la provenance incertaine lui est attribué, la majeure partie des dessins conservés étant à la sanguine et/ou à la pierre noire. Enfin, l'apprenti de Dulongpré, Joseph Moran (1786–1816), liste le pastel parmi les médiums qu'il offre à sa clientèle dans ses publicités, mais aucun dessin n'est parvenu jusqu'à nous.

continue et professionnelle est l'immigré français Louis Dulongpré – celui-là même dont Schipper exécute plusieurs portraits (ill. 3.1)³⁶⁷. Dulongpré, qui est connu pour avoir conservé de son passé européen la mode vestimentaire d'Ancien Régime³⁶⁸, semble aussi avoir perpétué en terre bas-canadienne un goût artistique anachronique, prenant maladroitement exemple sur les portraitistes qui avaient fait les beaux jours du pastel français avant la Révolution. Ses portraits et allégories grandeur nature, au dessin approximatif, n'empruntent rien aux nouvelles techniques disponibles en ce début de siècle. Ainsi, Schipper serait le seul artiste des colonies britanniques d'Amérique à avoir recours à un instrument, qu'il soit optique ou mécanique, pour dessiner au pastel³⁶⁹. De fait, en regard du traitement minutieux du pastel, Schipper partage une parenté artistique uniquement avec Sharples. Les corpus des deux artistes se composent de profils, d'un format similaire, réalisés avec des instruments qui assurent la ressemblance

Voir Moran, « Portraits à l'Huile, en Miniature et en Profil [publicité] », *Gazette de Montréal*, 26 décembre 1808. Pour les notes de Baillairgé sur le pastel, voir « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », dans *Fonds François Baillairgé*, cote P398, P1 (Québec : Bibliothèque et archives nationales du Québec).

Les œuvres attribuées à de Heer et Baillairgé sont les suivantes : Louis-Chrétien de Heer [attribution], *David-Augustin Hubert*, curé de Québec, ca. 1792, pastel sur papier, 52,2 x 36,8 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec (1978.374) ; François Baillairgé, *Portrait d'homme*, 1805, pastel sur papier, 38,9 x 32,2 cm, Montréal, Collection Lavalin, Musée d'art contemporain de Montréal (A 92 1027 PA 1).

³⁶⁷ Sur Dulongpré, voir Paul Bourassa, « Dulongpré pastelliste: une analyse critique de quelques oeuvres », dans *Dulongpré: de plus près*, dir. Robert Derome, Paul Bourassa et Joanne Chagnon (Montréal: Musée McCord d'histoire canadienne, 1988).

³⁶⁸ Gérard Morisset, « Un beau portrait: Louis Dulongpré par Berczy », dans *Peintres et tableaux* (Québec: Éd. du Chevalet, 1936), 103.

³⁶⁹ En 1808, l'apprenti de Dulongpré, Joseph Moran (1786–1816), annonce dans la *Gazette de Montréal* qu'« il peint, comme à l'ordinaire, des tableaux pour les églises, des portraits à l'huile sur la toile et au pastel, des miniatures sur l'ivoire, des profils en couleurs et au crayon ». Moran précise qu'il dessine au pastel, mais ne spécifie pas le médium employé pour les « profils en couleurs ». Sans aucune œuvre de l'artiste connue à ce jour, il convient de supposer que Schipper est le seul à dessiner de cette façon au Bas-Canada. Moran, « Portraits à l'Huile, en Miniature et en Profil [publicité] », *Gazette de Montréal*, 26 décembre 1808.

physionomique. C'est sans surprise que les portraits de Schipper ont régulièrement été attribués à Sharples dont la notoriété aux États-Unis était, et est toujours, beaucoup plus enviable.

Dans des recherches datant des années 1970, l'historien de l'art Theodore Bolton invoque des facteurs économiques pour expliquer la rareté du pastel en Amérique. Il suppose que les encadrements nécessaires pour protéger les pastels limitent la popularité du médium par rapport à celle de l'huile et de la miniature³⁷⁰. À l'époque, les coûts de tels encadrements, avant tout ceux du verre, doivent certes freiner l'acquisition de pastels par une frange moins fortunée de la population. Toutefois, le fait que les prix élevés des portraits à l'huile et des miniatures sur ivoire nuisent peu à leur prolifération invalide en partie l'argument économique. Pour mieux comprendre l'apparente indifférence dont le pastel fait l'objet en Amérique, il faut plutôt se tourner vers les fonctions sociales du portrait.

L'américaniste Margaretta Lovell a montré que, dans la Nouvelle-Angleterre du XVIII^e siècle, les portraits servent dans l'ensemble à présenter et à confirmer une lignée familiale avec ses valeurs établies, qu'ils se transmettent entre générations et demeurent dans la plupart des cas confinés à des cercles intimes³⁷¹. Cette célébration de la postérité familiale, qui cohabite avec celle plus marginale des figures de la nation, se vérifie autant dans la République américaine que dans les colonies du futur Canada : le portrait nord-américain possède une fonction mémorielle orientée principalement vers les liens d'alliance et de descendance.

³⁷⁰ Bolton, *Early American Portrait Draughtsmen in Crayons*: ix.

³⁷¹ Margaretta Lovell, *Art in a Season of Revolution: Painters, Artisans, and Patrons in Early America* (Philadelphie: University of Pennsylvania Press, 2005), 10–11.

Comme tel, il s'accompagne d'un souci d'exactitude physionomique et de pérennité matérielle qui commande des imitations minutieuses et des objets durables. Les techniques assistées d'instruments de précision répondent bien à cet effort de mémoire. Mazeau soutient ainsi que les commanditaires des portraits au physionotrace sont surtout les proches des modèles :

Cette transparence et cette vérité [du portrait au physionotrace], d'ailleurs revendiquées par les artistes comme arguments publicitaires, révèlent que ces images sont avant tout destinées aux membres de la famille et aux amis : c'est pourquoi la plupart d'entre elles se passent de noms ou de notices biographiques, le modèle devant être spontanément reconnu, sans autre forme de commentaire, par ceux qui possèdent son effigie³⁷².

Avec sa camera obscura, Schipper trace les physionomies avec une même intention de transparence qui témoigne d'une même fonction mémorielle. Or les impératifs d'exactitude et de pérennité s'avèrent peu conciliables avec la matérialité poudreuse du pastel qui, selon les idées reçues, produirait des dessins mal définis et des objets fragiles. De fait, la fonction américaine du portrait reste en grande partie étrangère aux enjeux esthétiques qui avaient contribué au succès européen du pastel au siècle précédent. Elle consacre la fidélité à la nature sur l'expression artistique, la représentation mimétique sur l'œuvre d'art, l'aptitude à reproduire sur la virtuosité artistique. Comme le soutient l'américaniste Neil Harris: « Customers, valuing accuracy more than artistic dignity, gave to painters the same careful instructions that they gave to any artisan »³⁷³. L'emploi restreint du pastel en Amérique s'expliquerait alors par le fait qu'en règle générale ce médium serait considéré impropre à

³⁷² Mazeau, « Portraits de peu: le physionotrace au début du XIX^e siècle », 39.

³⁷³ Harris, *The Artist in American Society: The Formative Years, 1790-1860*: 58-59.

répondre aux attentes des commanditaires. Afin de contrer ses effets jugés indésirables, c'est-à-dire d'affiner sa facture graphique et d'augmenter sa stabilité mécanique, Schipper fera appel à un instrument de précision pour dessiner et affermira la consistance de ses bâtons de couleur. En d'autres termes, les propriétés visuelles et matérielles du pastel, des propriétés soi-disant naturelles, s'adapteront aux usages américains du portrait. Elles se modifieront au contact de nouvelles données culturelles.

3.7. Conclusion

Les discours et les pratiques du XVIII^e siècle avaient défini la nature du pastel en l'associant à des valeurs modernes, à savoir dans le registre de l'art à des théories coloristes. Or ce chapitre a voulu montrer qu'au début du siècle suivant, en Amérique, le pastel embrassait des vues presque contraires et que la définition de sa soi-disant nature se trouvait renversée. Ainsi, les portraits de Schipper témoignent d'une mutation de la définition du pastel. Ils révèlent la souplesse du médium à composer avec de nouvelles contingences. Plus spécialement, ces œuvres participent d'une évolution du genre du portrait, sur le plan de la médialité. Alors que l'époque voit fleurir la mode des miniatures, le pastel, qui en principe devait convenir aux formats de « grandeur naturelle », devient propre à représenter de petits profils. Alors que la clientèle américaine cherche la ressemblance, il délaisse l'expressivité du geste au profit de tracés minutieux. Alors que sa qualité première était présumément la couleur, il se tourne vers une palette presque monochrome. En somme, les portraits de Schipper montrent que les propriétés spécifiques du pastel, comme celles de tout médium, sont historiques et donc nécessairement

changeantes. Elles ne peuvent se comprendre que dans leurs rapports à l'environnement artistique, culturel et social dans lequel s'inscrit leur finalité.

CONCLUSION

Le médium féminisé

« Mollement étendue, une jeune femme, aux carnations nacrées, à la physionomie souriante, aux cheveux dénoués, retenus par un ruban d'azur et retombant sur un coussin de soie bleue, semble accueillir du regard la personne aimée »³⁷⁴. La composition sensuelle, voire érotique, qui est décrite en ces termes est un pastel de la portraitiste Adélaïde Labille-Guiard (1749–1803) (ill. 4.1). Intitulée *L'Heureuse surprise* (1779), elle représente une jolie brunette à demi nue, langoureusement allongée, la tête renversée et la bouche entrouverte, qui paraît saisie d'une joie imprévue. L'image suggestive capte un moment fugitif, celui d'une œillade coquine et complice apparemment échangée avec un visiteur inattendu. Elle laisse présager que la venue providentielle donnera lieu à d'ardentes célébrations. Sur le plan formel, la composition renvoie au sujet de sa représentation. Le vocabulaire plastique fait écho à la sensualité que dégagent les éléments référentiels – la chevelure ondulée, les lèvres humides, la poitrine découverte. Créé dans une harmonie complémentaire de bleu et de vermillon, de teintes vives et de nuances fines, le pastel de Labille-Guiard présente, selon la même description, « une délicieuse couleur »³⁷⁵. Celle-ci se révèle en particulier dans le rendu des chairs qui résulte, comme l'a noté Laura Auricchio, d'un mélange optique entre le bleu du papier et le rosé du pastel : « pale skin,

³⁷⁴ Roger Portalis, « Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) », *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité* 26, n° 3 (1901): 362.

³⁷⁵ *Ibid.*

with glimpses of blue paper shining through the thin layers of pastel, like veins infusing a supremely delicate complexion »³⁷⁶. Ainsi, aux attraits du modèle se joignent ceux de la couleur.

L'historienne de l'art Jacqueline Lichtenstein a montré que Roger de Piles, le principal théoricien des conceptions coloristes, « fera l'apologie audacieuse et philosophiquement inouïe des charmes du sensible, des plaisirs sensuels et des beautés du fard. Il prendra la défense d'une érotique de la peinture faisant appel à toutes les séductions d'une éloquence muette [...] »³⁷⁷. Le premier chapitre a proposé qu'au XVIII^e siècle les discours sur le pastel s'inscrivaient dans le prolongement tardif des polémiques entre Anciens et Modernes, telles qu'elles s'étaient polarisées autour des principes artistiques du *dessein* et du *coloris*. Selon ces discours, le pastel était compris comme un médium penchant du côté des Modernes et de leur « peinture libertine », pour reprendre l'expression méprisante de Roland Fréart de Chambray³⁷⁸. Il tendait à affirmer le pouvoir de séduction du *coloris*. En France, cette conception érotisée du pastel, associée à la modernité artistique, produisit sa part de remarques genrées qui furent connotées tant négativement que positivement selon la position adoptée dans le débat théorique. Lorsque cette conception perdra son actualité au début du XIX^e siècle, la pratique du pastel accusera un déclin, mais s'adaptera ponctuellement à de nouvelles contingences culturelles et sociales en virilisant son esthétique. En revisitant chacun des trois chapitres de la thèse, cette conclusion explore

³⁷⁶ Auricchio, *Adélaïde Labille-Guiard: Artist in the Age of Revolution*: 19. Dans ce même ouvrage, voir une analyse de l'œuvre et des conditions de sa première exposition, *ibid.*, 18-23.

³⁷⁷ Lichtenstein, *La Couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*: 215.

³⁷⁸ Cité dans *ibid.*, 203.

comment les discours et les pratiques artistiques tendirent à féminiser, puis à viriliser le médium du pastel, et comment cette sexualisation impacta sa légitimité artistique.

Dans le registre de la séduction artistique, le pastel se distinguait de la peinture à l'huile, et de la peinture en général, par un charme qui lui était propre : la fragilité³⁷⁹. Selon le poète Charles-Henri Watelet, l'éclat du coloris allait de pair avec une fragilité exquise. « [D]e la beauté, le Pastel a l'éclat & la fragilité », écrivait-il³⁸⁰. La dyade éclat et fragilité n'était pas exclusive aux vers de Watelet. Le peintre Joseph Fratrel (1730–1783) la reconduisit en des termes moins élogieux, lorsqu'il publia le résultat d'expérimentations sur des médiums plus pérennes.

Quel dommage? qu'une peinture aussi belle, aussi flateuse, & qui présente autant d'éclat, soit de toutes la plus fragile! Sans ce défaut, elle auroit depuis longtemps le privilège exclusif à perpétuité, d'être employée aux portraits en général ; mais plus décidément & plus particulièrement à ceux des Dames. Elle les traite avec un agrément, avec un éclat (ici le terme est à sa place,) & une fraîcheur extraordinaire ; malgré le poudreux des matieres qu'elle emploie, & que la moindre secousse peut ébranler. La fragilité du pastel séduisant par son éclat est sans remède ; les regrets qu'on en a sont sans ressources. L'amour qu'on lui porte a fait occuper des savans à le fixer [...] ³⁸¹.

Comme le premier chapitre l'a exposé, la précarité matérielle du pastel était décriée par les uns, mais prisée par les autres, en raison notamment d'un lien métaphorique avec le

³⁷⁹ Sur la peinture française et ses rapports à la séduction au XVIII^e siècle, voir notamment Melissa Hyde, « The "Makeup" of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilette », *The Art Bulletin* 82, n° 3 (2000) ; Mary D. Sheriff, *Fragonard: Art and Eroticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1990).

³⁸⁰ Watelet, *L'art de peindre: poëme avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*: 52.

³⁸¹ Joseph Fratrel, *La Cire alliée avec l'huile ou La peinture à huile-cire trouvée à Manheim par M. Charles Baron de Taubenheim* (Manheim: Imprimerie de l'Académie Electorale, 1770), 149-150.

caractère fuyant des apparences. Elle renvoyait à un goût moderne pour le transitoire. En ce sens, le pastel était perçu comme une forme de « beauté passagère »³⁸² ou, pour reprendre La Font de Saint-Yenne, de « beauté volatile »³⁸³.

L'éphémérité de la beauté est un thème récurrent de la peinture occidentale. Dans l'œuvre de Labille-Guiard, la prime jeunesse du modèle suggère, visuellement, que les liens métaphoriques entre altération du pastel et fugacité temporelle s'étendent aux ravages du temps sur l'image corporelle. À mon sens, les œuvres et les discours du XVIII^e siècle établissent un parallèle implicite entre la fragilité du médium et le vieillissement du corps féminin, comme si cette « beauté passagère » faisait doublement référence à celle du pastel et de la femme. L'historien de l'art Hans Belting a soutenu que tout médium, en tant que support matériel, entretient une analogie avec le corps physique : « Ce qui est matière dans le monde des corps [...] est médium dans le monde des images. Puisqu'une image n'a pas de corps, il lui faut un médium dans lequel elle puisse "s'incarner" »³⁸⁴. Le rapport analogique entre médium et corps, entre médialité et corporéité, ne saurait se confondre avec les clichés – que le premier chapitre a tenté de déconstruire – sur les pouvoirs du pastel dans l'imitation des carnations. Il ne saurait non plus participer des similitudes entre pastel et maquillage, et de leurs éventuels effets d'illusion³⁸⁵. Dans mon interprétation, l'analogie qui s'établit entre fragilité et vieillissement découle, au moins en partie, de

³⁸² Robinet, *Supplément à l'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 2: 586.

³⁸³ La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*: 104.

³⁸⁴ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, trad. Jean Torrent, *Le temps des images* (Paris: Gallimard, 2004), 26.

³⁸⁵ Voir Burns, « Making Up the Face: Technique and Meaning in the Pastels of Rosalba Carriera ».

l'érotisation du pastel par la théorie de l'art. Elle découle d'une dynamique érotique selon laquelle la perspective de la perte attise le désir.

L'œuvre de Labille-Guiard en illustrant un instant furtif du quotidien, la surprise, avec le saisissement qui l'accompagne, évoque encore sous un autre rapport le caractère éphémère du pastel. Si au XVIII^e siècle le médium était compris comme éphémère dans sa matérialité, il l'était également par ses sujets contemporains et par sa popularité fulgurante qui l'associaient à une mode. En se détournant en apparence du « goût ferme & invariable du vrai beau »³⁸⁶, le pastel représentait pour plusieurs le futile, le faible, voire le luxurieux, des étiquettes péjoratives qui dans le climat patriarcal du temps étaient accolées à la féminité. De ce fait, la féminisation du pastel ne se limitait pas à une évocation de beautés périssables. Elle possédait aussi des implications morales, le plus souvent négatives. Un des farouches critiques du médium, La Font de Saint-Yenne, déplorait notamment que « la facilité & la célérité de ces fragiles craïons ne fassent négliger l'huile beaucoup plus lente à la vérité, mais infiniment plus savante [...] »³⁸⁷. Le pastel, considéré moins « vrai » et moins « savant » que l'huile, renvoyait implicitement au superficiel ; manquant « de Consistance & de solidité », il se découvrait vulnérable³⁸⁸ ; sensuel, il devenait libertinage³⁸⁹. Bref, l'esprit de dénigrement que répandaient les détracteurs de cet art véhiculait une condamnation implicite, celle de la modernité, qui participait à féminiser le médium.

³⁸⁶ La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*: 3.

³⁸⁷ *Ibid.*, 28.

³⁸⁸ Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*: 10.

³⁸⁹ Cité dans Lichtenstein, *La Couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*: 203.

Socialement, le pastel était un phénomène moderne dont l'essor au XVIII^e siècle a été marqué par la contribution des femmes. Si des pastellistes-académiciennes comme Labille-Guiard et Roslin ont su exceller dans leur art, ce sont sans doute les artistes amateurs qui par leur nombre ont véritablement donné au phénomène son ampleur. Paul-Romain Chaperon, l'auteur du principal traité du XVIII^e siècle consacré au pastel, en recommandait la pratique soi-disant facile aux jeunes filles désœuvrées.

Mais le pastel peut arracher beaucoup de jeunes personnes à, l'ennui de la solitude. Ce genre de peinture a tant d'attraits, que rien n'est plus propre à leur fournir des ressources contre le désœuvrement, source de tant d'écarts. Le dessin fait partie de leur éducation. Mais elles s'y bornent, vu l'attrait qu'entraîne la Peinture. Cependant quel amusement plus doux, par exemple, ou qu'elle occupation plus délicieuse pour elles que de pouvoir tracer l'image des auteurs de leurs jours, des fleurs, un paysage. Le pastel leur en présente les moyens les plus faciles. Ce n'est, pour ainsi dire, qu'un jeu³⁹⁰.

Chaperon était à même de considérer le pastel comme un simple jeu, parce que cet art contrairement à la peinture à l'huile n'exigeait pas d'« attirail », c'est-à-dire de matériel compliqué et encombrant. Il va sans dire, les jeunes filles oisives auxquelles il destinait la pratique du pastel étaient exemptées de la tâche ardue et complexe de fabriquer leurs propres couleurs. Elles se servaient de matériel d'art manufacturé.

Ainsi, le mouvement de démocratisation du pastel reposait en grande partie sur un facteur matériel. Le deuxième chapitre a fait valoir que la production de bâtons de pastels, plus spécialement celle d'origine lausannoise, avait été l'une des clés de cette démocratisation. Cette production, stimulée par des impératifs modernes d'efficacité et de

³⁹⁰ Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*: 14-15.

rentabilité, en constituait même l'une des conditions de possibilité. Comme la confection des couleurs s'avérait d'un abord difficile, le matériel prêt à l'emploi permettait aux néophytes sans éducation artistique, en l'occurrence aux femmes, de se lancer sans contrainte dans l'aventure artistique. Sans surprise, les marchands et fabricants de couleurs, comme Bernard-Augustin Stoupan, ciblerent alors le créneau des « pastels pour dames »³⁹¹. Mais si les femmes de toutes origines et aux talents variables purent s'adonner à la pratique du pastel, c'est aussi en partie grâce au travail d'autres femmes : les artisanes du pastel. Comme le suggèrent les sources inédites exposées dans le deuxième chapitre, les femmes de la famille Stoupan ont joué un rôle déterminant dans le succès de la célèbre fabrique suisse et, en particulier, dans la poursuite de ses activités au décès du maître-artisan Stoupan. Ainsi, le pastel se féminisait non seulement dans les discours sur l'art, mais aussi dans la sphère sociale. Il était fabriqué et, surtout, largement employé par la gent féminine.

La première moitié du XIX^e siècle semble n'avoir conservé de cette féminisation que les jugements dépréciatifs, ce qui parmi d'autres facteurs contribua à la défaveur abrupte du médium. Plusieurs des irréductibles qui poursuivirent alors la pratique du pastel, dont Gerrit Schipper, opposèrent à cette féminisation – sciemment ou non – une esthétique antiquisante, pour ainsi dire virile, mettant à l'honneur une prétendue noblesse de caractère (ill. 4.2). Comme le troisième chapitre l'a montré, à la sensualité haute en couleur d'une Labille-Guiard, Schipper opposa le réalisme d'un dessin précis aux tonalités éteintes. Une vingtaine d'années plus tôt, Chaperon, pour qui le coloris faisait « le plus doux charme de

³⁹¹ *Almanach général des marchands, négocians et commerçans de la France et de l'Europe. [...] Pour l'Année 1772*: 166.

la Peinture » aurait pu questionner en ces termes la valeur des portraits du pastelliste : « Que faire d'un tableau farineux, sans fraîcheur, sans vie, dont le coloris louche, terne, insignifiant, ne présente aucun relief? »³⁹². Les couleurs voluptueuses de l'Ancien Régime telles que les déployait Labille-Guiard semblaient s'inhiber pour faire place chez Schipper à une ligne austère.

Malgré sa formidable popularité au XVIII^e siècle, le pastel ne resta jamais, sur le plan institutionnel, qu'un médium de second plan par rapport à la peinture à l'huile. Au milieu du siècle, l'Académie royale de peinture et de sculpture limita le recrutement des pastellistes – comme elle limitera à quatre le contingent de femmes en 1770 – en disqualifiant les œuvres au pastel comme morceaux de réception³⁹³. La position d'infériorité du pastel dans la hiérarchie implicite des médiums résultait, en grande partie, de son instabilité mécanique qui le rendait impropre à perpétuer la mémoire de l'histoire et, donc, à glorifier le pouvoir monarchique, la mission première de l'Académie royale. En tant que médium fragile, dont le format des supports était limité par celui du verre, le pastel était inadapté au grand genre de la peinture d'histoire. Mais au-delà de ce constat presque trop évident, sa féminisation dans les écrits sur l'art, jointe à son succès auprès des femmes, avait alimenté une perception négative qui, même sans être généralisée, contribua indirectement au maintien de la primauté institutionnelle de la peinture à l'huile. Les tentatives singulières pour adapter le pastel à une esthétique entendue comme masculine n'auront pas modifié de façon significative cette perception. Le pastel restera associé,

³⁹² *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*: 119.

³⁹³ La date précise à laquelle l'Académie royale ferma ses portes aux nouveaux pastellistes ne figure pas dans les procès-verbaux de l'institution. Voir Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793): la naissance de l'école française*: 103-104.

pendant les trois quarts du XIX^e siècle, à la féminisation minorative dont souffrait plus largement l'art dit rococo. Il retrouvera une nouvelle faveur lorsque la modernité artistique amorcera un autre virage avec les impressionnistes, les symbolistes et les nabis. Médium d'expérimentations plastiques encore axées sur la couleur, il servira alors sans discrimination à tous les genres artistiques. Si sa définition comme médium moderne se réactualisera, ses liens privilégiés au portrait se seront alors dénoués, tout comme ceux à la féminité.

ILLUSTRATIONS

[Illustration retirée]

Illustration 1.1.

Marie-Suzanne Roslin (née Giroust), *Autoportrait*, ca. 1771–1772, pastel sur papier marouflé sur toile.

[Illustration retirée]

Illustration 2.1.

Benjamin-Samuel Bolomey, *Jean Christoph Helmoldt*, 1795, aquarelle.

[Illustration retirée]

Illustration 2.2.

Échantillon des couleurs de Bernard-Augustin Stoupan, 1746, pastel sur parchemin.

[Illustration retirée]

Illustration 2.3.

Étiquette commerciale du fabricant de pastels François Michod, fin du XVIII^e siècle, eau-forte sur papier.



Illustration 2.4.

Étiquette commerciale des marchands de couleurs G. et I. Newman, 1786, gravure sur papier.

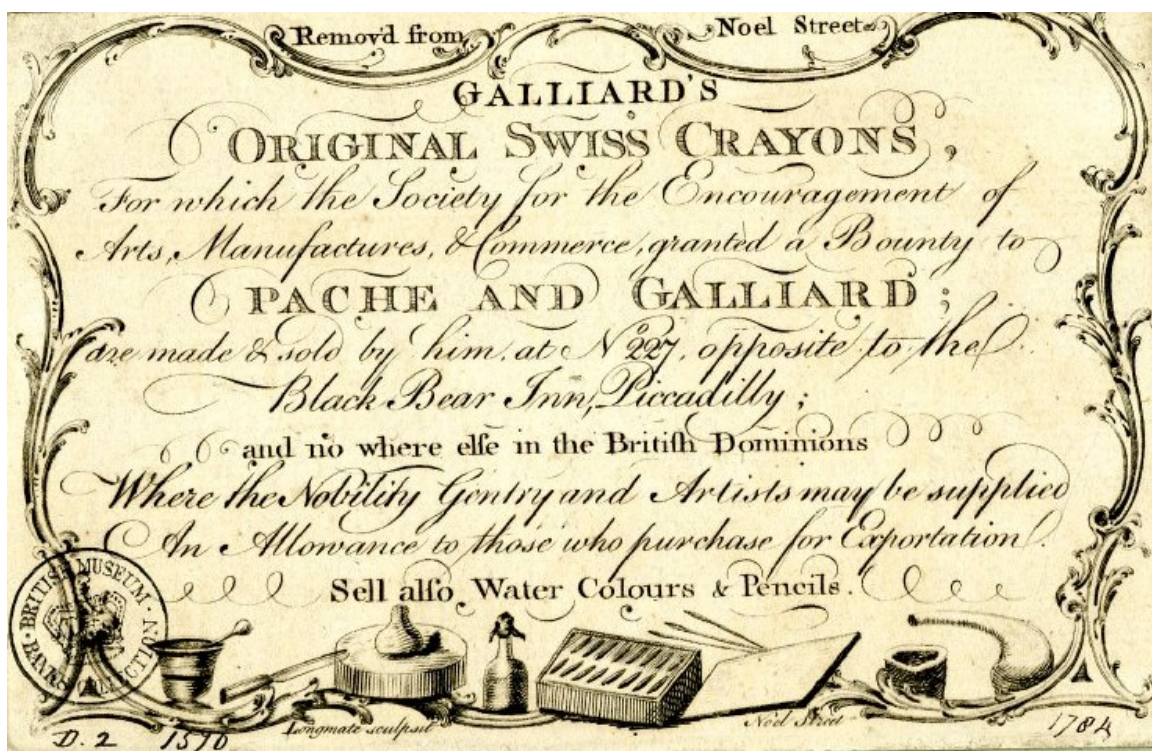


Illustration 2.5.

Étiquette commerciale des marchands de couleurs Pache et Galliard, 1784, gravure sur papier.

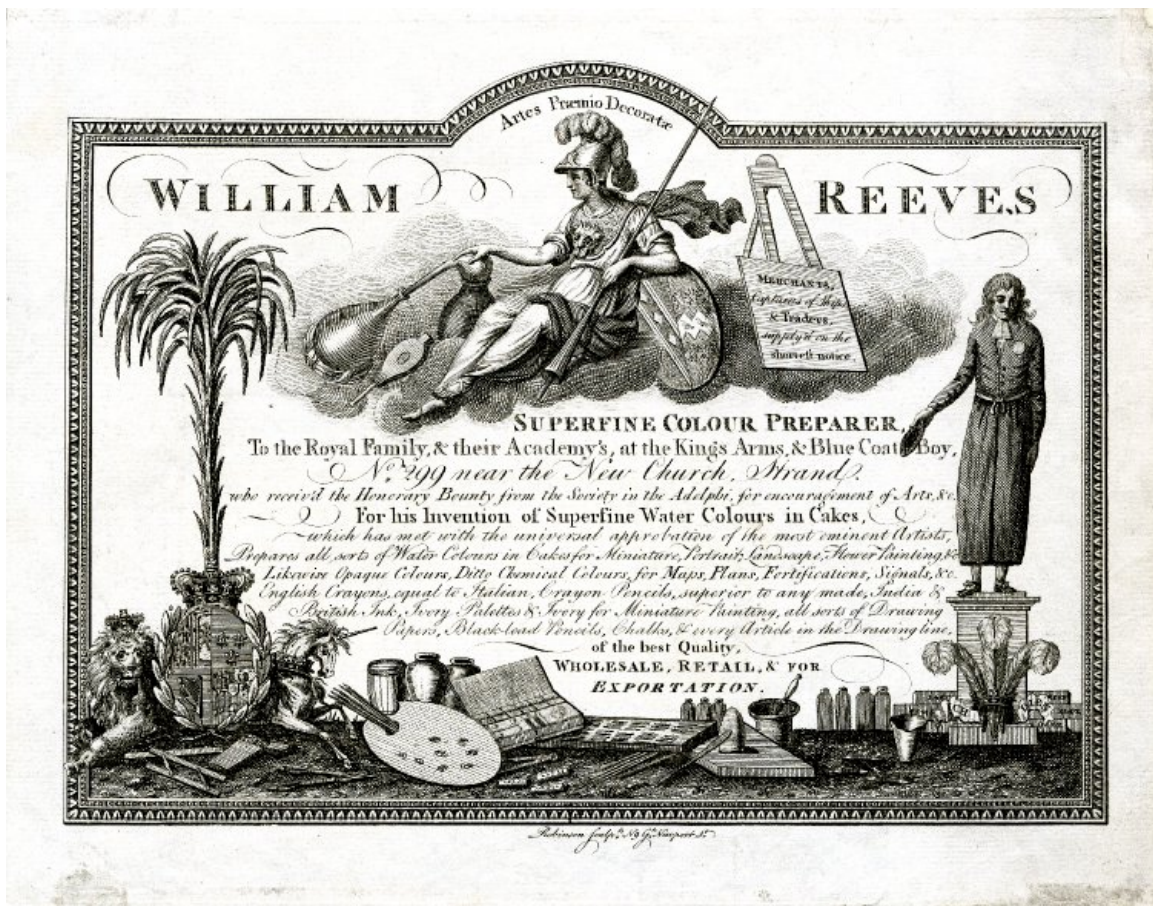


Illustration 2.6.

Étiquette commerciale du marchand de couleurs William Reeves, ca. 1780–1790, gravure sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.1.

Gerrit Schipper, *Louis Dulongpré*, 1808–1810, pastel sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.2.

Gerrit Schipper, *Archibald Norman McLeod*, 1808–1810, pastel sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.3.

Gerrit Schipper, *François-Xavier Malhiot*, 1808–1810, pastel sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.4.

Gerrit Schipper, *Reverend Jehoshaphat Mountain*, 1808–1810, pastel sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.5.

Gerrit Schipper, *Julie Boucher de La Perrière*, 1808–1810, pastel sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.6.

Gerrit Schipper, *Mary-Anne Mountain*, 1808–1810, pastel sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.7.

James Sharples, *Albert Gallatin*, ca. 1796, pastel sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.8.

William Berczy, *Charlotte Hermine-Louise Catherine D'Irumberry de Salaberry*, ca. 1809, peinture [aquarelle sur papier?].

[Illustration retirée]

Illustration 3.9.

Gerrit Schipper, *Le brigadier-général sir Isaac Brock*, 1809–1810, pastel sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.10.

D'après Gerrit Schipper, *His Excellency Sir James Henry Craig, Captain-General, and Governor in Chief of Lower Canada, Upper Canada*, 1810–1811, aquatinte, eau-forte et aquarelle sur papier vélin.

[Illustration retirée]

Illustration 3.11.

Gerrit Schipper, *Isaiah Thomas Sr.*, 1804, pastel sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.12.

Gerrit Schipper, *Isaiah Thomas Sr.*, 1804, pastel sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.13.

Gerrit Schipper, *Général Sir James Henry Craig*, 1808–1810, pastel sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.14.

D'après Gerrit Schipper, *Joseph Octave Plessis*, 1811, aquatinte et aquarelle sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.15.

Gerrit Schipper, *Portrait d'homme*, 1805, pastel sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.16.

Gerrit Schipper [attribution], *Monseigneur François de Laval* [détail], 1810, pastel et graphite sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.17.

Gerrit Schipper, *Monseigneur Louis-Olivier Briand*, 1810, pastel sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 3.18.

Louis-Chrétien de Heer [attribution], *Monseigneur Louis-Olivier Briand*, 1788, huile sur toile.

[Illustration retirée]

Illustration 3.19.

Claude Duflos [graveur], *Monseigneur François de Laval*, 1708, gravure en taille douce sur papier marouflé sur toile.

G. Schipper—Miniature Painter,
BEGS leave to inform the Ladies and Gentlemen of Boston that he has now in complete order, his *Achromatic Camera Obscura*, by which he takes Likenesses;—this instrument, being preferable to any for imitating Nature correctly, enables the painter to be certain of his Likeness, and is highly valued by the first Artists in Europe.
 LIKENESSES done in Coloured Crayons, with an elegant Frame and Glass, for Seven Dollars, and if not esteemed a Likeness no payment will be required.
 G. SCHIPPER intending soon to leave this town, begs those who wish to honour him with their commands, to call at Mr. *Wahfield's* elegant Drawing Room, over Mrs. *Sprague's* Library, in *Milk-street* where he will attend from 10 until 2 o'clock, and where specimens of his work are to be seen. Jan. 14.

Illustration 3.20.

Gerrit Schipper. « G. Schipper—Miniature Painter [publicité] ». *Columbian Centinel & Massachusetts Federalist*, 14 janvier 1804.

RUM de la GRENADÉ.
Montréal, 28 Novembre, 1808.

NOUVELLE METHODE DE DESSINER EN PASTEL.

G. SCHIPPER, tireur de portraits en miniature, qui est arrivé dernièrement en cette ville, a adopté une nouvelle méthode de prendre des ressemblances en miniature avec des pastels. Il se fait fort que les couleurs ne se passeront point et ne se changeront point non plus: car il a lui-même préparé les pastels, ayant eu soin d'éviter les ingrédients qu'il a su d'après sa propre expérience, ne pouvoir durer longtemps. Le prix est de six piastres, y compris un joli cadre doré, avec le verre. Et si l'on n'est content de son ouvrage il n'exigera pas de paiement. L'on en peut voir un échantillon à la Bibliothèque et à son logis chez Madame Warren, rue St. Paul, vis-à-vis la rue St. Jean Baptiste, où il se trouvera depuis 9 heures du matin jusqu'à 3 heures de l'après-midi.

Mr. S. se propose de partir en peu de jour en conséquence de quelques arrangements qu'il a pris.

Montréal, 25 Novembre, 1808.

A VENDRE PAR
BRUCE & ANDERSON,

Illustration 3.21.

Gerrit Schipper. « Nouvelle méthode de dessiner en pastel [publicité] ». *Gazette de Montréal*, 5 décembre 1808.

[Illustration retirée]

Illustration 3.22.

Gerrit Schipper [attribution à William Berczy], *Portrait d'homme* [verso], ca.1810, gouache et graphite sur papier.

[Illustration retirée]

Illustration 4.1.

Adélaïde Labille-Guiard, *L'Heureuse surprise*, 1779, pastel sur papier marouflé sur toile.

[Illustration retirée]

Illustration 4.2.

Gerrit Schipper, *John Gray*, 1808–1810, pastel sur papier.

ANNEXE 1

Le brevet d'apprentissage de Jean Christoph Hellmoldt³⁹⁴

Traité

Entre monsieur Bernard Augustin Stouppan, Bourgeois et Membre du Conseil des 200 de

Lausanne

Et

monsieur Jean Christoph Hellmoldt, d'Osterode, dans l'Electorat d'Hanovre

L'an mille sept cent septante cinq, et le treizième jour du mois de Septembre,

Sur les mains de moi Jean Abram Rodolph Gaulis, Notaire, juré, conseiller, et Secrétaire
Baillival à Lausanne, sous signé, et en présence des témoins ci bas nommés.

Personnellement, se sont constitués monsieur Bernard Augustin Stouppan, Bourgeois et
Membre du Conseil des deux cent de cette ville, d'une part.

Et monsieur Jean Christoph Hellmoldt, d'Osterode, dans l'Electorat d'Hanovre, d'autre
part ; Lesquels ont fait entr'eux une Convention et Traité solennel & irrévocable comme
suit.

1^o Ledit monsieur Hellmoldt désirant d'apprendre l'art de faire les crayons en Pastel, dans
le même degré de perfection où ledit monsieur Stouppan a sçu pousser cette science, il
promet & s'engage de demeurer chez lui pour aussi longtems qu'il plaira à Dieu de lui

³⁹⁴ « Traité : Entre monsieur Bernard Augustin Stouppan, Bourgeois et Membre du Conseil des 200 de
Lausanne Et monsieur Jean Christoph Hellmoldt, d'Osterode, dans l'Electorat d'Hanovre », dans *Notaire
Jean-Abraham Gaulis : registre 1772–1779*, Dg 121/4, RMS 867 445, f. 114–117.

conserver la vie, ou que ledit monsieur Stouppan voudra le garder ; De travailler à cet art où la Chimie est fort employée, avec toute l'assiduité, l'application & la fidélité requise, en obéissant audit monsieur Stouppan avec docilité, et suivant ses directions et ses ordres, sans s'en écarter jamais ; Et de lui rendre un compte fort exact de tout le produit de son travail, sans s'en retenir quoi que ce soit, comme il est du devoir d'un bon et fidèle apprentif et commis.

Pour sureté de l'exécution duquel engagement tant à l'égard du terme, qui ne doit finir qu'à la mort dudit monsieur Stouppan ou à sa volonté, qu'à l'égard de la fidélité dudit Sieur Hellmoldt, il hipothèque & affecte ici tous & un chacun les biens qu'il possède audit Osterode, & spécialement son Fief & son Domaine administrés par le Sieur George Frédérich Holziégel, Régent au Collège dudit Osterode, son Beau-frère ; Lequel s'est judiciairement engagé de ne rien délivrer, ni distribuer des Revenus de ce Domaine et Fief, sans l'avis et consentement dudit monsieur Stouppan, auquel cet engagement pris au Siège Royal et Electoral deditte ville, le 13^e Juillet dernier, servira de sureté, à teneur d'icelui, où soit [raport ?] au besoin ; & duquel la traduction sera ci dessous ténorisée³⁹⁵. Outre ce, ledit Hellmoldt affecte encore ici, tous les biens, meubles, et effets qu'il aura audit Lausanne ; Sur tous lesquels biens, meubles, et effets, ledit mons^r Stouppan pourra agir, pour son indemnité, le Cas échéant. Ledit Sieur Hellmoldt s'engageant de plus à ne divulguer le Secret à qui que ce soit, du vivant de sondit maitre.

2^o Ledit monsieur Stouppann de son coté, promet & s'engage, de garder pendant sa vie, ou à sa volonté, le susnommé Sieur Jean Christoph Hellmoldt ; de le loger et nourrir chez lui, & à sa table ; de faire blanchir son linge, et de lui enseigner tout ce qui a raport à sa ditte

³⁹⁵ Ancien terme de droit qui concerne la portée pénale du document.

fabrique de Pastel sans lui cacher quoi que ce soit de ce qu'il faut savoir pour rendre ces crayons aussi parfaits que possible, sans pourtant lui payer aucun apointment pour les deux premières années, qui sont censées avoir commencé le 24^e Juin dernier, vû qu'elles sont destinées & présumées être nécessaires pour son apprentissage ; Que cependant, si ledit mons^r Stoupann venoit à mourir avant la S^t Jean de 1776, comme ledit S^r Hellmoldt ne seroit pas encore bien au fait de cet art, et que néant moins il n'auroit pas laissé que d'être fort utile aud^t monsieur Stoupann, par ses connaissances dans la chimie, il lui sera payé d'apointment par forme de gratification, un Ecu neuf soit quatre francs par mois. Et s'il ne meurt que dans le courant de la 2^e année, il ne lui sera payé que seulement la moitié à compter depuis le led^t jour, 24^e, Juin 1775, attendu qu'il sera plus avancé en connaissance de cet art. Et au cas que lui dit Sieur Hellmoldt vint à décéder avant led^t mons^r Stoupann, ce qui n'est pas impossible, les Jeunes pouvant mourir comme les vieux, ses héritiers n'auront point d'apointment à répéter aud^t mons^r Stoupann, qui promet en outre de lui donner depuis l'écoulement des dites deux premières années, et pendant la durée de son séjour chez lui dès lors, cinq francs pour chaque assortiment de crayons qu'il fabriquera & débitera, soit ici, soit dans l'Etranger.

Laquelle Convention Parties ont promis d'observer exactement, sans y contrevenir en façon que ce soit, sous toutes dues obligations de biens.

Ainsi fait & passé sous toutes les clauses requises, au dit Lausanne, en présence des Sieurs Jean George Daller de Bischoffzell, François Louis Jaquenoud, d'Ecublens & François Fontannaz de Béz [Bex], tous trois négociants en cette ville, témoins connus & requis, le susd^t Jour, 13^e 7^{bre} 1775.

JAR Gaulis

Teneur de la traduction de l'engagement du Sieur George Frédéric Holziégel, Régent au Collège de cette ville, ayant représenté au Siège Royal & Electoral d'icelle, que son Beau-frère Jean Christoph Hellmoldt se seroit engagé sous des conditions avantageuses, à demeurer auprès de monsieur Stupan, chymiste à Lausanne, et de travailler pour lui aussi longtems auroit qu'il plairoit à Dieu de lui conserver la vie, Et que led^t monsieur Stupan Souhaité d'avoir une assurance par écrit, que ledit Hellmoldt remplira son engagement à consentement.

Le susdit Hellmoldt étant connu dans cette ville, pour un homme d'une conduite irréprochable, et y possédant un Fief et Domaine assés considérable, dont l'administration est remise aud^t Helziegel, celui ci s'est engagé Judiciairement de ne rien délivrer des revenus de ce Fief et Domaine sans l'avis & consentement de mons^r Stupan, auquel cet engagement servira de sureté pour que Jean Christoph Hellmoldt ne le quitte pas sans sa volonté. Et au cas que cela arrive, ledit mons^r Stupan sera en plein Droit de prendre possession des biens dudit Hellmoldt, et de se les aproprier, comme son bien propre. Ayant été requis de mettre les présentes par écrit, et de les confirmer judiciairement. Nous y avons consenti.

Osterode, ce 13^e Juillet 1775.

Signé *A Ofenbart* [?]

HE Tiedemann [?]

Que cette Copie de Traduction est bien conforme à la Minute atteste, après due Collation, l'Original Allemand étant Sçélé, & Signé comme [sus ?] proche.

JAR Gaulis

ANNEXE 2

Le testament de Bernard-Augustin Stoupan³⁹⁶

Testament de monsieur Bernard Augustin Stoupan de Lausanne

Du 14 X^{bre} 1775. Décédé le 18 dudit.

L'an mille Sept cent Septante cinq & le quatorzième jour du mois de Décembre, environ les deux à trois heures après midi.

Sur les mains de moi Jean Abram Rodolph Gaulis, Notaire juré, Conseiller et Secretaire Baillival à Lausanne, soussigné, et en présence de témoins ci bas nommés, s'est en personne constitué, Monsieur Bernard Augustin Stoupan, Bourgeois et membre du Deux Cent de cette ville, Lequel se trouvant par la grace & la volonté de Dieu, fort avancé en age, & bien pressé de maladie, mais pourtant toujours de bon sens, mémoire, et jugement, et désirant de mettre ordre à ses affaires temporelles, après avoir recouru humblement à la miséricorde de Son Créateur, et à l'intercession de Jésus-Christ notre Sauveur, et nôtre Rédempteur, Les priant de vouloir recevoir son ame dans le Sein du bonheur & de la félicité céleste, a fait son Testament et disposition de dernière volonté, comme Suit ; Ne nous ayant aparu d'aucune Suggestion ni induction de qui que ce soit.

1°. Il donne et Lègue aux Pauvres de l'Hopital de cette ville, vint cinq francs.

2°. À la Bourse des Pauvres allemands ded^{te} ville de Lausanne, Cent francs, payables Six Semaines après son décès.

³⁹⁶ « Testament de Monsieur Bernard-Augustin Stoupan de Lausanne », dans *Notaire Jean-Abraham Gaulis : registre 1772–1779*, Dg 121/4, RMS 867 445, f. 123–125.

3°. À la Bourse des Pauvres habitants, aussi Cents francs, dont cinquante seront de même payables dans lesdites six semaines, & les autres Cinquante une année après sans Intérêts.

4°. Il lègue à honorée D^{elle} Marguerite Roi, femme du sieur Chenider, sa filleule, Septante cinq francs, payables aussi dans les Six semaines après son décès.

5°. À D^{elle} Jeannette fille de feu monsieur Benjamin Stoupan, sa nièce, trente Cinq francs, payables trois Semaines après l'Ensevelissement.

6° Il donne et lègue à Dame Marie Madelaine Isot de Berne, sa chère & bien aimée Epouse, la Jouissance de tous & un chacun ses Biens, Meubles, effets, utenciles, Vaisselles, Linges, Danrées, Victuailles, et généralement de tout ce qu'il a & délaissera à sa mort, en quoi qu'il consiste, & quel qu'en soit le nom ; Et cela en reconnaissance de sa tendresse, & des Soins particuliers qu'elle a eu pour lui, depuis le jour de leur union, & qu'elle a toujours avec la même bonté.

7° Comme la ditte Dame son Epouse lui a aporté en dot la somme de quatre mille Livres de Berne, & qu'Elle a, par son oeconomie, sa bonne conduite & son activité, contribué de tout son possible, de son coté, comme le Testateur du sien, chacun selon ses Talents, sa capacité, et sa vocation, à l'accroissement de la petite fortune qu'ils avoient l'un & l'autre, à l'Epoque de leur mariage ; Il veut & entend que tous les Biens dont par la bénédiction de la Divine Providence ils sont actuellement en possession, Soyent censés indivis entr'eux par moitié en valeur, & appartenir autant à l'un qu'à l'autre, Sans distinction ; Bien entendu, que tous lesdits accroits et épargnes qu'elle a à sa part, Seront reversibles aux héritières ci après nommées, leurs Chers enfants.

8° Enfin, led^t mons^r Stoupan nomme & institue pour ses [orayes ?], uniques, et légitimes héritières en tous ses autres Biens non légués, Les Demoiselles Marie Anne Madelaine, et

Louise Stoupan, ses deux chères filles, la première femme de mons^r Nagan, de Hambourg, & l'autre femme de monsieur Louis Panserod³⁹⁷, de Prilly, & de Neuchatel, négociant au dit Lausanne, voulant led^t Testateur que lesd^{tes} Dames, ses filles, n'ayent rien à se redemander, ni à prétendre, l'une contre l'autre, à raison des dottes qu'elles ont eu, lors de leur mariage, ou à raison de mariage, mais que chacune se contente de ce qu'elle a reçu ; Les chargeant conjointement de payer toutes les dettes Paternelles, s'il s'en trouve ; madame son Epouse étant chargée du paiement des susdits légats, et de tous les frais de médecins & de sépulture, à raison de sa jouissance.

Cassant & revoquant tout autre précédents testaments qu'il pourrait avoir ci devant fait, voulant que celui-ci soit exécuté dans tous ses points, comme conforme à sa dernière volonté.

Ainsi passé aud^t Lausanne, dans la maison dudit mons^r Stoupan, près de son Lict, en présence de Spectable & Savant Emanuel Frederich Sprungli, ministre du S^t Evangile & Pasteur de l'Eglise allemande de cette ville³⁹⁸, de monsieur Jean Louis Nillon, de Romainmotier et de mons^r Jean George Daller, de Bischofzel, tous deux habitants aud^t Lausanne, témoins Connus & requis, les Susd^t jour, 14^e X^{bre} 1775.

JAR Gaulis

³⁹⁷ Sur la famille Panserot, notamment sur Louis, le gendre de Stoupan, voir Francillon, « Notes sur quelques familles du refuge, éteintes en Suisse (Suite): Panserot de Paris ».

³⁹⁸ Emmanuel Friedrich Sprüngli, originaire de Berne, pasteur de la paroisse allemande de Lausanne entre 1775 et 1786.

SOURCES ARCHIVISTIQUES

Archives cantonales vaudoises, Lausanne (ACV)

« Testament de Monsieur Bernard-Augustin Stoupan de Lausanne », dans *Notaire Jean-Abraham Gaulis : registre 1772–1779*, Dg 121/4, RMS 867 445, f. 123–125.

« Traité : Entre monsieur Bernard Augustin Stouppan, Bourgeois et Membre du Conseil des 200 de Lausanne Et monsieur Jean Christoph Hellmoldt, d'Osterode, dans l'Electorat d'Hanovre », dans *Notaire Jean-Abraham Gaulis : registre 1772–1779*, Dg 121/4, RMS 867 445, f. 114–117.

Lettre de Benjamin Stuppan, 14 septembre 1722, dans Documents des familles de Lausanne, de Sablet à Syvard, Bt 12/3.

Archives de la Ville d'Yverdon-les-Bains (AVY)

Lettres d'Helmoldt à messieurs Mandrot et compagnie, 9 août 1793, 26 novembre 1793, 29 novembre 1793, 21 décembre 1793 et 28 mai 1794, dans *Mandrot*, FB 3.

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Québec (BAnQ)

« Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », dans *Fonds François Baillairgé*, cote P398, P1.

Connecticut Historical Society, Hartford (CHS)

Lettres de Ruth Patten Jr. à Susan J. Winsor, ms 55445.

Frick Art Reference Library, New York (FARL)

Gerrit Schiper: Artist file, cote 100 Schipper.

Shipper, Nicholas Lockwood, « The Life of Nicholas L. Shipper, written by himself, embracing a period of sixteen years, until his arrival in America in the year 1826 » [tapuscrit], cote 113 Sch34s.

Generallandesarchiv, Karlsruhe

Échantillon des couleurs de Bernard-Augustin Stoupan, 1746, dans *Karoline Luise von Baden: Kunst und Korrespondenz* [en ligne], FA 5 A Corr 96, 35.

Musée de la civilisation, Québec

Fonds d'archives du Séminaire de Québec, SME4, les livres de comptes, les fondations et les donations, séminaire 122, n° 324.

Fonds d'archives du Séminaire de Québec, SME4, les livres de comptes, les fondations et les donations, ms C27, f. 46.

Musée historique de Lausanne (MHL)

« Pastels (Fabrique de) », dans *Fonds Bridel : dossiers thématiques*, section 36, série 88, pièces 001-013.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

Académie française. *Les Registres de l'Académie française, 1672-1793*. Vol. 4, Paris: Firmin-Didot et cie, 1906.

Académie royale de peinture et de sculpture. *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art Français d'après les registres originaux conservés à l'Ecole des Beaux-Arts*. dirigé par Anatole de Montaiglon 10 vols. Vol. 6, Paris: J. Baur, 1885.

« Académies : séances de diverses sociétés ». *L'Esprit des journaux, françois et étrangers* 10 (octobre 1779): 224-246.

Adamczak, Audrey. *Robert Nanteuil, ca. 1623-1678*. Paris: Arthena, 2011.

Adams, Charles Francis, Guernsey Jones et Worthington Chauncey Ford, dir. *Letters & Papers of John Singleton Copley and Henry Pelham, 1739-1776*. Boston: The Massachusetts Historical Society, 1914.

Alexander, Forsyth, dir. *Henrietta Johnston: "who greatly helped... by drawing pictures"*. Winston-Salem, N.C.: Museum of Early Southern Decorative Arts, 1991.

Allodi, Mary. « Gerritt Schipper, 1770-1825 ». Dans *La Peinture au Québec 1820-1850: nouveaux regards, nouvelles perspectives*, dirigé par Mario Béland. 183-186. Québec: Les Publications du Québec; Musée du Québec, 1991.

———. « Pastel Profiles ». Dans *Berczy*, dirigé par Mary Allodi, Peter N. Moogk, Beate Stock, Rosemarie L. Tovell et Anne Ruggles. 304-308. Ottawa: National Gallery of Canada, 1991.

Almanach général des marchands, négocians et commerçans de la France et de l'Europe. [...] *Pour l'Année 1772*. Paris: Chez Valade, Libraire, 1772.

Anonyme. « Gravures [publicité] ». *Gazette de Québec*, 4 juillet 1811.

———. « Moderne ». Dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dirigé par Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert. 601. Neuchâtel: Samuel Faulche & Compagnie, 1751-1765.

———. « Peinture, Sculpture & Gravure ». *La Feuille Nécessaire, Contenant divers détails sur les Sciences, les Lettres & les Arts*, n° 8 (2 avril 1759).

- Apollinaire, Guillaume. « L'Art anglais. Les Pastellistes au XVIII^e siècle. L'Exposition de la rue Royale ». *L'Intransigeant*, n° 11224 (8 avril 1911): 1-2.
- The Art of the Pastel: An Exhibition of English and Continental Pastels*. Londres: Clarendon Gallery, 1986.
- « Arts ». *Avant-Coureur*, n° 31 (2 août 1762): 490-493.
- Auricchio, Laura. *Adélaïde Labille-Guiard: Artist in the Age of Revolution*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2009.
- « Avertissements ». *Franckfurter Frag und Anzeigungs Nachrichten*, n° 30, 32, 33, 34, 35, 36 (13, 17, 20, 22, 24, 27 avril 1784).
- « Avis ». *Gazette d'agriculture, commerce, arts et finances*, n° 80 (6 octobre 1772): 639.
- Ayres, James. *The Artist's Craft: A History of Tools, Techniques and Materials*. Oxford: Phaidon, 1985.
- Baetjer, Katherine et Marjorie Shelley. *Pastel Portraits: Images of 18th-Century Europe*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011.
- Baker, Christopher, William Hauptman et MaryAnne Stevens, dir. *Jean-Etienne Liotard (1702–1789)*. Londres: Royal Academy of Arts, 2015.
- Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997.
- Baudelaire, Charles. « Le Peintre de la vie moderne ». Dans *Curiosités esthétiques: l'art romantique et autres oeuvres critiques*, dirigé par Henri Lemaitre. 453-502. Paris: Garniers frères, 1962. 1863.
- Belhoste, Jean-François et Guy-Michel Leproux. « La fenêtre parisienne aux XVII^e et XVIII^e siècles: menuiserie, ferrure et vitrage ». Dans *Fenêtres de Paris: XVII^e et XVIII^e siècles*. 15-44. Paris: Commission du Vieux Paris, 1997.
- Bellion, Wendy. « Heads of State: Profiles and Politics in Jeffersonian America ». Dans *New Media, 1740-1915*, dirigé par Lisa Gitelman et Geoffrey B. Pingree. 31-59. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.
- Belting, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Traduit par Jean Torrent. Le temps des images. Paris: Gallimard, 2004. 2001.
- Benes, Peter. « Machine-Assisted Portrait and Profile Imaging in New England after 1803 ». Dans *Painting and Portrait Making in the American Northeast*, dirigé par Peter Benes et Jane Montague Benes. Dublin Seminar for New England Folklife Annual Proceedings 19, 138-150. Boston: Boston University, 1995.

- . « Taking Faces I: The Itinerant Portraitist ». Dans *For a Short Time Only: Itinerants and the Resurgence of Popular Culture in Early America*. 300-313. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016.
- . « Taking Faces II: The Physiognotrace ». Dans *For a Short Time Only: Itinerants and the Resurgence of Popular Culture in Early America*. 314-328. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016.
- Bergier, Jean-François. *Histoire économique de la Suisse*. Paris: A. Colin, 1984.
- Bermingham, Ann. *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Besnard, Albert et Georges Wildenstein. *La Tour: la vie et l'oeuvre de l'artiste*. Paris: Les Beaux-Arts, Édition d'études et de documents, 1928.
- Blanc, Charles. « Peinture au pastel ». Dans *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture*. 586-588. Paris: Librairie Renouard, 1876. 1867.
- Blanquart de Septfontaines, Louis-Marie. « Pastels: et les crayons de diverses espèces (art de composer les) ». Dans *Encyclopédie méthodique: arts et métiers mécaniques*, dirigé par Jacques Lacombe. 62-66. Paris; Liège: Pankoucke; Plomteux, 1789.
- Blättel, Harry. *International Dictionary Miniature Painters, Porcelain Painters, Silhouettists*. Munich: Arts & Antiques Edition Munich, 1992.
- Boivin, Nicole. *Material Cultures, Material Minds: The Impact of Things on Human Thought, Society, and Evolution*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008.
- Bolton, Theodore. *Early American Portrait Draughtsmen in Crayons*. New York: Kennedy Graphics; Da Capo Press, 1923.
- . *Early American Portrait Draughtsmen in Crayons*. New York: Kennedy Graphics; Da Capo Press, 1970. 1923.
- Bonnet, Marie-Josèphe. « Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e-XIX^e siècles) ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 49, n° 3 (2002): 140-167.
- . *Liberté, égalité, exclusion: femmes peintres en Révolution 1770-1804*. Paris: Vendémiaire, 2012.
- Bontinck, E. « La Fabrication des pastels ». *La Chimie des peintures* 7 (1944): 243-256.
- Boufflers, Stanislas-Jean de. *Lettres de monsieur le Chevalier de Boufflers, pendant son voyage en Suisse, à madame sa mère*. s. l.: s. n., 1771.

- Bourassa, Paul. « Dulongpré pastelliste: une analyse critique de quelques oeuvres ». Dans *Dulongpré: de plus près*, dirigé par Robert Derome, Paul Bourassa et Joanne Chagnon. 49-59. Montréal: Musée McCord d'histoire canadienne, 1988.
- Boutet, Claude. *Traité de la peinture en miniature, pour apprendre aisément à peindre sans maître. [...] Auquel on a ajouté un petit Traité de la peinture au pastel avec la méthode de composer les pastels [...]*. La Haye: Louis & Henry van Dole, 1708. 1673.
- « Brevet ». Dans *Dictionnaire de l'Académie françoise*. 140-141. Nîmes: Gaude, 1777.
- Bridel, Georges-Antoine. « Les pastels de Lausanne: étude présentée à l'Assemblée du 14 juin 1944 ». *Association du Vieux-Lausanne: rapport du comité sur sa gestion pendant l'année 1944* (1944): 10-21.
- Burns, Thea. « Chalk or Pastel? The Use of Coloured Media in Early Drawings ». *The Paper Conservator* 18, n° 1 (1994): 49-56.
- . « The Historic Framing and Presentation of European Pastel Portraits in the Early Eighteenth Century ». Dans *Historic Framing and Presentation of Watercolours, Drawings and Prints*, dirigé par Nancy Bell. 10-19. Leigh: Institute of Paper Conservation, 1996.
- . *The Invention of Pastel Painting*. London: Archetype, 2007.
- . « Making Up the Face: Technique and Meaning in the Pastels of Rosalba Carriera ». Dans *The Broad Spectrum: Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper*, dirigé par Harriet K. Stratis et Britt Salvesen. 17-22. Londres: Archetype Publications, 2002.
- . « Matte Surfaces: Meaning for Audiences of 18th-century Pastel Portraits and the Implications for their Care Today ». *Kermes* 29, n° 101/102 (2018): 17-23.
- . « The Political Construction of Fragility and French Arts Policy around 1750 ». *Studies in Conservation* 43, n° 1 (1998): 190-193.
- Burns, Thea et Philippe Saunier. *The Art of the Pastel*. New York; Londres: Abbeville Press Publisher, 2015. 2014.
- . *L'art du pastel*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2014.
- Busse, Joachim. *Guide international de tous les peintres et sculpteurs du XIX^e siècle*. Wiesbaden: Busse, 1977.
- « BY order of the hon. John V. N. Yates, Esq. recorder of the city of Albany ». *The Albany Register*, 10 juin et 8 juillet 1808, 4.

- « BY order of the hon. John V. N. Yates, Recorder of the city of Albany ». *American Citizen*, 6 juillet, 26 juillet et 2 août 1808, 4.
- Carriera, Rosalba, Alfred Sensier et Giovanni Vianelli. *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721*. Paris: Techener, 1865.
- Cary, Thomas. « BY AUCTION ». *The Quebec Mercury*, 6 août 1810, 255.
- Cérenville, Bernard de. *Le système continental et la Suisse 1803-1813*. Lausanne: G. Bridel & cie, 1906.
- Chagnon, Joanne. « Le portrait de Sir James Henry Craig par Levi Stevens ». *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien* 17, n° 2 (1996): 58-63.
- . « Les portraits de François de Laval ». *Cap-aux-diamants: la revue d'histoire du Québec*, n° hors série (printemps 1993): 34-37.
- Chaperon, Paul-Romain. *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*. Paris: Defer de Maisonneuve 1788.
- « Charles Pache ». Dans *British Artists' Suppliers, 1650–1950* Londres: National Portrait Gallery, 2018. <https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers>.
- Chavance, René. « Les pastellistes anglais du XVIII^e siècle ». *La vie artistique: revue d'information des collectionneurs et des artistes* (avril 1911): 66-67.
- Constant de Massoul, Pierre-Barthélemy. « Painting in Pastels, Or, Crayons ». Dans *A Treatise on the Art of Painting, and the Composition of Colours, Containing Instructions for all the Various Processes of Painting*. 108-116. Londres: T. Baylis, 1797.
- Cotgrave, Randle. « Crayon » et « Crayonner ». Dans *A Dictionarie of the French and English Tongues*. s. p. Londres: Adam Islip, 1611.
- Coural, Natalie. « Aperçu sur les fixatifs des pastels au XVIII^e siècle ». *Support/Tracé*, n° 9 (2009): 24-28.
- Crary, Jonathan. « La chambre noire et son sujet ». Dans *Techniques de l'observateur: vision et modernité au XIX^e siècle*. 59-111. Bellevaux: Éditions Dehors, 2016. 1990.
- Cromer, Gabriel. « Le Secret du Physionotrace: la curieuse “Machine à dessiner” de G. L. Chrétien ». *Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique le Vieux papier* 16, n° 112 (1925): 477-484.

- Curat, Corinne. « Bernard-Augustin Stoupan: l'art de la fabrication des pastels ». Dans *Pastels du 16^e au 21^e siècle*, dirigé par Sylvie Wuhrmann et Aurélie Couvreur. 57-60. Lausanne: Fondation de l'Hermitage, 2018.
- d'Arnoult, Dominique. *Jean-Baptiste Perronneau, ca.1715-1783: un portraitiste dans l'Europe des Lumières*. Paris: Arthena, 2014.
- Dacier, Émile et Paul Ratouis de Limay. *Pastels français des XVII^e et XVIII^e siècles: étude et notice*. Paris; Bruxelles: Éditions G. Van Oest, 1927.
- Dayot, Armand. « The French Pastellists of the Eighteenth Century ». *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, n° 130 (1904): 316-323.
- Debie, Christine. *Maurice-Quentin de La Tour: "peintre de portraits au pastel", 1704-1788, au Musée Antoine Lécuyer de Saint-Quentin*. Thonon-les-Bains; Saint-Quentin: L'Albaron-Société Présence du Livre; Musée Antoine Lécuyer, 1991.
- Debie, Christine et Xavier Salmon. *Maurice-Quentin de La Tour: prince des pastellistes*. Paris: Somogy, 2000.
- Delapierre, Emmanuelle, Matthieu Gilles et Hélène Portiglia. *Rubens contre Poussin: la querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*. Gand: Ludion, 2004.
- Delormois, M. *L'art de faire l'Indienne à l'instar d'Angleterre, Et de composer toutes les couleurs, bon teint, propres à l'Indienne*. Paris: Charles-Antoine Jombert, 1770.
- Denk, Claudia. *Artiste, Citoyen & Philosophe: Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*. Munich: Fink, 1998.
- Deonna, Waldemar «Quelques portraitistes genevois au XVIII^e siècle ». *Genava: revue d'histoire de l'art et d'archéologie* 21 (1943): 146-160.
- Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph. *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. Vol. 4, Paris: De Bure l'aîné, 1762.
- Diderot, Denis. « Salon de 1765 ». Dans *Salons*, dirigé par Jean Seznec et Jean Adhémar. Oxford: Clarendon Press, 1960. 1759-1781.
- . « Salon de 1767 ». Dans *Salons*, dirigé par Jean Seznec et Jean Adhémar. Oxford: Clarendon Press, 1963. 1759-1781.
- Dolce, Lodovico. *Dialogue sur la peinture de Louis Dolce, Intitulé l'Arétin*. Florence: Michel Nestenus & François Moucke, 1735. 1557.
- Dossie, Robert. *Memoirs of Agriculture, and Other Œconomical Arts*. Vol. 1, Londres: J. Nourse, 1768.

- Dréolle de Nodon, Ernest. *Éloge biographique de Maurice-Quentin De La Tour*. Paris: Amyot, 1856.
- Drouin, Daniel. *Coiffures & parures au Québec: portraits de femmes 1790-1860*. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 2009.
- Dubois, Jacques. « Portraits au physionotrace. » Thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1999.
- Dubos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Vol. 1, Paris: Jean Mariette, 1719.
- Duchesne, Henri-Gabriel. « Crayons ». Dans *Dictionnaire de l'Industrie, ou Collection Raisonnée Des Procédés utiles dans les Sciences et dans les Arts*. Paris: Poignée; Calixte Volland; Billois, 1800-1801 [an IX]. 1776.
- Dufresnoy, Charles-Alphonse. *L'art de peinture, de Charles-Alphonse Du Fresnoy, Traduit en François, avec des remarques nécessaires & tres-amplés*. Traduit par Roger de Piles. Paris: Nicolas L'Anglois, 1668.
- Dupré, Sven et al. « Optics, Instruments and Painting, 1420–1720: Reflections on the Hockney-Falco Thesis [numéro spécial] ». *Early Science and Medicine* 10, n° 2 (2005): 125-339.
- Erhard, Hermann. *La Tour, der Pastellmaler Ludwigs XV*. Munich: R. Piper, 1920.
- Fabre, Gérard, dir. *Joseph Boze (1745-1826), portraitiste de l'Ancien Régime à la Restauration*. Paris ; Martigues: Somogy ; Musée Ziem, 2004.
- Fend, Mechthild. « Bodily and Pictorial Surfaces: Skin in French Art and Medicine, 1790-1860 ». *Art History* 28, n° 3 (2005): 311-339.
- . *Fleshing Out Surfaces: Skin in French Art and Medicine, 1650-1850*. Manchester: Manchester University Press, 2017.
- Fiorentini, Erna. *Camera Obscura vs. Camera Lucida – Distinguishing Early Nineteenth Century Modes of Seeing*. Berlin: Max Planck Institute for the History of Science, 2006.
- Fleury, Elie et Gaston Brière. *Catalogue des pastels de M.Q. de la Tour: collection de Saint-Quentin et Musée du Louvre*. Paris: J.E. Bulloz, 1920.
- Fosca, François. *La vie, les voyages et les oeuvres de Jean-Étienne Liotard, citoyen de Genève, dit le peintre turc*. Lausanne; Paris: La Bibliothèque des arts, 1956.
- . *Liotard (1702-1789)*. Paris: André Delpeuch, 1928.

- Foskett, Daphne. *A Dictionary of British Miniature Painters*. Vol. 1, London: Faber and Faber, 1972.
- Foy, Lydia. « New England and New York Portrait Makers in Canada, 1760-1860 ». Dans *Painting and Portrait Making in the American Northeast*, dirigé par Peter Benes et Jane Montague Benes. Dublin Seminar for New England Folklife Annual Proceedings 19, 107-117. Boston: Boston University, 1995.
- Dictionnaire de l'Académie française: troisième édition*. 2 vols. Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1740.
- Francillon, Marcel. « Notes sur la famille Stoupan, bourgeoise de Lausanne ». *Le généalogiste suisse: bulletin de la Société suisse d'études généalogiques*, n° 9/10 (1947): 115-117.
- . « Notes sur quelques familles du refuge, éteintes en Suisse (Suite): Penserot de Paris ». *Le généalogiste suisse: bulletin de la Société suisse d'études généalogiques* 11, n° 3/5 (1944): 26-41.
- Fratrel, Joseph. *La Cire alliée avec l'huile ou La peinture à huile-cire trouvée à Manheim par M. Charles Baron de Taubenheim* Manheim: Imprimerie de l'Académie Electorale, 1770.
- « From the Archive: The “Arts” in RSA ». Londres: Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, 2015.
<https://www.thersa.org/fellowship/fellowship-news/fellowship-news/from-the-archive-the-arts-in-rsa>.
- Gee, Brian, Anita McConnell et A. D. Morrison-Low. *Francis Watkins and the Dollond Telescope Patent Controversy*. Farnham; Burlington: Ashgate, 2014.
- Gombaud, Cécile et Leila Sauvage. « Liotard, Stoupan and the colours available to 18th-century European artists ». Dans *Sources on Art Technology: Back to Basics*, dirigé par Sigrid Eyb-Green, Joyce H. Townsend, Kathrin Pilz, Stefanos Kroustallis et Idelette van Leeuwen. 115-123. Londres: Archetype, 2016.
- Goncourt, Edmond de et Jules de Goncourt. « La Tour ». *Gazette des Beaux-Arts* 22, n° 128, 130 (1867): 127-153, 350-371.
- Gordon-Smith, Maria. *Pillement*. Cracovie: International Institute for Art Historical Research, 2006.
- Gougenot, Louis. *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture. A M****. Seconde édition, revuë & augmentée de Nouvelles notes, & de réflexions sur les Tableaux de M de Troy*. Amsterdam: s. n., 1749.

- . *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture*. A M.***. s. n.: s. n., 1748.
- Greenberg, Clement. « Avant-Garde and Kitsch ». *Partisan Review* 6, n° 5 (1939): 34–49.
- . « Modernist Painting ». Dans *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, dirigé par John O'Brian. 85-93. Chicago: Chicago University Press, 1993. 1960.
- . « Towards a Newer Laocoon ». Dans *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, dirigé par John O'Brian. 23-38. Chicago: Chicago University Press, 1993. 1960.
- Groce, George C. et David H. Wallace. *The New-York Historical Society's Dictionary of Artists in America, 1564-1860*. New Haven: Yale University Press, 1957.
- Guichard, Charlotte. *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*. Seyssel: Champ Vallon, 2008.
- Gunthert, André. « Une illusion essentielle: la photographie saisie par la théorie ». *Études photographiques* 34 (printemps 2016): 1-15.
- Guthrie, William. « Suisse, ou Helvétie ». Dans *Nouvelle géographie universelle: descriptive, historique, industrielle et commerciale des quatre parties du monde*. 539-576. Paris: Hyacinthe Langlois, 1799.
- Hammond, John H. *The Camera Obscura: A Chronicle*. Bristol: Adam Hilger, 1981.
- Hammond, Mary Sayer. « The Camera Obscura: A Chapter in the Pre-History of Photography. » Thèse de doctorat, Ohio State University, 1986.
- Harper, J. Russell. « Gerritt Schipper ». Dans *Early Painters and Engravers in Canada*. 281. Toronto: University of Toronto Press, 1970.
- . « Portraits for the Masses ». Dans *Painting in Canada: A History*. 91-96. Toronto; Buffalo; Londres: University of Toronto Press, 1978. 1966.
- Harris, Neil. *The Artist in American Society: The Formative Years, 1790-1860*. New York: George Braziller, 1966.
- Hart, Charles Henry. « Life Portraits of Thomas Jefferson ». *McClure Magazine* 11, n° 1 (mai 1898): 47-55.
- Hennequin, René. *Avant les photographies; les portraits au physionotrace, gravés de 1788 à 1830. Catalogue nominatif, biographique et critique*. Troyes: J.L. Paton, 1932.
- . « Les Portraits au physionotrace: gravés de 1788 à 1830 ». *Mémoires de la Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres du département de l'Aube* 92 (1929): 241-337.

- . *Un “photographe” de l’époque de la Révolution et l’Empire. Edme Quenedey des Riceys (Aube), portraitiste au physionotrace*. Troyes: J.L. Paton, 1926.
- Hewes, Lauren B. *Portraits in the Collection of the American Antiquarian Society*. Worcester, Mass.: American Antiquarian Society, 2004.
- Hockney, David. *Secret Knowledge: Rediscovery the lost techniques of the Old Masters*. Londres: Thames & Hudson, 2006. 2001.
- Hoisington, Rena M. « Maurice-Quentin de La Tour and the Triumph of Pastel Painting in Eighteenth-Century France. » Thèse de doctorat, New York University, 2006.
- Hyde, Melissa. « The “Makeup” of the Marquise: Boucher’s Portrait of Pompadour at Her Toilette ». *The Art Bulletin* 82, n° 3 (2000): 453-475.
- . « “Peinte par elle-même?”: Women artists, teachers and students from Anguissola to Haudebourg-Lescot ». *Arts et Savoirs* 6 (2016): 1-19.
- Hyer, Richard. « Gerrit Schipper, Miniaturist and Crayon Portraitist ». *New York Genealogical and Biographical Record* 83, n° 2 (1952): 70-72.
- « Imported last Week, by PACHE and DAVIS [publicité] ». *Public Advertiser*, n° 7951 (30 avril 1760).
- Ingold, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. New York: Routledge, 2000.
- Jaecks, Duane H. « An Investigation of the Eighteenth-Century Achromatic Telescope ». *Annals of Science* 67, n° 2 (2010): 149-186.
- Jahier, Hugues. « Un article recherché d’exportation lausannoise vers l’Angleterre du XVIII^e siècle: l’eau d’arquebusade: l’exemple de la maison Fabre & Bouet au début des années 1790 ». *Revue historique vaudoise* 95 (1987): 67-83.
- Jaucourt, Louis de. « Pastel ». Dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dirigé par Denis Diderot et Jean Le Rond d’Alembert. 153-154. Neufchâtel: Samuel Faulche & Compagnie, 1751-1765.
- . « Peinture moderne ». Dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dirigé par Denis Diderot et Jean Le Rond D’Alembert. 275-277. Neufchâtel: Samuel Faulche & Compagnie, 1751-1765.
- Jauss, Hans Robert. « La “modernité” dans la tradition littéraire et la conscience d’aujourd’hui ». Dans *Pour une esthétique de la réception*. 173-229. Paris: Gallimard, 1978. 1974.

- Jeffares, Neil. « Constant de Massoul, baron de Constant, Pierre-Barthélemy-Marie-Reine-Joseph-Alexandre, dit ». Dans *Dictionary of pastellists before 1800: Online edition*, 2019. <http://pastellists.com/Articles/Constant.pdf>.
- . *Dictionary of Pastellists Before 1800*. Londres: Unicorn Press, 2006.
- . *Dictionary of pastellists before 1800: Online edition*. 2019. <http://pastellists.com/>.
- . « Inventors, Writers and Suppliers ». Dans *Pastels & pastellists: Online edition*, 2018. <http://pastellists.com/Suppliers.html>.
- . « Lorient, Pellechet, Jurine: the secret of pastels ». Dans *Dictionary of pastellists before 1800: Online Edition*, 2016. <http://www.pastellists.com/Essays/Lorient.pdf>.
- . « Schipper, Gerrit ». Dans *Pastels & pastellists: Online edition*, 2013. <http://www.pastellists.com/Articles/SCHIPPER.pdf>.
- . « Stoupan, Bernard-Augustin ». Dans *Pastels & pastellists: Online edition*, 2018. <http://pastellists.com/Articles/STOUPAN.pdf>.
- . « Treatises & other historical texts related to Pastels & pastellists ». Dans *Pastels & pastellists: Online edition*, 2016. <http://pastellists.com/Misc/Treatises.pdf>.
- « John James Bonhote ». Dans *British Artists' Suppliers, 1650–1950* Londres: National Portrait Gallery, 2018. <https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers>.
- Jossan, Daude de. *Sentimens sur les tableaux exposés au salon*. [s. n.]: [s. n.], 1769.
- Karoline Luise von Baden: *Kunst und Korrespondenz*. Karlsruhe: Generallandesarchiv, 2015. <https://www.karoline-luise.la-bw.de/>.
- Kemp, Martin. « Imitation, Optics and Photography: Some Gross Hypotheses ». Dans *Inside the Camera Obscura – Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, dirigé par Wolfgang Lefèvre. 243-264. Berlin: Max Planck Institute for the History of Science, 2007.
- Kim, David Young. *The Traveling Artist in the Italian Renaissance: Geography, Mobility, and Style*. New Haven: Yale University Press, 2014.
- Knox, Katharine McCook. *The Sharples: Their Portraits of George Washington and his Contemporaries: A Diary and an Account of the Life and Work of James Sharples and his Family in England and America*. New York: Kennedy Graphics, 1972. 1930.
- Koos, Marianne. *Haut, Farbe und Medialität: Oberfläche im Werk von Jean-Etienne Liotard (1702-1789)*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2014.

- Kosek, Joanna M. « The Heyday of Pastels in the Eighteenth Century ». *The Paper Conservator* 22, n° 1 (1998): 1-9.
- La Font de Saint-Yenne, Étienne de. *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*. La Haie: Jean Neaulme, 1747.
- La Lande, M. [Jérôme] de. *Art de faire le parchemin*. Paris: Saillant et Nyon, 1761.
- La Tour, Maurice-Quentin de, Jules Guiffrey et Maurice Tournoux. *Correspondance inédite de Maurice-Quentin de La Tour, suivie de documents nouveaux publiés par MM. Jules Guiffrey et Maurice Tournoux*. Paris: Charavay Frères, 1885.
- Lacombe, Jacques. « Marchands et Artisans (Corps & Communauté des) ». Dans *Encyclopédie méthodique: arts et métiers mécaniques*, dirigé par Jacques Lacombe. 417-456. Paris; Liège: Panckoucke; Plomteux, 1781.
- Lahalle, Agnès. *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Lanteires, Jean. « GUIDE du Voyageur en Suisse, traduit de l'Anglais. A Lausanne, chez J. Mourer, Libraire 1788 ». *Journal de Lausanne*, n° 29 (19 juillet 1788): 113-114.
- Lapauze, Henry. *Les pastels de M.-Q. de la Tour à Saint-Quentin*. Paris: J.E. Bulloz, 1899.
- Lauts, Jan. « Jean-Etienne Liotard und seine Schülerin Markgräfin Karoline Luise von Baden ». *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 14 (1977): 43-70.
- Le Blanc, Jean-Bernard. *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'Année 1747. Et en général sur l'utilité de ces sortes d'Expositions. A Monsieur R. D. R.* [s. n.]: [s. n.], 1747.
- Le Pileur d'Apligny, Placide-Auguste. *Traité des couleurs matérielles, Et de la manière de colorer, relativement aux différens Arts & Métiers*. Paris: Saugrain & Lamy, 1779.
- Lee, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: humanisme et théorie de la peinture XV^e-XVIII^e siècle*. Traduit par Maurice Brock. Paris: Macula, 1998. 1967.
- Lemoine-Bouchard, Nathalie. *Les Peintres en miniature actifs en France, 1650-1850*. Paris: Éd. de l'Amateur, 2008.
- Les Éditions G. Van Oest, 1904-1929: catalogue général*. Tours: Impr. de Arnoult, 1929.
- « LETTERS remaining in the Post Office, Chelsea Landing, in Norwich, July 1st, 1803 ». *Norwich Courier*, 27 juillet 1803.

- Lévesque, Pierre-Charles et Claude-Henri Watelet. « Pastel ». Dans *Encyclopédie méthodique: beaux-arts, tome deuxième*. 708-719. Paris: Panckoucke, 1791.
- Lichtenstein, Jacqueline. *La Couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris: Flammarion, 2013. 1989.
- Lichtenstein, Jacqueline et al. « Le dessin et la couleur ». Dans *La Peinture*, dirigé par Jacqueline Lichtenstein. Paris: Larousse, 1995.
- Lichtenstein, Jacqueline et Christian Michel (dir.). *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Vol. 2, Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 2006-2012.
- « LIST OF LETTERS: Remaining in the Post-Office at Hudson, September 30, 1807 ». *The Bee*, 13 octobre 1807, 3.
- Loche, Renée et Marcel Roethlisberger. *L'opera completa di Liotard*. Milano: Rizzoli, 1978.
- Long, Pamela O. *Openness, Secrecy, Authorship : Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- Lovell, Margaretta. *Art in a Season of Revolution: Painters, Artisans, and Patrons in Early America*. Philadelphie: University of Pennsylvania Press, 2005.
- Macfall, Haldane et T. Leman Hare. *The French Pastellists of the Eighteenth Century their Lives, their Times, their Art, and their Significance*. Londres: Macmillan and Co., 1909.
- Mallet, Edme-François. « Apprentif ou apprenti ». Dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dirigé par Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert. 555-556. Neufchâtel: Samuel Faulche & Compagnie, 1751-1765.
- Martin, Denis. « François de Montmorency-Laval (1622–1708): vicaire apostolique de la Nouvelle-France et premier évêque de Québec ». Dans *Portraits des héros de la Nouvelle-France: images d'un culte historique*. 63-67. LaSalle, Québec: Hurtubise HMH, 1988.
- Martin, Mary. « The Physionotrace in France and America ». *Connoisseur* 74 (1926): 144-152.
- . « The Physionotrace in France and in America: Saint-Mémin and Others ». *Connoisseur* 75 (1926): 141-148.

- Martyn, Thomas. *Guide du voyageur en Suisse: seconde édition corrigée et augmentée*. Lausanne: Jean Mourer, 1790.
- . *Guide du voyageur en Suisse: traduit de l'anglois*. Lausanne; Paris: Jean Mourer; Guillaume Debure l'ainé, 1788.
- . *Guide du voyageur en Suisse: troisième édition corrigée et augmentée*. Lausanne: Jean Mourer, 1794.
- Matthews, Antje. « John Russell (1745-1806) and the Impact of Evangelicalism and Natural Theology on Artistic Practice. » Thèse de doctorat, University of Leicester, 2005.
- Mayerne, Théodore Turquet de, Marcel Faidutti et Camille Versini. *Le Manuscrit de Turquet de Mayerne : pictoria, sculptoria et quae subalternarum artium*. Lyon: Audin, 1974. 1620.
- Mazeau, Guillaume. « Portraits de peu: le physionotrace au début du XIX^e siècle ». *Revue d'histoire du XIX^e siècle* 45, n° 2 (2012): 35-52.
- Mercier, Louis-Sébastien. *Tableau de Paris*. Vol. 5, Amsterdam: s. n., 1783.
- Meschutt, David W. et Kevin J. Avery. « Pastels by Gerrit Schipper in the Metropolitan Museum ». *Metropolitan Museum Journal* 42 (2007): 133-137, 114-115.
- Metcalf, Eliab. « E. Metcalf [publicité] ». *Gazette de Québec*, 11 mai 1809.
- . « E. Metcalf, Peintre en Profil [publicité] ». *Gazette de Québec*, 25 mai 1809.
- . « Profils exacts [publicité] ». *Gazette de Québec*, 26 avril 1810.
- Meyer-Sée, Robert René. *English pastels, 1750–1830*. Londres: G. Bell & Sons, 1911.
- Meyers, Amy R. W. *Knowing Nature: Art and Science in Philadelphia, 1740-1840*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Michel, Christian. *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793): la naissance de l'école française*. Genève; Paris: Librairie Droz, 2012.
- Michod, François. « Supplément aux nouvelles de divers endroits ». *Gazette de Berne*, 4 juin 1777.
- . « Supplément aux nouvelles de divers endroits ». *Gazette de Berne*, 3 février 1776.
- Miles, Ellen G. « 1803 – The Year of the Physiognotrace ». Dans *Painting and Portrait Making in the American Northeast*, dirigé par Peter Benes et Jane Montague Benes. Dublin Seminar for New England Folklife Annual Proceedings 19, 118-137. Boston: Boston University, 1995.

- . « The Profile Portrait in the United States, 1760-1796 ». Dans *Saint-Mémin and the Neoclassical Profile Portrait in America*. 47-59. Washington: National Portrait Gallery ; Smithsonian Institution Press, 1994.
- . *Saint-Mémin and the Neoclassical Profile Portrait in America*. Washington: National Portrait Gallery; Smithsonian Institution Press, 1994.
- Miller, Daniel. « Materiality: An Introduction ». Dans *Materiality: An Introduction*, dirigé par Daniel Miller. Durham: Duke University Press, 2005.
- Mitchell, W. J. T. « There Are No Visual Media ». *Journal of Visual Culture* 4, n° 2 (2005): 257-266.
- Monnier, Geneviève. *Le Pastel*. Genève: Skira, 1983.
- Monnier, Geneviève. *Pastels, XVII^e et XVIII^e siècles*. Inventaire des collections publiques françaises. Paris: Musées nationaux, 1972.
- . *Pastels: From the 16th to the 20th century*. Genève: Skira, 1984.
- Montagu, Jennifer. « The Quarrel of Drawing and Color in the French Academy ». Dans *Ars naturam adiuvans : Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*. Mayence: Philipp von Zabern, 1996.
- Moran, Joseph. « Portraits à l'Huile, en Miniature et en Profil [publicité] ». *Gazette de Montréal*, 26 décembre 1808.
- Morisset, Gérard. « Les portraits de François de Laval ». *Concorde* 10, n° 9-10 (septembre-octobre 1959): 14-15.
- . « Un beau portrait: Louis Dulongpré par Berczy ». Dans *Peintres et tableaux*. 99-104. Québec: Éd. du Chevalet, 1936.
- Morren, Pierre. *La vie lausannoise au XVIII^e siècle, d'après Jean Henri Polier de Vernand, lieutenant baillival*. Genève: Labor et Fides, 1970.
- Mottu-Weber, Liliane. « Apprentissages et économie genevoise au début du XVIII^e siècle ». *Revue suisse d'histoire* 20, n° 3 (1970): 321-353.
- Norton, Bettina A. « The Brothers Blyth: Salem in Its Heyday ». Dans *Painting and Portrait Making in the American Northeast*, dirigé par Peter Benes et Jane Montague Benes. Dublin Seminar for New England Folklife Annual Proceedings 19, 46-63. Boston: Boston University, 1995.
- « Nouvelles de divers endroits ». *Gazette de Berne*, 24 mai 1777.
- « Nouvelles de divers endroits ». *Gazette de Berne*, 9 juin 1779.

- « Pache & Davis 1758–1763, Lewis Pache & Co 1765–1767 ». Dans *British Artists' Suppliers, 1650–1950* Londres: National Portrait Gallery, 2018.
<https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers>.
- Parikka, Jussi. *What is Media Archaeology?* Cambridge, UK; Malden, Mass.: Polity Press, 2012.
- Pastels du Musée Carnavalet*. Paris: Les Musées de la ville de Paris, 1984.
- Pernety, Antoine-Joseph. *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un traité pratique des différentes manieres de peindre*. Paris: Chez Bauche, 1757.
- Piles, Roger de. *Cours de peinture par principes*. Paris: Jacques Estienne, 1708.
- . « De la Peinture au pastel ». Dans *Éléments de peinture pratique*. 18-20. Amsterdam ; Leipzig: Arkstée & Merkus, 1766. 1684.
- . *Dialogue sur le coloris*. Paris: Nicolas Langlois, 1673.
- . *Eléments de peinture pratique*. Amsterdam ; Leipzig: Arkstée & Merkus, 1766. 1684.
- Pommier, Édouard. *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.
- Portalis, Roger. « Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) ». *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité* 26, n° 3 (1901): 353-367, 477-494.
- Puttfarcken, Thomas. *Roger de Piles' Theory of Art*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Ratouis de Limay, Paul. *Le Pastel en France au XVIII^{ème} siècle: ouvrage orné de cent photogravures*. Paris: Baudinière, 1946.
- . *Un Amateur orléanais au XVIII^e siècle : Aignan-Thomas Desfriches (1715-1800): sa vie, son oeuvre, ses collections, sa correspondance*. Paris: H. Champion, 1907.
- Reuter, Astrid. « Künstlerische Praxis und Kennerschaft: Karoline Luise von Baden und die Pastellmalerie ». Dans *Aufgeklärter Kunstdiskurs und höfische Sammelpraxis: Karoline Luise von Baden im europäischen Kontext*, dirigé par Christoph Frank et Wolfgang Zimmermann. 112-123. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015.
- Riger, Jeanne. « New Light on Gerritt Schipper the Painter ». *The Clarion* 15, n° 1 (1990): 65-70.
- Robin, Jean-Baptiste-Claude. « VUES sur la marche des PEINTRES MODERNES vers la perfection & la dégénération de l'art ». Dans *Dictionnaire des arts de peinture*,

- sculpture et gravure*, dirigé par Charles-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque. 628-670. Paris: Fuchs, 1792.
- Robinet, Jean-Baptiste-René. *Supplément à l'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 2, Amsterdam: Marc-Michel Rey, 1776.
- Roethlisberger, Marcel et Renée Loche. *Liotard: catalogue, sources et correspondance*. 2 vols Doornspijk: Davaco, 2008.
- Roettgen, Steffi. *Anton Raphael Mengs, 1728-1779*. Munich: Hirmer, 2003.
- Roger-Marx, Claude. *Exposition du pastel français du XVIIe siècle à nos jours*. Paris: André J. Seligmann, 1933.
- Roger-Milès, Léon et Albert Besnard. *Maîtres du XVIII^e siècle. Cent Pastels*. Paris: Impr. de G. Petit, 1908.
- Roland Michel, Marianne. « Le public des dessins ». Dans *Le dessin français au XVIII^e siècle*. 243-253. Fribourg: Office du livre, 1987.
- Rosenfeld, Roslyn. « An Index of Miniaturists and Silhouettists who Worked in Montreal ». *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien* 5, n^o 2 (1981): 111-121.
- Rosenfeld, Roslyn Margaret. « Miniatures and Silhouettes in Montreal, 1760-1860. » Mémoire de maîtrise, Concordia University, 1981.
- Rouquet, Jean-André. « Du Portrait en pastel ». Dans *L'État des arts, en Angleterre*. Paris: Ch. Ant. Jombert, 1755.
- Roy, Stéphane. « Imiter, reproduire, inventer: techniques de gravure et statut du graveur en France au 18^e siècle ». *Intermédialités*, n^o 17 (2011): 31-51.
- Roze de Chantoiseau, Mathurin. *Supplément aux tablettes royales de renommée, et d'indication des négocians, artistes célèbres et fabricans des six corps, arts et métiers de la ville de Paris et autres villes du royaume Etc.* Paris: Desnos, 1782-1792.
- Russell, John. *Elements of Painting with Crayons*. Londres: J. Wilkie ; J. Walter, 1772.
- Sachsenmaier, Dominic, Jens Riedel et Shmuel N. Eisenstadt. *Reflections on Multiple Modernities: European, Chinese, and Other Interpretations*. Leiden; Boston; Cologne: Brill, 2002.
- Salmon, Xavier. *Le voleur d'âmes : Maurice Quentin de La Tour*. Versailles: Artlys, 2004.
- . *Les pastels*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1997.

- , dir. *Pastels du Musée du Louvre, XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris: Hazan; Louvre éditions, 2018.
- Salmon, Xavier (dir.). *De poudre et de papier : florilège de pastels dans les collections publiques françaises*. Versailles: Artlys, 2004.
- Sauvage, Leila. « Jean-Étienne Liotard und Karoline Luise von Baden: eine Geschichte der Pastelle ». Dans *Aufgeklärter Kunstdiskurs und höfische Sammelpraxis: Karoline Luise von Baden im europäischen Kontext*, dirigé par Christoph Frank et Wolfgang Zimmermann. 124–131. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015.
- Sauvage, Leila et Cécile Gombaud. « Liotard's Pastels: Techniques of an 18th-Century Pastellist ». Dans *Studying 18th-Century Paintings and Works of Art on Paper: CATS Proceedings*, dirigé par Helen Evans et Kimberley Muir. 31-45. Londres; Copenhagen: Archetype; Centre for Art Technological Studies and Conservation, 2015.
- Schaeffer, Jean-Marie. « Quelle théorie pour quelle photographie? ». Communication présentée lors du colloque *Où en sont les théories de la photographie?*, Centre Georges Pompidou, 27 mai 2015.
- Scheen, Pieter A. *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950*. Gravenhage: Pieter A. Scheen, 1969.
- Schipper, Gerrit. « Correct Likenesses [publicité] ». *The Albany Register*, 13 novembre 1804.
- . « Correct Likenesses [publicité] ». *The Balance, and Columbian Repository*, 11 juin 1805.
- . « Correct Likenesses [publicité] ». *Massachusetts Spy / Worcester Gazette*, 1^{er} août 1804.
- . « CRAYON PAINTING [publicité] ». *The New-York Evening Post*, 1^{er}, 6, 11 et 20 février 1806.
- . « Drawing Academy [publicité] ». *The Connecticut Courant*, 17 septembre 1806.
- . « Drawing Academy. G. SCHIPPER [publicité] ». *American Mercury*, 26 mars, 9 et 23 avril, 18 juin 1807.
- . « G. Schipper–Miniature Painter [publicité] ». *Columbian Centinel & Massachusetts Federalist*, 14 janvier 1804.
- . « G. Schipper [publicité] ». *New-England Palladium*, 17 juillet 1804.

- . « G. Schipper Miniature Painter [publicité] ». *Columbian Centinel*, 19 octobre 1803.
- . « G. Schipper Miniature Painter [publicité] ». *City Gazette*, 31 mars 1803.
- . « G. Schipper Miniature Painter [publicité] ». *Salem Gazette*, 1^{er}, 5, 7, 12, 15, 28 juin 1804.
- . « G. Schipper, Miniature Painter [publicité] ». *The Connecticut Courant*, 17 juillet 1805.
- . « G. Schipper, Portrait Painter [publicité] ». *Canadian Courant and Montreal Advertiser*, 8, 15 et 22 mai 1809.
- . « G. Schipper, Portrait Painter [publicité] ». *Gazette de Montréal*, 15 mai 1809.
- . « Likenesses Taken [publicité] ». *The Independent Chronicle*, 12 décembre 1803.
- . « Notice to the public [publicité] ». *Mercantile Advertiser*, 14 mai 1802.
- . « Nouvelle méthode de dessiner en pastel [publicité] ». *Gazette de Montréal*, 5 décembre 1808.
- . « PORTRAIT PAINTING [publicité] ». *The New-York Evening Post*, 20 mai 1806.
- . « Portraits and Miniatures, elegantly set in Patent Glass Frames [publicité] ». *American Mercury*, 18 septembre 1806.
- . « Portraits en miniature! [publicité] ». *Gazette de Montréal*, 31 octobre 1808.
- Schoelwer, Susan P. « Lessons Artistic and Useful: The Patten School of Hartford, 1785–1825 ». Dans *With Needle and Brush: Schoolgirl Embroidery from the Connecticut River Valley, 1740–1840*, dirigé par Carol Huber et al. 13-19. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.
- Scott, Katie. *Becoming Property: Art, Theory, and Law in Early Modern France*. New Haven: Yale University Press, 2018.
- Séguin, Jean-Pierre. « Le mot “moderne” et ses dérivés au XVIII^e siècle ». Dans *Ce que modernité veut dire*, dirigé par Yves Vadé. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 1994.
- Shelley, Marjorie. « An Aesthetic Overview of the Pastel Palette: 1500-1900 ». Dans *The Broad Spectrum: Studies in the Materials, Techniques and Conservation of Color on Paper*, dirigé par Harriet K. Stratis et Britt Salvesen. 2-11. Londres: Archetype Publications, 2002.

- . « Painting in Crayon: The Pastels of John Singleton Copley ». Dans *John Singleton Copley in America*, dirigé par Carrie Rebora Barratt. 127-141. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.
- . « Painting in the Dry Manner: The Flourishing of Pastel in 18th-Century Europe ». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 68, n° 4 (2011): 5-56.
- . « Painting in the Dry Manner: The Flourishing of Pastel in 18th-Century Europe ». Dans *Pastel Portraits: Images of 18th-Century Europe*, dirigé par Katherine Baetjer et Marjorie Shelley. New York: The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, 2011.
- Sheriff, Mary D. *Fragonard: Art and Eroticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Simon, Jacob. « The Production, Framing and Care of English Pastel Portraits in the Eighteenth Century ». *The Paper Conservator* 22, n° 1 (1998): 10-20.
- Sloan, Kim, dir. *A Noble Art : Amateur Artists and Drawing Masters, c.1600-1800*. Londres: British Museum Press, 2000.
- Smith, Pamela H. *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- . « In the Workshop of History: Making, Writing, and Meaning ». *West 86th* 19, n° 1 (2012): 4-31.
- Sorrenson, Richard. « Dollond & Son's Pursuit of Achromaticity, 1758–1789 ». *History of Science* 39, n° 1 (2001): 31–55.
- St-Denis, Guy. « For Want of a True Face ». Dans *The True Face of Sir Isaac Brock*. 113-135, 224-233. Calgary: University of Calgary Press, 2018.
- . « Revealing the True Face of Sir Isaac Brock ». *The Fife and Drum: The Newsletter of The Friends of Fort York and Garrison Common* 16, n° 3 (2012): 4.
- Stevens, MaryAnne. « Still-life, Trompe-l'oeil and Genre Painting ». Dans *Jean-Etienne Liotard (1702–1789)*, dirigé par Christopher Baker, William Hauptman et MaryAnne Stevens. 165-181. Londres: Royal Academy of Arts, 2015.
- Stoichiță, Victor Ieronim. « Images du peintre/Images du peindre ». Dans *L'Instauration du tableau*. 265-351. Genève: Droz, 1999. 1993.
- Struve, Othon Guillaume. *Essais ou réflexions intéressantes relatives à la chymie, la médecine, l'économie et le commerce*. Lausanne: François Grasset, 1772.
- « Supplément aux nouvelles de divers endroits ». *Gazette de Berne*, 2 juillet 1777.

- « Supplément aux nouvelles de divers endroits ». *Gazette de Berne*, 13 janvier 1776.
- « Supplément aux nouvelles de divers endroits ». *Gazette de Berne*, 23 mars 1776.
- « Swiss Crayons [publicité] ». *London Evening Post*, n° 8138 (24-26 mai 1774).
- « Swiss Crayons [publicité] ». *Morning Herald and Daily Advertiser*, n° 822 (17 juin 1783).
- « Swiss Holland [publicité] ». *Public Advertiser*, n° 8227 (18 mars 1761).
- « Swiss Linens [publicité] ». *London Evening Post*, n° 7062 (8-10 avril 1773).
- « Swiss Linens [publicité] ». *London Evening Post*, n° 6901 (28-31 mars 1772).
- Teyssèdre, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris: Bibliothèque des arts, 1957.
- Tourneux, Maurice. *Jean-Baptiste Perronneau*. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1903.
- . *La Tour: biographie critique*. Paris: H. Laurens, 1904.
- Vadé, Yves, dir. *Ce que modernité veut dire*. Vol. 1. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 1994.
- Vaillat, Léandre et Paul Ratouis de Limay. *J.B. Perronneau (1715-1783): sa vie et son oeuvre*. Paris: Frédéric Gittler, 1909.
- Van Inwagen, Peter. « Meta-Ontology ». *Erkenntnis* 48, n° 2 (1998): 233-250.
- Vasari, Giorgio. *Les Vies des plus excellents Peintres, Sculpteurs & Architectes*. Traduit par Charles Weiss. Vol. 1, Paris: Dorbon-Ainé, 1900. 1551.
- Vivarez, Henry. « Le Physionotrace: un précurseur de la photographie dans l'art du portrait à bon marché [Réimpression] ». Dans *The Prehistory of Photography: Five Texts* dirigé par Robert A. Sobieszek. 3-36. New York: Arno, 1979. 1906.
- Voltaire. *Oeuvres complètes de Voltaire: recueil des lettres de M. de Voltaire, Juillet 1755-1758*. Vol. 59, Gotha: Charles-Guillaume Ettinger, 1789.
- Waggoner, Dianne. *The Sharples Collection: Family & Legal Papers (1794-1854): A Brief Introduction to the Microfilm Edition of the Sharples Family Collection*. Wakefield: Microform Academic Publishers, 2001.
- Walker, George. « Directions for Painting Landscape in Crayons ». *The Scots Magazine and Edinburgh Literary Miscellany* 78 (février 1816): 104-105.
- Warren, William Lamson. « Connecticut Pastels, 1775-1820 ». *The Connecticut Historical Society Bulletin* 24, n° 4 (1959): 97-128.

- Watelet, Charles-Henri. *L'art de peindre: poëme avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*. Paris: H. L. Guérin & L. F. Delatour, 1760.
- Whitlum-Cooper, Francesca. « Itinerant Pastellists: Circuits of Movement in Eighteenth-Century Europe. » Thèse de doctorat, Courtauld Institute of Art, University of London, 2015.
- Williams, Raymond. « From Medium to Social Practice ». Dans *Marxism and Literature*. 158-164. Oxford; New York: Oxford University Press, 1977.
- Wilson, Bronwen. « The Itinerant Artist and the Islamic Urban Prospect: Joseph-Guillaume Grélot's Self-portraits in Ambrosio Bembo's *Travel Journal* ». *Artibus et Historiae* 38, n° 76 (2017): 1-24.
- Wuhrmann, Sylvie et Aurélie Couvreur, dir. *Pastels du 16^e au 21^e siècle*. Lausanne: Fondation de l'Hermitage, 2018.
- Zerner, Henri. « L'effet de ressemblance ». Dans *Il ritratto e la memoria : materiali*, dirigé par Augusto Gentili, Philippe Morel et Claudia Cieri Via. 111-121. Rome: Bulzoni, 1989-1993.