Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 2 (2004)

Artikel: Du Plutarque français aux Illustres Français (1785-1816) : un modèle d'éducation?

Autor: Raineau, Joëlle

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872229

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Joëlle Raineau

Du *Plutarque français* aux *Illustres Français* (1785–1816)

Un modèle d'éducation?

Entre 1785 et 1816, Nicolas Ponce (1746–1831), graveur et littérateur, élabore un recueil rassemblant «les portraits des Hommes illustres dont la France s'honore; [il souhaite] donner une idée succincte, mais exacte, de leurs vies & de leurs Ouvrages; saisir quelques-uns des traits les plus brillans pour en décorer leurs images; tâcher enfin de faire voir ces Hommes célèbres entourés de toute leur gloire […] L'Auteur choisira particulièrement celles qui auront le plus contribué au bonheur de l'humanité, ou dont le souvenir pourra être de quelque utilité. Les généraux seront environnés des batailles qu'ils ont gagnées; les Peintres, les Sculpteurs, les Graveurs, les Architectes, des morceaux qui ont fait leur réputation; les savans, les poëtes, les Jurisconsultes, les Médecins, &c d'anecdotes tirées de leurs Vies, ou de sujets puisés dans leurs Ouvrages.»[1] Entièrement conçu avec le dessinateur Clément-Pierre Marillier[2] (1740–1808), dédié dès sa création à Monseigneur Comte d'Artois, le recueil des *Illustres Français* est composé de cinquante-six planches et soixante-sept dessins[3]. Différent des recueils similaires, il associe à la fois deux systèmes d'expressions – l'image et le texte – et deux modes de connaissance – historique et artistique – et doit être, selon Ponce, un modèle d'éducation.

C'est avec précision et patience que le graveur sélectionne pendant trente ans cent-vingt-neuf hommes illustres, qu'il imagine les détails de la composition de chaque planche et réfléchit au contenu de toutes les biographies.[4] Nombreuses sont les études historiques sur les «Grands hommes», mais dans aucune, à notre connaissance, les modèles historiques et artistiques d'une grande entreprise de gravures ne sont analysés. Connaître l'ambition pédagogique de Ponce pour cette suite permet de présenter le rôle que l'image est censée y jouer.

Le véritable titre envisagé par Ponce pour sa suite est, à l'origine, *Le Plutarque français*.[5] Si cette dénomination est finalement refusée en raison des nombreuses éditions publiées sous cet intitulé à partir de 1775, ce choix initial est révélateur: plus qu'une simple source d'inspiration, Plutarque est le modèle littéraire du graveur.

Au sujet de cet auteur de prédilection, le biographe de Ponce confie: «Plutarque était un des auteurs favoris de notre ami; ce fut l'une de ses premières lectures.»[6] Le caractère, l'éducation et les passe-temps du buriniste correspondent même aux idées du

moraliste grec: «Elevé dans des principes austères, doué d'une imagination assés vive et d'une sensibilité vive dans un âge ou les amusemens les plus futiles sont ce qui occupe le plus. J'avois à peine 10 ans que je me livrois avec passion à la lecture des livres de morale et de politique.»[7] Ponce est d'ailleurs décrit par son ami Charles-Etienne Gaucher comme une personne assez rigide: «M. de Nopec avec son air grave, et son bonnet sous un chapeau rond, avait à peu près le profil de Louis XI, allant au pèlerinage à la croix de Saint-Lô[8]»; et les valeurs morales et les exigences pédagogiques de Ponce se confondent avec celles de Plutarque. Marques de cette admiration, Jacques Amyot[9], traducteur des *Vies des hommes illustres* ou *Vies parallèles* (1559) et des *Œuvres morales* (1572), qui figure sur l'une des planches de la suite des *Illustres Français*, et la présence du buste de Plutarque qui domine la composition de cette gravure. La source d'inspiration de Ponce apparaît également dans la disposition de chaque planche: le graveur propose des tableaux moralisants qu'il accentue par des compositions très symétriques, elles-mêmes très moralistes.

Pour donner un répertoire d'exemples proposés à l'admiration et à l'imitation des hommes et reprendre le terme d'utilité dans sa définition d'origine, Ponce utilise le principe mis au point par Plutarque qui, dans ses *Vies parallèles*, présentait quarante-six biographies sur les citoyens grecs et romains devant offrir des modèles à ses contemporains. Ainsi, dans son recueil, Ponce raconte les anecdotes, reproduit plusieurs scènes et citations de la vie de grands hommes afin de les faire connaître.

En effet, le recueil des *Illustres Français* doit contribuer au développement intellectuel et moral des Français et servir de modèle à la jeunesse: «Cet ouvrage [...] a été fait dans la double intention de distraire agréablement l'homme instruit, et d'instruire la jeunesse.»[10] Les compositions, si surchargées en apparence, sont à compartiments très structurés, ce qui donne une grande lisibilité et une bonne cohérence narrative à l'image. Constituées d'une multitude de tableaux susceptibles de former l'esprit d'observation, les estampes des *Illustres Français* sont aussi utiles au progrès des arts, car les épreuves peuvent être copiées par les élèves.

L'ouvrage doit servir de référence pédagogique et, pour cela, Ponce doit choisir avec suffisamment de recul des modèles irréprochables, reconnus pour leurs vertus, leur désintéressement, et leurs actions: c'est le cas des personnages symboliques du XVIIe siècle.

La dimension nationale et patriotique du recueil apparaît dans les trente-neuf notices consacrées à l'histoire de France (soit 30% du recueil); dans le choix des cinquante-deux hommes de lettres (qui correspondent à 41% du nombre total des personnages représentés), des vingt-et-un hommes de science (soit 16%) et des dix-sept artistes évoqués (soit 13% du recueil).

Cette apparente variété dissimule un objectif unique: offrir une image positive de la royauté en proposant un corpus d'hommes illustres dévoués à la couronne. L'attache-

1 Nicolas Ponce d'après Clément-Pierre Marillier, *Louis XIV*, 1787, planche N° 15 du recueil des *Illustres Français*. Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, Ef-89(1)-Fol., pp. 22–80

ment de Ponce au respect des Lois et à la royauté est manifeste dans la notice de René Descartes, et si les hommes de lettres occupent une place importante dans le recueil, ce sont des laïques tels que *Voltaire* ou *Rousseau*, personnages hautement symboliques, qui sont à l'honneur et forment d'ailleurs la première livraison des *Illustres Français* (10 août 1785). Dans l'ensemble, le graveur suit la même optique que d'Angiviller: «animer la vertu et les sentiments patriotiques[11]»; *Sully*, *Fénelon*, *d'Aguesseau*, *Montesquieu*, *Michel*

de L'Hôpital ou *Catinat*, *Tourville*, *Vauban*, *Turenne*, *Duquesne* et le *Grand Condé* sont d'ailleurs représentés, ce qui est loin d'être politiquement innocent.

Par son caractère didactique et moralisateur, ce recueil sert la politique royaliste[12]. La dédicace au comte d'Artois montre une volonté manifeste de faire de la propagande: on remarque le soutien de Ponce aux idées de la royauté quelques années auparavant, lorsque vers 1782, il s'associe avec François Godefroy pour le *Recueil d'estampes représentant les différens événemens de la Guerre qui a Procuré l'Indépendance aux Etats Unis de l'Amérique*, et signe déjà «graveur du comte d'Artois». Ce parti pris concorde avec les choix adoptés dans les *Illustres Français* où la présence de Charlemagne, Philippe-Auguste, Saint-Louis ou Louis XIV, qui ont contribué à bâtir l'ordre politique français, témoigne de l'ambition pédagogique de Ponce et dévoile son engagement dans la vie publique. Par exemple, le frontispice du *Parnasse français* de Titon du Tillet dédié à Louis XIV et la statue de la place des Victoires sont reproduits sur la planche représentant *Louis XIV* (fig. 1): en ce sens, les modèles d'exemplarité empruntés par Ponce résument assez bien la vocation «royaliste» de ce recueil. *Charlemagne*, l'un des huit rois présentés dans cette suite[13], est d'ailleurs la première estampe que le public découvre en ouvrant *Les Illustres Français*.

Les planches sont dédiées soit à une académie, soit à une société savante, et les dates de leur création correspondent à l'entrée de Ponce dans les institutions. Le dessin de Marillier et l'estampe représentant *Montesquieu* datent tous deux de 1787; et sur la gravure, la zone où figure l'adresse mentionne l'institution culturelle: «A Paris, chez l'auteur, de l'acad. des Sciences et Belles-Lettres de La Rochelle.» Dans les mêmes années, Ponce devient membre du Cercle des Philadelphes du Cap Français[14] et de la Société littéraire de Bayeux[15]. Le 24 février 1787, il emprunte à Hugues-Adrien Joly une estampe représentant *Girardon* pour réaliser la composition de sa planche destinée à la Société de Bayeux, et ce prêt permet de connaître précisément la date d'entrée du graveur dans cette institution. Le désir de Ponce de devenir membre d'un nombre important d'académies et sociétés savantes est-il vraiment guidé par ses ambitions personnelles ou par les directives des gouvernements? Que penser des seize institutions mentionnées dans le recueil? Transportées avec une grande facilité, les estampes sont envoyées dans des endroits reculés et servent donc de moyen de diffusion efficace pour les gouvernements. La suite des *Illustres Français* est probablement destinée à faire de la propagande en province: elle doit éduquer et renforcer la cohésion en faveur de la France en diffusant son histoire sur tout le territoire. Peu de «nouveaux héros» figurent dans le recueil, et cette négligence montre sans doute que le graveur ne souhaitait pas se cantonner à un public spécifiquement français[16]. L'objectif de cette entreprise de gravures semble clair: maîtriser l'opinion publique en diffusant des modèles à la fois en France et à l'étranger.

L'arrêt de la parution des estampes des *Illustres Français* coïncide avec la suppression de l'Académie et avec la défaveur des hommes de lettres à cette époque[17]. En 1792, les artistes sont soumis à l'influence des gouvernements pour mettre à jour leur production. Le recueil des *Illustres Français* représente la royauté d'Ancien Régime, et la plupart des personnages sont très éloignés de l'esprit révolutionnaire. Pourtant, à cette période, Ponce adapte sa suite en publiant le portrait de Mirabeau mais, le 12 novembre, la découverte de l'armoire de Fer aux Tuileries ruine tous les projets du graveur et son recueil cesse de paraître. L'influence et le contrôle de l'Etat dans cet arrêt brutal n'y sont sans doute pas étrangers.

«Cet ouvrage, commencé dès le début de sa carrière et achevé presque avec elle, eut pour souscripteurs illustres Louis XVI, 50 exemplaires, le Directoire, 15; Napoléon, 100; Louis XVIII, 24; Charles X, 12.»[18] Si cette présentation de Mirault en 1831 paraît presque séditieuse, ces indications sont utiles pour connaître le besoin de propagande des différents gouvernements[19]. Le nombre d'exemplaires souscrits sous Napoléon est véritablement important et, d'ailleurs, au Salon de 1804, Ponce expose ses anciennes planches «six portraits faisant suite à la collection des illustres français, une scène de la tragédie de Mithridate et un cadre contenant deux estampes représentant l'aveugle guéri d'après Lesueur et le mariage de la vierge d'après Van Loo[20]». Le renouveau connu par l'ensemble de ces sujets n'est-il pas délibéré? Ne permet-il pas de lier le règne de Napoléon à l'Ancien Régime? L'exemplaire trouvé chez l'éditeur Maurice, qui contenait l'ajout d'une planche représentant Napoléon, est-il significatif?[21] Dans ce cas, pourquoi Ponce ne continue-t-il pas sa suite dès 1804? C'est seulement sous Louis XVIII que l'entrepreneur réédite et grave de nouvelles planches pour son recueil. Les difficultés rencontrées par Louis XVIII pour asseoir son pouvoir obligent son gouvernement à s'intéresser à la gravure et à l'encourager. Une nouvelle fois, Ponce sert la propagande de l'Etat et, depuis l'Ancien Régime, son recueil a donc permis de transmettre et consolider les valeurs de chaque gouvernement. Le soutien de Louis XVIII sera cependant de courte durée: le 25 mai 1816, le *Journal de la librairie* annonce le «*IXe & dernier cahier des illustres français*[22]». Or Ponce pouvait poursuivre ce recueil de planches car, malgré la mort de Marillier, onze dessins étaient prêts à être gravés. L'arrêt de cette suite montre que le graveur avait des difficultés à écouler son fonds d'anciennes planches, ce qui témoigne d'un changement de mentalité: le recueil ne correspond plus à la pensée historique et artistique du moment et n'est sans doute plus aussi intéressant pour le gouvernement. Pourtant, l'entreprise bénéficie toujours d'un minimum de soutien puisque le 31 mars 1818, le comte de Pradel, intendant de la maison du roi, acquiert deux exemplaires avant l'adresse des *Illustres Français* pour la somme de 400 francs sur les 17'611 francs consacrés au budget des bibliothèques[23].

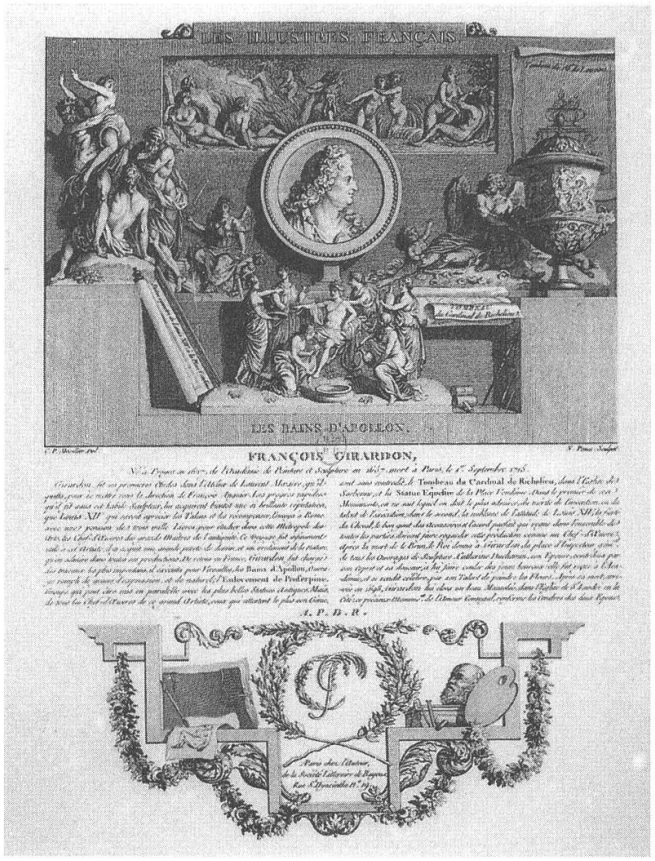
Pour confirmer l'idée d'un appui systématique de l'Etat, il est possible de comparer cette suite avec des entreprises similaires.

Comme le précise le journal du 19 avril 1787 *Annonces, Affiches et Avis divers*, la concurrence entre les entrepreneurs de gravures est importante. La primauté, la singularité artistique et les qualités formelles de l'entreprise de Ponce y sont signalées en ces termes: «M. Ponce est le premier qui ait eu l'idée de donner une suite gravée des Grands Hommes de notre Nation. Il est survenu plusieurs imitateurs: mais, comme il est de nos meilleurs Artistes, que son ouvrage est fort bien exécuté, qu'il y règne une agréable variété par des traits accessoires & analogues à la vie du personnage illustre dont il donne le portrait; enfin, que les notices qu'on lit au bas, & dont il est lui-même l'Auteur, sont bien rédigées, sa collection a dû obtenir l'accueil le plus favorable du Public, & elle le mérite en effet à tous égards.»

A la même période, Pierre-Michel Alix annonce dans les journaux sa *Collection des Grands Hommes* et Blin entreprend ses *Portraits des Grands Hommes, Femmes illustres et sujets mémorables de France gravés en couleurs*. Des portraits en médaillon sont proposés par les deux entrepreneurs et Blin ajoute des petites notices au bas de ses planches. Dans sa présentation et sa disposition, cette édition est très proche de celle de Ponce. Afin de consolider son entreprise dans la compétition, le graveur diffuse des épreuves coloriées de ses *Illustres Français* et relève ainsi parfaitement le défi lancé par son rival, Blin. Ponce a apparemment trouvé des appuis non négligeables. En effet, l'annonce du *Journal de Paris* du 2 mars 1790 souligne la faiblesse de l'édition concurrente, et le contrôleur général des finances rejette les demandes de souscriptions des *Portraits des Grands Hommes*[24].

Pour toucher un plus grand public, les éditeurs choisissent des sujets les plus larges possible, et les gravures proposent souvent plusieurs niveaux de lecture. Si les notices tiennent une place importante et sont réservées à l'éducation, le recueil des *Illustres Français* est surtout destiné à un public cultivé. Cet objet de connaissances à l'iconographie complexe demande une compétence particulière et une connaissance sérieuse de l'art. L'amateur averti doit pouvoir reconnaître les sujets proposés: le recueil sert de synthèse artistique, ou plus exactement d'histoire visuelle et générale de l'art. Ce corpus montre le patrimoine de la France: peintures, sculptures, architectures, dessins et gravures sont représentés[25].

Pour atteindre ses objectifs pédagogiques et artistiques, Ponce allie tradition et innovation grâce à une méthode de travail rigoureuse. Plusieurs dépôts du graveur sont signalés au cabinet des estampes de la Bibliothèque royale: il y emprunte une assez grande quantité de portraits[26]. Précisément, le 24 février 1787, Hugues Adrien Joly note dans son journal que Ponce venait d'emprunter les portraits de *François et Jules Hardoin*



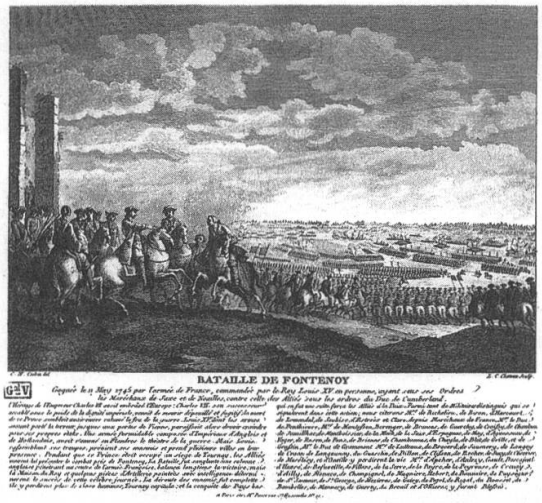
2 Nicolas Ponce d'après Clément-Pierre Marillier, *François Girardon*, 1789, planche N° 41 du recueil des *Illustres Français*. Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, Ef-89(1)-Fol., pp. 22–80

Mansard, et quelques mois plus tard, le 17 décembre 1787, le graveur annonçait les 7e, 8e et 9e livraisons de sa suite dans lesquelles figurent les deux architectes[27].

L'invention se situe dans le choix de la disposition car il n'est pas question ici de création «pure» à proprement parler: le caractère d'original est modifié, il s'agit de recompositions. En effet, ce recueil retrace le travail des graveurs des XVIIe et XVIIIe siècles. Sur la planche représentant *Girardon* (fig. 2), par exemple, figure *Apollon et les Nymphes de Thétis* du Bosquet d'Apollon à Versailles. Ponce copie la gravure de Gérard Edelinck (1768), dont la scène transposée de droite à gauche confirme l'emprunt. Il s'inspire aussi des *Hommes illustres* (1696–1700) de Perrault ou de la *Galerie française* (1771–72) de Restout sans pour autant copier les portraits de ces deux recueils[28]. Par contre, il reproduit le portrait de *Jean-Baptiste Rousseau* d'Etienne Desrochers d'après Auger Lucas (1743) ainsi que le médaillon représentant *Philippe Quinault* de la *Description du Parnasse français* (1760) de Titon du Tillet[29].

De nombreuses vignettes entourant les grands hommes sont également tirées d'éditions illustrées pour lesquelles le graveur, ses collaborateurs ou ses amis ont exécuté des

3 Nicolas Ponce d'après Clément-Pierre Marillier, *Le maréch. De Bervick, le maréchal de Saxe*, 1789, planche N° 43 du recueil des *Illustres Français*. Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, Ef-89(1)-Fol., pp. 22–80

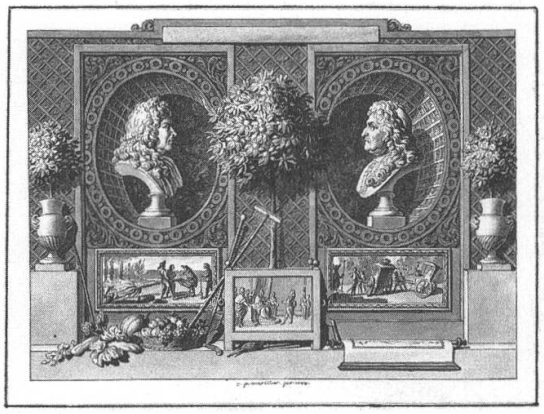


4 Louis-Charles Chateau d'après Charles-Nicolas Cochin, *Bataille de Fontenoy*, 1786, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, Rés. Ee-15-Fol.

planches. Pour réaliser la planche représentant les *Maréchaux de Saxe et de Bervick* (fig. 3), Ponce copie la *Bataille de Fontenoy* d'après Cochin réalisée par son élève Chateau (fig. 4). L'entrepreneur est le propriétaire du cuivre de son élève: la copie est donc aisée et le graveur ne peut être accusé de contrefaçon, car le droit du propriétaire est seul valable et le droit d'auteur n'existe pas encore.

L'association d'anciens portraits gravés, de gravures du XVIIe siècle et de gravures tirées de son propre fonds de planches aurait pu donner un résultat incohérent, mais Ponce suit de très près l'invention et organise la disposition des dessins de chaque planche pour créer un ensemble homogène. Comme le souligne une note autographe de Marillier sur le croquis représentant *Mme Deshoulières*, Ponce est le directeur artistique de l'entreprise: «Si j'avois été près de M. Ponce, je lui aurois proposé les changemens que je voulois faire à mon programme, mais l'éloignement m'a décidé à faire à ma tête. Néanmoins, il verra que je ne m'en suis écarté que pour me donner plus d'ouvrage et mettre

5 Nicolas Ponce d'après Clément-Pierre Marillier, *La Quintinie, Le Nôtre*, 1788, planche N° 28 du recueil des *Illustres Français*. Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, Ef-89(1)-Fol., pp. 22–80



6 Clément-Pierre Marillier, *La Quintinie, Le Nôtre*, 1788, dessin pour le recueil des *Illustres Français*. Bibliothèque nationale de France, Réserve des imprimés, Rés. Fol. Ln1.21B.

plus de variété. Tant que les sujets le permettront je prendrai des partis singuliers. Si M. Ponce avoit des épreuves très préssés il pourroit encore me les envoyer vendredy.»[30]

Pour réussir et faire progresser un tel travail, les collaborations entre les artistes doivent être assidues: malgré leur séparation géographique[31], la communication entre Ponce et Marillier est constante. Le dessinateur écrit une lettre à son ami à propos de son dessin représentant *Maupertuis*: «J'ai copié au miroir l'hémisphère du globe mais d'après une mauvaise carte. Il faudra que la gravure soit plus régulière, et même on pourra y graver quelques noms près du pôle? la Laponie ou Maupertuis a fait un voyage. J'ai laissé une barre lisse au dessous du palmier et du sapin où l'on pourra inscrire les noms de plusieurs géomètres. Je renvoye les portraits que j'ai copié à l'exception de celui de Viete qui n'a pas pu entrer dans le portefeuille. Il faudra faire attention que j'ai éclairé le portrait de Clairaut autrement qu'il ne l'est dans la gravure.»[32] Quand il doit copier de nouveaux portraits, Marillier précise l'évolution de son travail, indique les changements qu'il

effectue et donne des informations sur les instruments de travail qu'il utilise (par exemple, le miroir pour reproduire fidèlement des éléments décoratifs précis) pour faciliter la tâche de son ami. Ponce se sert du dessin de Marillier mais également des mêmes instruments de travail que le dessinateur pour exécuter ses planches: d'anciens portraits gravés. Un calque représentant plusieurs essais du portrait de Voltaire figure dans l'exemplaire des *Illustres Français* constitué par Antoine-Auguste Renouard. Si ce calque précise la difficulté et la lenteur que demande l'exécution d'une planche, il montre également la méthode de travail du graveur pour exécuter ses copies. Par exemple, sur la planche représentant *La Quintinie et Le Nôtre* (fig. 5 et 6), on remarque que le petit tableau situé au centre de la composition ne correspond pas à celui dessiné par Marillier: le nombre, les gestes et la position des personnages ont été modifiés par Ponce. Cette manière de procéder explique en partie la marge d'interprétation du graveur vis-à-vis d'un dessin original et la part d'invention dont il dispose dans cette entreprise.

La parfaite maîtrise des qualités artistiques de son recueil répond à un souci de clarté pédagogique mais aussi, dans une certaine mesure, aux débats de l'époque: le recueil de Ponce défie les critiques qui soulignent l'absence de gravures d'histoire et propagent un discours sur la décadence de la gravure. En proposant cette synthèse artistique, l'entrepreneur indique qu'il est possible de tout traduire par la gravure, que ce soit la sculpture, la peinture, l'architecture ou les travaux de ses confrères.

En définitive, connaître les projets pédagogiques et artistiques d'un entrepreneur de gravures, c'est-à-dire ses influences littéraires, ses appuis officiels ou officieux et ses méthodes de travail, constitue une précieuse source d'informations historiques et artistiques sur le rôle de l'image. Inspiré des *Vies des hommes illustres* de Plutarque, le recueil des *Illustres Français* est un modèle d'éducation: derrière son aspect didactique, sa vocation morale et historique est importante. Il impose des thèmes de réflexion en guidant la lecture par des données synthétiques[33] et détermine les modèles «d'un devoir être collectif[34]». La structure complexe du recueil correspond aux préoccupations intellectuelles de Ponce et permet de dissimuler un discours idéologique destiné à la jeunesse et à un public cultivé. Dans le contexte événementiel et artistique délicat de l'Ancien Régime à la Restauration, l'entreprise de Ponce permet d'asseoir les idées des différents gouvernements et de les diffuser à Paris, en province et à l'étranger: elle sert la propagande de l'Etat et transmet ses valeurs; elle souligne la supériorité culturelle française et répand une image positive de la royauté. Composée pour répondre à une mission pédagogique et sans doute aux débats polémiques de la période, elle offre une synthèse artistique cohérente. Ces différents degrés de lecture et ce type de composition à compartiments se retrouvent dans les vignettes des *Œuvres complètes* de Jean-Jacques Rousseau (1788–1793) éditées par Poinçot.

1 *Annonces, Affiches et Avis divers*, 20 août 1785.

2 L'amitié qui lie le graveur à Marillier doit commencer assez tôt. En 1769, ils illustrent ensemble *Les Bains de Diane* de Desfontaines. Ponce est âgé de 23 ans et Marillier de 30 ans. Par la suite, on retrouve leurs deux noms sur une trentaine de livres illustrés ou de suites. Le buriniste joue même un rôle de conseiller auprès de Marillier lorsque ce dernier rencontre des difficultés financières avec son frère. Le dessinateur habite, depuis 1775, au hameau de Baulieu, à Boissise-La-Bertrand, près de Melun et Ponce lui sert certainement d'intermédiaire avec le milieu professionnel parisien. Il fait partie de son entourage immédiat. D'ailleurs, Ponce assiste au mariage du neveu de Marillier, Jean-Baptiste. Pour connaître les détails sur Ponce et Marillier, voir: Joëlle Raineau, *L'estampe française du XVIIIe au XIXe siècle. Nicolas Ponce, graveur et homme de lettres (1746–1831)*, Paris X-Nanterre, 2001 (thèse non publiée).

3 L'exemplaire Renouard contenant les 67 dessins de Marillier dont 11 n'ont pas été gravés par Ponce est conservé aujourd'hui à la réserve des imprimés de la Bibliothèque nationale de France sous la côte: Rés. Fol. Ln1 21B. Il est également composé d'eaux-fortes et de tirages avant la lettre.

4 La réussite de l'éloge académique pour tout prétendant à la carrière d'écrivain est déterminante, et Ponce commence sa carrière de littérateur en écrivant les notices des *Illustres Français*.

5 Je remercie M. Pascal Griener de cette information.

6 C.-F. Mirault, «Notice sur Nicolas Ponce, graveur et homme de lettre», in: *Extrait des Mémoires de l'Athénée des Arts*, Paris, 1831, p. 2.

7 «Note biographique» de Nicolas Ponce, Archives de l'Académie de Rouen, carton C 25, fol.1.

8 Ch.-E. Gaucher, *Voyage au Havre de Grâce*, Paris, an VI [1797–98], pp. 19–20.

9 Déjà en 1784, le graveur exécutait le *portrait de Jacques Amyot* d'après Marchand.

10 Avertissement de l'édition de 1816.

11 Andrew Mc Cellan, «La série des ‹Grands Hommes› de la France du comte d'Angiviller, et la politique des parlements», in: *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIIIe siècle*. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel les 20 et 21 mars 1992, Paris, 1993, pp. 225–249.

12 Sur l'engagement de Ponce dans la vie publique, voir: Joëlle Raineau, cf. note 2.

13 Charlemagne, Philippe II-Auguste, Charles V, Saint-Louis, Louis XII, François Ier, Henry le Grand, Louis XIV.

14 Ce cercle est mentionné sur la planche N° 26 des *Illustres Français* représentant Lulli et Quinault.

15 Cette société figure sur la planche N° 41 des *Illustres Français* représentant François Girardon.

16 Stéphane Roy, «Du législateur au héros militaire. Projection symbolique et parcours géographique de la figure du grand homme pendant la Révolution», in: *La gravure européenne et les échanges culturels du XVIIIe au XIXe siècle*, Actes du colloque organisé à Ascona, 2002 (non publié).

17 J.C. Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, 1998, p. 302.

18 C.-F. Mirault, cf. note 6, p. 3.

19 Ces chiffres semblent correspondre aux documents d'archives retrouvés.

20 *Livret du Salon de 1804*, p. 113, N°s 858, 859 et 860.

21 *Un dessinateur dijonnais C.P. Marillier*, Dijon, 1922, p. 91, N° 167.

22 *Journal de la librairie*, 25 mai 1816, N° 1449.

23 A. N.: O3 2003 (1818).

24 A. N.: F17 1212 dossier 5.

25 Ce recueil montre les différents centres d'intérêts de ce graveur, voir: Joëlle Raineau, cf. note 2.

26 H.A. Joly, *Journal du cabinet d'Estampes à compter du 7 may 1763 jusqu'au 24 octobre 1796* [3 brumaire an V].

27 *Journal de Paris*, 17 décembre 1787, pp. 1515–1516.

28 Charles Perrault, *Des hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, avec leurs portraits au naturel*, Paris: A. Dezollier, 1696–1700; Restout, *Galerie française, ou Portraits des hommes et des femmes célèbres*

qui ont paru en France, Paris: Hérissant, 1771–72.

29 Titon du Tillet, *Description du Parnasse Français*, Paris, 1760. Au sujet de ce recueil, il faut consulter l'ouvrage de Judith Colton, *The «Parnasse françois». Titon du Tillet and the Origins of the Monument to Genius*, New Haven/Londres: Yale University Press, 1979.

30 H. Béraldi et R. Portalis, *Les graveurs du XVIIIe siècle*, Paris, 1880–82, t. III, p. 330.

31 Marillier habite près de Melun.

32 Cette lettre se trouve à la fin du volume des *Illustres Français* constitué par Renouard [B.N. impr. Rés. Fol. Ln1 21B].

33 Capitaine dans la garde nationale, proche de Louis XVI selon plusieurs indications, il est le graveur de cabinet du Comte d'Artois, ne l'oublions pas!

34 Jean-François Jacouty, «Le ‹grand homme› selon Guizot», *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, N° 100 («Le grand homme»), 1998, pp. 49–55.

SUMMARY

The paedagogical aim underlying Nicolas Ponce's 'recueil' entitled *Illustres Français* (1785–1816) is that of offering a moral, political and artistic model. This work provides us with the possibility of understanding and analysing the role of the image in an engraving enterprise.

The moral model proposed by Plutarch in his *Vies des hommes illustres* corresponds to the intellectual and the personal aims of Ponce, an engraver who is also continuing the project established by d'Angiviller – that of providing young readers with a set of models. His 'recueil' must therefore have a national and a patriotic side, and must present royalty in a positive light. It acts in conjunction with propaganda and consolidates successive governments' policies. Ponce attributes a privileged position to the great men who are close to the sovereign and hopes to be able to diffuse this model, a vehicle of cohesion, in Paris, in the provinces and abroad. He parades the cultural primacy of France – proof of this is to be found in the number of copies bought by subscribers during the Napoleonic era. This ruler made copious use of images in order to further his own interests.

That this 'recueil' of engravings could distinguish itself from and rise above other such publications of its time is due also to its artistic merits. It is aimed at a cultured public: Ponce offers an artistic synthesis, both visual and written, of France's national heritage. Many of the engravings were taken from illustrations to be found in the Bibliothèque du roi (Royal Library) – mainly portraits. Using these, the organization and the composition of the plates constitute an original 'recueil', which recalls the work of seventeenth- and eighteenth-century artists. It is inspired by the 'recueils' of famous men by Perrault, Restout and Titon du Tillet. The compositions, with their very structured compartments, lend a narrative coherence to the work and also show the superiority of the French in the field of the visual arts. The work corresponds to the historic and artistic thought which was current from the Ancien Régime to the Restoration.