



**HAL**  
open science

# Louis Lafitte : un peintre d'histoire de la Révolution à la Restauration

Véronique Mathis

► **To cite this version:**

Véronique Mathis. Louis Lafitte : un peintre d'histoire de la Révolution à la Restauration. Histoire. Normandie Université, 2020. Français. NNT : 2020NORMR081 . tel-03177419

**HAL Id: tel-03177419**

**<https://theses.hal.science/tel-03177419>**

Submitted on 23 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Normandie Université

**THÈSE**

**Pour obtenir le diplôme de doctorat**

HISTOIRE, HISTOIRE DE L'ART ET ARCHEOLOGIE

Préparée au sein de l'université de Rouen Normandie

**Louis Lafitte : un peintre d'histoire de la Révolution à la Restauration**

**Présentée et soutenue par  
Véronique MATHIS**

**Volume 1**

**Thèse soutenue publiquement le 17 septembre 2020  
devant le jury composé de**

M Michel BIARD	Professeur des Universités, université de Rouen Normandie	Directeur de thèse
M Alain CHEVALIER	Conservateur en chef du patrimoine, Directeur du musée de la révolution française, Domaine de Vizille	Examineur
M Pascal DUPUY	Maitre de conférences, université de Rouen Normandie	Examineur
M Hervé LEUWERS	Professeur des Universités, université de Lille SHS, département d'histoire	Président du jury, Rapporteur
M Aurélien LIGNEREUX	Professeur des Universités, Sciences Po Grenoble	Rapporteur
Mme Anne de MATHAN	Professeur des Universités, université de Caen Normandie	Examineur

**Thèse dirigée par Michel BIARD, laboratoire groupe de recherche en histoire (GRHis), Université de Rouen Normandie**







# Volume 1



*Lezione di anatomia in Grecia. Détail du cadre*  
© Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Belle Arti, Torino



# Remerciements

Toute ma gratitude va à mon directeur de thèse, Monsieur Michel Biard, professeur à l'Université de Rouen Normandie, pour la patience avec laquelle il a soutenu cette recherche, de bout en bout. J'ai pu constamment compter sur sa disponibilité, ses conseils avisés et ses relectures attentives, sa bienveillance pour mes faiblesses, en un mot, son soutien permanent et efficace.

Que soient remerciés Monsieur Aurélien Lignereux, professeur à Sciences Po Grenoble, et Monsieur Hervé Leuwers, professeur à l'Université de Lille, pour avoir accepté d'être rapporteurs de cette thèse, ainsi que Madame Anne de Mathan, professeur à l'Université de Caen Normandie, et Monsieur Alain Chevalier, directeur du Musée de la Révolution française de Vizille, pour avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse.

Je n'oublie pas dans ces remerciements Monsieur Pascal Dupuy, maître de conférences à l'Université de Rouen Normandie, membre lui-aussi de ce jury, sans qui je n'aurais jamais eu connaissance de l'existence de Louis Lafitte. Pour cela, je lui adresse toute ma gratitude.

Enfin, ma reconnaissance est tout particulièrement acquise à l'ensemble des personnes qui m'ont accueillie dans leur établissement, bibliothèques, musées, centres d'archives, galeries et maisons de vente. Elles m'ont apporté une aide efficace, et je rends grâce à leur amabilité autant qu'à leur compétence.



# Table des Abréviations

<b>AAE</b>	<b>Archive Affaires Etrangères</b>
<b>AIF</b>	<b>Archives de l'Institut de France</b>
<b>AN</b>	<b>Archives Nationales</b>
<b>AP-HP</b>	<b>Assistance Public Hôpitaux de Paris</b>
<b>BHVP</b>	<b>Bibliothèque Historique de la Ville de Paris</b>
<b>BNF</b>	<b>Bibliothèque Nationale de France</b>
<b>CAT</b>	<i>Catalogue... du cabinet de feu M. Louis Lafitte par Duchesne aîné</i>
<b>CCFR</b>	<b>Catalogue collectif de France</b>
<b>COR</b>	<b>Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome</b>
<b>EE</b>	<i>Electronic Enlightenment</i>
<b>ENSBA</b>	<b>Ecole Nationale Supérieur des Beaux-Arts</b>
<b>INHA</b>	<b>Institut National d'Histoire de l'Art</b>
<b>MAD</b>	<b>Musée Arts Décoratifs</b>
<b>MHV</b>	<b>Musée d'Histoire Vivante, Montreuil</b>
<b>MIA</b>	<i>Minneapolis Institut of Art</i>
<b>SAEF</b>	<b>Service des archives économiques et financières</b>
<b>SHD</b>	<b>Service Historique de la Défense</b>
<b>YCBA</b>	<b>Yale Center for British Art</b>

## **Avertissement**

**Dans les citations, nous avons reproduit à l'identique les documents anciens, sans y apporter aucune correction. L'orthographe et la grammaire des textes d'origine ont été respectées.**





# **Introduction**



« Peintre d'histoire, ancien pensionnaire de l'Ecole de France à Rome, membre de l'Académie de Florence, etc. ». Ainsi se présente toute sa vie, sous ces titres ronflants, un artiste aujourd'hui bien oublié, Louis Lafitte (1770-1828). Bien oublié, ou plus exactement, méconnu, car son nom s'est frayé un chemin, peut-être justement en raison de cette formule inlassablement égrenée dans les journaux à chaque parution d'un nouvel ouvrage illustré. Et, deux siècles et demi après sa naissance, il évoque spontanément pour les historiens de la période le souvenir de douze délicieuses nymphes illustrant si joliment le calendrier républicain, ou plus sinistrement, celui des *Formes acerbes*, ou encore celui de *La Fusillade du Champ de Mars*. Mais guère plus. Ce décalage entre les titres, indiquant *a priori* un artiste éminent, et le peu d'œuvres à mettre à son actif, voilà bien de quoi s'interroger, et c'est la cause première de ce travail de recherche doctorale : combler le vide. Qu'a oublié de nous transmettre l'histoire des arts, et, somme toute, y avait-il seulement de quoi transmettre ? Pourquoi cet ensevelissement ?

Une première — et rapide — explication à cette situation est fournie par la période chronologique qu'il a traversée, de 1770 à 1828. Formé au néo-classicisme à l'Académie, premier prix de peinture en 1791, mais élève de Jean-Baptiste Regnault, Louis Lafitte aborde la carrière au moment où les arts sont dominés par la toute puissante figure davidienne. « Ses ailes de géant » font de l'ombre à plus d'un artiste, pourtant nourris au même lait, et plus particulièrement à ceux n'appartenant pas à son atelier. Cela n'a pas empêché quelques-uns d'entre eux de faire carrière dans « la grande peinture », tels Guérin (atelier de Regnault) et Meynier (atelier de Vincent) ; mais la plupart ont dû trouver à utiliser leur talent autrement, et c'est le cas de Louis Lafitte. Cette sorte d'ostracisme non ouvertement formulé a été préjudiciable à la connaissance que l'on a pu avoir de ces artistes, non seulement de leur vivant, mais aussi pour la postérité. Il était sans doute naturel d'écrire sur des figures en vue, de mieux en mieux documentées ; peut-être est-il plus aisé de chercher sous un lampadaire allumé que dans un souterrain obscur. Ce qui fait écrire à François Benoît en 1897 : « L'art français moderne n'a pas été gâté par les historiens d'art ; [...] mais [l'époque] la plus sacrifiée est celle qui correspond à la Révolution et au Premier Empire. [...] Sans doute on a consacré aux principaux artistes quelques monographies plus ou moins sommaires ; mais on a

négligé les hommes qui restèrent au deuxième plan ; on n'a pas interrogé les écrivains d'art qui tantôt reflétèrent le goût général de leurs contemporains tantôt le contredirent et s'efforcèrent de le diriger<sup>1</sup> ». Ainsi, un quart de siècle subit-il une sorte de « condamnation capitale », au terme d'un « procès sommaire ». Dans l'ouvrage de François Benoit, Louis Lafitte fait partie des oubliés, son nom n'apparaît qu'une seule fois, dans la liste des prix décernés par l'Académie, pour avoir été lauréat en 1791.

Ce n'est qu'à partir de la publication en 1967 de l'ouvrage de Robert Rosenblum, *Transformations in the late Eighteenth Century Art*, qu'on observe un regain d'intérêt pour l'art de la période allant de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle aux premières décennies du siècle suivant, incluant *ipso facto* la Révolution et l'Empire<sup>2</sup>. Dans ce renouveau, s'inscrit l'importante exposition au Grand Palais en 1974, *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*<sup>3</sup>. Elle eut le mérite de faire « redécouvrir la variété et la richesse de la peinture française de Louis XVI à la Restauration, remettant au jour de nombreux peintres et tableaux tombés dans l'oubli<sup>4</sup> ». Elle a surtout fixé « et pour longtemps, un cadre d'analyse d'ensemble : chronologiquement et commodément fondées sur la succession des régimes politiques, donnant la priorité aux œuvres présentées aux Salons et autres expositions publiques, imposant comme axe principal d'étude la monographie d'artiste ». Dans la foulée de la commémoration du bicentenaire, et des publications importantes auxquelles elle a donné lieu dans le domaine de l'histoire de l'art<sup>5</sup>, de nombreuses voies de recherches se sont ouvertes, dans des directions aussi différentes que l'étude du contexte intellectuel et culturel, l'histoire des institutions artistiques<sup>6</sup>, la mise en perspective des différentes sortes d'art, l'approche pluridisciplinaire<sup>7</sup>, l'extension chronologique nécessairement liée à l'approche monographique, etc. Si David reste encore l'immense figure à qui l'on consacre exposition,

---

<sup>1</sup> François BENOIT, *L'art français sous la Révolution et l'Empire : les doctrines, les idées, les genres*, Paris, L. H. May, 1897, Avant-Propos, p. VII.

<sup>2</sup> Robert ROSENBLUM, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967. Traduction française : *L'art au XVIII<sup>e</sup> siècle. Transformations et mutations*, Saint Pierre de Salernes, 1989.

<sup>3</sup> *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, exposition au Grand Palais, Paris, 16 novembre 1974-3 février 1975, Paris, RMN, 1974.

<sup>4</sup> Barthélémy JOBERT, « Post scriptum : quinze ans après », *AHRF* [en ligne], 340, avril-juin 2005, consulté le 19 novembre 2019. Quinze ans après la commémoration du Bicentenaire, l'auteur fait « un bilan historiographique de l'histoire de l'art français sous la Révolution et l'Empire », pour montrer les grandes directions dans lesquelles elle s'est orientée, depuis 1989. La citation suivante est extraite du même article

<sup>5</sup> On pense notamment à la synthèse importante dirigée par Philippe BORDES et Régis MICHEL, *Aux Armes et aux Arts ! Les Arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, A. Biro, 1988.

<sup>6</sup> Voir les ouvrages d'Edouard Pommier, et notamment *L'Art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991.

<sup>7</sup> Voir les deux recueils d'études sous la direction de Jean-Claude BONNET, *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, A. Colin, 1988 ; et plus particulièrement, *L'Empire des Muses*, Paris, Belin, 2004.

colloques et ouvrages<sup>8</sup>, les recherches se sont orientées vers ses contemporains, et peu à peu s'élabore une vision d'ensemble plus complète sur la vie artistique de la période prise au sens large, de la fin de l'Ancien Régime à la Restauration<sup>9</sup>. Il ne faudrait pas oublier de citer un acteur fondamental pour l'étude des arts dans les années plus spécifiquement révolutionnaires : le Musée de la Révolution française de Vizille, créé en 1983 dans le contexte de la préparation du Bicentenaire de la Révolution. Il offre une approche nouvelle, en liant l'œuvre et son contexte historique ; il ne s'intéresse pas qu'à la vision contemporaine des événements, mais aussi à celle qu'on a pu avoir postérieurement, et, avec originalité, il ne se limite pas aux seules œuvres françaises. Depuis son ouverture, il enchaîne avec constance expositions, colloques, publications, bien connus des chercheurs, tout en jouant un rôle important par son accueil non seulement de ces chercheurs mais aussi de colloques majeurs sur la période révolutionnaire.

Il résulte de ce qui vient d'être dit, que l'historiographie de Louis Lafitte est assez réduite. Artiste mineur aux yeux de ses contemporains, connu, mais non pas reconnu, il n'y avait pas de raison pour les critiques et les biographes de s'emparer du sujet, ni de son vivant, ni ensuite. D'ailleurs, il ne reçut pas d'éloges funèbre, n'appartenant pas à "l'aristocratie" académique. On le cite quand même dans quelques dictionnaires et répertoires du XIX<sup>e</sup> siècle ; curieusement, on trouve la première mention dans un ouvrage publié à Zurich en 1809, l'*Allgemeines Künstlerlexicon*. L'article présente « *ein neuerer französischer Maler, Pensionnaire der französischen Akademie zu Rom, und Mitgleid derjenigen zu Florenz*<sup>10</sup> », en citant les œuvres dont il a connaissance, essentiellement grâce aux publications de Charles Paul Landon. C'est le modèle suivi par les différents ouvrages ultérieurs, comme les dictionnaires généralistes de Charles Gabet (1831)<sup>11</sup>, et d'Emile Bellier de la Chavignerie

---

<sup>8</sup> *Jacques-Louis David (1748-1825)*, Exposition et colloque associé au musée du Louvre, 1989, avec un catalogue sous la direction d'Antoine Schnapper et Arlette Sérullaz. *David contre David. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel du 6 au 10 décembre 1989*, Régis Michel (dir.) à signaler également l'ouvrage de Thomas CROW, *L'Atelier de David. Émulation et Révolution*, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>9</sup> Citons, entre autres, l'ouvrage sur Charles Meynier, d'Isabelle Mayer-Michalon (2008), et celui de Mehdi Korchane, sur Pierre-Narcisse Guérin (2018). Un chef d'atelier contemporain de David, François-André Vincent, a fait l'objet d'une publication par Jean-Pierre Cuzin en 2013. En revanche, l'autre rival, Jean-Baptiste Regnault, attend toujours son biographe. La seule étude qui lui a été consacrée est une thèse de Christopher Sells, jamais publiée (1981).

<sup>10</sup> *Allgemeines Künstlerlexicon oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer ...*, Zurich, Drell, Füssli und Compagnie, 1809, tome 4, p. 660.

<sup>11</sup> Charles GABET, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIXe siècle*, Paris, Madame Vergne, 1831, p. 386-387.

(1882)<sup>12</sup>, qui se contentent de recopier les livrets des expositions. D'autres auteurs ont choisi une approche thématique ; Jules Renouvier s'est intéressé à l'art de la Révolution sous l'angle de la gravure<sup>13</sup>, et Roger Portalis à l'illustration<sup>14</sup>. Si Louis Lafitte y a sa place, c'est bien qu'on avait gardé de lui le souvenir d'un dessinateur. Tous les deux ont agrémenté leur ouvrage d'informations biographiques, puisées à la source qui a alimenté en réalité à peu près tout ce qui a été écrit sur Louis Lafitte jusqu'à aujourd'hui : la notice de Jean Duchesne, insérée, comme il est d'usage, au début du catalogue préparé pour la vente aux enchères du cabinet de l'artiste, en décembre 1828<sup>15</sup>. C'est une ressource importante, qui recèle encore bien d'autres informations, ici et là, dans les descriptions des lots, des renseignements et précisions bienvenus. Mais il y a des inexactitudes, des oublis — parfois volontaires —, des erreurs ; et on peut se demander si cela ne visait pas simplement à passer les années de Révolution sous silence. Quoiqu'il en soit, depuis Duchesne, les années de pension de Louis Lafitte sont un peu prolongées, et on le fait revenir plus tard que dans la réalité. Jules Renouvier ajoute une autre information tout aussi erronée, qui résulte probablement d'une erreur d'interprétation d'un événement réel. En effet, au moment du rétablissement de l'École à Rome en l'an IV (1795), il était prévu, au moins sur le papier, que les pensionnaires "empêchés" de faire leur temps repartiraient à Rome. En réalité, tous restèrent à Paris. L'auteur n'était pas entièrement satisfait de certaines notices, et il avait indiqué sur le manuscrit en face de celle sur Lafitte, « à récrire<sup>16</sup> ». Avait-il trouvé de nouveaux éléments ? Si c'est le cas, ils sont demeurés inconnus pour tout le monde. On ne s'est guère intéressé, dans les revues d'art de l'époque, à « un des plus sages et des plus ennuyeux élèves du baron Regnault<sup>17</sup> ».

C'est donc avec un bien maigre bagage qu'ont dû s'embarquer les publications ultérieures, du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours. Les deux sommes que sont les dictionnaires d'artistes

---

<sup>12</sup> *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, ouvrage commencé par Emile BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, continué par Louis AUVRAY, Paris, Renouard, 1885, tome 2, p. 869-870.

<sup>13</sup> Jules RENOUVIER, *Histoire de l'art pendant la Révolution depuis 1789 jusqu'à l'an XII (1804) : considérée principalement dans les estampes*, Paris, Vve J. Renouard, 1863, p. 128-130. L'auteur est décédé avant de publier son livre. C'est Anatole de Montaiglon qui s'est chargé du manuscrit.

<sup>14</sup> Baron Roger PORTALIS, *Les dessinateurs d'illustration au dix-huitième siècle*, Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, 1877, première partie, p. 311-316.

<sup>15</sup> *Catalogue des tableaux, dessins, estampes, médailles, livres, coquilles, et curiosités du cabinet de feu M. Louis Lafitte*, par Duchesne aîné, 1828. L'ouvrage sera désormais cité CAT.

<sup>16</sup> Jules RENOUVIER, *op. cit.*, Avis des éditeurs, p. XXVI.

<sup>17</sup> Paul MANTZ, « Recherches sur l'histoire de l'orfèvrerie. Période moderne », *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, mai 1863, p. 412. Nous avons consulté les revues pour lesquelles il existe des tables. La recherche n'a pas été exhaustive, mais s'est appliquée aux principales publications.

de référence, “le” Bénézit<sup>18</sup>, et “le” Thieme-Becker<sup>19</sup>, ou bien plus récemment le *Dictionnaire biographique des pensionnaires*<sup>20</sup>, n’apportent rien de très neuf, si ce n’est en ce qui concerne la liste des œuvres et les principaux chantiers de l’artiste, mieux connus maintenant. Faut de données nouvelles, les notices rédigées par Alain Pougetoux pour le *Dictionnaire Napoléon*<sup>21</sup>, par Marc Allégret dans le *Souvenir napoléonien*<sup>22</sup>, et celle insérée dans le *Dictionnaire biographique* de Roman d’Amat<sup>23</sup>, ont le mérite de faire le tour de la question et de présenter l’œuvre de façon détaillée, mais elles reproduisent les données biographiques erronées. Louis Lafitte a suscité plus de curiosité chez les historiens d’art anglais, à cause de sa « connexion » avec son beau-frère et ami Auguste Charles Pugin, artiste lui-même, et père de l’architecte chantre du néo-gothique victorien, Augustus Welby Northmore Pugin. A partir de leur travail sur des sources anglaises, mais aussi françaises, Rosemary Hill<sup>24</sup> et Stephen Bann<sup>25</sup> ont dévoilé des informations jusqu’alors inconnues sur la vie familiale de Lafitte. Plus riches en informations sont les notices consacrées à des œuvres particulières, dans des catalogues d’exposition et de musées ; dispersées, ciblant des points de détail, elles éclairent la création sous l’angle historique et esthétique. Elles montrent surtout l’intérêt que peut susciter l’artiste, et ont été pour nous un encouragement à entreprendre cette étude.

Ainsi, tout — ou presque — était à découvrir de la vie de Louis Lafitte, ce qui impliquait un travail important de recherche dans des sources de toutes natures, manuscrites, imprimées, iconographiques. La notice de Duchesne en constituait une essentielle, qu’il s’agissait de vérifier point par point, et surtout de compléter. Le format nécessairement restreint de son travail ne lui permettait qu’un survol de la vie de son sujet d’étude ; il a fait

---

<sup>18</sup> Emmanuel BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs, et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, nouvelle édition refondue, 1999. La première édition date de 1911-1923.

<sup>19</sup> *L’Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler vor der Antike bis zur Gegenwart*, initié par Ulrich Thieme et Felix Becker, comporte 37 volumes publiés à Leipzig entre 1907 et 1950. L’ensemble a été refondu sous le titre *Allgemeines Künstler-Lexicon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* (AKL) ; depuis 1992, la publication se poursuit chez l’éditeur de Gruyter à Berlin. Il existe également une version en ligne, actualisée régulièrement.

<sup>20</sup> Annie VERGER, Gabriel VERGER, *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l’Académie de France à Rome : 1666-1968*, Dijon, l’Echelle de Jacob, 2011

<sup>21</sup> Alain POUGETOUX, « Louis Lafitte », *Dictionnaire Napoléon*, Jean TULARD dir., Paris, Fayard, 1987, p. 1019.

<sup>22</sup> Marc ALLEGRET, « Louis Lafitte (1770-1828), peintre et dessinateur », *Revue du Souvenir napoléonien* n°439, Février-mars 2002, p. 63.

<sup>23</sup> *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Letouzey et Ané, 1995, T. XIX. Fasc. CIX, Lacombe-Laglenne, p. 172-173.

<sup>24</sup> Rosemary HILL, *God’s architect. Pugin and the Building of Romantic Britain*, New Haven, Yale University Press, 2009.

<sup>25</sup> Stephen BANN, « Pugin : the French Connection », *Gothic Revival Worldwide. A. W. N. Pugin’s global influence*, Timothy BRITAIN-CATLIN, Jan DE MAEYER et Martin BRESSANI (dir.), Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2017, p. 16-31.



des choix, mettant l'accent sur des événements marquants, au moins dans l'esprit de celui ou celle qui lui en a fait le récit. Par exemple, le nombre de lignes consacrées au saccage du Palais Mancini, qui conclut son séjour romain, met le doigt sur un épisode traumatisant encore bien présent dans l'esprit des proches de Lafitte — et dans le sien aussi sûrement. En revanche, l'auteur a passé sous silence à peu près tout ce qui concerne les années de Révolution, suivant son retour d'Italie, démarche volontaire comme il l'écrit lui-même : « Les travaux auxquels il se livra à cette époque n'avaient que peu d'importance<sup>26</sup> ». Attitude politiquement correcte en 1828, n'en doutons pas.

Les sources les plus nombreuses pour étudier la vie et les œuvres de Lafitte proviennent des Archives nationales. Il nous a fallu recourir au Minutier central des notaires pour restituer, autant que faire se pouvait, l'histoire familiale du Parisien Lafitte, comme l'était également son épouse. Mais sitôt le premier acte trouvé, il suffit de tirer sur le fil, et le reste suit. Concernant la période délicate après le retour d'Italie, c'est le dépouillement systématique des registres du courrier du ministère de l'Intérieur jusqu'en 1800, qui nous a fourni l'essentiel des informations. Sous l'Empire, elles proviennent des documents sur les travaux officiels auxquels il a participé, essentiellement classés dans la sous-série O<sup>2</sup>. Après sa nomination au Cabinet du roi, en 1815, il devient plus facile de trouver des traces de son passage dans la sous-série O<sup>3</sup>. D'autres "gisements" d'archives ont également été mis à profit, on les trouvera cités dans les sources rassemblées à la fin de la présente thèse de doctorat.

La notice de Duchesne était encore plus fondamentale en ce qui concerne l'œuvre, car Louis Lafitte avait conservé beaucoup de dessins, croquis, esquisses, autant d'indices qui nous ont mise sur la piste de l'artiste, et nous ont fait comprendre combien son œuvre est multiple et diversifié ; il s'est appliqué à travailler pour des supports aussi variés que la gravure et l'illustration, débouchés classiques et ordinaires pour un dessinateur, mais aussi la porcelaine, l'orfèvrerie, le papier peint, la broderie, et la liste n'est sans doute pas exhaustive. Être un artiste "touche à tout" représentait sûrement une force — par la multiplicité possible des débouchés et l'assurance de revenus —, mais aussi une faiblesse : devant une fontaine à thé, qui fait attention au dessinateur du modèle ? Le spectateur voit un produit fini, et loue le travail de l'orfèvre. Poussons le raisonnement jusqu'à l'absurde : une toile peinte par Girodet d'après une esquisse de Lafitte aurait été vue, sans doute, comme une œuvre du premier. Quelle valeur accorde-t-on à un croquis préparatoire pour un vase, croquis qui restera caché

---

<sup>26</sup> *Catalogue des tableaux, dessins, estampes, livres, médailles, coquilles et curiosités du cabinet de feu M. Louis Lafitte, peintre*, par Duchesne aîné, Paris, décembre 1828, Notice sur la vie et les œuvres de M. Louis Lafitte, p. v. Cet ouvrage sera désormais cité CAT.

dans un portefeuille, dans le meilleur des cas, par rapport à un tableau de trois mètres sur quatre ? Voilà bien une raison supplémentaire, plus individuelle, de l'anonymat relatif de son vivant, et de l'oubli de la postérité. De très nombreuses sources imprimées peuvent également être dépouillées avec grand profit, pour retrouver les œuvres d'un artiste de cette époque. Pour n'en citer que quelques-unes, que les techniques modernes de numérisation, assorties souvent de recherche plein texte, ont tellement facilité : les livrets des Salons et les articles des critiques, les catalogues de ventes de collectionneurs, si nombreux au XIX<sup>e</sup> siècle, ceux des maisons de vente actuelles, les annonces dans les journaux et revues, surtout pour les parutions d'ouvrages et de gravures. Enfin, il ne faut pas oublier les collections des musées ; sur la centaine contactée, presque tous ont répondu à notre questionnement, et ceux qui conservaient au moins une œuvre de Louis Lafitte, nous ont transmis diligemment les informations dont ils disposaient.

La vie d'un artiste ne se conçoit pas sans son œuvre, de même que son œuvre est forcément éclairée par sa vie ; il nous a semblé que les deux devaient être traités, au risque d'un plan très banal, voire simpliste, ou d'un approfondissement moindre de chacune d'elles. Mais pouvait-il en être autrement, dans la mesure où cette étude constitue la première approche d'ensemble sur l'artiste ?

La première partie de notre travail, volontairement biographique, suit strictement la chronologie. Une contextualisation, parfois un peu large, a bien sûr été nécessaire dans certains cas, car des sources habituelles, importantes pour alimenter une biographie, font cruellement défaut. Louis Lafitte semble parfois avoir traversé son siècle sur la pointe des pieds : pas de journal, de mémoires, de correspondance retrouvés à ce jour, ni même d'allusion à lui dans les écrits d'autres artistes que nous avons pu consulter. Nous avons donc fait des emprunts à ces derniers, lorsqu'ils ont partagé les mêmes événements. Mais, si nous connaissons les faits, nous ignorons le regard que Lafitte a pu porter sur eux, et l'écho qu'ils ont eu dans sa vie. Peut-être lui avons-nous prêté, parfois, des sentiments ou des réactions qu'il n'a pas eus. Que l'on nous pardonne donc si, dans certains passages, Louis Lafitte n'est présent que par personne interposée, ou dans l'imagination de l'auteure, même si les contraintes d'une recherche doctorale imposent aussi, via les conseils d'un directeur, de tâcher de brider quelque peu cette imagination.

Dans la seconde partie, nous avons traité les principales catégories d'ouvrages réalisés par Louis Lafitte : la peinture, le dessin d'illustration, et le dessin pour la gravure. Le catalogue annexé montrera d'autres types de travaux, plus secondaires à nos yeux, que le temps ne nous a pas permis d'aborder. La multiplicité des domaines dans lesquels il s'est

illustré, est sa réponse aux bouleversements qui ont touché aussi le monde des arts, en cette période généralisée de redistribution des cartes. Le dessinateur talentueux a escamoté le peintre d'histoire, au risque d'endosser les habits de l'artisan : moins prestigieux, mais tellement plus sûr et rémunérateur.

**Première partie**

**BIOGRAPHIE**



# **Chapitre 1**

## **Les années de jeunesse**



Louis, né le 15 novembre 1770, est le deuxième enfant survivant — et le deuxième fils — de Jean Lafitte et Louise Bidault, mariés le 20 avril 1766<sup>27</sup>. Il a été baptisé à Saint Germain l'Auxerrois. Parrain et marraine sont des parents en ligne maternelle, Louis Gometaud, son cousin germain, et Angélique Salbert, sa tante<sup>28</sup>. La famille loue « rue Saint Honoré, du côté de la rue des Bourdonnais » un espace suffisamment vaste pour comporter à la fois des pièces à usage d'habitation, et un local dédié à l'activité professionnelle. Aucun document ne vient préciser cette question, mais il doit être commode et tout à fait satisfaisant, car Jean Lafitte ne quitte ce logement qu'après le décès de sa femme en 1817. Quatre autres enfants compléteront la famille : Cyr Henry (1768 -1850), Madeleine Louise (1772 - après 1850), et Henriette Louise (1777 - 1836). Il est question dans un acte de 1782 d'un fils Jean, et nous supposons qu'il s'agit du premier enfant du couple, peut-être né en 1767, et qui a dû disparaître assez jeune<sup>29</sup>. Henriette-Louise a épousé un traiteur-restaurateur, parfois qualifié de pâtissier, Marc Christophe Koller<sup>30</sup> ; ils ont tenu un restaurant à Montmartre, qu'elle a continué à exploiter après le décès de son mari en 1832. Un seul de leurs quatre enfants a pu faire souche, mais nous n'en avons pas trouvé de traces. Fidèle au modèle familial, elle est morte rentière après 1850, sans doute en Eure-et-Loir. Nous ignorons à peu près tout des deux autres, si ce n'est qu'ils sont restés célibataires, et qu'ils résidaient avec leur père dans la même pension de famille — peut-être même sont-ils restés ensemble toute leur vie. Voilà l'image d'une famille qui s'éteint, le nom se perd, puisque la seule descendante sera Antonia, la fille de Louis. Une famille qui pourtant avait produit de nombreux rejetons tout au long du XVIIIe siècle, conformément au modèle démographique du temps.

Le milieu natal, la tradition familiale, peuvent être des déterminismes parfois contraignants, qui, à des degrés divers, influent, pèsent, voire imposent des orientations sur le

---

<sup>27</sup> AN, MC/ET/XCIII/81.

<sup>28</sup> Cf. Base Léonore, dossier Louis Lafitte.

<sup>29</sup> AN, MC/ET/XCIII/144. Jean Lafitte donne à bail une charge de perruquier, qui lui appartient « comme ayant fait recevoir le sieur Jean Lafitte, son fils ».

<sup>30</sup> Fils du jardinier fleuriste de Marc René de Voyé de Paulmy au château des Ormes en Touraine, il eut pour parrain Marc Pierre de Voyé de Paulmy, dont il fut le chef de cuisine avant la Révolution, et pour marraine, l'épouse de Marc René. « Documents sur les arts en Touraine », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, tome 15, 1905-1906, p. 160.



devenir de tout individu. Mais celui-ci ne se résume pas à son hérédité ; il apporte ses propres composantes, ses caractéristiques, ses potentialités, qui se développeront, ou non, selon l'éducation qu'il recevra, les rencontres qui le feront avancer, les soutiens qui le maintiendront sur la voie qu'il a choisie. Très peu de documents ou de témoignages apportent des informations sur son enfance et son éducation. À vrai dire, il n'y en a que deux, encore sont-ils complètement contradictoires ; leur seul point de convergence, la vocation d'artiste, favorisée dans un cas, freinée dans l'autre.

Duchesne nous apporte des informations sur ce point, mais nous entraîne dans le schéma typique de la biographie d'artiste auréolée de merveilleux, qui allie précocité extraordinaire et découverte inattendue d'un talent hors du commun par un artiste confirmé. En l'occurrence, cet artiste serait Simon Mathurin Lantara, sorte de peintre maudit avant l'heure, vagabond par goût, nécessiteux par besoin, et qui aurait été recueilli un temps par la famille Lafitte<sup>31</sup>. « Le jeune Louis [...] s'amusa à dessiner sous ses yeux, de manière qu'il lui fut facile d'apercevoir les dispositions que cet enfant montrait pour le dessin<sup>32</sup> ». L'information est invérifiable, mais si on voulait lui accorder un tant soit peu d'attention, il faudrait d'abord constater que les dates ne concordent pas. Louis ne peut avoir rencontré à l'âge de dix ans, soit en 1780, Lantara, qui est décédé deux ans plus tôt, en 1778. Quoiqu'il en soit, Duchesne indique encore qu'on confia aussitôt l'enfant au graveur Demarteau. On fait donc le choix d'une formation technique d'artisan plutôt que d'artiste<sup>33</sup>. On reconnaît là la marque du réalisme et du pragmatisme propre au milieu natal de Louis. La carrière d'artiste dans ces années 1780 bénéficie d'un certain prestige, mais n'est pas encore un objet de désir

---

<sup>31</sup> Simon-Mathurin Lantara (1729-1778), délicieux paysagiste à notre goût, est un lointain précurseur des peintres de plein air de Barbizon. Cf. *Simon-Mathurin Lantara, un paysagiste et sa légende*, exposition au Musée départemental de l'École de Barbizon, 16 avril-18 juillet 2011, textes de Hervé JOUBEAUX. Il bénéficie dès le lendemain de sa mort, et durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, d'une abondante littérature, souvent fantaisiste, parcourue de légendes, et qui fait de lui un artiste exploité par tous. Le fait est exposé dans une lettre de l'abbé Raby au *Journal de Paris* le 5 janvier 1779, quinze jours après sa mort : « une foule d'artisans, sur la foi de sa réputation et de ses infortunes, semblaient se disputer à qui le logerait et le nourrirait ; ils tiraient de lui des tableaux et des dessins à peu de frais, les vendaient chèrement, et n'avaient pas honte de trafiquer les talents de cet artiste indigent ». Parmi ces nombreuses légendes, figure celle de ses liens avec un perruquier, dont Auguste Jal dit avoir la preuve de l'existence, grâce au témoignage d'un septuagénaire décédé « il y a peu d'années » et qui l'aurait connu. Son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, au demeurant si peu fiable, est publié en 1867. Mais ne dit-on pas parfois qu'une infime parcelle de vérité peut être à l'origine d'une légende ?

<sup>32</sup> CAT, Notice, p. III. Précocité et reconnaissance fortuite des talents s'appliquent également au cas de Lantara, garçon vacher, rencontré par un amateur éclairé. Depuis Vasari, qui raconte dans ses *Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs italiens*, la « découverte » de Giotto par son maître Cimabue, ces éléments sont devenus des poncifs, passages obligés de toute biographie d'artiste autodidacte ou d'origine obscure. Cf. Christian MICHEL, « Les vies d'artistes aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et l'élaboration biographie en histoire de l'art », *Problèmes et Méthodes de la biographie*, actes du colloque, Sorbonne, 3 et 4 mai 1985, Paris, Publications de la Sorbonne : Histoire au présent 1985, p. 41-50.

<sup>33</sup> Charles Meynier, compagnon de Lafitte à Rome, a eu un parcours similaire ; promis à une carrière de tailleur par son père, il entre en apprentissage chez le graveur en taille-douce Pierre-Philippe Choffard, avant d'entrer dans l'atelier de Vincent et à l'Académie en 1785.

pour ces artisans enrichis. L'acceptation de la vocation d'un des fils pose aussi la question de l'établissement des autres, particulièrement s'ils sont les aînés. Si Louis peut s'engager sur cette voie, c'est évidemment que l'avenir de ses frères Jean et Cyr Henry est assuré : l'un est pourvu d'une charge, et l'autre promis sans doute à hériter de celle du père<sup>34</sup>. On trouve une situation semblable dans le cas de Guérin : la carrière du fils aîné de la famille, entré dans l'armée, est établie. Les parents respectifs peuvent laisser cadet s'engager dans une formation qu'ils imaginent sûrement moins prometteuse.

---

<sup>34</sup> Les deux seules informations sur Cyr Claude sont apportées par son inventaire après décès : il était célibataire et rentier. Une "profession" qu'il n'a pas dû exercer dès l'enfance ! C'est en raison du modèle traditionnel de la transmission du métier du père aux fils que nous pensons qu'il était destiné comme son autre frère Jean au monde de la perruque. Jean Lafitte avait-il envisagé l'achat d'une deuxième charge pour lui ? Ce qui n'avait plus lieu d'être au moment du décès du premier fils. Son absence au mariage de sa sœur en novembre 1793 laisse supposer qu'il a été entraîné dans la réquisition.



# I - Aux origines familiales

## 1 – Eléments de généalogie<sup>35</sup>

### 1.1 – Son ascendance

Son père Jean Lafitte est né à Montauban le 26 juin 1739, d'un père marchand mercier, lui-même prénommé Jean, et d'une mère fille de maître orfèvre, Anne Proussel<sup>36</sup>. Pour plus de commodité, nous les nommerons Jean II et Jean III, d'autant plus il y a aussi un Jean I, l'arrière-grand-père. En 1741, le curé de Saint Jacques indique qu'ils habitent « sous les couverts de la place de cette ville », place réservée au commerce et lieu central de la vie de Montauban<sup>37</sup>. Ils font sûrement partie de la frange relativement à l'aise de la société montalbanaise. Les qualités des parrains et marraines montrent un relationnel en conséquence ; on trouve un avocat en parlement, des bourgeois de Montauban et Moissac, des marchands et des maîtres artisans. C'est dans cette dernière catégorie qu'il faut voir le secteur d'activité de la famille : l'arrière-grand-père Jean I est qualifié de tanneur, corroyeur, marchand tanneur ; on le dit maître corroyeur à son décès en 1713 à « environ septante deux ans<sup>38</sup> ». Il serait donc né vers 1641, mais nous n'avons pas trouvé d'acte de naissance dans la paroisse Saint Jacques. D'une façon générale, le patronyme apparaît peu dans les registres durant toute la période consultée (1640-1766). Plusieurs parrains laboureurs venant du diocèse de Cahors nous font supposer que la famille y a ses origines. D'ailleurs, des quatre fils de Jean I nés entre 1690 et 1697, un seul fait souche à Montauban, Jean II. D'un tout autre secteur d'activité vient Anne Proussel, mère de Jean III : le monde de l'orfèvrerie. Un artisanat, qui requiert des qualités artistiques, un sens de l'esthétique, et témoigne du goût pour les belles choses de celui qui s'y adonne. Un artisanat un peu plus "haut de gamme"

---

<sup>35</sup> Cf. l'arbre généalogique en Annexe 1, figure 1.. .

<sup>36</sup> Archives départementales de Tarn et Garonne [en ligne]. Montauban/BMS/1729/6E 121-37 (vue51) : mariage de Jean Lafitte et Anne Proussel, 4 octobre 1729 ; 6E 121-40 (vue 35) : baptême de Jean Lafitte, 26 juin 1739.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 6 E 121-42 (vue 29) : baptême de Jeanne Pétronille Lafitte, 28 octobre 1741.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 3 E 121-1gg21 (vue 291). Acte de décès du 17 novembre 1713.

également, par la clientèle nécessairement plus fortunée qui fréquente sa boutique. Dans les registres, on sent une certaine déférence à l'égard de cet Antoine Proussel, que l'on appelle « Monsieur ». Il a su s'allier : sa femme est issue d'une famille qui compte notaire royal et praticiens. La seule autre fille dont nous ayons trouvé la trace a épousé un bourgeois de Moissac. L'environnement familial de Jean III a-t-il été teinté par un mode de vie un plus raffiné, d'où l'art n'est pas absent ? Cela pourrait expliquer qu'il se soit orienté vers cette profession de perruquier, non pas vraiment de luxe, mais dans laquelle le sens de l'esthétique, la recherche de la beauté jouent un rôle non négligeable. On pourrait même y voir une lointaine raison de son assentiment face aux facilités dont fait preuve Louis.

Père et fils ont le même profil, se mariant sur le tard, avec une jeune fille peut-être d'une condition sociale légèrement supérieure, mais dont la famille ne néglige pas les biens matériels du futur. Si l'on considère comme un marqueur social le fait de savoir écrire, on peut dire qu'Anne Vassal, qui épouse Jean I en 1681, vient d'une famille où l'éducation des filles n'est pas négligée : elle signe son acte de mariage, ce que ne fait pas son mari<sup>39</sup>. Il a pourtant des contacts avec le monde des livres, puisqu'il entretient de bonnes relations avec un libraire imprimeur, Raymond Bro, qui apparaît comme témoin sur la plupart des actes familiaux. Il donne de l'instruction à ses fils ; ils savent écrire, en tous cas Jacques, dont nous ignorons la profession, et Jean II, ce qui est un avantage voire une nécessité pour son métier de marchand. Jean II a trente-huit ans lorsqu'il épouse Anne Proussel, de seize ans sa cadette. Nous avons déjà expliqué dans quelle famille il entre. Ils ont huit enfants entre 1730 et 1747. La famille disparaît ensuite des registres de la paroisse Saint Jacques. Seule une recherche systématique dans les registres des autres paroisses lèverait peut-être le voile sur les zones d'ombre, à condition que la famille soit restée à Montauban. Dans l'ensemble des actes notariés concernant Louis, ses parents, et ses frères et sœurs, il n'est question qu'une seule fois de la mère de Jean Lafitte ; elle est citée dans le contrat de mariage de son fils, mais on n'indique pas son lieu de résidence. Le père quant à lui est déjà décédé. Dans la succession du père de Louis, il n'y a pas de trace non plus d'héritages familiaux. Quand Jean quitte-t-il Montauban ? Est-il déjà perruquier ? Nous serions tentée de répondre par l'affirmative. Il a au moins fait un apprentissage, lui permettant d'aborder la capitale avec un bagage, lui permettant quand l'occasion se présenterait, d'acheter sa charge. Le parrain du dernier-né du couple Lafitte/Proussel est justement un maître perruquier. Comment évolue la famille restée là-bas ? Autant de questions sans réponse à ce jour. Une bien maigre moisson de

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, 3 E 121-1gg12 (vue 162). Acte de mariage du 27 novembre 1681. Il ne signe toujours pas sur l'acte de naissance de son dernier fils en 1697

renseignements au total pour l'ascendance paternelle ! À ce jour, l'histoire familiale de Lafitte se confond avec celle de sa lignée maternelle.

Mais la reconstruction n'est guère plus aisée de ce côté-là. En effet, la famille de sa mère, Louise Bidault, est essentiellement parisienne, depuis au moins deux générations, et l'on sait à quels problèmes on se heurte lorsqu'il s'agit de reconstituer les généalogies antérieurement à 1871. En l'absence des documents originaux, qui ont été détruits par un incendie le 24 mai 1871, il faut se rabattre sur l'état civil reconstitué aux Archives de Paris, et surtout s'appuyer sur le minutier central des notaires parisiens aux Archives Nationales. Trouver un premier acte, un premier notaire, et dérouler le fil. Selon le degré de chance et la bonne volonté du hasard, cela peut s'avérer une tâche plus ou moins longue. Avec le risque que la famille n'ait pas eu recours auxdits notaires, car le coût n'est pas négligeable. Mais, par chance, elle n'appartient pas à la frange la plus modeste de la population parisienne. Les actes existent, nous en avons dépouillés environ deux cents, passés dans 53 études notariales différentes. Nous avons essayé d'avoir une vision la plus étendue possible de l'évolution de la famille en ligne directe, en remontant ainsi sur cinq générations à partir de la fille de Louis, Antonia, et en incluant les collatéraux quand ils se révélaient avoir laissé des traces dans la vie de Louis. Au total, cela concerne 65 personnes, dont 41 sont relativement connues grâce à un ou plusieurs actes notariés. L'échantillon n'est certes pas très abondant, mais il permet toutefois de se faire une idée du milieu socioprofessionnel de la branche maternelle de Lafitte, et en premier de la place qu'elle occupe dans l'espace parisien<sup>40</sup>.

## 1.2 - L'implantation parisienne<sup>41</sup>

Les découpages administratifs de Paris ont changé au cours de la période qui nous intéresse. Nous avons reporté sur une carte de Paris toutes les localisations données par les actes notariés pour les mariés, mais aussi pour les pères des mariées, et pour les filles majeures et les veuves, entre 1711 (mariage de Marie Jeanne Ducro) et 1862 (décès d'Antonia). Les adresses au décès sont presque toujours différentes de celles au mariage et on note parfois la trace de plusieurs déplacements entre les deux événements. Tous ces lieux ont été systématiquement notés, pour avoir une vue d'ensemble de l'espace que la famille au sens

---

<sup>40</sup> L'ouvrage d'Annick PARDAILHE GALABRUN fut une aide précieuse pour comparer et placer la famille dans un ensemble plus vaste. Cf. *La naissance de l'intime, 3 000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

<sup>41</sup> Cf. Annexe 1, figure 2 : Carte de la localisation des familles Lafitte et Pugin.

large a occupé dans Paris. D'une façon générale, les individus se déplacent peu. Tout au plus changent-ils de rue, rarement de paroisses. Il n'y a que quatre changements de paroisses qui concernent des déplacements entre la Ville et la Cité.

Durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, la famille est massivement installée dans le vieux cœur de Paris, rive droite et la Cité (paroisses Saint Merry, Saint Gervais, saint Eustache, Saint Jean en Grève, Saint Opportune, Saint Pierre des Arcis, La Madeleine en la Cité). La situation se modifie dès les premières années de la Révolution, et on observe un glissement vers la rive gauche et le quartier de l'Université. C'est peut-être Lafitte lui-même qui donne le branle en s'installant dans le quartier du Luxembourg dès son retour d'Italie. Son père, une de ses sœurs et son frère, tous deux célibataires, s'installent après le décès de Louise Bidault rue du Puits de l'Ermite, proche de Sainte Pélagie (XII<sup>e</sup> arrondissement). Quelques autres font comme lui, comme le couple Borniche-Gommetaud, sans doute à cause du métier de libraire et fondateur de caractères qui les amène rue Saint Jacques. Les dix-sept contrats de mariages consultés sont pleins d'enseignements.

## **2 – Sociologie de la famille**

### **2.1 - Des migrants isolés qui font souche**

Louis Lafitte est 50% pur parisien du côté des femmes, et en conséquence 50% venu d'ailleurs du côté des hommes. La famille reflète bien le développement de la ville de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle avec une immigration provinciale importante. Il n'y a pas une région source d'où seraient venus ces migrants, mais au contraire une multiplicité de lieux plus ou moins éloignés de la capitale, Blois, Conches, Montauban.

Ces migrants sont plutôt des citadins, qui arrivent jeunes, mais à l'âge adulte : tous sont majeurs au moment du mariage, Louis Poupart, par exemple, a 30 ans. Ils ont tous un "métier en poche", déjà maîtres de métier ou en passe de le devenir. Leur milieu social d'origine est sensiblement le même, fils de maîtres et marchands, et ils auraient sans doute pu prospérer dans leur région natale. Mais Paris exerce un pouvoir d'attraction très fort, sorte d'Eldorado, où ils viennent tenter leur chance pour finalement s'insérer dans la population parisienne. Ils arrivent isolément et ne semblent pas conserver d'attache avec leur province d'origine. L'absence de liens avec la famille d'origine semble la règle dans les actes notariés,

seuls sont cités les membres de la famille qui a fait souche et de la belle famille. Car leur désir est avant tout de s'intégrer dans la société parisienne.

Ils choisissent bien leurs futures. Ils épousent des filles sur place, issues du même milieu socioprofessionnel qu'eux, et parfois le mariage est une stratégie qui permet de donner un coup de pouce à leur carrière. Ainsi Jean Lafitte utilise-t-il la dot de son épouse pour payer la charge qu'il a acquise quatre ans plus tôt. On pourrait citer plusieurs exemples identiques chez les collatéraux. Ils recherchent avant tout une épouse qui les fait entrer dans la société parisienne de plus longue date, mais une légère supériorité de la promise sur le plan social et financier n'est pas pour leur déplaire, même lorsque la situation du futur est déjà bien établie, comme c'est le cas pour un des grands oncles Poupart. Les fils convolent avec des Parisiennes, même si les filles continuent à "parisianiser" des provinciaux. Pour les collatéraux, ce n'est qu'à la quatrième génération que les filles épousent des Parisiens de souche, possédant boutiques et biens substantiels. L'incorporation à la population est établie, et le choix des futurs répond à d'autres motivations plus économiques.

On peut vérifier cette place déterminante des femmes dans l'ascension sociale des familles au travers des contrats de mariage. Les biens du futur ne sont pas souvent indiqués avant le milieu du siècle, ce qui se vérifie dans les actes consultés, en revanche, ceux de la future sont détaillés et montrent une progression sensible de leur apport. On passe de 616 livres de moyenne à la génération 2 à 2 125 livres (troisième génération), puis à 5 428 livres (quatrième génération), somme composée moins de la dot parentale que de deniers provenant du fruit de leur travail. Louise Elisabeth Bidault, la mère de Louis, ne met dans la corbeille que des biens provenant de ses gains et épargne, 3 000 livres tout de même, « depuis dix ans qu'elle coiffe les dames<sup>42</sup> ». Il semble qu'elles aient toutes exercé des activités professionnelles en rapport avec la parure : « coiffeuse pour dame », « faiseuse de mode », l'une d'entre elle est même reçue maîtresse couturière. A partir de la troisième génération, elles contribuent largement à l'enrichissement du couple par leur travail, jusqu'à apporter parfois des biens d'une valeur quasi équivalente à ceux du mari.

## **2.2 - La boutique et l'échoppe**

La famille est représentative des milieux de maîtres et marchands parisiens au XVIII<sup>e</sup> siècle, catégorie qui compose 60% des 3 000 foyers étudiés par Annick Pardaillé-Galabrun.

---

<sup>42</sup> AN, MC/ET/XCIII/81. Contrat de mariage de Jean Lafitte et Louise Bidault, 20 avril 1766.



Les migrants appartenait déjà à ce monde dans leur province. Leurs enfants convolent dans le même milieu. On a l'image d'une cohésion sociale qui se dessine au travers de cette politique conjugale, renforcée encore par une forte endogamie professionnelle. Des dynasties de métiers existent dans cette généalogie, comme celle des Pouparts, menuisiers. Louis a deux fils qui sont à leur tour maîtres menuisiers et l'un d'eux occupe même jusqu'à son décès l'atelier de son père. Les deux filles Poupart préfèrent la poudre parfumée à la sciure de bois et épousent deux maîtres perruquiers. L'un d'eux, Cyr Claude Gommetaud, est fils de perruquier, et fait recevoir un de ses fils, tout comme le feront Nicolas Bidault et Jean Lafitte. Autres dynasties, chez les couteliers Ducro ou les chandeliers Grusse. A la quatrième génération, les filles épousent des hommes d'horizons différents, mais nous l'avons déjà souligné, la cause est sans doute dans la recherche à ce moment-là du meilleur parti possible.

Dans quels secteurs de l'artisanat officie la famille ? Nous avons tenu compte des professions des pères des futures ou encore des premiers maris des veuves, indiquées dans les contrats de mariage, mais uniquement pour les Parisiens. Cela représente donc 26 "travailleurs", onze métiers sont concernés dans cinq secteurs d'activité : l'alimentation y compris l'hôtellerie (7), les soins du corps avec principalement le groupe des perruquiers (6), le travail des métaux (6), le textile et l'habillement (4), le bois (3). Dans le cercle rapproché autour de Lafitte, grand-père, père, oncle et petits-cousins, on comptabilise cinq maîtres perruquiers. Si l'on tient compte en plus des activités de coiffeuse et faiseuse de mode de sa mère, de sa grand-mère et de ses grand-tantes, on voit combien le petit Lafitte baigne dans un monde où l'esthétique a son importance. Cela ne suffit pas à expliquer ses talents artistiques bien sûr, mais peut-être à comprendre qu'on l'ait laissé s'engager dans cette voie, qui apportait au demeurant un certain prestige social.

### **3 – Éléments économiques**

#### **3.1 – Le rang de fortune**

Une famille bien insérée dans le monde de l'artisanat parisien, mais avec quel rang dans la hiérarchie des fortunes et des biens matériels ? Une première indication a été donnée par les dots, mais c'est l'étude des inventaires qui permet le mieux de répondre à cette question. Tout d'abord une remarque générale sur "l'ambiance" dans laquelle baignent quasiment tous les inventaires de la ligne directe, nous voulons parler d'une certaine tendance

à la mésentente et à la contestation. Quasiment aucune succession ne s'est faite "gentiment" et simplement, la palme revenant à celle de Jean Lafitte, qu se règle au tribunal<sup>43</sup>. Il manque des actes concernant les ascendants directs, comme l'inventaire du grand-père Nicolas Bidault. Nous avons retrouvé la trace de l'achat de son office de perruquier en 1757<sup>44</sup>, mais il meurt vers la fin de l'année 1765, en laissant des enfants mineurs. Sa veuve vend le fonds de boutique, sans les pratiques, en 1766<sup>45</sup>, et nous ne savons pas ce qu'il advient de l'office. Il semble qu'il ait été conservé et utilisé par le fils, car l'oncle Nicolas Philippe Bidault exerce toujours la profession de perruquier en 1799<sup>46</sup>.

L'arrière-grand-père, Louis Poupart, décède en 1755, laissant un inventaire de 2 673 livres, le plaçant dans le groupe majoritaire des maîtres artisans de l'échantillon d'Annie Pardailhé Galabrun, entre 1 000 et 2 999 livres<sup>47</sup>. Mais ce n'est pas tant le montant que la composition de cet inventaire qui est intéressant, car elle est révélatrice d'une certaine conception de la fortune : 638 livres de meubles meublants, vêtements, ustensiles, montant minimum<sup>48</sup> ; presque autant de bijoux et argenterie, 577 livres ; viennent ensuite les outils et marchandises d'un montant de peu inférieur, 559 livres ; sans oublier 899 livres en deniers comptants. Il faudrait rajouter environ 1 000 livres de dettes actives, qui ont trait à l'activité de menuisier, et nous voyons le profil d'un artisan besogneux dont la source principale de revenus réside dans sa force de travail, et qui investit ses économies dans les valeurs sûres comme l'argenterie, immédiatement mobilisables en cas de besoin, ou thésaurise en deniers comptants<sup>49</sup>. Son outil de travail constitue une part importante de ses biens. Quelques biens mobiliers et immobiliers proviennent d'héritages du côté Ducro ; lopins de terre et maison

---

<sup>43</sup> AN, MC/ET/XCII/1157. Inventaire après le décès de Jean Lafitte, 16 novembre 1828. MC/ET/XCII/ 1168. Procès-verbal de liquidation, 8 mars 1831. Cet acte contient un extrait des minutes de la décision du tribunal civil de première instance de la Seine, en date du 17 mars 1730. Les parents Lafitte avait établi une donation entre époux en 1808. Aucun inventaire ni liquidation n'avaient été réalisés au décès de Louise Bidault. Officiellement, parce que le père et les enfants s'entendaient sur la succession, officieusement pour des raisons d'économie à n'en point douter. Un simple document écrit sous seing privé entérinait cet accord. L'entente n'était pas si cordiale, et les conditions catastrophiques de la liquidation de la communauté Lafitte-Bidault qui nécessite un règlement judiciaire, découlent directement de cette carence. La situation était compliquée par l'existence d'un testament olographe de Jean Lafitte daté du 10 mai 1819, au profit de sa fille Henriette-Louise, et contesté par les autres enfants. MC/ET/XXV/98. Testament olographe de Jean Lafitte, déposé le 10 novembre 1828.

<sup>44</sup> *Ibid.*, MC/ET/LXXXII/314. Achat d'un office et charge de maître perruquier, 28 septembre 1751.

<sup>45</sup> *Ibid.*, MC/ET/LXXXII/429. Vente de fonds de boutique de Marie-Louise Poupart à Blaise Agnasse, 21 janvier 1766.

<sup>46</sup> *Ibid.*, MC/ET/CVII/668. Transport des droits successifs d'Abel François Poupart, 18 ventôse an VIII (9 mars 1800) et 1<sup>er</sup> nivôse an VIII (22 décembre 1799).

<sup>47</sup> *Ibid.*, MC/ET/IX/689. Inventaire de Louis Poupart, 18 décembre 1755.

<sup>48</sup> On sait que la prisée de ces types de biens était faite bien en dessous de leur valeur potentielle de vente, au contraire des bijoux, de l'argenterie et des outils et marchandises qui étaient eux, prisés à leur valeur réelle, sans « crue ».

<sup>49</sup> La description des papiers dans l'inventaire montre de nombreux registres de mémoires, révélant une activité professionnelle importante jusqu'au moment de sa mort, puisque certains mémoires ne sont pas encore arrêtés.

sont loués mais, des trois petites rentes, deux constitutions à des particuliers et une rente sur les tailles, il ne reste rien au décès de sa femme en 1777. Il ne semble pas avoir eu beaucoup d'attrance pour ce genre de placements. La seule rente apparemment constituée par lui est une rente viagère sur la tête de sa femme le 13 mai 1755, soit très peu de temps avant sa mort. Sans doute un geste d'affection pour celle qui a partagé quarante ans d'existence avec lui !

Nous aurions pu ainsi examiner tous les inventaires de ses enfants, et déterminer comment ils participent à l'accroissement du patrimoine familial. Contentons-nous de dire que le milieu familial s'élève peu à peu financièrement pour atteindre une certaine aisance, préparant le chemin pour les rentiers qui abordent le XIX<sup>e</sup> siècle avec quelques espérances. Notons toutefois que tous n'ont pas franchi le cap avec bonheur. La comparaison des situations des deux fils menuisiers, Abel-François et Louis-Antoine, est significative et pleine d'enseignements. Nous avons l'inventaire au décès du premier, en 1799, et celui au décès de l'épouse du second, en 1807. Leurs contrats de mariage montrent des couples inégalement pourvus, 3 100 livres pour le premier et 18 000 livres pour le second. Ils ont investi l'un et l'autre dans des rentes, et parfois ont fait des placements plus ou moins sûrs, dans les actions de la Caisse d'épargne dite Lafarge par exemple. Tous deux maîtres menuisiers devenus menuisiers patentés ont continué à travailler sans doute jusqu'au bout pour Abel-François mort à 63 ans, et peut-être encore plus tard pour Louis-Antoine, qui a 76 ans au décès de sa femme. Leur atelier reste une valeur importante dans la prisée, plus ou moins le tiers du total. Mais leur situation si différente montre que l'outil de travail n'a pas tout à fait suffi à assurer et garantir un accroissement de fortune. Abel-François a investi dans l'achat d'une maison en 1775, dont il loue une partie et qui constitue un appoint substantiel. Son niveau de vie, supérieur à celui de son frère Louis-Antoine, se remarque dans la prisée, et notamment dans la présence d'argenterie<sup>50</sup>. L'inventaire fait au décès de l'épouse de Louis-Antoine, en 1807, montre un intérieur assez peu chaleureux : à chaque ligne, on lit les qualificatifs de « vieux », « défectueux », « mauvais » ; le mobilier est plus ordinaire, et les tiroirs moins remplis. Des prêts accordés par des familiers ne sont pas encore remboursés, — notamment Jean Lafitte, à qui la succession doit « 1 500 francs faisant restant de plus fortes sommes par lui prêtées à différentes époques<sup>51</sup> ». Nous n'avons pas retrouvé l'inventaire de Louis Antoine, qui survit à son épouse, mais il est à supposer que son état financier a continué à se dégrader. Le menuisier patenté n'a pas égalé le maître menuisier !

---

<sup>50</sup> AN, MC/ET/CVII/667. Inventaire après le décès d'Abel François Poupart, 1<sup>er</sup> thermidor an VII (19 juillet 1799).

<sup>51</sup> *Ibid.*, MC/ET/LXIX/886. Inventaire après le décès de Françoise Angélique Salbert, 5 mai 1807.

La rente, sous toutes ses formes, a fini par prendre le pas sur d'autres formes d'enrichissement, et l'exemple des parents Lafitte est instructif à cet égard. La liquidation tardive de leur communauté en 1828 permet d'observer comment un couple, qui avait fondé sa fortune sur des systèmes de type ancien, prêts aux particuliers, location de charge, traverse une période peu favorable pour les possesseurs d'office, s'adapte et transfère ses avoirs sur d'autres produits financiers, pour le dire comme aujourd'hui. La rente la plus ancienne subsistant dans la succession remonte à germinal an VI (1798). La succession de Jean Lafitte, qui se monte à 27 702 francs, est composée exclusivement de rentes sur l'État. Il y en a dix, et des quittances prouvent qu'il y en a eu d'autres. Au fil du temps, des mariages sans enfant, du célibat ou encore des jeunes morts trop tôt, la famille s'est amenuisée, mais ceux qui portent les couleurs de la famille dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle ont ce profil de rentiers ou de propriétaires. C'est le cas d'Henriette Louise et de Cyr Henri, sœur et frère de Louis, restés célibataires, et vivant en pension bourgeoise avec leur père, ou de la famille Borniche, qui acquiert une propriété dans la région de Château-Thierry. L'autre sœur de Louis, tenant un restaurant avec son époux jusqu'en 1832, puis seule avec ses filles et son fils jusqu'en 1840, finit probablement ses jours « propriétaire » à Toiry, dans la région de Chartres, après 1850<sup>52</sup>.

### 3.2 - Les perruquiers

Le cas du perruquier Gommetaud, époux de la troisième fille Poupart, mérite un examen plus détaillé, car les deux familles Lafitte et Gommetaud sont assez proches et ont en commun une stratégie particulière d'enrichissement. Comme son neveu, il vient de la province — nous n'avons pas pu déchiffrer le nom de son lieu de naissance —, mais contrairement à lui, il avait un père dans la partie : il a apporté dans sa corbeille de marié les « ustensiles de sa profession de perruquier de la succession de son père<sup>53</sup> ». L'étude de Frédéric Ottaviano sur la communauté des barbiers perruquiers fournit des données quantitatives permettant de replacer les Gommetaud/Poupart dans un contexte bien défini<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Elle est présente à la liquidation de son frère Cyr Henri. AN, MC/ET/CVI/894. Inventaire après le décès de Cyr Henri Lafitte, 25 février 1850.

<sup>53</sup> AN, MC/ET/XCIII/142. Inventaire de Madeleine Charlotte Poupart, 16 août 1781.

<sup>54</sup> Frédéric OTTAVIANO, « La communauté des barbiers-perruquiers-baigneurs-étuvistes de la ville et faubourgs de Paris (1673-1791) », *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île de France*, 2009-2010, p. 151-189. L'auteur propose « une esquisse d'étude sociale », fondée sur le dépouillement exhaustif des actes notariés de 1751 (cf. Archives nationales, Base ARNO).

En 1751, leurs 5 000 livres de biens au mariage les placent tout juste au seuil de l'aisance<sup>55</sup>. Quand l'épouse décède en 1781, la prisée, se montant à 4 658 livres, témoigne d'une situation économique confortable<sup>56</sup>. La petite affaire tourne bien : cinq garçons s'occupent des 78 pratiques régulières, pour un chiffre d'affaire de 3 331 livres<sup>57</sup>. Les dettes dues par les pratiques, d'un montant de 1 640 livres font partie également des éléments du patrimoine à prendre en compte. D'autres sources de revenus apparaissent, qui illustrent l'idéal de la sécurité rentière et bourgeoise : des billets, pour un montant de 5 500 livres environ, et une obligation de 7 000 livres montrent le couple plus tourné vers le prêt aux particuliers que vers les rentes sur les revenus du roi ou de l'hôtel de ville. Il ne possède en effet qu'une rente perpétuelle de 45 livres sur les droits des cuirs. Les Gommaud/Poupart ont surtout investi dans deux charges de barbier-perruquier-étuviste, une pour le mari qui exerce effectivement le métier, et une pour laquelle il a fait admettre en 1764 un de ses fils, qui ne devait guère être bien vieux — ils s'étaient mariés en 1751<sup>58</sup>. De 1762 à 1787, année du décès de Cyr Claude Gommaud, c'est une valse de baux de location au prix de 200 livres l'an, qui s'enchaînent dans les minutes de l'étude notariale ; nous avons compté pas moins de dix locataires. L'office entre bien dans la stratégie de placements de type rentier, pratique courante selon Frédéric Ottaviano, qui dénombre 20% de maîtres perruquiers "loueurs" en 1751, possesseurs de deux ou plusieurs offices. L'admission d'enfants, même très jeunes, 6 ou 8 ans, se fait assez couramment, trente-six cas en 1751. Il constate aussi que le métier est de faible rapport, et que la recherche de sources de revenus supplémentaires est indispensable pour qui veut améliorer l'ordinaire.

On retrouve ce profil chez Jean Lafitte. Le couple démarre dans la vie en 1766 avec 7 480 livres de biens, qui le placent dans la frange aisée des maîtres-perruquiers. Jean avait acquis une première charge pour lui en 1762, au prix de 3 300 livres, « la totalité de laquelle somme est encore par lui due ainsi qu'il le déclare<sup>59</sup> ». Son mariage "utile" lui permet fort opportunément de la financer, grâce à la dote de 3 000 livres de Louise Elisabeth, elle-même

---

<sup>55</sup> AN, MC/ET/IV/571. Mariage entre Cyr Claude Gommaud et Madeleine Charlotte Poupart, 3 janvier 1751. « Pour ce qui concerne les maîtres perruquiers, 41% ont une fortune modeste (entre 500 et 5 000 livres) mais 49% connaissent l'aisance, entre 5 000 et 10 000 livres) et 10% la grande aisance voire la richesse (plus de 15 000 livres) ». Cf. Frédéric OTTAVIANO, art. cit., p 182.

<sup>56</sup> *Ibid.*, MC/ET/XCIII/142. Inventaire après décès de Madeleine-Charlotte Poupart, 16 août 1781. Gommaud se place dans le tiers de maîtres-perruquiers qui a une prisée entre 3 000 et 10 000 livres, ce qui indique une relative aisance. Cf. Frédéric OTTAVIANO, art. cit., p 183.

<sup>57</sup> Les chiffres d'affaires indiqués par F. O. s'échelonnent entre 1300 et 3500 L par an, mais je n'ai pas trouvé d'indication quant aux périodes où ces montants s'appliquent. On voit toutefois que Gommaud se situe parmi les plus actifs.

<sup>58</sup> On ne pouvait posséder qu'une seule charge par individu.

<sup>59</sup> AN, MC/ET/XCIII/81. Mariage de Jean Lafitte et Louise Elisabeth Bidault, 20 avril 1766.

filles de maître-perruquier. Une seconde charge suivra, à une date que nous n'avons pas pu déterminer, pour laquelle il fera admettre son fils Jean – qui ne devait pas être très âgé non plus – et qu'il donne à titre de bail en 1782<sup>60</sup>. Nous avons retrouvé trois baux en 1771, 1776 et 1782. Jean Lafitte a encore une autre source de revenu, la location, probablement d'une chambre dépendant de son appartement. Nous en avons trouvé la trace dans les registres d'inscription à l'Académie de peinture. Un élève inscrit en même temps que Louis, en 1784, réside à la même adresse « chez un perruquier rue Saint Honoré du côté de la rue des Bourdonnais ». Un autre, inscrit en 1786, prend certainement sa place<sup>61</sup>. C'est encore une activité fréquente des perruquiers. Enfin, les Lafitte ont pratiqué comme les Gommetaud les prêts aux particuliers, car les actes mentionnent à plusieurs reprises des sommes dues au sieur Lafitte, notamment 1 000 livres par Gommetaud (1781)<sup>62</sup> et 1 500 francs par Louis Antoine Poupart. Entraide familiale, mais aussi affaires avec des tiers et pour des montants parfois élevés. Jean Lafitte a concédé un prêt conséquent de 20 000 livres en 1792 à un sieur Depauge, qu'il n'a jamais pu récupérer, comme le notaire le signale dans son inventaire en 1828<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> Nous pensons qu'il s'agit du premier enfant du couple, peut-être né en 1767 ; ce qui expliquerait qu'il soit favorisé par cette sorte de privilège dû à son droit d'aînesse. C'est la seule trace que nous ayons de son existence, et il est probable qu'il a disparu précocement.

<sup>61</sup> Paris, ENSBA, « Registre des élèves de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, inscrits à mesure qu'ils ont pris des billets de protection, avec leur âge, le lieu de leur naissance, leur maître ou protecteur, et leur demeure, depuis le 5 février 1778 jusqu'au 12 août 1813, », Ms 823.

<sup>62</sup> AN, MC/ET/XCIII/142. Communauté d'entre Cyr Claude Gommetaud et Madeleine Charlotte Poupart et succession de la femme, 16 août 1781.

<sup>63</sup> *Ibid.*, MC/ET/XCIII/1157. Inventaire après le décès de M. Lafitte, 17 novembre 1828.



## II – Au domicile parental

### 1 – Légende dorée contre rumeur noire

Louis a reçu « dans la maison paternelle, les premiers principes d'une bonne éducation », nous dit Duchesne, dans la notice qui précède le catalogue de vente du cabinet de Lafitte. Il affirme également que la vocation du jeune Louis, manifestée très précocement, a été bien accueillie et on « n'eut pas grand peine à convaincre son père qui était amateur des beaux-arts<sup>64</sup> ». Ce premier document témoigne du soutien reçu par l'enfant. Mais nous sommes dans le cadre d'une notice nécrologique, dont le ton est forcément orienté pour donner une image positive du défunt et de sa famille. Toute la notice répond à cet impératif presque hagiographique, environnement idéal, découverte miraculeuse des talents d'un enfant, selon la tradition de la biographie d'artiste. On peut mettre en doute l'objectivité des faits rapportés. Qu'y a-t-il derrière le mot « éducation » ? Oncles, tantes, cousins, et même grands-parents savent apparemment écrire, ou au moins signer, mais à l'époque, c'est chose banale à Paris. Certaines signatures plus aisées, et même parfois assez élégantes traduisent une pratique plus régulière de la plume. Dans le monde de l'artisanat et du commerce, il est bon de savoir écrire. Mais cela n'induit pas pour autant des pratiques culturelles.

En opposition totale à cette version idyllique, un jugement assez négatif sur le milieu familial de Lafitte accompagne la réédition de 1833 des *Annales du Musée*. Ces informations ne figurent pas dans la première édition et ne sont donc pas de la plume de Landon, décédé en 1826. Peut-être sont-elles le fait de Pillet aîné, libraire éditeur qui continue l'œuvre commencée quelques trente ans plus tôt. Lafitte est mort quatre ans plus tôt et le rédacteur qui manifestement l'a bien connu et apprécié, éprouve le besoin de rajouter une partie biographique et même panégyrique, décochant au passage quelques traits acérés sur sa famille. Selon l'auteur, Lafitte aurait dû, à force de volonté, « réparer les vides d'une éducation négligée. Son père qui était coiffeur, et dont les idées ne s'élevaient pas au-dessus

---

<sup>64</sup> CAT, Notice, p. III.



des hommes de sa profession, le laissait croître dans l'ignorance la plus complète<sup>65</sup> ». Lafitte s'est fait tout seul en quelque sorte, et ne doit rien qu'à lui-même. C'est une autre façon de concevoir l'éloge funèbre, plus individualiste, pour un personnage plus battant et plus méritant. Certainement une vision plus romantique des faits. Quelle est la part de réalité dans les dires de l'auteur ? En dehors du mépris affiché à l'encontre des coiffeurs qui n'engage que lui, ils ne sont pas forcément incompatibles avec les affirmations de Duchesne : le petit Louis n'a eu que les prémices d'une éducation au domicile parental. Il a bien fallu acquérir le reste, le principal sans doute, "ailleurs". Mais c'est le cas de tous les artistes, et même des écoliers de tous les temps : les écoles complètent les connaissances ou remédient à leur absence. L'auteur a une vision plus noire, mais peut-être plus juste de la situation du petit Lafitte, qui n'a probablement profité que d'un enseignement de base, et qui avait sûrement des lacunes sévères en culture générale.

Comparons avec un cas similaire, celui de Guérin<sup>66</sup>. Issus tous deux d'un même milieu social de boutiquiers et d'artisans ayant acquis quelques biens et une certaine aisance, mais pas pour autant le goût pour "les humanités", ils sont laissés libres d'embrasser la carrière artistique, en passant par le chemin de l'apprentissage du métier, celui de graveur pour Lafitte, et directement celui de peintre pour Guérin, qui entre à onze ans dans l'atelier de Hugues Taraval et à l'Académie royale de peinture et sculpture. D'un côté, cet enseignement technique et pratique est capital pour leur apprentissage du dessin et la connaissance du métier, mais c'est au détriment d'une éducation plus littéraire et culturelle, dont a bénéficié David par exemple, issu de la boutique, mais soutenu par des proches parents plus élevés culturellement parlant. Signe de précocité et de talent sur le plan de la forme, cela se transforme en désavantage sur le plan du fond, en les soustrayant à l'étude érudite. Ce défaut d'éducation fut encore souligné après la mort de Guérin par certains critiques. A une période où la connaissance des siècles passés et surtout de l'Antiquité est fondamentale pour un peintre d'histoire, cette carence de culture ne peut que nuire. Cette question est débattue dès le début de la Révolution au sein de l'Académie : certains réformateurs souhaitent que soit créé un cours d'histoire en parallèle avec celui du dessin<sup>67</sup> ; d'autres au contraire, et notamment les officiers, pensent que les élèves arrivant à l'Académie vers seize ou dix-sept ans, il n'est plus

---

<sup>65</sup> Charles-Paul LANDON, *Annales du Musée ou Recueils complet de gravures*, Paris, Pillet aîné, 2<sup>e</sup> éd., 1833, Ecole française moderne, tome 2, p. 6.

<sup>66</sup> Medhi KORCHANE, *Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) et l'art français de la Révolution à la Monarchie de Juillet*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Bordes, Lyon, Université Lumière, 2005.

<sup>67</sup> Il avait existé de 1745 à 1775 l'Ecole des élèves protégés chargée de dispenser un enseignement littéraire et historique aux futurs pensionnaires.

temps d'apprendre ces choses, qu'ils possèdent déjà ou qu'ils sont capables d'acquérir par eux-mêmes. C'est ce qu'ont dû faire nos deux élèves. L'étude détaillée de la bibliothèque « délaissée » par Lafitte et mise en vente après son décès, apporte de précieuses indications sur les centres d'intérêt, les goûts, et permet d'avoir une idée de l'environnement culturel qu'il s'est forgé, à défaut de connaître celui de son enfance.

Mais Pillet, — si c'est bien lui —, va plus loin dans la critique, et décrit un père ignoble qui demande le remboursement des frais qu'il a engagés pour sa formation de peintre, à son retour d'Italie. « Par une petitesse d'esprit qui n'a peut-être pas d'exemple, le père Lafitte exigea de son fils la restitution de tout l'argent que ses études lui avaient coûtées, exigence qui fut satisfaite, malgré les temps de détresse pour les arts dans lesquels la France se trouvait alors ». Cette accusation terrible a-t-elle été inventée de toutes pièces, ou contient-elle une partie si infime soit-elle, de réalité concrète ? Quel événement pourrait être à l'origine d'un réquisitoire aussi virulent quarante ans plus tard ? Nous n'avons pas la réponse bien sûr, mais quelques circonstances survenues à son retour d'Italie pourraient nous mettre sur la piste. Lafitte s'installe très vite dans le quartier de l'Odéon, prenant ainsi ses distances géographiques avec le berceau de sa famille depuis presque un siècle. Serait-ce un signe de liens affectifs distendus ? Le choix de lieu de vie n'est jamais neutre. La situation financière de ses parents n'est probablement pas très réjouissante. La source des apports réguliers par la location des offices est tarie. Peut-être se doutent-ils déjà qu'ils auront du mal à recouvrer les 20 000 livres qu'ils ont prêtées en 1792. Leur fille Madeleine Louise se marie au moment-même où Louis revient d'Italie, et il a fallu la doter, même s'il ne s'agit que de 1 000 livres en assignats. Enfin, et même si l'affaire se passe bien plus tard, le déroulement de la succession de Jean Lafitte montre une famille âpre au gain, et prête à se déchirer pour quelques possessions. On peut penser que cette "avidité" n'est pas apparue d'un coup pour l'occasion, et qu'elle révèle une caractéristique latente dans la famille.

Probablement les deux versions comportent-elles chacune des petits bouts de vérité. Mais force est de constater qu'il y a plus d'éléments plaidant en faveur d'un père qui n'est pas si étranger que cela à certaines formes de culture et d'art.

## 2 - Un père « amateur des beaux-arts »<sup>68</sup>

Louis avait dans sa bibliothèque deux ouvrages in-4° manuscrits de son père, florilèges de chefs d'œuvre de poésie, qu'il avait illustrés. Le premier, *Le plus joli des Recueils ou Chefs d'œuvres de Poésie*, est daté de 1807 ; il comportait 598 pages, et « 94 dessins très joliment dessinés à la plume, et en tête le portrait de M. Lafitte père<sup>69</sup> ». Celui-ci a été gravé, sans doute par Lafitte lui-même, dont on voit la signature tout en arabesque et la date dans le médaillon qui représente Jean Lafitte de profil. La lettre est un quatrain, qui montre l'image d'un homme sinon cultivé, au moins ami des arts : « Le goût seul l'éclaire ; cette lumière sure/des beaux-arts le fit amateur ; /pour suivre les vertus qu'inspire la nature/il n'eut besoin que de son cœur ». Derrière l'aspect panégyrique, inhérent en général à ce genre de déclaration, il y a, nous semble-t-il, la trace d'une réalité : Jean Lafitte ne fut probablement pas l'affreux bonhomme borné que Pillet voulait présenter ; et peut-être aussi le témoignage de la reconnaissance filiale : si mécontente il y eut, elle est maintenant oubliée. La fabrication même de ces objets traduit une proximité, voire une certaine complicité dans les relations père-fils. La planche gravée du portrait figurait à la vente après décès, hors catalogue, et Molinos, sans doute Achille, le mari d'Antonia, déboursa 1 franc pour l'acquérir. L'achat du recueil lui coûta plus : 220 francs. L'ouvrage, conservé dans la descendance de l'acquéreur, a été mis en vente en 1997, et la notice du catalogue rédigé pour l'occasion complète les informations de Duchesne<sup>70</sup>. Les dessins, de dimensions variées, étaient placés en frontispice ou en bandeau et en cul-de-lampe<sup>71</sup>. L'un d'eux est reproduit ; c'est un dessin, très soigné et délicat, destiné à illustrer une des 220 poésies que Jean Lafitte avait recopiées. Ce livre devait être un objet superbe, qui avait été relié en maroquin rouge par Bozerian jeune, un des plus fameux relieurs de l'époque. Le second, moins précieux, « d'une écriture moins régulière »,

---

<sup>68</sup> CAT, Notice, p. III.

<sup>69</sup> CAT, n° 112. Nous avons trouvé l'estampe à la BNF, Département des estampes, SNR 1 (Louis Lafitte). Elle porte l'inscription « Jean Lafitte père né à Montauban (ville de Querci) le 26 juin 1739 ». Estampe : 24,8 cm x 21 cm ; diamètre du médaillon : 8,8 cm. Cf. Annexe 1, figure 3.

<sup>70</sup> La notice du catalogue de cette vente est très précise sur la reliure : « maroquin rouge à grains longs, encadrement de filet doré autour des plats avec écoinçon aux angles sur fond criblé, serti d'un double jeu de filets contenant une guirlande dorée de feuilles, dos à nerfs orné sur fond criblé, doublures et gardes de soie moirée bleu céleste, tranches dorées ». Seul le nombre de pages diffère : le catalogue moderne parle de « 299 feuilles finement calligraphiées ». C. P. JL Picard, Paris, Hôtel Ambassador, 29 novembre 1994, lot 46. Il est repassé en vente chez Sotheby's à Londres, *Continental books and manuscripts*, 7 décembre 2000, lot 139.

<sup>71</sup> Un vieil homme, est assis sur un banc, installé sous un arbre majestueux ; environné de livres et de parchemins, il regarde d'un air méditatif, ou peut-être nostalgique, les bulles de savon que deux jeunes enfants s'amuse à lancer vers le ciel à quelques pas de lui. La scène évoque un paysage antique : des fragments de colonnes gisent à terre, sur une pierre, on peut lire l'inscription SPQR et tout à fait à gauche, on voit un terme.

ne contenait que « quatre vignettes dessinées par Lafitte fils<sup>72</sup> ». La poésie est une passion très couramment répandue et commune dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>73</sup>. Il est sûrement un lecteur assidu et attentif de *l'Almanach des Muses*, et nous savons qu'il possède dans sa bibliothèque *Le Trésor du Parnasse ou le plus joli des recueils*<sup>74</sup>. Mais ce travail témoigne, nous semble-t-il, d'une pratique régulière de la chose écrite, tant par la lecture que par la rédaction. Nous avons un exemple de l'écriture scripte très fine et régulière de Jean Lafitte, dans le testament olographe daté de 1817 — il a alors 78 ans —, retrouvé dans un registre notarié<sup>75</sup> ; c'est celle de quelqu'un qui a beaucoup écrit et qui continue à le faire.

Le testament olographe, outre cet exemple d'écriture qui ne tremble pas, nous en apprend plus sur l'environnement culturel de Jean Lafitte. Rédigé pour servir d'inventaire, il énumère les biens qu'il souhaite transmettre à sa fille Henriette. Outre meubles, vêtements — tous marqués à son chiffre « ilf » —, et objets divers, il possède une petite collection de dessins et de gravures. En plus des deux portraits de famille à l'huile et des deux autres au pastel, il y a « en tout 36 dessins dans 30 bordures sous verres », plus « deux dessins non montés, dont un de Joseph Vernet ». Il apprécie les paysages et les marines, particulièrement de peintres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle. Parmi les artistes plus contemporains, il a quelques œuvres de Joseph Vernet, une étude de Gois, l'ami de son fils, et une reproduction du *Déluge* de « M. Renaud [Regnault] ». On ne sait pas s'il a des dessins de son fils, en revanche il s'est procuré les gravures du calendrier républicain. Il s'y connaît assez pour préciser quelle technique a été utilisée, la pierre d'Italie par exemple.

Il possède aussi une bibliothèque, mais possession ne signifie pas forcément usage. A-t-il acquis des livres comme attribut du paraître social, comme signe extérieur de richesse ou cela correspond-il à une réelle pratique culturelle dans la famille<sup>76</sup> ? Le fait d'avoir détaillé sur

---

<sup>72</sup> CAT n° 113. La reliure est moins luxueuse : « dos de basane ».

<sup>73</sup> On connaît ces vers célèbres de Voltaire : « J'étais sans bien, sans métier, sans génie / Et j'avais lu quelques méchants auteurs [...] Mordu du chien de la métromanie / Le mal me prit, je fus auteur aussi. » (*Le pauvre Diable*, 1758). Ils sont légions les "rimailleurs" s'essayant à la poésie et inondant les journaux de leurs strophes. Très répandus, ces journaux de poésie connaissent beaucoup de succès, tel le célèbre *Almanach des Muses*, publié de 1765 à 1833. Sur cette question de la poésie, voir le numéro 7/2014 de *La Révolution française, Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française*, « Poètes et poésie en révolution », et particulièrement l'article de Jean-Luc CHAPEY, Corinne LEGOY, Stéphane ZEKIAN, « Poètes et poésies à l'âge des révolutions (1789-1820) », et celui de Philippe BOURDIN, « Les poètes de la Révolutions dans l'*Almanach des Muses*. Essai d'approche sérieuse »,

<sup>74</sup> Il se compose de six volumes de compilations de pièces de différents styles sur des sujets variés, publiés entre 1762 et 1770. On y trouve des morceaux de Voltaire, Piron, Saint Lambert, Dorat, Collardeau, Lebrun, etc.

<sup>75</sup> AN, MC/ET/XXV/98. Testament olographe daté du 10 mai 1819, déposé le 10 novembre 1828. cf Annexe 1 figure 4.

<sup>76</sup> Son métier de maître-perruquier le confronte sans doute avec une frange de société plus fortunée qu'il aurait pu avoir envie d'imiter. Mais l'inventaire de Gomettaud autre maître-perruquier, son oncle par alliance, dont le déroulé de vie présente des similitudes avec celui de Jean Lafitte, ne contient aucun livre.

trois pages tous les ouvrages, alors que le testament dans son entier en comporte six, apporte déjà une première réponse selon nous : au moins sait-on qu'il y attachait de l'importance. Elle contient plus de 129 volumes pour 92 titres, et la poésie est évidemment en bonne place, comme nous l'avons fait remarquer précédemment. Elle révèle aussi un attrait particulier pour le roman (18 titres), le théâtre (16 titres), la religion (10 titres) et l'histoire (9 titres). Il lit des romans à la mode de son temps, surtout des romans épistolaires, histoires sentimentales ou encore à portée morale, mais pas de romans libertins<sup>77</sup>. En matière de théâtre, Il préfère la comédie, le satirique, le burlesque. Peut-être fréquente-t-il les spectacles divertissants ; il y a d'ailleurs deux recueils de chansons manuscrites et un livret d'opéra-comique. Dans le secteur historique, Mémoires et biographies sont en bonne place ; les ouvrages concernent l'histoire passée de la France et de la monarchie, mais aussi des faits plus contemporains<sup>78</sup>. Parmi les livres qui traitent de religion, on trouve un curieux ouvrage libre penseur, *Les Trois imposteurs* où sont dénoncées « les fausses idées que l'on a de Dieu » et l'imposture des faux prophètes Moïse, Jésus Christ et Mahomet. La philosophie de son temps n'apparaît qu'au travers d'un ouvrage très critique sur les Encyclopédistes, *Petites lettres de grands philosophes* de Charles Palissot de Montenoy, mais plusieurs ouvrages montrent qu'il faisait grand cas de la morale<sup>79</sup>. Enfin, signalons quelques ouvrages de vie pratique, sur la santé, les finances et la comptabilité, et un *Dictionnaire des Commençans en français et en latin*, dont il existe de nombreuses éditions durant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour quel élève a-t-il été acheté ? Il est probable que les ouvrages manuscrits de poésie répertoriés dans la bibliothèque de Louis, et dont il a été question précédemment, se soient trouvés à ce moment-là dans celle de son père, car il cite quatre « recueil[s] en vers des plus beaux morceaux de poésie dans la littérature des deux derniers siècles, écrits par moi Lafitte père ». Mais il ne dit pas s'ils sont illustrés. Tous ces ouvrages sur des sujets divers, très prisés des gens de son époque, ont connu pour la plupart de nombreuses éditions au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans la seconde moitié. La bibliothèque de Jean Lafitte s'est constituée tout au long de cette

---

<sup>77</sup> Dans le genre licencieux, il possède seulement de l'abbé du Laurens, *L'Arétin moderne*, dont il y eut de nombreuses éditions à partir de 1763 et jusqu'à la fin du siècle, et *La vie de la Bourbonnaise écrite par elle-même à sa mode*, livret d'opérette aux répliques un peu lestes visant Madame du Barry, publié sous le manteau en 1769.

<sup>78</sup> Comme dans cet ouvrage de Jean-Pierre-Louis DE LA ROCHE DU MAINE, *Les Contemporains de 1789 et 1790, ou les Opinions débattues pendant la première législature, avec les principaux évènements de la Révolution*, Paris, Lejay fils, 1790 ou celui de Lazare CARNOT, *Mémoire adressé au Roi en juillet 1814 [...]*, Paris, Plancher, rue Serpente, 1814.

<sup>79</sup> Par exemple, François Guillaume DUCRAY-DUMINIL, *Contes moraux de ma grand-tante, à l'usage des enfants du second âge*, 1799, 2 volumes. Il a certainement acheté cet ouvrage pour ses petits-enfants. 57 ans plus tard, sa petite-fille Antonia Molinos-Lafitte publiera à son tour un recueil d'histoires pour enfants, empreint de morale et de bons sentiments, *Le Royaume des enfants. Scènes de la vie de famille*, Paris, Librairie nouvelle, 1857.

période. Très peu de livres datent du XIX<sup>e</sup> siècle. Lit-il moins à l'approche de la vieillesse<sup>80</sup> ? En tous cas, ce n'est sans doute pas un hasard si un des premiers dessins identifiés de Lafitte en 1787 est un *Portrait d'homme lisant*<sup>81</sup>.

Nous n'avons pas cité les ouvrages d'art, il n'y en a que trois, dont un classique *Abrégé de la vie des peintres*. Les deux autres sont plutôt utilitaires, et apportent un éclairage intéressant sur la question de savoir quelle fut la conduite adoptée par la famille, face à un enfant que ses capacités portaient vers l'art. Pourquoi s'être procuré le *Catalogue des tableaux dessins du cabinet du prince de Conti avec les prix de vente* (1777) ? Projet d'investissement, a-t-il assisté à la vente, et noté lui-même les prix ? Ou simple — et curieux — intérêt pour une grande collection, vue du côté de la valeur marchande ? Mais c'est le troisième livre qui doit particulièrement retenir notre attention : *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs*, par l'abbé Le Brun, pour lequel il existe deux années, 1776 et 1777<sup>82</sup>. Jean Lafitte semble donc s'être intéressé à l'art sous un angle éminemment pratique et concret dans ces années-là. Il a en mains toutes les informations sur "l'offre artistique" du moment, ateliers, maîtres de dessins, graveurs. Il ne restait plus qu'à faire le bon choix pour son fils, et un artisan, même amateur d'art, reste un artisan, et c'est vers une formation concrète et pratique que s'oriente ce père : la gravure.

---

<sup>80</sup> Né en 1739, il décède en novembre 1828, à l'âge de près de 90 ans.

<sup>81</sup> [Portrait d'homme lisant], Galerie Anne et Antoine de Bayser, *Dessins anciens et modernes*, Paris, Louvre des Antiquaires, décembre 1983. Pierre noire ; 37,5 cm x 27,5 cm ; signé et daté « janvier 1787 ». Les représentations de personnages lisant se multiplient au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, traduisant de nouvelles pratiques de lecture et un changement dans le rapport individu/livre. Ce sont surtout des femmes qui sont ainsi surprises dans l'intimité de leur boudoir, et les traces de l'émotion ressentie au fil des pages sont encore visibles sur leur visage. Le livre traditionnellement présent sur les portraits masculins comme symbole de la condition sociale ou du prestige de la fonction exercée, traduit maintenant les rapports intimes qui l'unissent au lecteur. Il devient presque « compagnon de solitude » ; ainsi le portrait d'André Chénier lisant en prison attribué à Hubert Robert montre le cas extrême du livre témoin unique de détresse. Roger CHARTIER, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987, p. 199.

<sup>82</sup> Abbé LE BRUN, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs* [...], Paris, chez Delalain, Lejay, la Veuve Duchesne, Esprit, années 1776 et 1777.



## **Chapitre 2**

### **Vocation et formation**





# I - les premiers maîtres

## 1 - Un Demarteau peut en cacher un autre

Nous ne savons pas exactement à quel moment il commence à travailler dans l'atelier, mais l'âge de dix ans indiqué par Duchesne est plausible. Il y arrive probablement tout au début des années 1780. L'atelier a très bonne réputation ; selon que son père possédait l'édition de 1776 ou 1777 de l'*Almanach* de l'abbé Le Brun, il a pu avoir l'assurance que « M. Demarteau tient le premier rang parmi les graveurs imitant le crayon », ou lire l'éloge de « l'artiste estimable que nous regrettons<sup>83</sup> ». Le fondateur de l'atelier, Gilles Demarteau, graveur du Roi, membre de son Académie de peinture, disparaît en effet en juillet 1776<sup>84</sup>. Né à Liège en 1722, il avait rejoint son frère Joseph à Paris vers 1739, se destinant au métier de graveur-ciseleur sur métaux, dont il avait reçu une première formation dans sa ville natale. Mais c'est à la gravure d'estampes, à laquelle il consacra vingt-cinq années de sa vie, qu'il doit sa renommée et sa fortune. N'ayant pas eu d'enfant, il lègue à son neveu Gilles-Antoine, un des fils de Joseph, la quasi-totalité de ses biens<sup>85</sup>, parmi lesquels le matériel de l'atelier et le fonds de toutes ses planches. Mais la relève est correctement assurée, car Gilles-Antoine, est un « jeune artiste [qui] a déjà donné bien des preuves de ses talents dans le genre de gravure de son oncle. Nous pouvons même ajouter ici que cet oncle, depuis plusieurs années, avait entièrement confié à son neveu et à son élève, le soin de soutenir, d'augmenter même sa réputation dans le genre de gravure qu'il avait adopté et beaucoup perfectionné<sup>86</sup> ». Il faudrait sans doute nuancer ces affirmations, ne serait-ce que sur un plan chronologique. Selon la date de naissance probable de Gilles-Antoine, il a une vingtaine d'années au moment du décès de son oncle : nous le trouvons un peu jeune pour avoir joué le rôle qu'on lui prête. Mais nous verrons comment il a repris et continué son œuvre.

---

<sup>83</sup> Abbé LE BRUN, *op. cit.*, année 1776, p. 170 ; année 1777, p. 146.

<sup>84</sup> Gilles Demarteau (1722-1776) fut reçu à l'Académie avec une estampe qui fit sensation, *Lycurgue blessé dans une sédition*, d'après Cochin. Pour sa vie et son œuvre, voir Sophie RAUX, « Gilles Demarteau (1722-1776) dessinateur ? ou le paradoxe du graveur en manière de crayon », dans Dominique CORDELIER dir., *Dessiner pour graver, graver pour dessiner. Le dessin dans la révolution de l'estampe*, Paris, L'Echelle de Jacob, Société du salon du Dessin, 2013, p. 55-65.

<sup>85</sup> Pour le détail de l'inventaire et le testament, voir Henri BOUCHOT, « Les graveurs Demarteau (1722-1802) d'après des documents inédits », *Revue d'art ancien et moderne*, août 1905, tome 18, p. 97-112.

<sup>86</sup> *L'esprit des journaux français et étrangers*, mai 1777, tome V, p. 419.

Commençons par décrire ce type de gravure auquel le nom de Demarteau est resté attaché. « La gravure en manière de dessin est l'art d'imiter ou de contrefaire sur le cuivre les dessins faits au crayon sur le papier.<sup>87</sup> ». Sur le plan technique, c'est une variante de l'eau-forte, mais au lieu d'une pointe ou d'un burin, qui apporte des tailles nettes, on utilise une roulette hérissée de pointes, tournant sur un pivot fixé sur un manche. On obtient une ligne irrégulière et discontinue et des surfaces grainées, comme celle du trait de crayon, qui n'accroche que sur les aspérités du papier. Le but est de reproduire à l'identique un dessin, de telle sorte qu'on ne puisse faire la différence entre l'original et sa copie. Cela suppose une grande maîtrise graphique, afin de « s'effacer pour épouser le style, "le caractère de la main" de chacun de ces artistes, afin que l'on puisse immédiatement reconnaître la manière de chacun d'eux<sup>88</sup> ». Gilles Demarteau n'est pas l'unique inventeur de la technique<sup>89</sup>, mais il l'a porté à un très haut degré de perfection, au point que Diderot lui-même s'extasie au Salon de 1767 : « [les dessins] sont à s'y tromper. [...] La belle, l'utile invention que cette manière de graver<sup>90</sup> ».

Il y avait de multiples utilités en effet à cette technique, encouragée par les milieux académiques et encyclopédiques, parce qu'elle mettait les grands maîtres, anciens et contemporains à la portée d'un public de plus en plus en plus friand de dessin. Mais la plus grande de toutes était pédagogique ; la formation des artistes et artisans passait par la maîtrise du dessin que cette manière de graver allait beaucoup faciliter. L'abbé Le Brun ne disait-il pas que « les morceaux de ce graveur sont très utiles à ceux qui apprennent à dessiner<sup>91</sup> » ?

Les parents Lafitte font donc le bon choix en confiant leur fils à cet atelier, lieu rêvé pour l'apprentissage du dessin. Même si Gilles n'est plus, il reste la totalité de ses plaques que Gilles-Antoine continue à exploiter, jouissant de la célébrité de son oncle. Cela représente 563 planches de cuivre, estimées 14 500 livres. Lui-même continue à graver, même si c'est en moindre quantité. Il semble que l'activité de marchand d'estampes ait peu à peu pris le pas sur celle de fabricant<sup>92</sup>. A telle enseigne qu'il publie, en 1788, un catalogue des estampes de sa

---

<sup>87</sup> Claude-Henri WATELET, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*, Paris, Panckoucke, 1791, tome 2, p. 620 et planche VIII.

<sup>88</sup> Sophie RAUX, art. cit., p. 57-58.

<sup>89</sup> La technique fut élaborée par un artiste du nom de Jean-Charles François. Il réalise déjà des estampes vers 1757, qui imitent assez bien le dessin à la pierre noire. Il collabore un temps avec Demarteau, mais la brouille survient en 1759, chacun s'attribuant la mise au point du procédé.

<sup>90</sup> Denis DIDEROT, « Salon de 1767 », *Salons*, J. SEZNEC et J. ADHEMAR dir., Oxford, 1963, volume III, n° 235.

<sup>91</sup> Abbé LE BRUN, *op. cit.*, 1776, p. 170.

<sup>92</sup> S'il crée moins, ce n'est pas tant un manque de talent qu'un décalage artistique entre le style qu'il continue à représenter, et le nouveau goût pour la rigueur à l'antique. Les temps le desservent ; la société pétillante que chantent les estampes de Gilles, est celle que la Révolution veut détruire. Boucher n'est plus d'actualité et son graveur non plus.

boutique<sup>93</sup> : 664 numéros, dont 563 environ pour Gilles, le reste constituant ses propres créations, sur lesquelles apparaît sa nouvelle adresse à partir de la fin de 1777, cloître Saint Benoit<sup>94</sup>. Il y a également environ 80 « cahiers de principes du dessin », sur tous les thèmes : l'anatomie — toutes les parties du corps sont détaillées sous toutes les coutures —, les fleurs, les paysages, les animaux, et même un *Cahier de ruines, d'après Robert*, et un *Cahier de Chinoises en noir par Boucher*. Peut-être Lafitte s'est-il souvenu de ces recueils de pieds, de mains, de têtes, etc., lorsqu'il édite, trente ans plus tard, son propre manuel à l'usage des élèves.

Voici bien de quoi copier en effet, étudier le « faire », et se forger une main apte à dessiner la « belle manière » ! Grâce à ce catalogue, on a une idée très précise des pièces que Lafitte a eu l'occasion de voir et de manipuler, et il est temps de les décrire plus précisément. Il y en a quelques-unes d'artistes anciens, flamands ou italiens, mais, dans leur immense majorité, elles reproduisent en *quasi* facsimilés les dessins des principaux peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle, de Watteau à Fragonard. Boucher est l'artiste avec lequel la collaboration fut la plus intense ; il fournit plus de la moitié des sujets : « des petites merveilles surgirent, bergeries pastorales, scènes mythologiques, amoureuses ou familières [...] et surtout une suite ravissante de têtes et de bustes de jeunes femmes et de jeunes filles en qui revivent les aimables beautés de la cour de Louis XV et les piquantes héroïnes du théâtre de Marivaux<sup>95</sup> ». De Cochin, il grave des scènes historiques et allégoriques, dans un style beaucoup plus académique. Il y a aussi Van Loo, Bouchardon, Pierre, le premier peintre du roi, Huet, peintre de genre et paysagiste. Tels sont ces artistes adulés, peignant une société légère et insouciante, tournée vers tous les plaisirs de la vie, que Demarteau imite à l'envie. Comme ils dessinent principalement à la sanguine, mêlée parfois de crayon noir ou même de craie blanche, il enduit ses plaques d'encre rouge. Lafitte apprend le dessin au travers de ses délicates et

---

<sup>93</sup> Le *Catalogue des estampes gravées au crayon d'après différents maîtres, qui se vendent à Paris, chez Demarteau, graveur du roi et pensionnaire de Sa Majesté pour l'invention de la gravure imitant les dessins, cloître Saint Benoît, la troisième porte cochère à gauche en entrant par la rue des Mathurins* est publié à la suite de l'article de J. E. DEMARTEAU, « Gilles Demarteau, graveur et pensionnaire du roi à Paris (1722-1776) et Gilles-Antoine, son neveu (1750 ?-1803) », *Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois*, 1880, tome 15, p. 95-112. Remarquons que celui-ci maintient une certaine ambiguïté en mettant en avant le fonds de son oncle, sans faire état de sa propre production.

<sup>94</sup> Cf. L. de LEYMARIE, *L'œuvre de Gilles Demarteau l'ainé, graveur du roi. Catalogue descriptif précédé d'une notice biographique*, Paris, Georges Rapilly, 1896. Gilles avait très méthodiquement numéroté toutes ces planches au début de sa carrière sans doute, et son neveu poursuivit la numérotation. Ceci explique qu'il n'aurait pas été toujours facile de savoir qui a fait quoi, s'il n'y avait pas les adresses et les signatures propres à chaque graveur.

<sup>95</sup> Albert de NEUVILLE, *Gilles Demarteau*, Brépols (Turnhout), [s.l.], 1920, p. 16-17.

suaves estampes rouges, ou plus rarement à plusieurs crayons, reproduisant les œuvres de ces artistes « rococo », tellement honnis par les néo-classiques<sup>96</sup>.

Nous n'avons aucune information concrète sur son passage à l'atelier de Demarteau. Y a-t-il eu un contrat d'apprentissage fixant les conditions pratiques, et notamment la durée ? Duchesne dit qu'en peu de mois il avait copié tout ce qui se trouvait dans le portefeuille de ce graveur. Il est peu probable qu'on l'ait laissé dessiner tout son saoul, puis voguer vers de nouveaux horizons ! Il y apprend vraiment le métier de graveur, et de nombreux faits tout au long de sa vie montrent que ce ne fut pas du temps perdu, et qu'il y a même trouvé son compte. Il lui doit peut-être une de ses premières commandes, une eau-forte exécutée en 1788, d'après un tableau du Valentin. L'histoire est rapportée par Anatole Dauvergne dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* en 1879. Ce tableau représentait un Christ ressuscité et pleurant au pied de la croix et semblait « avoir été traité avec une émotion et une tendresse dont les tableaux du maître sont ordinairement bien dépourvus<sup>97</sup> ». Il ornait l'autel de Sainte Croix, dans l'église Saint Denis à Coulommiers, et il a disparu pendant la Révolution. Il n'est plus connu que par cette « eau-forte un peu froide », publiée dans la revue, et qui appartient au marquis de Varennes : « Son aïeul l'avait fait exécuter en 1788 par le dessinateur Laffitte ». La médiocrité de la reproduction dans la revue interdit tout commentaire sur la qualité de l'exécution. Peut-être n'était-elle pas si « froide », pour que l'auteur ait pu y sentir tendresse et émotion. Plus tard, il grave pour la *Galerie du Palais Royal*, fait quelques essais de lithographie, fournit un nombre considérable de dessins de vignettes, modèles, réductions au trait pour des ouvrages diversifiés<sup>98</sup>. Plus immatérielles, mais aussi plus significatives sont les relations de complicité et même d'amitié qu'il entretient avec les graveurs, et tout particulièrement Couché, Normand ou encore Ribault, qui fait partie de sa famille. Il a beaucoup copié, nous dit-on. Quelle influence cela a-t-il eu sur la formation artistique de l'enfant ? Apprendre à dessiner avec Boucher aurait pu laisser des traces sur sa manière. Mais la tyrannie du dessin académique, guidée par le trait néoclassique le ramène bien vite dans le droit chemin. Pourtant, quand il s'agit d'illustrer *Point de lendemain*, le texte tout en suggestion licencieuse de Vivant Denon, il compose une très jolie scène, bien dans le goût de celles qu'il a manipulées dans son enfance, et des tirages à l'encre rouge ont été réalisés,

---

<sup>96</sup> Probablement comme une grande partie des artistes de sa génération. Ingres, de dix ans son cadet, ne signifie peut-être pas autre chose, quand il dit « J'ai été élevé à l'école du crayon rouge ». Cité par Albert de NEUVILLE, *op. cit.*, p. 20.

<sup>97</sup> Anatole DAUVERGNE, « Note sur le Valentin », *Gazette des Beaux-Arts*, XLIV, 1879, p. 207. L'aïeul du marquis de Varennes dont il est question est sans doute Eugène de Goddes de Varennes (1757-1832), maire de Coulommiers de 1805 à 1815. Les citations qui suivent sont extraites du même article.

<sup>98</sup> Cf. Deuxième partie, chapitre 3 : *Dessiner pour graver*.

soulignant le lien avec les délicieuses estampes en manière de sanguine. Il a gardé de son passage chez Demarteau un goût pour ces artistes, comme en atteste le catalogue de vente de son cabinet : « n° 40 : Boucher, 84 pièces » ou « n° 48 : Huet, 58 pièces », soit plus de la moitié de sa collection de dessins.

L'apprentissage chez Demarteau, quelle qu'en fut la durée, a été pour le jeune Lafitte la première occasion de franchir la Seine, et de découvrir un monde bien différent de ce qu'il connaissait dans le vieux centre historique de la rive droite où évoluait sa famille. Il a dû s'y sentir à son aise, car devenu adulte, il s'y installe pour la vie.

Mais n'anticipons pas.

## 2 - Atelier de Jean-Baptiste Regnault

Les capacités de Louis s'étant affirmées, il doit compléter sa formation dans l'atelier d'un peintre. On choisit celui de Regnault, qui « arrivait de Rome et venait d'ouvrir un atelier<sup>99</sup> ». Racontée par les notices du XIX<sup>e</sup> siècle, la vie des premières années de ce maître présente, elle-aussi, toutes les caractéristiques de la biographie merveilleuse. Né en 1754, son talent est détecté par un ami de la famille alors qu'il a 7 ans à peine. Malheureusement, les affaires paternelles emmènent toute la famille en Amérique. Le jeune Jean-Baptiste n'a rien à faire qu'à se perdre dans la contemplation de la mer, et il s'embarque finalement sur un navire marchand sur lequel il parcourt les côtes de l'Amérique et de l'Afrique pendant quatre ans. Après la mort de son mari, la mère revient en France, pour essayer de retrouver son fils. Par un de ces miracles dont est friande l'histoire de l'art, elle rencontre le capitaine du bateau de Jean-Baptiste, qui le libère immédiatement. Le cours de la vie reprend alors : retrouvailles avec l'ami familial, présentation au peintre Bardin, en instance de départ pour Rome. Jean-Baptiste l'accompagne, il a 14 ans. Pendant quatre ans, de 1768 à 1772, « il n'eut à recevoir d'autres impressions que celles des grands modèles de Rome<sup>100</sup> ». Mieux que dans les leçons de l'Académie, il y découvre la peinture romaine, surtout celle du XVII<sup>e</sup> siècle, mais aussi l'école contemporaine, vivifiée par les théories de Mengs et Winckelmann, et par l'étude du modèle vivant à l'*Accademia capitolina del Nudo*. Il y obtient le premier prix au *Concorso Clementino* en 1771. De retour à Paris, il concourt au grand prix de peinture, qu'il l'obtient en

---

<sup>99</sup> CAT, Notice, p. III.

<sup>100</sup> QUATREMERE DE QUINCY, « Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Regnault », *Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie Royale des Beaux-Arts à l'Institut*, Paris, Adrien Leclerc et Cie, Bourgeois, Maze, 1837, p. 34.

1776 ; ce qui lui vaut un nouveau séjour à Rome. Reparti d'Italie au début d'octobre 1780, il s'arrête à Marseille où il séjourne longtemps d'après le *Pausanias français*<sup>101</sup>. Un projet de mariage a même le temps de se développer, mais il préfère poursuivre dans la voie qu'il a choisie : la peinture. Il revient probablement à Paris dans le courant de l'année 1781, avec la ferme intention d'obtenir l'agrément de l'Académie. Pour cela, il doit présenter un tableau, ce qui prend tout de même un peu de temps à réaliser. Il est agréé par l'Académie le 2 mars 1782, puis reçu le 2 mai 1784. C'est à peu près dans cette période entre 1782 et 1784, qu'il ouvre son atelier. On trouve la première trace d'un de ses élèves à l'Académie en 1782, mais c'est à partir de 1784, justement l'année où Lafitte y arrive que les inscriptions sont plus régulières. On ne saura jamais qui a conseillé de confier Louis à Regnault, ni pourquoi on a choisi cet atelier plutôt que celui de David par exemple. C'est un choix de modernité, par rapport au choix de Demarteau, Regnault étant avec David, un des rénovateurs de l'école française. Mais leurs styles diffèrent assez radicalement : « Au Salon de 1789, les tableaux de Regnault et de David illustraient le partage de l'école française : rénovation et innovation, tradition picturale contre triomphe de l'antique<sup>102</sup> ». Face au réalisme foncier, au lissé froid et rigide du maître de l'Antiquité, « Regnault apporte la marque du classicisme romain de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>103</sup> ». Contrairement à David, il se complait dans les inventions mythologiques, et il a toute sa vie un goût pour les évocations sensuelles, « une aptitude au genre gracieux<sup>104</sup> ». S'il fallait attribuer un maître à Regnault, selon Bruno Foucart ce serait « Guido Reni, dont il retrouve l'élégance, la brillance du coloris, et l'acuité linéaire<sup>105</sup> ». Son morceau de réception à l'Académie, *L'Education d'Achille par le centaure Chiron*, est d'ailleurs inspiré par ce peintre ; on y retrouve « la perfection de la couleur et la précision de l'arabesque des corps ». On lui reconnaissait une habileté à composer, une extrême facilité pour passer d'un sujet à un autre, et même la capacité de revêtir « les manières propres des maîtres qui s'y étaient distingués<sup>106</sup> ». Le choix de ce maître convient à Lafitte puisqu'il y reste jusqu'à l'obtention du grand prix de peinture en 1791. On retrouvera, — et parfois on lui reprochera —, une préciosité dans les lignes et des attitudes alanguies, qui pourraient bien être la marque de cet atelier.

<sup>101</sup> « Notice historique et inédite sur M. Regnault », *Le Pausanias français ; état des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIX<sup>e</sup> siècle : Salon de 1806*, Publié par un observateur impartial [Pierre-Jean-Baptiste CHAUSSARD] Paris, F. Buisson, 1806, p. 241-259.

<sup>102</sup> Medhi KORCHANE, *Pierre Narcisse Guérin, op. cit.*, p. 41.

<sup>103</sup> Bruno FOUCARD, « Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), *Encyclopedia Universalis*, [en ligne], consulté le 21 janvier 2020.

<sup>104</sup> QUATREMER DE QUINCY, *Notice historique...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>105</sup> Bruno FOUCARD, art. cit. La citation suivante est extraite du même article.

<sup>106</sup> QUATREMER DE QUINCY, *Notice historique...*, *op. cit.*, p. 41.

## II - À l'Académie.

### 1 – Un parcours exemplaire

En 1784, il entre à l'Académie. Il a 14 ans, et il est parmi les plus jeunes : sur les 76 élèves inscrits cette année-là, seuls sept ont 14 ans et moins, la moyenne d'âge étant de 19 ans et demi<sup>107</sup>. On y dispense l'enseignement du dessin, au travers d'un apprentissage rigoureusement codifié. Pour acquérir une bonne maîtrise du dessin, l'apprenti-artiste doit assimiler différents savoirs : la géométrie, la perspective, et surtout l'anatomie, dont l'étude est fondamentale. En effet, l'Académie a mis au cœur de son programme la représentation de la créature la plus parfaite de la nature : l'homme. « Si l'artiste ne conçoit pas ce qu'il voit, il ne saura jamais le copier fidèlement<sup>108</sup> ». Depuis 1648, le programme est simple : on dessine devant le modèle vivant tous les jours pendant deux heures, sauf dimanches et fêtes. L'exercice a fini par se figer dans une démarche formelle, sur laquelle Diderot ironise : « toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées ; toutes ces actions froidement et gauchement exprimées par un pauvre diable, [...] qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature ?<sup>109</sup> ». Mais la pratique demeure et, à la suite de la suppression de l'Académie de Saint Luc en 1776<sup>110</sup>, l'afflux des élèves est tel qu'on a dû doubler l'espace destiné à l'exercice : il y a l'école d'en haut et l'école d'en bas, pour lesquelles un règlement très rigoureux est établi<sup>111</sup>. Malgré cette mesure, les salles sont pleines, et tout le monde ne peut pas travailler dans de bonnes conditions. Les meilleures places, au pied du modèle, sont réservées aux élèves privilégiés, fils d'académiciens, et aux élèves ayant déjà gagné un prix de quartier. Alors on organise pour les autres un « prix des places » au quartier d'avril et à celui d'octobre. Le premier classement de Lafitte au quartier

---

<sup>107</sup> Paris, ENSBA, Ms 823. Registre des élèves de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Paris inscrits à mesure qu'ils ont pris des billets de protection ... depuis le 5 février 1778 jusqu'au 12 août 1813.

<sup>108</sup> « Académies : dessiner pour apprendre », *Génération en Révolution. Dessins français du musée Fabre, 1770-1815*, exposition au musée Cognacq-Jay, 16 mars-14 juillet 2019, catalogue rédigé par Benjamin COUILLEAUX, Michel HILAIRE, Florence HUDOWICZ, Paris, Paris Musées, 2019, p. 38.

<sup>109</sup> Cité dans l'ouvrage ci-dessus, p. 39.

<sup>110</sup> C'est une des conséquences de l'édit de Turgot sur l'abolition des corporations.

<sup>111</sup> Règlement donné par le Roy pour la discipline des deux Écoles établies dans son Académie Royale de peinture et de sculpture, séance du 7 septembre 1776. Cf. Anatole de MONTAIGLON, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture : 1648-1793*, Paris, Charavay frères, 1888, tome 8, p 236-240.



d'octobre 1785 n'est pas excellent, 43<sup>e</sup>, mais il progresse vite, et au quartier suivant il est 9<sup>e</sup>. A partir du quartier d'octobre 1787, il ne retombe plus jamais en-deçà de la 10<sup>e</sup> place.<sup>112</sup>

L'émulation — voire la rivalité — est soigneusement entretenue par nombre de compétitions entre les élèves : après le prix des places, le prix de quartier<sup>113</sup>. Celui-là est très important car il hisse l'élève dans le groupe fermé des prétendants aux différents concours de l'Académie, celui de la tête d'expression, instauré à l'initiative du comte de Caylus en 1760, ou du torse, créé en 1784, jusqu'au plus prestigieux, but ultime de tous, le grand prix de peinture, qui envoie généralement l'élève pour quatre ans à Rome et lui ouvre la voie de la carrière académique. Sur le plan pratique, le prix de quartier dispense l'élève de concourir pour les places et lui permet d'entrer directement par la porte des médaillistes, avec les privilégiés. Lafitte obtient la première médaille du 3<sup>e</sup> quartier 1788, jugement proclamé dans la séance du samedi 4 octobre<sup>114</sup>. L'*Académie d'homme debout de dos*, qui lui a valu cette récompense, se trouve dans un portefeuille contenant des dessins de Vien fils, au musée de Béziers<sup>115</sup>. Au dos, on peut lire plusieurs inscriptions : « Figure de méd[aille]/Ecole d'en-haut 21 7 [...] / M. Gois Prf/Lafitte », « Cette figure a gagné/une première médaille au jugement/du 4 8<sup>bre</sup> 1788 », et enfin la signature de Lafitte au crayon de papier<sup>116</sup>.

D'après la liste conservée à l'École des Beaux-Arts, il n'a pas été lauréat d'un autre prix, pour la tête d'expression ou le torse. Un dessin du catalogue de la vente représente « la virginité : tête pour le prix d'expression<sup>117</sup> ». Mais ce sujet ne se trouve pas dans la liste complète de ceux donnés à l'Académie. En toute logique, il a dû tenter de remporter d'autres prix, mais aucune trace n'est conservée. D'après Duchesne, Lafitte aurait concouru en 1789 sur le thème de *Joseph amené devant Pharaon lui donne l'explication du songe qu'il avait eu*, et, en 1790, sur celui d'*Astyanax tiré du tombeau où il avait été caché, pour le dérober à la fureur des Grecs*. Mais aucun de ces sujets n'a été donné en réalité. S'il a concouru, il n'a jamais dépassé le cap de la première épreuve, l'esquisse peinte. En effet, on connaît les noms de ceux qui sont autorisés à passer la deuxième épreuve par les procès-verbaux de

---

<sup>112</sup> Paris, ENSBA, Ms 824. Registre des grands prix, médailles et places.

<sup>113</sup> Antoine CAHEN, « Les prix de quartiers à l'Académie Royale de peinture et de sculpture », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1993, p. 61.

<sup>114</sup> Anatole de MONTAIGLON, *op. cit.*, tome 9, p. 376.

<sup>115</sup> Musée des Beaux-Arts de Béziers, Inv. 1362-6946(78). Crayon, fusain, rehauts de craie blanche sur papier gris ; 0,56 cm x 0,40 cm. Marianne ROLAND-MICHEL, *Le dessin français au XVIIIe siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1987, p. 60. Cf. Annexe1, figure 7.

<sup>116</sup> Une autre académie, pratiquement sous le même angle, mais avec un pied posé sur un support, se trouve au dos du dessin du *Vengeur* (1794). Un exemple de remploi d'une des innombrables feuilles dessinées devant le modèle, durant les sept années passées à l'École. Ce second dessin est moins abouti : les connaissances anatomiques ne font aucun doute, mais le modelé est presque inexistant. Dessin inachevé ou sûreté moindre de la main ? Voir le dessin du *Vengeur* et l'*Académie* sur Gallica.

<sup>117</sup> CAT, n° 162 : dessin aux crayons noir et blanc ; 54 cm x 43 cm environ.

l'Académie, mais malheureusement on ne possède pas la liste de l'ensemble des participants, pas davantage que celle des sujets proposés<sup>118</sup>.

La chance lui sourit en 1791. Comme tout ce qui concerne le fonctionnement de l'Académie, le déroulement des trois épreuves consécutives jusqu'à l'obtention du premier prix est très codifié. La première, celle des esquisses peintes, est fixée au 4 mars<sup>119</sup> ; il est retenu pour la deuxième, la figure peinte, qui se déroule du lundi 14 au mercredi 16 mars inclus<sup>120</sup>. Le 26 mars, « l'Académie, après avoir vu les académies peintes et modelées par les Élèves jointes aux esquisses qu'ils avaient faites pour obtenir de concourir aux Grands prix pour le concours a admis dans la peinture<sup>121</sup> » sept candidats, dont Lafitte et Thévenin. Le voilà donc au nombre des logistes, comme on appelle les concurrents, car, tout le temps de l'épreuve, ils sont retenus isolément dans une loge qu'ils ne peuvent quitter, sous peine d'exclusion<sup>122</sup>. Cette mesure vise bien sûr à prévenir la tricherie et empêcher les élèves de se copier mutuellement<sup>123</sup>. On fixe le 1<sup>er</sup> avril à 7h du matin la réunion du comité chargé de désigner le sujet, choisi cette année dans les 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> volumes de *l'Histoire romaine* de Rollin : ce sera *Regulus retourne à Carthage*. L'épreuve commence le jour-même, et les logistes vont donc rester enfermés pendant soixante-douze jours, c'est-à-dire jusqu'au 11 juin. Le 24 août, a lieu l'examen des œuvres, exposées le lendemain, jour de Saint Louis. Enfin, on proclame les résultats le 27 : « 1<sup>er</sup> prix de Peinture : Tableau E, 32 voix, La Fite ». Dans ses *Mémoires*, le graveur Wille dit que c'était la première fois qu'il concourait, et qu'il le méritait<sup>124</sup>.

---

<sup>118</sup> Cf. Deuxième partie, chapitre 1 : *Peintre d'histoire ... vraiment ?*

<sup>119</sup> L'esquisse peinte à l'huile a toujours les mêmes dimensions : 32,5 cm sur 40,5 cm. Les concurrents composent sur un sujet donné par le professeur qui supervise au début de l'épreuve. Ils restent douze heures dans l'atelier sans sortir. Les esquisses sélectionnées sont mises de côté.

<sup>120</sup> La figure peinte consiste en une étude de nu d'après un modèle masculin. Les dimensions sont également fixées, et identiques pour tous : 81 cm sur 65 cm. Il y a trois sessions de sept heures, sur trois jours consécutifs.

<sup>121</sup> Anatole de MONTAIGLON, *op. cit.*, tome 10, p. 98.

<sup>122</sup> L'épreuve comporte deux parties ; l'esquisse dessinée, puis la peinture d'une toile aux dimensions fixées à 113,7 cm sur 146,5 cm. Le sujet est choisi par dix membres de l'Académie.

<sup>123</sup> Les candidats sont prêts à tout pour triompher : « Un concourant sculpteur avait, l'année dernière, couru le risque de sa vie en se suspendant à une fenêtre la tête en bas, pour voir le bas-relief de son camarade, dont la loge était située au-dessous de la sienne ». On comprend que l'Académie interdise « expressément [...] d'employer tout moyen pour voir l'ouvrage de son camarade, sous peine d'être exclus du Concours ». Anatole de MONTAIGLON, *op. cit.*, p.100.

<sup>124</sup> *Mémoires et Journal de J.-G. Wille, graveur du roi*, publiés par Georges DUPLESSIS, Paris, V<sup>e</sup> Jules Renouard, 1857, tome 2, p. 313. Il cite aussi le prix de réserve de 1786 « accordé à un jeune peintre mais qui avait déjà eu l'année passée un second ou un petit prix ». Il s'agit de Thévenin, qui avait obtenu 28 voix pour le premier prix. Il obtient celui de réserve presque à l'unanimité. Les deux tableaux sont conservés à l'ENSBA.

## 2 - Le Salon de 1791

De cette période de formation, il reste quelques beaux dessins, qu'il a eu l'occasion d'exposer au Salon de 1791, avant de partir pour Rome, car pour la première fois le Salon est ouvert à tous les artistes et non plus seulement aux académiciens, grâce au décret du 21 août 1791<sup>125</sup> : « Les arts reçoivent un grand bienfait ; l'empire de la liberté s'étend sur eux ; elle brise leur chaîne ; le génie n'est plus condamné à l'obscurité<sup>126</sup> ». Il vient juste d'être couronné par ses pairs, l'occasion est trop belle pour le jeune lauréat. Situation nouvelle, mais réflexe ancien, car révolution dans les arts ou pas, le prestige de la distinction a dû le précéder, et il s'est sûrement fait remarquer. Les œuvres qu'il expose reçoivent des critiques très élogieuses de plusieurs journaux. Voilà de quoi le flatter, mais surtout de lui laisser augurer une carrière facile.

Ses dessins sont exposés sous trois numéros : 413, *Reniement de Saint Pierre* ; 430, quatre sujets d'histoire ; 499, *Paysage*. Cette dispersion s'explique par le fait que les notices suivent le parcours de l'exposition<sup>127</sup>. Nous pensons pouvoir identifier plusieurs d'entre eux dans les pièces qu'un sort heureux a laissé parvenir jusqu'à nous.

Le *Paysage* pourrait être celui qui figure dans le catalogue de vente, décrit comme une *Vue d'une partie d'eau dans l'intérieur d'un grand bois*<sup>128</sup>, datant de 1790. Selon nous, il s'agit du dessin passé en vente publique en 2013 sous le titre *Une clairière dans un sous-bois*<sup>129</sup>. Malgré la qualité médiocre de la reproduction dont nous disposons, il semble évident que la clairière est bien une surface d'eau, dont Lafitte a su rendre les reflets chatoyants, en distribuant avec soin ses rehauts blancs. Elle capte la lumière caractéristique des sous-bois, scintillant au travers des feuillages sous l'effet du vent. Lantara n'aurait pas désavoué ce dessin-là. À ce jour, c'est le seul paysage "naturel" de Lafitte parvenu jusqu'à nous. Il n'est pas certain qu'il ait beaucoup pratiqué le genre ; les quelques dessins pouvant s'y apparenter dans son catalogue de vente, sont décrit par Duchesne comme des « paysages composés » : ils

---

<sup>125</sup> Ce décret constitue la réponse de l'Assemblée à une pétition de la Commune des arts du 9 août 1791.

<sup>126</sup> *Ouvrages de peinture, sculpture ... exposés au Louvre par ordre de l'Assemblée Nationale, au mois de septembre 1791, l'an IIIe de la Liberté*, à Paris, de l'Imprimerie des bâtimens du roi, verso de la première de couverture. L'exposition a ouvert ses portes le 8 septembre. Jusque-là, elle s'ouvrait symboliquement le jour de la Saint Louis, le 25 août.

<sup>127</sup> « Pour la commodité du Public, on a disposé les ouvrages par ordre numérique ainsi qu'ils sont énoncés dans ce livre ». « Explication des peintures... », p. 3 de l'ouvrage cité ci-dessus.

<sup>128</sup> CAT, n° 133. « Dans le coin du bas, à gauche, Lafitte 1790 ; aux crayons noir et blanc sur papier bleu ».

<sup>129</sup> Aguttes, *Tableaux anciens, mobilier, objets d'art*, Paris, 31 mai 2013, lot 74. Pierre noire et rehauts blancs ; 27 cm x 44 cm ; signé et daté en bas à gauche.

représentent essentiellement des vues de villes, prises au cours de voyages, notamment dans le Nord et les régions limitrophes de la Manche.

*Le Reniement de Saint Pierre* ne peut être autre que celui conservé au *Metropolitan Museum of Art* de New York<sup>130</sup>. Le dessin illustre un épisode des Évangiles, la prophétie du Christ annonçant à Pierre : « En vérité, je te dis que cette nuit-ci, avant que le coq ait chanté deux fois, toi, tu me renieras trois fois<sup>131</sup> ». Jésus vient d'être emmené devant Caïphe, le grand sacrificateur ; Pierre l'a suivi et s'est installé près du feu avec ceux qui l'ont arrêté. Le dessin montre ces deux scènes, avec une composition classique en frise, sur deux plans parallèles distants : au second plan à droite, le Christ maltraité et entraîné par ses accusateurs, et au premier plan, presque au centre du dessin, la lâcheté de Pierre qui le renie. Les deux sont reliés par les figures au pied de l'escalier, qui tournent le dos au spectateur et guident son regard vers le second plan. La main de l'un, — un peu disproportionnée et assez maladroitement dessinée — montre d'ailleurs ce qu'il y a à voir. Cette composition donne au dessin de la profondeur, encore accentuée par l'espace existant entre les bâtiments qui nous conduit vers l'arrière-plan et l'espace du ciel. La scène nocturne, dans un décor de ville antique, est littéralement baignée de lumière, dispensée par plusieurs sources mettant en valeur chaque plan important. D'abord, la lune, qui émerge derrière les nuages, éclaire l'ensemble du décor, se reflétant sur les façades. Le groupe qui entraîne le Christ, *a priori* le plus à l'écart, sort de l'ombre grâce à l'auréole divine qui nimbe le prisonnier, et à la lanterne d'un soldat. Mais la source lumineuse la plus intense est due au feu, qui illumine la figure de Pierre, le principal personnage de la scène. Un clair-obscur savamment construit, qui donne du relief et de l'épaisseur au dessin. On reconnaît la servante, puis et comme souvent chez Lafitte, les touches de pittoresque : les soldats à l'allure dégagée, qui réchauffent mains et pieds au coin du feu, et surtout les deux enfants à l'extrême-gauche. L'un est accroupi et cramponne un coq, l'autre se hisse sur la pointe des pieds pour essayer d'en attraper un autre fièrement campé sur ses pattes — pour l'empêcher de chanter ? La figure de Pierre est pleine d'expressivité ; ses mains et ses yeux disent assez le drame intérieur qu'il est en train de vivre. Ce dessin a reçu des éloges de la part de certains critiques : « Ne reniez pas ce dessin, M. Lafitte », écrit *La Béquille de Voltaire au Salon*, qui précise n'avoir rendu compte « que de

---

<sup>130</sup> New York, *Metropolitan Museum of Art*, *The Denial of Saint Peter*, numéro d'inventaire : 1992.409.1. Crayon noir, rehauts blancs, sur papier bistre ; 18,2 cm x 32,7 cm ; signé. Cf. Annexe 1, figure 9.

<sup>131</sup> *Évangile selon Saint Marc*, 14 : 30.

ceux [des dessins] qui ont fixé avec plus d'intérêt l'attention du public<sup>132</sup> ». « C'est un ouvrage excellent », renchérissent les *Petites Affiches de Paris*<sup>133</sup>.

Les quatre dessins sur des sujets d'histoire ont reçu également des critiques positives : « quatre bons dessins » pour *l'Explication et critique impartiale*<sup>134</sup>, « excellents », comme le précédent pour les *Petites Affiches*. Il s'avère un peu plus délicat de déterminer ce qu'ils représentaient. Plusieurs dessins peuvent y prétendre, car nous en connaissons cinq, qui ont été réalisés dans les deux ans qui précèdent le Salon. Nous laisserons de côté pour l'instant quatre d'entre eux, ayant jugé qu'ils avaient les qualités de dessins préparatoires éventuels pour des tableaux ; ils seront détaillés dans la seconde partie<sup>135</sup>. Contentons-nous d'en énoncer les titres : *La mort de Virginie* et *Le jugement de Paris* (1789) ; *Oreste pourchassé par les Furies* et *Achille pleurant sur le corps de Patrocle* (1790). Il va sans dire que l'un ou l'autre, ont pu faire partie de l'exposition, même si les deux derniers présentent des qualités graphiques très proches du *Reniement de Saint Pierre*. Le cinquième, représentant *La Cène*, lui est également tout à fait comparable en qualité<sup>136</sup>. A dire vrai, la proximité des sujets, le rendu, et plus prosaïquement les dimensions identiques, de ces deux dessins, nous font penser qu'ils ont été réalisés pour faire pendants. Mais pourquoi les aurait-on exposés à part ? Il y a quelque chose d'immuable dans la façon de traiter ce dernier repas ; le Christ est toujours la figure centrale, les apôtres se répartissant de part et d'autre, souvent du même côté de la table. La composition à laquelle on pense presque inmanquablement est celle représentée par Léonard de Vinci : une longue table de banquet, et les figures installées les unes à côté des autres faisant face au spectateur. Le parti adopté par Lafitte est différent. Il est possible qu'il connaisse *La Sainte Cène* de Frans Pourbus, placée avant la Révolution sur le maître-autel de l'église Saint Leu à Paris. Des apôtres sont installés sur deux bancs placés de l'autre côté de la table. Avec ce genre de composition plus compact, il y a un risque d'une lisibilité moindre : les figures sont davantage entremêlées. Lafitte dessine une table presque carrée, les figures occupant trois côtés. Le Christ illustre un acte fondamental et central de la doctrine chrétienne, la bénédiction du pain : « Jésus, ayant pris le pain, et ayant béni, le rompit et le

---

<sup>132</sup> *La Béquille de Voltaire au Salon*, seconde et dernière promenade, Paris, Bignon, Marchand de musique, l'an troisième de la Liberté, p. 19. BNF, Deloynes, 17, 439.

<sup>133</sup> Article paru dans les *Affiches, annonces et avis divers*, en octobre 1791. BNF, Deloynes, 17, 449.

<sup>134</sup> *Explication et critique impartiale ...*, par M. D..., citoyen patriote et véridique, à Paris, se vend rue du Croissant, hôtel du Croissant, près la rue Montmartre, 1791, p. 49. BNF, Deloynes, 17, 436.

<sup>135</sup> Cf. Deuxième partie, chapitre 1 : *Peintre d'histoire ... vraiment ?*

<sup>136</sup> New York, *Metropolitan Museum of Art*, *The Last Supper*, numéro d'inventaire : 1992.409.2. Pierre noire, rehauts blancs sur papier bistre ; 18,4 cm x 32, 5 cm ; signé et daté « Lafitte 1790 » en bas à gauche.

donna aux disciples<sup>137</sup> ». Ceux-ci sont installés sur des lits, sur les deux côtés qui se font face à droite et à gauche de Jésus<sup>138</sup>. Lafitte choisit un parti similaire à celui de Pourbus, en plaçant des figures sur des bancs en face de Jésus, et non plus uniquement à côté. Mais il a l'idée de modifier la forme de la table, allongeant deux des côtés. Il crée ainsi une perspective convergente vers le Christ, ouvrant l'espace et apportant de la profondeur à la scène. Aucun convive n'occupe le quatrième côté de la table, mais le dessinateur ne laisse pas l'espace vide pour autant ; sur la surface blanche de la nappe, il place une figure tournant le dos au spectateur — un apôtre ? — près des ustensiles qui ont servi au lavement des pieds. Cette composition renforce l'impression de huis clos intime, centré sur la personne du Christ. La lumière est aussi savamment répandue que sur le dessin précédent ; une grande torchère de style antiquisant éclaire la scène à droite, et un lustre illumine l'espace central, où rayonne en plus la figure divine. Tout cela laisse dans une demie pénombre la figure à l'extrême gauche, qui tourne le dos à tous et semble se diriger vers la sortie — on voit l'amorce d'un escalier. Nous ne voyons pas s'il a en main la bourse qui généralement le caractérise, mais nous pensons pouvoir identifier Judas. Pour le pittoresque, Lafitte prend quelques libertés avec les récits apostoliques : le poisson, certes animal symbolique pour les Chrétiens, ne figurait pas à la dernière cène. Un disciple à droite semble plus attentif à empoigner une coupe qu'à la parole christique. Pour sa défense, il s'agit peut-être du vin que va aussi bénir Jésus. On retrouve également les deux témoins observant et commentant la scène, que l'un montre de la main.

Quels qu'ils soient, ces quatre « excellents » dessins retiennent l'attention de la Société des Amis des Arts, qui en fait l'acquisition<sup>139</sup>. Les membres de cette Société ont fait le constat évident qu'il fallait faire vivre les artistes et prospérer l'école française, et que cela ne peut passer que par le soutien public. Outre le caractère aléatoire des ressources budgétaires, « une telle politique restreint et limite les arts dans leur champ d'expression, leur développement et leur public. [...] L'essor, la vitalité, l'éminence [de l'école française] [...]

<sup>137</sup> Evangile selon Saint Matthieu, 26, 26.

<sup>138</sup> Lafitte nous montre là plutôt un banquet à la romaine. Sur le côté de la table où est installé Jésus avec Pierre et Jean — les disciples préférés —, on remarque aussi le bourrelet du bord des coussins. Il semblerait donc que ces trois personnages soient aussi étendus sur des lits.

<sup>139</sup> La Société est issue du *Projet d'encouragement patriotique, pour les arts de l'Académie de Peinture, de Sculpture et de Gravure*, rédigé par l'architecte Charles De Wailly, et publié en septembre-octobre 1789. Les principes directeurs de la future Société y sont déjà : réunir moyennant une participation modique une association d'amateurs-souscripteurs, pour permettre d'acquérir des œuvres d'artistes contemporains, qui seront ensuite redistribuées aux plus chanceux d'entre eux, au moyen d'une loterie. Un lot de consolation, sous la forme d'une gravure originale, sera remis à tous les souscripteurs, gagnants et perdants. Une première forme de la Société est lancée en mars 1790, avec exposition en juillet, puis tombola en octobre. Puis on établit un nouveau règlement visant à rendre l'établissement plus solide et durable, et les souscripteurs se transforment en fondateurs au nombre limité (200), engagés pour trois ans, avec un recrutement sur cooptation.

passent nécessairement par un solide ancrage dans la sphère privée<sup>140</sup> ». Parallèlement, La Société remet en question l'institution académique et la hiérarchie des genres, elle recherche les jeunes talents, quelles que soient leur origine et leur orientation stylistique. Elle vise la création d'un marché de l'art contemporain, entreprise d'intérêt national et cause éminemment patriotique, que le projet de Wailly exprime déjà clairement en 1789 : « Le patriotisme embrasse tous les objets ; l'éclat des arts ne peut être étranger à la gloire de l'empire français, il est une des principales sources de sa prospérité : tout ce qui tend donc à la maintenir, est digne du zèle des citoyens<sup>141</sup> ». D'une certaine manière, la Société met en place une sorte de mécénat collectif ; elle recherche, sélectionne, et choisit soigneusement et collectivement des œuvres d'artistes, connus ou non, dont le talent mérite d'être encouragé. L'aspect commercial de l'entreprise, achat, vente, promotion — on réunit une « collection » dont on est dans un premier temps propriétaire, on n'organise pas une exposition —, donne une caution autrement plus conséquente qu'une critique positive dans un journal. Avoir été distingué de la sorte est même infiniment plus riche d'enseignements sur le talent reconnu à Lafitte, que la désignation académique. A la fin du Salon, les dessins ont été exposés avec les autres œuvres appartenant à la Société dans la salle des Pairs au Louvre, et la tombola tirée en février 1792. Nous ignorons quel en a été l'adjudicataire.

### 3 – Une vie hors l'Académie

Malgré la vie contraignante qui devait être la sienne, rythmée par les heures de modèles, les divers cours, le travail à l'atelier, Lafitte n'a pas pu ignorer les événements extérieurs, y prendre part peut-être, ou y assister de loin, avoir une opinion, certainement, vouloir les fixer, pourquoi pas ? Un artiste possède des outils aussi efficaces que l'écrivain pour témoigner de son temps : son papier et son crayon. A-t-il "croqué" sur le vif peu ou prou des événements de 1789 et 1790 ? Il avait l'embarras du choix. Nous n'en avons trouvé aucune trace, mais cela ne signifie pas bien entendu qu'il n'y en a pas eu. En revanche, 1791 semble une année privilégiée : il reste trois dessins fixant pour la postérité des événements dont il a sûrement été témoin. Mais les a-t-il faits sur le vif ou postérieurement ?

---

<sup>140</sup> *La Société des Amis des Arts (1789-1798)*, édition établie et présentée par Udolpho VAN DE SANDT, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2006, p. 22.

<sup>141</sup> Cité dans l'ouvrage référencé ci-dessus, p. 23.

Un seul est daté, il montre le char triomphal qui portait les cendres de Voltaire pour leur translation au Panthéon, réalisé en 1793<sup>142</sup>. L'événement a eu lieu le 11 juillet 1791. L'Académie avait chômé ce jour-là, et les élèves avaient pu assister aux cérémonies : dans le cortège, il y avait « une foule de jeunes élèves peintres, sculpteurs, architectes, vêtus à la romaine, et tenant dans leurs mains des enseignes antiques chargées d'inscriptions [...] L'idée de ce groupe était heureuse, elle frappa tout le monde<sup>143</sup> ». Une foule nombreuse suivait le cortège et on devine sa présence aux innombrables piques, enseignes, et drapeaux qui émergent derrière le char. À part les musiciens et leurs splendides et impressionnants buccins, qui précèdent le char, on voit peu de figures en pied. L'objet principal du dessin de Lafitte, c'est l'impressionnant char à l'antique qui transporte le philosophe, tiré par « douze chevaux blancs sur trois lignes<sup>144</sup> ». Il n'est guère utile de s'attarder sur sa description, que l'on pourra lire par exemple dans le commentaire accompagnant le tableau 55 des *Tableaux de la Révolution française*<sup>145</sup>. Le dessin de Lafitte est impressionnant par la force de l'illusion et du trompe-l'œil, qui le rend presque tactile. Réalisé à la plume, lavis, et gouache blanche, le modelé montre une science du volume et une qualité plastique, qui seront un des atouts majeurs de l'artiste. Il réalise là un vrai "faux" bas-relief, dont on voit la limite inférieure éraflée, l'épaisseur de la pierre entaillée, et les écailles dues au ciseau. Il signe en lettres capitales, à la manière des épigraphistes antiques : « L. F. »<sup>146</sup>. La signature est source d'interrogation. Pourquoi rajouter l'arabesque qui la caractérise lorsqu'il signe une lettre, mais jamais — à notre connaissance — sur une œuvre ? Pour authentifier les deux initiales ? Ce qui semble ne pas s'avérer suffisant, puisqu'il rajoute sa signature complète sous le trait carré, en précisant cette fois l'année, 1793. Ce rajout est-il contemporain ou postérieur à la réalisation du dessin ? Cela pose indirectement la question de savoir quand et pour quelle occasion il a été fait : sur le moment, puis "réactualisé", ou directement en 1793. Anticipons

---

<sup>142</sup> [Char triomphal pour la translation des cendres de Voltaire au Panthéon], BNF, Départements des estampes, Hennin 11012. Plume, lavis et gouache blanche ; 26 cm x 45 cm (tr. c.). Accessible sur Gallica.

<sup>143</sup> *Les Révolutions de Paris*, n° 105, p. 7.

<sup>144</sup> *Id.* On y parle d'un « char triomphal à quatre roues qu'on aurait dû faire égales, pour approcher davantage du style grec ou romain », à l'instar de celui représenté par David pour *Le Triomphe du peuple français* (Musée du Louvre). On en voit un de ce genre sur une gravure anonyme conservée au Département des estampes (Hennin 11014). Mais celui de Lafitte a bien quatre solides roues égales, comme sur la plupart des représentations de l'événement.

<sup>145</sup> Cf. *La Révolution par la gravure : les Tableaux de la Révolution française, une entreprise éditoriale d'information et sa diffusion en Europe, 1791-1817*, Claudette HOULD dir., Vizille, Musée de la Révolution française ; Paris, RMN, 2002.

<sup>146</sup> Parmi les œuvres conservées, c'est la première fois qu'il utilise cette signature. Elle renvoie aux initiales de Jean Lafitte « ilf », montrant sans doute l'orthographe plus ancienne du nom : La Fitte. On voit encore régulièrement cette graphie sur des gravures du début du XIX<sup>e</sup> siècle, et des années plus tard, Catherine Welby l'utilise encore.



un peu sur le séjour italien ; Lafitte revient courant novembre 1793, il reste peu de temps avant la fin de l'année ; quant à l'avoir réalisé durant son séjour à Florence, cela nous semble curieux. Nous penchons donc plutôt vers la première hypothèse. Hasardons même une explication : il a besoin d'argent à son retour, ce dessin est dans son portefeuille, pourquoi ne pas le vendre ? Mais les initiales ne sont guère parlantes, alors il précise son nom.

L'entrée de la famille royale à Paris, après la tentative de fuite à l'étranger, avait eu lieu peu de temps avant, le 25 juin. *Le retour de Varennes*, conservé à la BNF<sup>147</sup>, était sans doute le pendant d'un autre dessin intitulé « *L'arrestation du roi à Varennes* », passé en vente publique<sup>148</sup>. Lafitte saisit le moment où le cortège passe la barrière de l'Étoile. Les berlines émergent à peine d'une marée de gardes nationaux impeccablement rangés en rangs serrés. Dans l'une, au travers d'une forêt de baïonnettes, on aperçoit le profil du roi, très reconnaissable, le visage de Madame Royale ou de la Reine, et on devine la tête du Dauphin. La foule est peu nombreuse, à peine esquissée sur le toit de la barrière, ou repoussée dans le lointain. On voit mieux quelques spectateurs à gauche. Comme les autorités l'avaient instamment demandé, ils ne manifestent pas, visages impassibles, bras croisés pour certains ; une femme de face, bien visible, a les mains jointes. Ils sont coincés entre le bâtiment et un groupe de gens du peuple armés de piques, fourches, baïonnettes, haches, serpes, et autres objets coupants, massés derrière le canon. Deux d'entre eux sont bien visibles : un plus jeune porte un bonnet phrygien, l'autre un chapeau à large bord. Il a avec lui un véritable arsenal : pistolet à la ceinture, sabre en main et c'est probablement lui qui tient le fusil à baïonnette<sup>149</sup>. La poussière soulevée par les soldats, les chevaux, les roues des berlines, imprègne l'air ambiant et provoque par endroit une ambiance un peu fantomatique d'où émergent hommes et objets. Lafitte ne se contente pas de présenter un cliché instantané d'un événement auquel il assiste, une image spontanée, prise sur le vif. Sa composition oppose deux forces en présence : face à l'ordre impeccable et la puissance qui émanent des soldats, garant du pouvoir qui ramène Louis mais n'en finit pas avec lui, un groupe existe, source potentielle de désordre, pour le moment en retrait et contenu, mais qui pourrait le moment venu, faire entendre sa voix. C'est vers ce groupe que se tournent d'ailleurs les regards des spectateurs autour de la femme aux mains jointes.

---

<sup>147</sup> BNF, Département des estampes, Hennin 11002. Craon noir ; 29 cm x 48 cm ; signé « L. Lafitte ». L'image est accessible sur Gallica.

<sup>148</sup> *Dessins anciens, tableaux anciens*, etc., Oger-Dumont, 27 novembre 2000, lot 12. Lavis gris sur mise en place en pierre noire ; 13 cm x 16,5 cm. Au verso : dessin à la craie ou pierre noire et annotation « Lafitte/Arrestation de Louis XVI à Varennes ». Nous n'avons pas trouvé de reproduction.

<sup>149</sup> Un troisième apparaît derrière, mais on n'en voit qu'une partie tout à fait à gauche, à la limite du dessin. Il est extrêmement curieux, car il nous semble qu'il porte un casque romain. Que vient-il faire là ?

Nous renvoyons à un chapitre ultérieur le commentaire des quatre dessins non datés illustrant la *Fusillade du Champ de Mars*, qui eut lieu le 17 juillet 1791. Nous pensons qu'il pourrait s'agir d'études postérieures à l'événement, pour un projet plus vaste, peut-être un tableau — pourquoi pas ? — destiné à être présenté au concours de l'an II. En tous cas, réalisés dans la foulée ou postérieurement, ces événements l'ont forcément marqué, au point d'avoir éprouvé l'envie de les fixer. Ils ont tous eu lieu dans l'espace d'à peine un mois, entre le 25 juin et le 17 juillet. Il vient tout juste de sortir de loge le 11 juin, après avoir passé 72 jours confiné. A-t-il eu besoin de reprendre contact avec l'extérieur, de participer à la vie de tous les jours — et les sollicitations ne manquent pas—, de vivre en citoyen et non plus en élève ? Un mois plus tard, il apprend qu'il va partir pour quatre ans à Rome : encore une autre vie. Qu'a-t-il eu le temps de commencer, de terminer, de laisser inachevé derrière lui, ce ne sont pas des questions si importantes finalement. Plus intéressant serait de comprendre pourquoi ces événements-là retiennent son attention ; ce que cela dit de l'individu Lafitte et de sa façon de penser, de ses opinions, de ce qui le marque en un mot. Choix opportuniste d'un artiste présent au bon moment ou choix motivé par l'impact que les événements ont eu sur lui ? Marque-t-il une sorte d'engagement politique ? Comment savoir quelle était sa position face aux mouvements de fond qui agitent et bouleversent la société française depuis le début de la Révolution. Ils sont aussi à l'œuvre dans le petit monde feutré de l'Académie où certains, David en tête, demandent des transformations profondes. Sans entrer dans les détails de l'histoire passionnante de la lutte entre conservateurs et progressistes, qui a conduit à la victoire des seconds avec la suppression des académies et sociétés littéraires le 3 août 1793, il nous semble qu'une rapide présentation s'avère nécessaire pour comprendre la situation dans le monde des « arts qui ont le dessin pour base » à la fin de 1791, au moment où Lafitte s'apprête à rejoindre l'Académie de France à Rome<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> Voir la chronologie détaillée des événements qui ont touché l'Académie jusqu'à la fin de la Constituante dans Sigismond Lacroix, *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution*, Paris, L. Cerf ; Charles Noblet ; Ancienne maison Quantin, 1905, tome IV, p. 598-641.

## 4 - L'état des arts

Dès avant la Révolution, des voix s'élevaient pour dénoncer l'abjection du système académique fondé sur l'absolutisme et les privilèges. Une rivalité très forte existait entre les trois classes de l'Académie, bientôt exacerbée par l'esprit de liberté et d'égalité qui caractérise la période révolutionnaire<sup>151</sup>. La question de la révision des statuts pour régénérer « ce corps illustre » fut posée d'emblée, et une vingtaine d'académiciens, parmi lesquels David et Regnault, demandèrent la « convocation générale de l'Académie, dans laquelle tous les membres indistinctement concourront par scrutin écrit à la nomination de plusieurs commissaires qui seront pris en nombre proportionnel dans toutes les classes qui la composent [...]. Ces commissaires travailleront à la révision des statuts<sup>152</sup>». Cette belle unité ne se produisit pas : on réfléchit en ordre dispersé. Les trois groupes qui composent l'Académie, officiers, académiciens et agrées, entreprennent de lutter par mémoires et adresses interposées, pour faire valoir leurs droits et leurs idées. Les officiers, retranchés obstinément derrière leurs privilèges, forment un premier groupe, avec à leur tête le directeur Vien et le secrétaire perpétuel Renou. La classe des académiciens s'est divisée : les plus réformateurs, une minorité autour de David et Restout à laquelle se sont adjoints quelques agrées, se sont séparés de l'Académie. Dans un mémoire datant probablement de juillet 1790<sup>153</sup>, ces « artistes réclamants » ont posé les bases d'une Société libre d'artistes, d'où sortit en novembre suivant la Commune des arts. Les autres académiciens forment le troisième groupe, avec les agrées, sous la direction de Pajou, Le Barbier et Vincent. Regnault fait partie de cette mouvance qui prétend représenter l'Académie dans un mémoire à l'Assemblée nationale en décembre 1790. Girodet résume ainsi la situation en septembre 1790 : « Il me paraît que des trois factions académiques, à celle des perruques, il manque le bon droit, à celle de D. [David ?] une bonne tête, et à celle du vrai Vle [?] de bonnes intentions : le moyen de tout n'aille pas trois fois mal ! Quant aux jeunes gens, ils doivent nécessairement être partagés entre ces trois factions. Les uns selon leurs intérêts particuliers, et celui qu'ils peuvent porter à plusieurs d'entre les individus qui les composent, et les autres sans savoir pourquoi ni

---

<sup>151</sup> Les officiers, avec leur voix délibérative, gouvernaient seuls l'institution ; les académiciens, avec une simple voix consultative, assistaient aux assemblées mais n'avaient pas même le droit de prendre la parole devant les officiers ; enfin les agrées, simples candidats au titre d'académiciens, n'avaient aucun rôle.

<sup>152</sup> *Demande faite à l'Académie royale de peinture et de sculpture par ses membres soussignés*, 5 décembre 1789, [texte imprimé]. BNF, Département des Estampes, collection Deloynes, t. LIII, n° 1448.

<sup>153</sup> AN, AD VIII, 11

comment, et seulement parce qu'il y a des êtres que la nature a destiné à être moutons toute leur vie<sup>154</sup> ».

À l'instar de leurs aînés, les jeunes élèves, au premier degré concernés par la régénération tant attendue, ont eux-aussi voulu abattre un système qu'ils jugeaient injuste et aristocratique. Les événements ne sont guère connus que par une lettre de Dardel à Gérard, alors à Rome, datée du 12 décembre 1790. Il lui rend compte de leur « insurrection académique », partie, semble-t-il, de Pajou fils, et d'un certain Dubois entre autres, qui se donnent bien du mal « pour faire réussir le projet d'abolition de l'Académie » et d'une trentaine d'élèves réunis chez lui<sup>155</sup>. Ils arrêtent et rédigent un plan que Pajou se charge de propager dans les ateliers et à l'Académie. « Cette lecture fut goûtée des jeunes gens qui promirent de venir à l'Archevêché [...] lieu où on les engageait à se réunir ». Il y laisse même un exemplaire du projet écrit, qui bien sûr est immédiatement porté chez Pajou père, « pour lui faire part de l'attentat inouï des élèves ». La contre-attaque se prépare dans les ateliers, probablement ceux de Vincent et Regnault, du moins est-ce l'avis de Dardel. Le jour de la réunion, Thévenin, élève de Vincent, se présente, et Dardel comprend qu'il va tenter de faire échouer la réunion. « Je [Dardel] fis tous mes efforts pour engager l'assemblée à se constituer en Commune des élèves immédiatement ». Une seconde réunion a lieu, mais Thévenin, mieux préparé, réussit à obtenir que 32 membres demandent leur radiation. Comme l'assemblée est constituée, elle ne se dissout pas, mais on n'entend plus guère parler d'elle ensuite. Quelle part Lafitte a-t-il pris dans ces événements, a-t-il milité ? Dans quel camp ? A-t-il suivi la voie modérée de son maître ? Impossible de le savoir, mais il est tout aussi impossible de supposer qu'il est resté complètement en dehors du mouvement. Il fréquente aussi manifestement l'atelier de Vincent, comme le montre un dessin répertorié dans le catalogue après décès, *Représentation de l'atelier de M. Vincent, et portraits de plusieurs de ses élèves pendant une heure d'étude*, daté précisément de 1790<sup>156</sup>. Le hasard veut que, quelques mois plus tard, deux grands prix récompensent des élèves des ateliers de Regnault et Vincent. Hasard ... ou

---

<sup>154</sup> *Lettres adressées au Baron Gérard, peintre d'histoire par les artistes et les personnages célèbres de son temps*, publiées par le Baron Gérard son neveu, Paris, A. Quantin, 1886, 2<sup>e</sup> édition, tome I, Girodet lettre IX, septembre 1790, p. 156-161

<sup>155</sup> On peut supposer sans prendre grand risque, qu'à ce moment-là, il s'agit sûrement en majorité d'élèves de David.

<sup>156</sup> CAT n° 98. Crayon noir avec rehauts de blanc ; daté et signé « L. Lafitte 1790 ». Ce dessin se trouvait dans la collection d'Edmond de Goncourt, qui précise qu'il est sur « papier jaune » et en donne les dimensions : 42 cm x 54 cm. Il le décrit ainsi : « Intérieur d'atelier à la muraille garnie de plâtre, du commencement de la Révolution ; des élèves dessinent et peignent, d'autres lisent ; un modèle de femme se repose la main sur un tabouret ». Il fait aussi une critique très acerbe de Lafitte : « L'illustrateur que les éditeurs du Directoire et de l'Empire acceptèrent pour le continuateur de Moreau, un dessinateur incorrect et niais, dans l'imagerie duquel la recherche de David s'allie à la sentimentalité de Bartolozzi ». Edmond de GONCOURT, *Dans la Maison d'un artiste*, Paris, G. Charpentier, 1881, tome 1, p. 97.

reconnaissance pour service rendu ? Quoi qu'il en soit, à 21 ans, Lafitte a le sésame qui ouvre les portes d'une carrière prometteuse ; il part à Rome et son destin semble tout tracé.

Tel qu'il apparaît en 1791, Louis Lafitte détonne un peu dans ce monde « d'artisans obscurs <sup>157</sup> », où nous n'avons trouvé nulle part de traces de personnages exerçant une quelconque activité artistique. Le milieu culturel dans lequel baignait la famille, et que l'on peut appréhender par le biais du descriptif très détaillé des intérieurs par les notaires, n'était pas engageant. On trouve peu de livres, et quand il y en a, ce ne sont que livres de dévotion, pas d'instruments de musique, de tables de jeu, d'éléments laissant supposer que les individus s'adonnent aux plaisirs de la détente et du loisir. Ce sont avant tout des travailleurs. Ce qui ne signifie pas que ce sont des rustres, étrangers à toute forme de beauté ou de raffinement.

L'évolution générale vers plus de confort, de fantaisie, voire de raffinement, qui se fait sentir au travers des inventaires, se voit chez eux aussi. Plus on avance dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, et plus leurs intérieurs se transforment : les couleurs sont plus éclatantes, les glaces, parfois trois ou quatre par pièce, deviennent courantes. Les murs s'ornent de tableaux et de gravures. Ils ne sont pas insensibles aux courants de modernité qui modifient les espaces d'habitation, en apportant plus de confort et de lumière. Les garde-robes, surtout celles de femmes, s'emplissent de multiples tenues colorées, d'accessoires de dentelles et de mousselines, de tissus à la mode. Malheureusement, aucun document notarié, ni aucun autre document d'ailleurs, ne permet de connaître le foyer familial, le cadre dans lequel l'enfant a grandi.

D'une certaine façon, l'évolution de la famille se dévoile au travers de la formation de Louis Lafitte. Promis au mieux à une carrière de graveur, profession éminemment pratique et technique, il révèle un talent qui flatte sans nul doute l'orgueil familial. Il est peu probable qu'on ait fait obstacle à sa vocation. La perspective d'un fils artiste était plutôt valorisante, et les succès qu'il commençait à rencontrer rejailliraient sur l'ensemble de la famille.

---

<sup>157</sup> La formule est de Catherine Welby citée par Rosemary HILL, *op. cit.*, p. 11.

## **Chapitre 3**

### **Le séjour italien**



« Bien informé des talents du sieur Louis La Fitte [...] l'avons choisi et nommé pour remplir une place d'élève pensionnaire du Roi à l'Académie de France établie et entretenue à Rome par Sa Majesté<sup>158</sup> ». C'est la dernière fois que Louis XVI adresse un tel certificat de pension aux élèves ayant remporté le premier prix. Trois autres artistes sont concernés, Charles Thévenin, peintre, Pierre Bridan, sculpteur, et Claude-Mathieu Delagardette, architecte. Chacun touchera la somme nécessaire à son voyage, en plus de la pension, devant normalement durer quatre ans. Le séjour à Rome aux frais du gouvernement constitue la suite logique de l'étude du dessin à l'Académie, pour parfaire la formation, mais surtout pour découvrir et étudier *in situ* les merveilles de l'Antiquité et de la Renaissance.

Il n'y a aucune trace de la date de son départ, ni de la route qu'il a suivi pour rejoindre Rome<sup>159</sup>. Tout ce que l'on sait, c'est que les nouveaux pensionnaires sont arrivés par le chemin des écoliers ! Le 26 octobre, Ménageot, directeur de l'Académie, attend « de jour en jour les nouveaux pensionnaires qu'on dit en Italie<sup>160</sup> ». Mais Jacques Réattu nous apprend le 20 novembre que les « nouveaux camarades ne se pressent pas d'arriver ; ils devaient être ici avant fin d'octobre et personne ne paraît<sup>161</sup> ». Quel que soit l'itinéraire choisi, ils ont pris tout leur temps une fois en Italie, et en ont profité certainement pour faire du "tourisme". LaFitte et Bridan, qui ont fait le chemin ensemble, « sont arrivés ici le 5 de ce mois en bonne santé<sup>162</sup> ». Des documents ultérieurs, établis après leur retour en France, font partir le début de la pension au 1<sup>e</sup> décembre.

---

<sup>158</sup> AN, O<sup>1</sup> 1086, folio 165. Certificat de pensionnaire, 1<sup>er</sup> septembre 1791. Cf. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, publiée par Anatole de MONTAIGLON et Jules GUIFFREY, Paris, Jean Schemit, 1907, tome 16 (1791-1797), 9187 : Certificat de pensionnaire. Cet ouvrage sera désormais indiqué COR.

<sup>159</sup> Il y avait deux routes principales : par terre, Paris, Lyon, puis l'Italie par les Alpes ; ou par Marseille, avec un trajet par bateau jusqu'à Livourne. On choisissait son itinéraire en fonction de la période de l'année où se déroulait le voyage, la traversée des Alpes s'avérait impossible les mois d'hiver, tandis que les tempêtes automnales en Méditerranée pouvaient en rebuter certain. Pour l'itinéraire par terre très détaillé, voir *Itinéraires ou Routes Modernes de France en Italie ; en partant de Paris pour se rendre à Rome ...*, 1752 [s.l.n.d.]. Voir aussi *Les différentes routes pour aller de Paris à Rome*, Paris, chez J. B. Nolin, 1700. Cette carte montre tous les itinéraires possibles.

<sup>160</sup> COR, 16, n<sup>o</sup> 9203 : Ménageot, directeur de l'Académie de France à Rome, à Laporte, intendant de la liste civile, Rome, 26 octobre 1791.

<sup>161</sup> Ferdinand BENOIT, « Les années romaines du peintre Réattu », *Mémoires de l'Institut d'Histoire de Provence*, 1926, tome 3, lettre III à Gibert, 20 novembre 1791.

<sup>162</sup> INHA, Autographes, carton 21 : peintres Lev-Mey. Ménageot à Laporte, Rome, 7 décembre 1791.



Il reste fort peu d'écrits de la main de Lafitte ou de témoignages sur lui durant les deux années qu'il passe en Italie. Nous devons donc utiliser des sources secondaires pour décrire le cadre de la vie et des études à Rome, ainsi que les événements qui s'y déroulent. Ce sont essentiellement des lettres de pensionnaires et de la correspondance officielle entre le directeur et l'intendant de la liste civile. Le monde des pensionnaires est bien petit, tous ont les mêmes contraintes, subissent les mêmes pressions, vivent les mêmes péripéties et réagissent souvent collectivement. Ce que d'autres ont décrit, Lafitte l'a vécu, et même si l'on ne peut connaître sa façon personnelle de penser aussi exactement que s'il en avait lui-même témoigné, sa conduite face aux événements qui touchent le Palais Mancini en janvier 1793, montre qu'il partage les idées de la plupart des pensionnaires. Il est l'un des leurs, il participe certainement aux réunions — en tout cas, il signe les pétitions —, et c'est plus une histoire collective qu'individuelle que nous nous proposons de faire dans un premier temps. La seconde partie du séjour italien se déroule à Florence, prélude du retour en France, qui marque pour tous les pensionnaires la fin d'une période facile, d'une sorte de *dolce vita*, où tout allait de soi et s'enchaînait sans trop de heurts.

# I – À Rome

## 1 - Le cadre des études

### 1.1 – Le Palais Mancini

L'Académie de France à Rome est installée depuis 1725 dans le Palais Mancini, *strada del Corso*, lieu de sociabilité, et théâtre privilégié des festivités romaines. Le choix de cette rue du Cours était particulièrement judicieux pour la monarchie française, qui disposait là d'une vitrine bien en vue sur une artère passante et clairement identifiée grâce aux armes royales imposantes, en bonne place au-dessus de la porte. L'installation en ces lieux visait à exposer aux yeux de tous autant la puissance politique que le rayonnement artistique de la France. De plus, l'agencement intérieur du bâtiment convenait parfaitement à l'utilisation souhaitée : un rez-de-chaussée occupé par de grandes salles permettant la pose du modèle et l'exposition des moulages en plâtre ; un premier étage réservé aux salons d'apparat, où copies d'antiques et tapisseries et meubles précieux abondent ; le deuxième était réservé au directeur ; les pensionnaires logeaient au troisième. Une chambre meublée à la spartiate<sup>163</sup> y attend Lafitte, espace vital que Girodet décrit comme un « trou, immédiatement sous le toit qui n'est pas toujours en si bon état qu'il ne pleuve souvent dans sa cahutte<sup>164</sup> ». Mais il a rejoint le groupe choisi et privilégié des pensionnaires ; il côtoie Réattu, Girodet, Fabre, ou encore Meynier. Conscients d'appartenir à l'élite des arts, ils ne sont qu'une minorité dans la communauté artistique française présente à Rome, évaluée à environ deux cents artistes fin 1793<sup>165</sup>. Orgueil et fierté les caractérisent, et ils regardent les « externes » avec hauteur et condescendance. Hennequin le raconte à plusieurs reprises dans ses *Mémoires* : « Tous les pensionnaires de l'Académie de France daignaient à peine m'honorer d'un salut. [...] Ces messieurs en général affectaient une espèce d'orgueil et de supériorité qui n'étaient pas du

---

<sup>163</sup> Un lit « composé de planches soutenues de deux bancs de fer, deux paillasses, deux matelas de laine, deux couvertures, un fauteuil, trois chaises de paille et une petite table ». Etat général des meubles appartenant à la République qui étaient dans le Palais de la ci-devant Académie de France à Rome dressé par M. Vien en 1781, transmis par Bénézech ministre de l'Intérieur à Delacroix, 14 thermidor an IV (1/8/1796), COR, 16, p 433.

<sup>164</sup> *Œuvres posthumes de Girodet Trioson peintre d'histoire*, Paris, J. Renouard, 1829, tome 2, lettre XLVII à Trioson du 28 février 1792, p. 406-410.

<sup>165</sup> COR, 16, n° 9360 : lettre de Hugou de Bassville, 26 décembre 1792.

goût des externes de la place d'Espagne ; c'est ainsi qu'on appelait ceux qui n'avaient point obtenu les prix comme élèves à l'Académie de Paris<sup>166</sup> ».

C'est là que, durant quatre années, Lafitte va devoir suivre le programme d'études très rigoureux et soigneusement réglementé par Vien en 1787<sup>167</sup> : lever à cinq heures, modèle posé à six, dessin jusqu'à huit. Les élèves peuvent ensuite se livrer aux études qu'ils ont en cours dans l'Académie ou dans tout autre lieu de Rome. L'heure des repas est aussi strictement fixée, 7 heures, comme l'heure du coucher, 10 heures du soir en hiver et 11 heures en été, « le repos de la nuit étant nécessaire au travail du lendemain<sup>168</sup> ». Le règlement recommande même l'apparence extérieure et les vêtements, ainsi que les loisirs : « Aucune magnificence dans ses habits [...] On enjoint aux pensionnaires [...] de se livrer très modérément à la société, les visites trop fréquentes nuisant à l'étude et aux talents [*sic*]<sup>169</sup> ». D'Angiviller, surintendant des bâtiments du Roi, a ajouté quelques modifications qu'il a chargé Ménageot, le successeur de Vien, de mettre en place. Elles insistent notamment sur la nécessité de respecter scrupuleusement les mœurs et les usages de Rome, ainsi que l'interdiction d'avoir un atelier à l'extérieur de l'Académie<sup>170</sup>.

Sa première année de pensionnat devrait se dérouler comme pour tous les autres, entre études, essentiellement de la perspective et de l'anatomie, et travaux personnels. Le catalogue de vente après décès en garde quelques traces, études d'ornements d'architecture antique ou œuvres préparatoires sans doute pour des tableaux<sup>171</sup>. Au moment de rentrer en France, en septembre 1793, il reçoit 50 livres « pour frais de transport de la figure qu'il avait fait [*sic*] pour l'Académie suivant les anciens règlements<sup>172</sup> ». En effet, tous les ans, les pensionnaires devaient faire la preuve de leur travail et montrer l'évolution de leur talent, en réalisant un ouvrage fait d'après le modèle ou les grands maîtres. Une exposition à la Saint Louis avait lieu à Rome avec ces travaux ; ils étaient ensuite envoyés à l'Académie pour être commentés par les académiciens ; enfin, ces critiques étaient transmises aux pensionnaires, de façon à ce

---

<sup>166</sup> *Mémoires de Ph. A. Hennequin écrits par lui-même*, Paris, Calmann-Lévy, 1933, p. 90.

<sup>167</sup> *L'Académie de France à Rome : correspondance inédite de ses directeurs, précédés d'une étude historique*, A. LECOY DE LA MARCHE, Paris, Didier et Cie, 1874, p. 45. Joseph-Marie Vien fut directeur de 1781 à 1787.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>170</sup> « Je viens cependant de louer un atelier [...] mais comme les règlements le défendent, on ne le dit pas au directeur qui, quand bien même il en serait instruit, ferait semblant de n'en rien savoir ». *Œuvres posthumes de Girodet Trioson, op. cit.*, lettre XXXIV à Trioson, mai 1790, p. 365-366.

<sup>171</sup> CAT n° 62 : « Christ en croix : dans le bas à gauche est écrit L. Lafitte à Rome. Grand dessin à la pierre noire. Haut. 26 p. 6 l. Larg. 19 p. (environ 72 cm x 51 cm) ». N° 139 : « Vue intérieure d'une ville en 1793, et Vue d'un grand arbre brisé : deux études à la pierre noire ». N° 145 : « Etudes d'ornements antiques, dessinées à Rome, à la sanguine. 14 pièces ».

<sup>172</sup> COR, 16, n° 9458: Etat des sommes payées par les banquiers Salvetti frères de Florence, de l'ordre du citoyen Cacault, aux citoyens Gérard, Lafitte et Gouais [Gois].

qu'ils puissent progresser dans leur pratique. Cette exposition a bien lieu en 1792, et selon Ménageot, elle « est une des meilleur qu'il y ait eu depuis longtemps. Il est dommage que la difficulté d'avoir des modèles nous ait privés des études en sculpture, mais elles partiront avec les études peintes, si l'envoi se fait<sup>173</sup> ». Pensionnaire depuis quelques mois seulement, Lafitte y fait peut-être une apparition remarquée, comme en témoigne plus tard Suvée, à l'occasion du Salon de 1795, où Lafitte et d'autres pensionnaires exposent leurs travaux d'émulation<sup>174</sup> : « Le citoyen Lafitte [...] a aussi exposé au Salon sa première étude d'émulation faite à Rome. Il est à considérer qu'il n'était encore qu'au quart de son temps. C'est promettre beaucoup que, dès la première année de son pensionnat, pouvoir monter un ouvrage aussi méritant<sup>175</sup> ». Cet « ouvrage aussi méritant » est *Le Guerrier mourant*<sup>176</sup>.

Ménageot l'avait bien pressenti, l'envoi de ces ouvrages n'a pas eu lieu. Fin novembre 1792, on signale que l'emballage est en cours, mais la situation particulièrement troublée met au second plan ces contingences pratiques<sup>177</sup>. En cette fin d'année, ce ne sont pas uniquement les études et les arts qui occupent les douze pensionnaires, comme d'ailleurs l'ensemble de la communauté française de Rome, parcourue de remous, consécutifs à la situation politique compliquée et riche de changements profonds pour l'avenir de leur pays.

## 1.2 - La communauté artistique de Rome

Le règlement très strict de l'Académie maintient en théorie les pensionnaires dans l'isolément protecteur du Palais Mancini. Il vise à empêcher des relations qui deviennent de plus en plus souvent conflictuelles avec la population romaine, surtout à partir de 1789, mais aussi à tenir les pensionnaires à l'écart du groupe des autres artistes, les « externes », dans leur majorité favorables aux idées nouvelles. Selon le témoignage d'Hennequin, les deux milieux se mélangent peu : « J'ai dit que très peu d'artistes, de ceux pensionnaires de l'Académie de France, voyaient ceux qui ne l'étaient pas. Ces derniers, au contraire, étaient

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, n° 9276: Ménageot à Roland, 3 octobre 1792.

<sup>174</sup> Ce fut par exemple le cas de Charles Meynier.

<sup>175</sup> *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*. Nouvelle série, vol. II : *Directorat de Suvée, 1795-1807*, Rome, Accademia di Francia, Edizioni dell'Elephante, 1984, tome 1, n° 010. Cet ouvrage sera désormais cité « Suvée » dans les notes ultérieures.

<sup>176</sup> Cf. Deuxième partie, chapitre 1 : *Peintre d'histoire ... vraiment ?* Ce tableau est-il celui dont il est question dans une lettre à Réattu du 28 germinal an III (17 avril 1795) ? (Bibliothèque d'Arles, MS 593, p 284). Lafitte parle de deux tableaux, le sien et un de Meynier. Comment sont-ils en possession de Réattu ? Les trois pensionnaires sont-ils revenus ensemble de Florence ? Un reçu conservé dans la correspondance de Réattu parle de trois messieurs à transporter de Florence à Livourne, le 21 octobre 1793 (Bibliothèque d'Arles, MS 593, p66). Mais on peut se demander pourquoi il aurait gardé les tableaux si longtemps.

<sup>177</sup> COR, 16, n° 9335 : Hugou de Bassville à Roland, 28 novembre 1792 l'an 1<sup>er</sup> de la République.

souvent ensemble et se voyaient chaque jour, quelle que fût leur nation et le pays qui les avait vu naître. Français Allemands, Belges, Suédois, Russes, tous mangeaient à la même table ; c'était une véritable assemblée de fous dont les Français étaient à la fois les chefs et les acteurs<sup>178</sup> ». Bien que pensionnaire, il semblerait que Lafitte ait fréquenté le milieu des artistes suisses comme le laissent supposer deux témoignages : celui de Duchesne, qui parle d'un architecte bernois, Stürler, qui l'aurait aidé lors du saccage du Palais Mancini, et avec lequel il serait resté en contact toute sa vie ; puis celui de Béat d'Hennezel, "touriste" vaudois, amateur d'art et qui parcourt l'Italie de 1792 à 1796. Il cite Lafitte dans une liste des « artistes [qu'il a] connus et visités à Rome<sup>179</sup> ». Malheureusement, il n'en dit pas plus. Mais lui aussi fréquente Ludwig Samuel Stürler, et en parle à de nombreuses reprises. Il visite également très fréquemment, au moins au début de son séjour romain, le cercle des frères Sablet, composé d'artistes engagés comme le peintre suisse Abraham Louis Rodolphe Ducros expulsé pour jacobinisme en février 1793, et surtout des pensionnaires de l'Académie de France. La compagnie finit par déplaire à Béat de Hennezel : « il y avait une société d'artistes, mais il régnait sur tout cela une défiance, une jalousie cachée, des caquetages qui m'en dégoûtèrent beaucoup. Et puis un esprit de parti : tous [...] étaient démocrates enragés<sup>180</sup> ».

Pensionnaires ou externes, les deux milieux sont sûrement moins imperméables qu'Hennequin veut bien le dire : la porte des ateliers était ouverte à quiconque voulait dessiner le modèle vivant ou copier les plâtres à l'Académie, et il y avait des chambres pour les externes, certes un peu à l'écart, mais dans le bâtiment tout de même. Comment faire pour ne pas se croiser ? Mais vers la fin de 1792, ce qui domine surtout, c'est l'animosité et la méfiance des uns envers les autres. Dans une lettre au ministère de l'Intérieur du 19 décembre 1792, Debures de Villiers, « étudiant dans les beaux-arts », se félicite de la suppression de la place de directeur de l'Académie, prélude à la liberté et l'égalité, mais prévoit que cela ne se fera pas sans difficulté, parce que « les jeunes gens pensionnés ici y trouvent leur avantage ; logés et hébergés, ils ne sont point encore contents ; ils prétendent déjà faire augmenter leur pension et prolonger leur temps. On m'a dit qu'ils avaient fait un mémoire à cet effet, qu'ils envoyaient à Paris<sup>181</sup>. D'un autre côté, les artistes résidents ici et qui ne sont point de

---

<sup>178</sup> *Mémoires de Ph. A. Hennequin écrits par lui-même, op. cit.*, p 101.

<sup>179</sup> BEAT DE HENNEZEL, *J'ai retrouvé les bergers de Virgile. Un architecte vaudois en Italie, 1792-1796*, Lausanne, Editions d'en-bas, 2009, p. 38.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>181</sup> COR, 16, n° 9388 : Adresse des pensionnaires de l'Académie à la Convention ; et n° 9347, Hugou de Bassville à Le Brun, 12 décembre 1792, qui signale l'envoi de la pétition signée de l'ensemble des pensionnaires. Nous verrons que s'ils sont accrochés à leurs privilèges de pensionnaires, ils n'en feront pas moins preuve d'un patriotisme tout aussi engagé que les artistes résidents.

l'Académie, tous bon patriotes, font aussi un mémoire de leur côté pour demander la liberté et l'égalité que prescrit le décret<sup>182</sup> ».

Animosité, méfiance, et surtout jalousie entre les deux groupes, ce que rapporte Hugou de Bassville quelques jours plus tard. Il parle d'une pétition à l'initiative d'environ 80 artistes réunis la nuit précédant Noël, probablement celle des résidents signalée par Debures de Villiers. « Rédigée par un littérateur normand<sup>183</sup> qui a la tête un peu chaude, elle m'a paru le fruit de la jalousie des artistes isolés dans Rome envers ceux de l'Académie. Vous auriez de la peine à imaginer quel degré de rivalité il existe entre eux et combien ils mettent d'acharnement contre ces derniers qui, dans le fait et sans prévention, ont plus de talents. [...] Je crains bien que l'agent de la République à Rome ne trouve de terribles difficultés pour concilier 200 artistes, rivaux par état, et qui ne connaissent aucune nuance entre la rivalité et la jalousie<sup>184</sup> ». Il conclut cependant en recadrant les relations réelles existantes entre les deux groupes. Les « externes » profitent eux aussi des avantages de l'Académie, par la possibilité de lieu d'exposition et d'étude de modèles de plâtre. La population romaine, quant à elle, ne fait pas de distinction entre les deux groupes, mais prend les pensionnaires comme cible privilégiée, symbolisant la République française tant honnie.

Lafitte trouve-t-il au moins l'entente et le bon esprit entre pensionnaires dans le microcosme du palais Mancini ? Pas sûr. Le premier prix de peinture est l'aboutissement d'années d'efforts, de travail assidu ; durant ce long apprentissage, l'émulation est extrême, entretenue par des concours et des prix à tous les échelons de la formation, depuis le prix pour les places dans les salles du modèle jusqu'au point suprême qui ouvre la voie vers le Palais Mancini et la rivalité en découle tout naturellement. Peut-être n'est-il pas si facile de s'en défaire !

Le témoignage de Girodet montre un milieu délétère ; il ne se sent guère enclin à intégrer le groupe, il n'a en commun avec eux, dit-il, que le même toit et la même table. Fort déçu de l'échec de Gérard au prix de peinture, il est malgré tout satisfait de le voir échapper aux « désagréments qui y sont attachés<sup>185</sup> », et qu'il aurait dû supporter comme pensionnaire :

---

<sup>182</sup> COR, 16, n° 9355 : Extrait d'une lettre du citoyen de Bures de Villiers, étudiant dans les Beaux-Arts, Rome, 19 décembre 1792.

<sup>183</sup> Il s'agit très probablement de Casimir Varon (1761-1796). Homme de lettres, intéressé par les arts, il fut nommé membre du Conservatoire du Museum en janvier 1794. On lui doit les paroles des « hymnes qui seront chantés le 10 août an 2 de la république à la fête de la réunion, musique du citoyen Gossec ». À sa mort, il était administrateur du département de Jemmapes. Cf. *infra*, p. 83.

<sup>184</sup> COR, 16, n° 9360, Rome, 26 décembre 1792, Hugou de Bassville à Le Brun.

<sup>185</sup> *Lettres adressées au baron François Gérard, peintre d'histoire, par les artistes et les personnages célèbres de son temps*, publiées par le baron Gérard son neveu, Paris, A. Quantin, 1886, tome 1, lettre IX, p 158 : Girodet à Gérard, septembre 1790.

« les ressorts secrets, le conflit des intérêts particuliers de douze personnes, modifiés par la différence des caractères, le plus ou moins de malhonnêteté dans les motifs et le tout sous l'apparence prétendue de l'impartialité et sous le masque de la justice et de l'égalité.[...] Et le pis est certainement d'être obligé de vivre avec eux et de ne pas avoir trop l'air de s'y déplaire, de peur de s'y déplaire encore davantage<sup>186</sup> ». Sans porter un jugement aussi sévère sur ses camarades, Réattu se montre malgré tout critique. Il ne partage pas leur goût pour les longues discussions du soir sur les problèmes du temps, entre dîner et coucher. Il leur reproche de ne pas tout sacrifier au perfectionnement de leur art. La Ville offre à un artiste la quintessence de ce que les siècles précédents ont produit en matière d'œuvres d'art, et le seul but d'un pensionnaire devrait être de s'en nourrir, pour forger son propre style ; tout autre « occupation » est sacrilège. « Rien ne m'occupe que le désir d'avancer ; [...] La gloire ce phantôme imaginaire, doit être toujours présent à l'artiste. [...] Je ne suis venu à Rome que pour travailler [...]»<sup>187</sup> ». Mais tous les deux stigmatisent la conduite des pensionnaires, regrettant « qu'ils ne connaissent que les charges et surtout l'intrigue des ateliers de leurs maîtres. Quand on aime la vie paisible et qu'on a goûté les douceurs de l'amitié, on n'est pas très bien placé à la pension de France à Rome<sup>188</sup> ».

Les deux témoignages révèlent la difficulté de s'intégrer dans un milieu peu chaleureux et dénoncent la médiocre qualité des relations, ainsi que le mauvais esprit régnant. Le progrès de leur art n'est plus uniquement la seule préoccupation des pensionnaires, car ils sont atteints par les mêmes bouleversements que ceux qui agitent la société française. Lafitte est arrivé à Rome dans une période troublée peu propice à la contemplation sereine des beautés antiques et des tableaux des Maîtres. Pour comprendre la situation, il nous semble utile de faire un point rapide sur l'impact de l'évolution politique française sur l'État romain<sup>189</sup>.

### **1.3 - Les rapports entre la France et Rome**

Depuis le début de la Révolution, les rapports entre la France et le Saint Siècle n'ont fait que se dégrader. Rome voit d'un mauvais œil l'agitation politique et religieuse qui secoue la société française, entraînant dans son sillage la propagation du libéralisme et d'idées

---

<sup>186</sup> *Id.*

<sup>187</sup> Ferdinand BENOIT, art. cit., lettre IV à Gibert, 28 février 1792.

<sup>188</sup> *Ibid.*, lettre V à Gibert, 28 mai 1792.

<sup>189</sup> Sur cette question, voir Gérard PELLETIER, *Rome et la Révolution française : la théologie et la politique du Saint Siècle devant la Révolution française (1789-1799)*, Rome, Ecole française de Rome, 2004.

nouvelles que les Français ne cachent pas vouloir « exporter ». Pour Pie VI, c'est à mettre au compte de la franc-maçonnerie, dans laquelle la Révolution puiserait ses élites. « L'affaire Cagliostro » entre mai et décembre 1789 met en lumière la Loge des Amis sincères, dont font partie notamment les peintres lyonnais Belle et Hennequin<sup>190</sup>. L'activité maçonnique des artistes français inquiète d'autant plus le gouvernement pontifical, que le directeur de l'Académie a quelques difficultés à contrôler ses pensionnaires, comme le remarque le cardinal de Bernis : « le directeur de notre académie qui est sage et éclairé a bien de la peine à empêcher les jeunes élèves pensionnaires du Roi dont quelques-uns sont francs-maçons, de se détourner de l'étude des arts pour lire tout ce qui s'imprime et pour se livrer à l'esprit d'indépendance et d'irrégion qui commence à s'introduire ici<sup>191</sup> ». L'arrestation de Cagliostro met un terme à l'activité de la loge. Les Français les plus impliqués se font discrets et quittent le territoire romain, mais le Saint Office resserre la surveillance sur la communauté française<sup>192</sup>. A mesure que la fille aînée de l'Eglise prend ses distances avec la monarchie et la religion, les sources de conflits avec Rome se multiplient. Pie VI ne peut tolérer la constitution civile du clergé, pas plus que les limitations successives portées au pouvoir royal. Il ne voit qu'une réponse possible, faire triompher la contre-révolution avec l'aide militaire des puissances européennes, qu'il essaie avec plus ou moins de bonheur de rallier à son point de vue.

En 1792, la guerre s'installe en Europe, et le pape se sent directement menacé pour la première fois. Après le 10 août, l'irréversible se produit, la monarchie est abolie, la république proclamée. Les émigrés, déjà nombreux à Rome, affluent et posent de réels problèmes d'installation. Ils se trouvent face à une communauté essentiellement composée d'artistes, et acquis dans sa grande majorité à la cause républicaine. Dans le microcosme français de Rome se joue le même drame que sur le sol de la patrie. Les premiers succès militaires de la jeune République permettent aux Français d'être en mesure désormais de menacer directement les états pontificaux ; le 24 octobre, la Convention décide d'une

---

<sup>190</sup> Voir à ce sujet Bruno MARTY, « Des artistes lyonnais francs-maçons dans le procès du comte de Cagliostro (1789-1790) », *Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon*, CNRS-URA 1014-URA 26, Peintures 17e-20e siècle, cahier n°04, 1991, p.125-136. *Mémoires de Ph. A. Hennequin, op. cit.*, chapitre X. Hennequin précise que la loge fondée le 6 novembre 1787 par sept membres, comportait cinq Français et s'appelait la « loge respectable de la réunion sincère à l'ouest de Rome ».

<sup>191</sup> AAE, Correspondance politique, Rome, 911, lettre du cardinal de Bernis, septembre-décembre 1789, pièces 300 à 377)

<sup>192</sup> Belle a échappé aux sbires qui ont perquisitionné son atelier, comme le rapporte Ménageot à d'Angiviller « Le sieur Belle, ayant appris cela, n'a pas osé aller à son atelier et craignant qu'on eut des projets sur sa liberté, il a pris le parti de rester dans le palais... C'était avec une grande raison, Monsieur le Comte, que vous aviez décidé que les pensionnaires n'auraient point des ateliers hors de l'Académie ». Référence dans CHETTEOUI, « Cagliostro et la première loge française à Rome », *Documents Maçonniques*, n° 6, Mai 1944, p. 159-168.



expédition en Méditerranée, conduite par l'amiral Latouche. La peur à Rome est à son comble avec l'arrivée dans la baie de Naples de la flotte française le 17 décembre, venue contraindre le royaume des Deux Sicile à reconnaître la République française. Pie VI décrète des jubilés de prières<sup>193</sup>, arme et organise des milices civiles, toutes choses qui contribuent à entretenir un climat de peur dans la population romaine. Des rumeurs de massacres circulent de tous côtés : à celui des artistes français par les Suisses pontificaux<sup>194</sup>, pour venger les Suisses de Louis XVI répondent celles du mois de décembre, laissant entendre que les Français préparent un carnage général des Romains pour la nuit de Noël<sup>195</sup>.

Le 22 septembre, l'arrestation pour impiété de deux artistes lyonnais, Chinard et Rater, n'a pas arrangé les choses<sup>196</sup>. Ils passent un mois et demi dans les geôles pontificales, puis sont expulsés en novembre. Cet épisode aurait pu être sans grande conséquence, si un concours de circonstances ne l'avait projeté sur le devant de la scène. L'arrestation fait grand bruit à Paris, grâce aux courriers répétés de la famille de Chinard et des autorités lyonnaises. Dans la séance du 21 novembre à la Convention, David lit une lettre de Topino-Lebrun, qui laisse supposer qu'on leur inflige de mauvais traitements<sup>197</sup>. On réclame un dénouement rapide – et heureux – et un châtement exemplaire pour l'affront reçu, poussant les autorités à la fermeté. La lettre incendiaire et outrageante du conseil exécutif adressée au « prince-évêque de Rome » part le 23 novembre, suivie le 25 par une autre tout aussi belliqueuse à l'attention du cardinal secrétaire d'État Zelada, émanant du ministre Lebrun. Les brûlots de la République partent de Paris alors que la libération des deux artistes a déjà eu lieu. C'est un euphémisme de dire que les menaces, et même les insultes contenues dans ces courriers si peu diplomatiques, opportunément portées à la connaissance de la population romaine, sont reçues

---

<sup>193</sup> Celui du 24 novembre traduit « la grande peur romaine » à l'approche de la flotte française (l'expression est de Gérard Pelletier). Les prières semblent efficaces, puisque miraculeusement, une tempête disperse la flotte aux alentours du 1<sup>er</sup> décembre. On y voit évidemment le signe de la protection de Dieu accordée à la politique du Saint Siège.

<sup>194</sup> Les Vêpres siciliennes reviennent en mémoire dans l'esprit des Français. Le 3 octobre Girodet écrit à Trioson : « Le massacre des Suisses, de Madame de Lamballe et dernièrement des prêtres, achèvent de compléter les justes craintes de voir se renouveler les Vêpres siciliennes. Les Suisses du Pape avaient fait le projet de mettre le feu à l'Académie et de massacrer les pensionnaires ». *Œuvres posthumes de Girodet Trioson, op. cit.*, Lettre L.

<sup>195</sup> COR, 16, n° 9360, Rome, 26 décembre 1792, Hugou de Bassville à Le Brun : « [...] la multitude disposée à nous insulter [...] était d'ailleurs très effarouchée depuis trois semaines par un bruit fort accrédité, et qui tendait à nous rendre odieux ; on avait répandu que les Français devaient faire un massacre général des Romains la nuit de Noël ».

<sup>196</sup> Le premier faisait partie du groupe d'artistes impliqués dans l'affaire de la loge maçonnique.

<sup>197</sup> La lettre a été envoyée le 31 octobre de Florence, où Topino-Lebrun s'est hâté de se réfugier « pour faire des réclamations au nom de tous les patriotes, [qu'il a] laissé gémissant sur le sort de leurs frères ». *Archives parlementaires de 1789 à 1860*, Paris, Paul Dupont, 1898, Première série (1789 à 1799), tome 53, séance du 21 novembre 1792, p. 500-501. Notons qu'à cette date, les deux Lyonnais ont déjà été libérés.

comme un affront et une provocation. Elles posent, à n'en point douter, un premier jalon sur le chemin qui conduit à l'explosion du 13 janvier suivant, et à l'expulsion des Français.

A cette ambiance tendue, s'ajoutent, pour l'Académie de France, de sérieuses difficultés financières. Ces deux préoccupations reviennent régulièrement dans la correspondance de Girodet, dès le printemps 1792 : « Le change hausse tous les jours et chasse d'ici tous les Français : il s'entend en cela avec le gouvernement, qui les surveille de très près. Nous avons même été inquiétés<sup>198</sup> ».

## 2 – Une année mouvementée

### 2.1 – Un équilibre bien précaire

En apparence, rien ne change à l'Académie de peinture et de sculpture à Paris : les premiers prix de 1792 sont décernés<sup>199</sup> ; à Rome, le cardinal secrétaire d'Etat délivre les laissez-passer pour les nouveaux arrivants le 24 novembre, ce qui étonne grandement Réattu : « On nous écrit de Paris que les nouveaux pensionnaires ont reçu leurs brevets et leurs passeports pour Rome. Qui leur a donné l'un et l'autre ? Qui leur a donné l'argent pour leur voyage ?<sup>200</sup> ». Car l'un des problèmes majeurs auquel se heurtent les pensionnaires et leur directeur, c'est le manque de moyens financiers : le taux de change défavorable, des fonds qui n'arrivent plus pour l'entretien de l'école, tout cela contribue à rendre l'avenir hypothétique.

A l'automne, l'Académie est au bord de l'asphyxie. Ménageot est inquiet, ses lettres restent sans réponse ; son interlocuteur habituel, l'intendant de la liste civile Arnaud de Laporte, a disparu, emporté dans la tourmente qui a suivi l'abolition de la monarchie. Il est dans l'incertitude quant à la continuation de l'entretien de l'école et le ton de ses lettres est plus qu'apeuré. Le banquier lui a fait savoir qu'il ne donnerait plus rien sans de nouveaux ordres. Le 3 octobre, il informe Roland quant à la nécessité pressante d'intervenir : « Si je ne reçois promptement une réponse à la lettre que j'ai écrite à ce sujet à M. Montucla, je seré dans la nécessité absolue de fermer cette maison [...]»<sup>201</sup> ». Réattu, comme sûrement l'ensemble des pensionnaires, se prépare à partir, et traduit l'inquiétude commune : « Nous

---

<sup>198</sup> *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, op. cit.*, tome 2, lettre XLVIII, p. 413.

<sup>199</sup> Premier prix de peinture, Charles Paul Landon ; sculpture : Charles Auguste Taunay ; architecture : Charles Pierre Normand.

<sup>200</sup> Ferdinand BENOIT, art. cit., lettre VII à Gibert, 10 octobre 1792.

<sup>201</sup> COR, 16, n°9276, 3 octobre 1792. Jean-Etienne Montucla était adjoint au superintendant des bâtiments du roi.

voilà congédiés. [...] Actuellement je vous dirai en deux mots que l'établissement cesse faute de moyens<sup>202</sup> ».

Mais pour rentrer au pays, il faut des moyens financiers. Pour appuyer les demandes de leur directeur, les pensionnaires adressent une pétition à Vien le 22 septembre. Ils savent les démarches entreprises, sans beaucoup de succès, et exposent la précarité de leur situation. Si le gouvernement n'est pas disposé à maintenir l'établissement, ils ont tous le désir de rentrer en France, mais aucun n'en a les ressources. Ils joignent donc leurs instances à celle de Ménageot pour que l'administration prenne la mesure de l'urgence de leur « position physique et politique <sup>203</sup> ». Heureusement, le banquier revient sur sa décision, consent de nouvelles avances, et tous les pensionnaires seront payés jusqu'à la fin de l'année<sup>204</sup>.

Plus délicate est la situation qui se tend sur le plan politique. La police pontificale surveille étroitement la communauté française depuis l'affaire de la loge maçonnique, mais tout particulièrement l'Académie, car les pensionnaires incarnent pour Rome la Révolution tant exécrée. Il est vrai que le sujet les passionne ; Réattu témoigne des longs moments qu'ils passent à « disputer sur les affaires de France », de 7 heures, heure du repas, jusqu'à l'heure du coucher<sup>205</sup>. Mais les pensionnaires, probablement acquis à la cause dans leur majorité, ne font guère preuve de discrétion et d'humilité.

Au printemps, on annonce l'expulsion d'un chapelain de Saint Louis des Français, « peut-être dit-on, pour quelque indiscretion ou pour quelque propos peu réfléchi sur les affaires du temps<sup>206</sup> ». À cette occasion, Bernard prévient Ménageot « que le gouvernement de Rome a les yeux ouverts sur plusieurs des pensionnaires [...] dont même quelques-uns [...] couraient risque, s'ils n'étaient pas bien circonspects, d'être renvoyés de cette ville<sup>207</sup> ». Le directeur réitère les conseils de prudence devant tous les pensionnaires réunis, insistant sur les dangers qui les menacent dans les circonstances présentes. Prudence et circonspection sont deux mots qui reviennent dans les correspondances tant publiques que privées. Les efforts déployés par Ménageot, pour « ménager les esprits d'une jeunesse ardente<sup>208</sup> » semblent porter leurs fruits dans les mois qui suivent, car les pensionnaires travaillent avec ferveur à la préparation de l'exposition. En juillet, il « [voit] avec plaisir que l'opinion en faveur des

---

<sup>202</sup> Ferdinand BENOIT, art. cit., lettre VII à Gibert, 10 octobre 1792.

<sup>203</sup> COR, 16, n° 9273 : 22 septembre 1792.

<sup>204</sup> Les reçus du paiement de la pension de septembre et décembre 1792 de Louis Lafitte se trouvent aux Archives Nationales, F<sup>17</sup> 1066 dossier 2.

<sup>205</sup> Ferdinand BENOIT, art. cit., lettre III à Gibert, 20 novembre 1791, p. 32-33.

<sup>206</sup> COR, 16, n° 9233 : Bernard à de Lessart, 21 mars 1792.

<sup>207</sup> *Ibid.*, n° 9235 : Bernard à Dumouriez, 28 mars 1792.

<sup>208</sup> *Ibid.*, n° 9266 : Laporte à Ménageot, juillet 1792.

pensionnaires se rétablit<sup>209</sup> ». Si la tension s'apaise, c'est sans doute aussi grâce à certains qui prennent conscience des risques encourus à provoquer l'ire pontificale, et qui s'aperçoivent qu'il en va de leur intérêt de faire profil bas. Girodet est l'un de ceux-là, renonçant à ses cheveux courts pour ne pas prêter le flanc à l'accusation de jacobinisme<sup>210</sup>. On voit à quelles terribles provocations osaient se livrer les pensionnaires ! Ils donnent plus l'impression d'être de turbulents jeunes gens, sans grande maturité. C'est ce que semble penser Réattu, plus âgé il est vrai, que la plupart des pensionnaires : « On pourrait être plus content de ses camarades [...] leur opinion sur une Révolution que je bénis aussi bien qu'eux puisqu'elle ramène chaque jour le règne des vertus et des talents, est maladroitement prononcée. Telle chose que je puisse leur dire ne peut les décider à garder le silence que nous devons observer ici [...] Je vois à regret qu'ils n'ont aucune expérience du monde et qu'ils ne connaissent que les charges et surtout l'intrigue des ateliers de leurs maîtres<sup>211</sup> ». On aimerait connaître l'attitude de Louis Lafitte durant cette période de plus en plus mouvementée, mais aucun nom, à de très rares exceptions près, ne transparaît dans les courriers. Le calme, tant apprécié par Ménageot, est de courte durée : avec l'automne la situation se tend à nouveau, et cette fois-ci durablement, à la suite des événements extérieurs déjà évoqués, qui achèvent de déstabiliser un équilibre bien précaire.

Insécurité, manque d'argent, décidément « la tête n'était pas à l'étude<sup>212</sup> ». Une question les préoccupe particulièrement, parce qu'elle les concerne au premier chef, celle de l'organisation de la pension et du déroulement des études. Les derniers mois de 1792 se passent apparemment en causeries, et le fruit de leurs réflexions et revendications est envoyé sous forme de pétitions à la Convention. Cette manière de s'adresser directement au plus haut de l'État traduit bien le sentiment d'incertitude et d'abandon que ressentent les pensionnaires. Girodet témoigne de leur activité : « J'ai eu beaucoup d'occupations relativement aux démarches que nous avons faites à la Convention. Nous lui avons adressé plusieurs pétitions. J'ai souvent été secrétaire et rédacteur<sup>213</sup> ». Celles conservées, signées par l'ensemble des pensionnaires, montrent une entente parfaite entre eux, au moins sur l'objet de la réclamation. Mi-décembre, les pensionnaires demandent « un mode d'organisation nouvelle » de la pension : allongement de la durée et possibilité de voyager dans différents pays sont les

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, n° 9256, Rome, lettre du 4 juillet 1792, Ménageot à Laporte.

<sup>210</sup> *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*, *op. cit.*, Lettre XLVIII, à Trioson, 27 mars 1792. Il ne peut encore remettre que la poudre, « mais aussitôt que je pourrai avoir la plus petite queue possible, ce sera, pour moi, une ancre et une protection ».

<sup>211</sup> Ferdinand BENOIT, *art. cit.*, lettre V à Gibert, 28 mai 1792, p. 35-36.

<sup>212</sup> *Id.*

<sup>213</sup> *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*, *op. cit.*, Lettre LI, à M. Trioson, 9 janvier 1793.

principales revendications. « Ils ont gémi jusqu'à ce moment sous la despotique constitution de leur établissement [...] ils ont attendu dans le silence respectueux que la Convention nationale [...] pût enfin reposer ses regards bienfaisants sur les arts<sup>214</sup> ». « Silence respectueux », disent-ils, ce n'est pas tout à fait le cas. La charge contre leur directeur, dont ils ne veulent plus reconnaître l'autorité, est une de leurs préoccupations majeures. Ce dernier représente tout ce qu'ils exècrent dans la société d'Ancien Régime et c'est encore une fois Girodet qui l'exprime le mieux, lui qui a eu à batailler pour obtenir un atelier en ville : « Qu'un pensionnaire peintre soit niché dans un trou [...] rien de mieux, pourvu que M. le directeur ait la jouissance de tout le reste de l'hôtel pour lui, sept ou huit laquais, femmes de chambre, etc. ; qu'il ait appartement d'été et d'hiver et qu'il puisse y loger ses amis ; pourvu surtout que les étrangers voient au-dessus de la porte d'entrée [...] un énorme écusson avec des fleurs de lis<sup>215</sup> ». Ménageot « l'Aristocrate », comme ils le surnomment désormais, a de plus en plus de mal à se faire respecter au fur et à mesure que les mois passent. Taraudé par la maladie, malmené par les pensionnaires, il songe depuis un moment déjà à quitter Rome et à se faire remplacer. Les pensionnaires le dédaignent, pire, manœuvrent pour obtenir son départ ; ils se plaignent à David par l'intermédiaire de Topino-Lebrun. Il les entend au-delà de toute espérance, et fait abolir la place de directeur : « l'agent de France en cette ville [sera] chargé de la surveillance de cette maison<sup>216</sup> ».

Mais il n'y a pour l'heure sur place que le consul Digne, assimilé lui aussi à la frange contre-révolutionnaire, et le secrétaire d'ambassade Bernard, pas mieux loti, et démissionnaire depuis le mois de septembre, mais qui continue à correspondre avec Paris. Autant dire que les pensionnaires ont la bride sur le cou et qu'ils vont affirmer haut et fort leurs convictions, d'autant plus qu'un meneur va s'imposer, Hugou de Bassville, dont il n'est pas inutile de dresser le portrait.

---

<sup>214</sup> COR, 16, n° 9388 : Adresse des pensionnaires de l'Académie à la Convention. Elle est datée de janvier 1793 dans l'ouvrage, mais nous pensons qu'il s'agit de celle envoyée par Hugou de Bassville le 12 décembre 1792. Les pensionnaires obtiendront satisfaction avec la loi du 1<sup>er</sup> juillet 1793, qui reprend dans les grandes lignes leurs propositions.

<sup>215</sup> *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, op. cit.*, lettre XLVII à M. Trioson, 28 février 1792, p. 409.

<sup>216</sup> COR, 16, n° 9358 ; 24 décembre 1792, David à Topino Lebrun. Ménageot avait fini par démissionner, et « le vertueux Roland » avait demandé à l'Académie d'élire un nouveau directeur (14 novembre 1792). « Qui nommèrent-ils ? Qui ? Devinez. Suvée, l'horrible Suvée, l'ignare Suvée ». David n'eut pas de difficulté à faire entendre au comité d'Instruction publique qu'il fallait « un directeur patriote », mais que c'était finalement « une place au luxe insolent » et que l'agent de la République sur place ferait l'affaire. La Convention décréta en ce sens le 25 novembre 1792.

## 2.2 - Hugou de Bassville

Il occupait la fonction de secrétaire auprès de Mackau, ambassadeur de France à Naples. Celui-ci avait souhaité l'envoyer à Rome, au moment de l'affaire Chinard et Rater, pour obtenir leur libération. Mais les événements avaient été bon train, et à son arrivée, le 13 novembre, ils ont déjà été remis en liberté. Sans mission officielle ni légitimité, mais certainement dévoré d'ambition et nourrissant des projets de carrière personnelle retentissants, il reste sur place et se conduit comme en terrain conquis à Rome. Dans ses courriers au ministre, il se vante souvent des succès qu'il obtient, tout en demandant – en vain – l'agrément du gouvernement<sup>217</sup>. A l'en croire, Rome s'incline devant un représentant de la République française et devance ses moindres désirs. Il prend rapidement un ascendant déterminant sur la communauté française en général, et embrase l'ardeur des pensionnaires en particulier. Lorsqu'il arrive, Ménageot, démissionnaire, n'est pas encore remplacé, et ne le sera pas ; il va très rapidement servir de mentor à tous ces jeunes gens. Son enthousiasme républicain les entraîne et la sécurité retrouvée, dont il semble être à l'origine, les reconforte<sup>218</sup>. Debures de Villers témoigne de la place importante qu'il a prise dans la communauté française toute entière : « Ce secrétaire [Bassville] pour la première fois depuis bien des siècles, a fait entendre à Rome le stîle d'un vrai républicain. Je puis bien vous assurer que, quoiqu'il soit ici sans caractère, il est plus craint et plus respecté que ne l'a jamais été aucun ambassadeur, de manière que nous sommes tous ici fort tranquilles. Nous nous empressons tous de lui communiquer tout ce qui peut être utile à la République<sup>219</sup> ». Il n'est sûrement pas pour rien dans le développement de leur activité politique. Il n'a eu qu'à semer les dernières graines dans un terreau déjà bien travaillé. A l'occasion du paiement des indemnités du pape en 1797, les pensionnaires reconnaissent encore ce qu'ils lui doivent : « Nous ne pouvons-nous empêcher de rendre ici un éclatant hommage à la mémoire de Bassville : cet excellent citoyen déploya alors et jusqu'à son dernier soupir, le caractère d'un vrai républicain. Son zèle et son dévouement pour le salut de ses compatriotes alors existans à

---

<sup>217</sup> Dès sa première lettre à Lebrun, le 28 novembre, il sollicite discrètement : « C'est à vous de juger, d'après tous les détails que je vous offre s'il convient que je sois accrédité ici pour y développer un caractère quelconque au besoin et suivre littéralement les instructions qui me seront données ». COR, 16, 9314 ; Hugou de Bassville à Lebrun, 28 novembre 1792.

<sup>218</sup> Voir Frédéric MASSON, « Hugou de Bassville à Rome », *Les diplomates de la Révolution*, Paris, Charavay, 1882, p. 15-145. Il fait le récit détaillé des événements survenus depuis l'arrivée à Rome de Bassville jusqu'à son assassinat. Et, pour une fois, il cite la plupart des sources qu'il a utilisées.

<sup>219</sup> COR, 16, n° 9355. Cet « étudiant dans les beaux-arts » sera l'un des deux chargés du rapport pour la répartition des indemnités payées par le pape en 1797.

Rome, est au-dessus de tous les éloges. " S'il y a du danger, disait-il, je ne me retirerai que lorsque le dernier d'entre vous sera en sûreté."<sup>220</sup> ». Il s'est intéressé aux préoccupations de « ces enfants d'Apollon », au point d'envoyer à Lebrun des *Observations sur l'établissement académique destiné aux jeunes artistes français résidents à Rome* : « Les élèves, enflammés du plus pur patriotisme, vont exercer désormais leurs pinceaux sur des sujets propres à soutenir l'enthousiasme des patriotes français<sup>221</sup> ». En rendant ses comptes le 1<sup>er</sup> janvier 1793, Ménageot ironise à son sujet, avec peut-être une petite pointe d'amertume : « ce bon citoyen qui joint au zèle et au patriotisme qui l'anime un goût prononcé pour les arts ne tardera pas à recevoir la nouvelle organisation pour l'Académie, et je suis persuadé d'avance du plaisir que les artistes qui la composent auront à la recevoir par lui<sup>222</sup> ».

Mais, en cette fin d'année, Bassville se trouve face à une situation très compliquée ; la tension monte sous la pression des événements extérieurs. Il a du mal à contrôler une situation explosive, faite de provocations réciproques. D'une mésentente et d'un rejet mutuel plus ou moins marqués reposant sur des fondements idéologiques, on bascule à l'hiver 1792 dans une hostilité déclarée, à cause de la question des emblèmes de la monarchie. Une circulaire du 27 novembre 1792, envoyée par Monge, ministre de la Marine, prescrivait leur remplacement par ceux de la République sur les portes des consulats. Mackau charge un officier de marine, un « casse-cou de première force<sup>223</sup> », plus radical que Bassville, de la transmettre, et surtout de la faire exécuter par le consul Digne. Il s'agit de Charles de Flotte, de l'escadre Latouche, major sur le Languedoc, pour l'heure en piteux état dans le golfe de Naples. On le charge de cette mission délicate, pour laquelle il aurait fallu de réelles qualités diplomatiques ; le remplacement nécessitait l'aval des autorités pontificales, et, *ipso facto*, la reconnaissance de la République.

La présence à Rome de ce « courrier national », comme il se plaît à se dire, complique et même envenime la situation, car il apparaît assez vite qu'il est prêt à en découdre et à forcer le passage. Le major fait deux séjours à Rome : d'abord du 23 décembre au 8 janvier ; il se heurte à l'obstination du consul, qui entend agir selon les prescriptions de la circulaire Monge, selon laquelle la substitution est « subordonnée aux temps et aux circonstances » ; Bassville semble avoir pris conscience des risques que comportait un passage en force, et il

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, 17, n° 9681, 26 messidor an V (14 juillet 1797).

<sup>221</sup> *Ibid.*, 16, n° 9346 : Observations ..., au citoyen Lebrun, ministre de la République, 5 décembre l'an 1<sup>er</sup> de la République.

<sup>222</sup> *Ibid.*, 16, n° 9361 : 1<sup>er</sup> janvier 1793, Ménageot à Garat.

<sup>223</sup> Leone VICCHI, *Les Français à Rome pendant la Convention (1792-1795)*, Fusignano, chez l'auteur, 1892, p. CXIX.

recommande à Digne de « faire sa protestation si on refusait de reconnaître la République en s’opposant au placement de l’écusson<sup>224</sup> ». Le Pape refuse en effet, et le consul demande des instructions à son ministre. Flotte retourne en rendre compte à Mackau le 8 janvier. Lorsqu’il revient quatre jours plus tard, il est porteur d’un ultimatum ordonnant la pose immédiate de l’écusson républicain, qui entraîne l’explosion de violence du 13 janvier contre Bassville et l’Académie. Lors de ses séjours, il loge au Palais Mancini, où « sa véhémence, son patriotisme connu lui faisaient beaucoup de partisans parmi des jeunes gens dévorés comme lui de l’amour de la liberté<sup>225</sup> ». À leur conduite de plus en plus ouvertement provocatrice, répond l’hostilité de moins en moins dissimulée des Romains. La question du retrait des signes honnis de la monarchie a sûrement déjà fait l’objet de discussions entre les élèves, informés qu’ils sont par David, en relation au moins avec Girodet. Lui a-t-il écrit, comme à Topino-Lebrun, qu’il a demandé « de faire disparaître les monuments de féodalité et d’idolâtrie [...] la destruction du trône et des bustes de Louis XIV et Louis XV<sup>226</sup> » ? La discrétion n’étant plus vraiment à l’ordre du jour, les espions pontificaux n’ont eu qu’à tendre un peu l’oreille, pour remplir leurs rapports de toutes les “ignominies” qui se déroulaient à l’Académie, et les répandre opportunément autour d’eux.

A l’inverse, Bassville commence à faire montre de moins d’intransigeance, plus réceptif, semble-t-il, au climat séditieux régnant sur la ville début janvier. Il semble même comprendre que les positions radicales ne sont pas les plus judicieuses. Il connaît l’intervention du 25 novembre de David à la Convention — où il a proposé la destruction des signes de féodalité —, et il s’avoue surpris de sa remarque finale : « Ils [les artistes] peuvent faire un autodafé de ces bustes, je suis sûr que le peuple applaudira ». Et il explique pourquoi : « si j’avais été à ses côtés, je lui aurais demandé en riant s’il avait oublié le danger qu’il avait couru à Rome, le jour qu’on sut qu’il refusait d’épouser la femme de chambre de Mme Vien [...] à laquelle il avait fait un enfant ; [...] ce peuple est encore aujourd’hui ce qu’il était alors ; je ne dis point qu’on ne pourra le changer, mais il faudra du temps, de grands ménagements et de fortes précautions<sup>227</sup> ». Hugou, dont on ne peut mettre en doute les sentiments républicains, révèle à ce moment-là une perception plus réaliste de la situation sur

---

<sup>224</sup> COR, 16, n° 9365 : Bassville à Le Brun, 8 janvier 1793.

<sup>225</sup> *Ibid.*, 16, n° 9380 : Lettre de Mérimée à Lebrun, 25 janvier 1793

<sup>226</sup> AP, tome 53, séance du 25 novembre 1792, p. 579. Seul Carra avait fait remarquer, qu’il ne fallait pas exposer les pensionnaires « au ressentiment d’un prêtre et aux poignards de ses sbires ». La proposition a été renvoyée au pouvoir exécutif. Dans la lettre à Topino-Lebrun du 24 décembre, David est beaucoup plus affirmatif et dit : « j’ai fait charger l’agent de France de faire un autodafé ». COR, 16, n° 9358.

<sup>227</sup> COR, 16, n° 9363 : Bassville à Le Brun, 2 janvier 1793.



le terrain. On le verra faire preuve même de prudence à deux reprises, mais trop tard pour inverser le cours des événements.

## 3 – La crise de l’hiver 1792-1793

### 3.1 – La dépose des symboles

Le 28 décembre, Digne et Bassville ont donc fait part au cardinal Zelada de la volonté française de placer l’emblème de la République sur les bâtiments appartenant à la nation. C’est une « commotion extraordinaire », dit Bernard, qui semble rassuré malgré tout, car « les bruits de Rome disent que l’on est parvenu à obtenir du consul Digne et du citoyen Bassville d’envoyer des mémoires en France avant de remplacer les armes susdites par celles de la République<sup>228</sup> ». Le cardinal promet une réponse sous quelques jours, et en attendant, Bassville ordonne l’enlèvement des emblèmes de la monarchie, non sans en avoir informé le cardinal « qui a dit *amen* tout bas et les fleurs de lys sont dépendues ; nos jeunes artistes travaillent à l’envi aux nouveaux écussons : je crois que leur exaltation sera pour les Romains ce qu’il a été pour les Napolitains, un jour de fête<sup>229</sup> ». A ce stade, on voit que Bassville se fait encore une fausse idée du ressenti romain. Dans la nuit du 1<sup>er</sup> au 2 janvier, pour des raisons de discrétion, on dépose donc les armes des Bourbons ornant la maison de poste, qui est aussi celle du consul, et l’Académie. La population romaine ne semble pas y avoir attaché grande importance sur le coup, mais la situation évolue rapidement. Les provocations se multiplient du côté français ; les destructions aussi, car les écussons fleurdelisés n’ont pas été les seuls « signes de féodalité » à disparaître. Dans *La mort de Bassville ou la conspiration de Pie VI dévoilée* publiée vers juin 1793, Dorat-Cubières<sup>230</sup>, s’appuyant principalement sur des lettres Girodet, raconte comment la statue de Louis XIV a été mise à bas : « On nous avait vu, mes camarades, le major Flotte et moi, nous disputer un bout de corde, pour aider au cabestan, à renverser l’orgueilleuse effigie de Louis XIV, [...] qui élevée dans la cour de l’Académie en était devenue depuis la révolution, et le scandale et l’horreur. On nous avait vu réunir tous nos

---

<sup>228</sup> COR, 16, n° 9362 : Bernard à Le Brun, 2 janvier 1793, l’an 2 de la République française.

<sup>229</sup> Lettre de Bassville à Lebrun, citée par Frédéric MASSON, *Les diplomates de la Révolution, op. cit.*, p. 64.

<sup>230</sup> Michel Cubières de Palmezeaux (1752-1820), homme de lettres, s’essaya à beaucoup de genres littéraires, sans jamais vraiment réussir dans un seul. Poète léger, proche de Dorat, il prit son nom à la mort de ce dernier en hommage (1780). De la vingtaine de pièces qu’il a écrites, aucune n’obtint de succès, certaines n’étant même pas représentées. Ses convictions politiques s’adaptent au gré des circonstances. Il célèbre la Révolution, entre autres en mettant en vers le calendrier républicain. Après le 18 brumaire, il loue le vainqueur de Marengo. Sous la Restauration, il obtient la décoration du Lys.

efforts pour l'abattre, et enfin on l'avait entendue tomber au son de l'hymne des Marseillais, hymne si rauque à l'oreille des rois [...] et qui seul nous donna les forces nécessaires pour précipiter le colosse<sup>231</sup> ». L'agent diplomatique de Gênes rapporte que Pie VI a été indigné par toutes ces actions et en a conçu du ressentiment<sup>232</sup>. On savait aussi que « les bustes, les plâtres et les portraits de quelques souverains pontifes et Cardinaux de la Sainte Eglise » avaient été remisés dans les combles avec ceux des Bourbons<sup>233</sup>. C'était réaliser le programme prévu par David.

Si on enlève les emblèmes, il faut les remplacer par de nouveaux. La circulaire de Monge parlait d'« un tableau représentant la République », et fournissait même un modèle. Bassville avait de l'expertise dans le domaine ; il avait contribué, selon ses dires, à l'établissement de l'écusson de Naples : « une belle Minerve avec sa pique et le bonnet sacré que la Liberté, que j'ai trouvée sur le cachet de votre dernière dépêche<sup>234</sup> ». Il s'était attribué l'invention et elle avait eu, toujours selon ses dires, un grand succès : « les Napolitains trouvèrent cette figure belle comme une Madonne<sup>235</sup> ». Au descriptif, on pense au tableau de Gros, exécuté en 1794, pour la légation de France à Gênes<sup>236</sup>. L'écusson pour Rome ne devait pas être très différent. Tous les récits disent que quatre artistes seulement restaient à l'Académie le dimanche 13 janvier, occupés à peindre les emblèmes : Girodet, Lafitte, pensionnaires, Mérimée, « externe » et Péquignot. D'après Mérimée, Flotte et Bassville lui auraient demandé la veille dans l'après-midi d'aller « sans perdre un instant rassembler [ses] camarades et peindre dans l'espace de la journée les armes de la République pour les placer la nuit suivante sur la porte de la maison du consul<sup>237</sup> ». Mais le travail était certainement commencé depuis plusieurs jours déjà, probablement même depuis l'arrivée de Flotte vers le

---

<sup>231</sup> DORAT CUBIERES, *La mort de Bassville ou la conspiration de Pie VI dévoilée*, Paris, Girod et Taissier, 1793. Il existe plusieurs éditions de cet ouvrage à la BNF ; celui de l'Arsenal décrit les sources utilisées et les conditions de rédaction. Il est écrit à la demande du « Raphaël français, David », à partir de lettres envoyées par les artistes correspondant avec lui. On reconnaît une lettre de Girodet, et aussi les articles des journaux, mais il y a des informations dont nous ignorons la provenance. Son premier soin a été de débrouiller « tout ce fatras », d'organiser cette « longue série de détails » et pour éviter « la sécheresse ordinaire à quelques récits historiques », il fait parler Girodet à la première personne comme témoin oculaire. Il espère ainsi avoir donné « à cette relation plus de mouvement, d'agrément et de vie. [...] J'ai donné en un mot, une forme dramatique à tout mon ouvrage, [...] parce que la mort de Basseville peut fournir le sujet d'un sublime drame ». Cette brochure, réalisée aux frais de la Commune de Paris, « était si pleines d'inexactitudes et de grossières erreurs que Cacault fut obligé de la désavouer (16 août 1793) ». Frédéric MASSON, *op. cit.*, p. 130.

<sup>232</sup> Leone VICCHI, *op. cit.*, n° XXIII, L'agent diplomatique de Gênes à Rome aux membres du *Gran Consiglio* de Gênes, p. 17.

<sup>233</sup> COR, 16, n° 9374 : Traduction de la *Relation* de l'événement arrivé à Rome ..., 16 janvier 1793.

<sup>234</sup> *Ibid.*, 16, n° 9362 : Bernard à Le Brun, 2 janvier 1793, l'an 2 de la République française.

<sup>235</sup> Leone VICCHI, *op. cit.*, p. CXVIII.

<sup>236</sup> Antoine-Jean Gros, *La République*, Versailles, châteaux de Versailles et Trianon. C'est une esquisse ou une simple réplique d'une grande toile, aujourd'hui disparue.

<sup>237</sup> COR, 16, n° 9380 : Mérimée à Le Brun, Florence, 25 janvier 1793, l'an II de la République.

26 ou 27 décembre, ce qui expliquerait que Girodet et Lafitte ne soient pas partis en même temps que les autres à Naples, où Bassville, sentant le danger approcher, les envoie le 8 janvier. Dorat-Cubières, qui utilise deux lettres de Girodet, le laisse supposer : « Cette figure céleste n'était pas encore achevée, que le pape [...] fit défendre au consul Digne de l'arborer sur sa porte<sup>238</sup> ». Bassville écrit d'ailleurs que les artistes se mettent au travail dès l'enlèvement des Lys<sup>239</sup>. Ce qui paraît logique, car les pensionnaires, exaltés par l'enthousiasme de Flotte, n'avaient sûrement aucun doute sur l'accrochage prochain des emblèmes. Girodet dit avoir demandé à faire celui de l'Académie<sup>240</sup>, mais au départ, il en fallait un second ; est-ce Lafitte qui commença à s'en charger ? Il aurait manifesté ainsi un républicanisme aussi déterminé que celui de Girodet. Mais il est difficile de savoir qui fait quoi ; seul Girodet aborde la question, et Girodet ne parle que de Girodet ! Même la plume de Dorat-Cubières clame la solitude de l'artiste, acharné à son travail « comme un amant passionné », jusqu'à ce qu'il reconnaisse néanmoins que ces forces étaient « insuffisantes », et qu'il « [prie] Lafitte, pensionnaire, de [l']aider », ainsi que Péquignot et Mérimée, « et [il] leur [fit] partager [son] bonheur<sup>241</sup> ». Il faut juste se contenter de remarquer qu'à la fin, il n'est plus question que d'un écusson. Duchesne aborde cette période marquante de la vie de Lafitte en l'aménageant quelque peu. L'emblème de la République devient « un tableau relatif aux événements qui se passaient à Paris » ; « plusieurs élèves y avaient coopéré<sup>242</sup> ». Il décrit ensuite un Lafitte héroïque, seul face à la « populace ameutée », comme nous le verrons un peu plus loin.

La montée en puissance du ressentiment de la population romaine vis-à-vis des Républicains français se mesure à l'aune des couplets satiriques, simplement désobligeants ou carrément insultants qui s'étalent bientôt sur tous les murs : « C'est avec des sermons et des sonnets qu'on agite la canaille<sup>243</sup> ». Leone Vicchi en donne de nombreux exemples, telle cette invocation à Saint Pierre pour qu'il transforme tous les coqs (*galli*) en chapons<sup>244</sup>, ou cet autre d'inspiration mythologique : « Jupiter a foudroyé les Français du haut du ciel, Neptune les noie dans la mer et Pluton les accueille dans l'enfer<sup>245</sup> ». Alors se produit un changement de ton pour Bassville, dans la lettre à Lebrun du 8 janvier. Il écrit que « la levée des fleurs de lys

<sup>238</sup> DORAT-CUBIERES, *op.cit.*, p. 24.

<sup>239</sup> Frédéric MASSON, *Les diplomates de la Révolution, op. cit.*, p. 64.

<sup>240</sup> *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire, op. cit.*, Lettre LII, à M. Trioson, p. 424. Dans la version de Dorat-Cubières, cela aurait été demandé par le major Flotte.

<sup>241</sup> DORAT-CUBIERES, *op.cit.*, p. 25.

<sup>242</sup> CAT, p. IV.

<sup>243</sup> COR, 16, n° 9367 : Bassville à Lebrun, 9 janvier 1793.

<sup>244</sup> Leone VICCHI, *op. cit.*, *Invocation à Saint Pierre contre les Français*, n° 5, p. 15.

<sup>245</sup> *Ibid.*, *Encore sur la flotte*, n° 4, p. 15.

[...] occasionna beaucoup de fermentation<sup>246</sup> » ; il craint même « qu'on pourrait se porter à des actes de violence ». Les Romains ne se cachent plus pour dire ce qu'ils pensent des Français. L'un d'eux voit Bassville entrer dans l'Académie, et crie qu'il est temps d'aller chercher « des fagots pour les faire tous brûler ». On pouvait prévoir une confrontation prochaine, car « les agitateurs remuaient le peuple ». Il prend la décision de faire partir les pensionnaires à Naples, pour « éviter une scène qui aurait pu devenir sanglante ». Cette hostilité accrue serait-elle une conséquence de la réponse du Pape, datée du même jour que la lettre de Bassville, et qui aurait pu être opportunément répandue dans la population ? Elle constitue une fin de non-recevoir : « Après l'enlèvement qu'on a fait dans Rome de l'écusson royal [...] si l'on en vient à se permettre d'y substituer celui de la soi-disante République, personne ne pensera sans doute que Sa Sainteté veuille consentir à cette voye de faire ou l'approuver<sup>247</sup> ». Après avoir fortement contribué à envenimer la situation, le « courrier national » repart donc à Naples le 8 janvier, avec un véritable *casus belli* dans ses fontes, qui clôt le premier acte du drame.

### 3.2 – Les réunions patriotiques

Mais que se passe-t-il pendant ce temps dans le monde de moins en moins feutré des artistes et surtout des pensionnaires ? De nombreux témoignages citent des signes d'adhésion pleine et entière à la cause républicaine donnés par les pensionnaires, dès avant l'arrivée du major de Flotte. À plusieurs reprises, Hugou de Bassville parle de l'esprit républicain extraordinaire qu'il rencontre à l'Académie. « J'ai reçu la visite [...] de ceux des Romains qui prennent un grand intérêt à nos affaires ; le nombre en augmente journellement, grâce à quelques bons patriotes qui sont ici pour étudier, et surtout à nos jeunes élèves de l'Académie de peinture, dont le civisme égale le talent. C'est chez eux que j'ai entendu pour la première fois l'hymne sacré des Marseillais<sup>248</sup> ». Le Palais Mancini, que Ménageot essayait tant bien que mal de tenir à l'écart des collusions extérieures, devient le « point de ralliement des républicains français<sup>249</sup> ». Leur activité est connue grâce aux nombreux témoignages écrits après le 13 janvier, sources contradictoires ou au contraire convergentes, selon leur provenance. Ils répondent au besoin qu'ont eu les uns et les autres de se justifier, et surtout de

---

<sup>246</sup> COR, 16, n° 9365 : Bassville à Lebrun, 8 janvier 1793. Les citations suivantes sont extraites de la même lettre.

<sup>247</sup> *Ibid.*, n° 9366 : Mémoire du Cardinal secrétaire d'État communiqué par Zelada à Bassville, 8 janvier 1793.

<sup>248</sup> *Ibid.*, n° 9334 : Hugou de Bassville à Lebrun, 28 novembre 1792.

<sup>249</sup> *Ibid.*, n° 9360 : Hugou de Bassville à Lebrun, 26 décembre 1792.

désigner les responsables. La très officielle *Relation* de la secrétairerie d'État du 16 janvier rapporte que « le peuple n'ignorait pas que les Français avaient tenu ces jours derniers de fréquentes et nombreuses assemblées dans lesquelles, sous prétexte de banquets, ils immolaient au simulacre de la liberté représenté par un buste de Brutus couronné et garni de cocardes et de banderolles [*sic*] tricolores<sup>250</sup> ». Faux, répondent en chœur les témoins côté français, qui reconnaissent quand même que deux réunions ont bien eu lieu.

Parmi ces témoignages, il en est un plus important que les autres, sur lequel il faut s'arrêter un instant, d'abord parce qu'il est une réponse directe au cardinal Zelada, mais surtout parce que d'après Leone Vicchi, il est écrit par Louis Lafitte<sup>251</sup>. Il donne dans son ouvrage la version de cette lettre publiée de façon anonyme dans le *Moniteur Universel* du 23 février<sup>252</sup> ; comment peut-il l'attribuer à Lafitte ? A-t-il eu accès à une source qu'il ne cite pas — peut-être le document original ? C'est la réponse d'un Français réfugié à Florence au manifeste pontifical publié à Rome le 16 janvier. Mais étrangement, elle ne parle à aucun moment des événements survenus au Palais Mancini. C'est étrange de la part d'un artiste, concerné au premier chef, et qui, comme l'écrit Girodet, a vu « la mort d'assez près ». Il s'entient à rétablir "sa" vérité concernant l'assassinat de Bassville et s'attache surtout à démontrer l'hypocrisie et la duplicité du gouvernement papal. Il réfute la moindre responsabilité des Français et différencie bien le peuple de Rome des « espions » du Pape, véritables responsables des émeutes. Plus qu'un récit des faits, la lettre est un réquisitoire et une condamnation, écrite avec un style certain, émaillée de références antiques, par un individu qui manifestement "a des lettres". Elle n'est pas exempte de poncifs et de formules grandiloquentes, présentes dans d'autres lettres de ce genre ; elle provient d'un milieu où baignent les mêmes idées, et qui les exprime de la même façon. Cette aisance d'écriture nous fait douter qu'elle provient d'un jeune artiste qui n'a pas fait « ses humanités » ce qui est le cas pour Lafitte. En outre, elle présente des similitudes avec une lettre de Varon, également publiée sans nom d'auteur dans *le Moniteur*. Certaines phrases sont même rigoureusement identiques. D'après nous, il en est aussi l'auteur. La preuve définitive, nous semble-t-il, est donnée par le chargé des affaires Cacault, à savoir que l'avocat de Rouen « a écrit deux

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, n° 9374 : Traduction de la Relation de l'événement arrivé à Rome, publié par ordre de l'évêque de cette ville, 16 janvier 1793. Le texte original a été publié par Leone VICCHI, *op.cit.*, p. 27-29. Il publie également plusieurs autres récits anonymes.

<sup>251</sup> Leone VICCHI, *op. cit.*, LIV : Le peintre Lafitte au cardinal secrétaire d'État à Rome, Florence le 25 janvier, an II de la République française, p. 44-46. Publiée dans le *Moniteur universel* du 23 février 1793.

<sup>252</sup> Elle a été publiée en 1798, pour illustrer un chapitre consacré à l'affaire. Elle contient « les renseignements les plus certains. La voici telle que nous la reçûmes, dans le temps, de la main de l'auteur ». *Mémoires politiques et militaires pour servir à l'histoire secrète de la Révolution française*, attribués à Antoine Sérieys, d'après Barbier, Paris, François Buisson, an VII, tome 1, p. 194.

morceaux sur le soulèvement de Rome que vous avez fait imprimer dans le *Moniteur*<sup>253</sup> ». Mais il reste une question sans réponse : pourquoi Vicchi l'attribue-t-il à Lafitte ?

Ces deux lettres reconnaissent qu'une trentaine d'artistes a éprouvé le besoin de resserrer des liens distendus depuis quatre ans. Varon parle d'un projet de « société de patriotes<sup>254</sup> », se réunissant une fois par semaine, pour parler de leurs intérêts. Leur première réunion eut lieu après « le malheur arrivé au vaisseau amiral », Le Languedoc, qui avait été considérablement endommagé dans une tempête, les 20 et 21 décembre. Le major Flotte, qui arrive vers le 26 décembre, est sûrement pour beaucoup dans cette initiative. On y a fait une collecte de cent piastres confiées au Banquier Moutte, et on s'est revu une semaine plus tard, pour rédiger un texte à envoyer à la Convention pour l'informer de leur initiative<sup>255</sup>.

« Cependant, quelle modération, quelle timidité même dans leur conduite ! », écrit Lafitte/Varon<sup>256</sup> ; « leurs paisibles conférences » se sont tenues dans une parfaite discrétion, ajoutant même qu'on « signa dans ces assemblées le serment de respecter avec scrupule les lois de police du Gouvernement », et qu'on a bien pris garde de ne pas ressembler à un club, « image très alarmante et pour eux (les artistes) et pour vous ».

Nous en apprenons davantage sur le déroulement de ces réunions, grâce à Dorat-Cubières. La place de ce récit pompeux et grandiloquent n'est pas à négliger, car c'est par lui, plus certainement que par les nouvelles des gazettes que l'événement a été connu par le détail dans la population. Il détaille le déroulement de ces assemblées : « Nous nous sommes rassemblés quelques fois [...] pour conserver pur, au milieu des souillures de Rome, le feu républicain qui nous animait. Dans une de ces assemblées où Bassville et le major Flotte assistaient, [...] nous avons au milieu d'un repas fraternel récité la déclaration des Droits de l'Homme [...] ; nous avons arboré la cocarde nationale [...] ; un buste de Brutus était parmi nous, nous l'avons couronné de feuilles de lauriers et de chêne ; nous avons fait en son honneur des libations multipliées [...] nous avons bu à la santé de la nation, à celle des députés de la montagne<sup>257</sup> ». On remarque que certains détails étaient connus par les autorités pontificales, notamment concernant le buste de Brutus ; soit les espions pontificaux étaient efficaces, soit les artistes n'étaient pas si discrets et effacés qu'ils veulent bien le dire. La

---

<sup>253</sup> COR, 16, n° 9441, Cacaute à Colchen, 31 mai 1793

<sup>254</sup> *Ibid.*, 16, n° 9376 : Varon à Le Brun, Florence, 25 janvier 1793, l'an 2 de la République. Noter qu'il emploie le terme patriote et non artiste.

<sup>255</sup> DORAT CUBIERES, *op. cit.*, p. 21. Serait-ce une des pétitions évoquées par Girodet ?

<sup>256</sup> Leone VICCHI, *op. cit.*, LIV : Le peintre Lafitte au cardinal secrétaire d'État à Rome. Pour conserver l'attribution de la source, et marquer l'auteur véritable, nous noterons cette référence avec la formule Lafitte/Varon. Les citations suivantes sont extraites de la même lettre.

<sup>257</sup> DORAT CUBIERES, *op. cit.*, p. 61. Dans son témoignage, Varon contredit certaines affirmations : par exemple, « il est atrocement faux qu'on ait fait des banquetts ».

troisième réunion, prévue pour la deuxième semaine de janvier, n'a pu avoir lieu, car la tension a monté d'un cran. Dorat-Cubières parle d'un « événement qui vint détruire toutes [leurs] espérances, vint renverser tous [leurs] projets<sup>258</sup> ». Il est question de patriotes romains, ayant paru favoriser la Révolution française, « dans leurs discours et leurs opinions. Il n'en falut pas davantage pour donner l'éveil à la méchanceté du Sicophante à triple thiare, et pour redoubler contre nous ses emportemens et sa fureur<sup>259</sup> ». Mais nous n'avons trouvé nulle part dans les témoignages dont nous disposons d'explications supplémentaires pour cet événement.

Ces deux réunions extraordinaires avouées en masquent d'autres plus informelles dans la communauté française, comme le banquet "spontané" donné en l'honneur de Chinard et Rater. C'est Bassville qui raconte : « Six Français établis ici ayant appris que les deux victimes [...] étaient relâchées et sorties de Rome, ont été les rejoindre à la troisième poste ; il y eut un festin patriotique, on a lu (car on n'osa pas chanter) l'hymne des Marseillais qui m'a été donné par le courrier de France et que j'envoie à M. Mackau pour la faire exécuter au conservatoire de Naples<sup>260</sup> ». Toute cette effervescence passe de moins en moins inaperçue ; on voit plus souvent la cocarde tricolore ; Bassville ne fait pas toujours montre de discrétion et de prudence. Le 7 janvier, il informe Lebrun de modifications : « Je vous préviens que j'ai fait enlever dès le premier jour tout ce qui pouvait rappeler l'ancien despotisme, que j'ai fait quitter au suisse sa livrée qui étaient en lambeaux ; il a eu hier un habit neuf et porte, comme les autres domestiques, la cocarde tricolore, ce qui a été un spectacle pour les Romains<sup>261</sup> ». Mais des espions très actifs voient, entendent, et surtout répètent tout. C'est probablement la multiplication de ces signes ostensibles de républicanisme, plus que l'enlèvement des armes des Bourbons, qui heurte la population romaine et provoque l'état d'agitation et de « fermentation » dont parle Bassville le 8 janvier. S'il fallait trouver un maître mot pour qualifier les forces en présence, ce serait "radicalisation" ; de tous côtés, les opinions se durcissent et s'exaspèrent. Il ne suffit plus de grand-chose pour que la population romaine se soulève contre ces mécréants, qui ne reconnaissent pas la sainte souveraineté du Pape et se conduisent en terrain conquis.

---

<sup>258</sup> *Id.*, p. 21.

<sup>259</sup> *Id.*, p. 22.

<sup>260</sup> COR, 16, n° 9322, Bassville à Lebrun, 21 novembre 1792. Bassville assista vraisemblablement à ce banquet où il se livra sans doute à quelques provocations. *A priori*, on peut penser que les participants, « six Français », n'étaient pas des pensionnaires. Bassville l'aurait sans doute précisé.

<sup>261</sup> *Ibid.*, 16, n°9364, Bassville à Lebrun, 8 janvier 1793.

## 4 – « Le tumulte » du 13 janvier 1793

### 4.1- L'ultimatum de Mackau

Nous avons vu le major de Flotte quitter Rome le 8 janvier, il est de retour le 12, le temps de se charger des ordres catégoriques de Mackau. A Digne, il ordonne « au nom de la République, et sur [sa] responsabilité, [...] de faire placer dans les vingt-quatre heures l'emblème de la liberté<sup>262</sup> ». Avec une inconscience qui n'a d'égal que son orgueil, il se dit convaincu que les Français de Rome sauront s'opposer à la profanation de l'écusson par des « mains sacerdotales ». Le consul refuse d'obéir bien sûr, d'abord parce que Mackau n'a aucune espèce d'autorité sur lui, qui ne rend compte qu'au ministre de la Marine — à qui il a écrit pour avoir des instructions —, mais surtout parce que « si le citoyen Mackau avait mieux connu le caractère du peuple romain, que l'on excitait depuis quelques jours, il n'aurait pas pris une mesure tendant à faire égorger les Français qui étaient à Rome<sup>263</sup> ». Avec non moins d'imprudence et d'aveuglement, Mackau ordonne la même chose au Pape, allant jusqu'à le menacer, « si un Français est outragé, [de] la vengeance de la nation française<sup>264</sup> ». La lettre est remise au cardinal Zelada le jour-même, « à 11 heures », par les deux Français en uniforme, portant peut-être même la cocarde, et d'après le récit postérieur de Mérimée, il y eut « une dispute très animée ». Flotte, « jeune homme bouillant<sup>265</sup> » et tout aussi inconséquent que son maître de Naples, en rajoute dans la menace : « Je me permis de lui dire [...] que je le prévenais que si un Français éprouvait la moindre insulte, Rome serait anéantie<sup>266</sup> ». D'après Mérimée, Flotte aurait dit que « Rome serait traitée comme Onelia l'avait été<sup>267</sup> » ; et celui de la secrétairerie d'État parle de « la destruction de Rome, dont il ne

---

<sup>262</sup> Leone VICCHI, *op. cit.*, n° XXVII : Le ministre de France à Naples au consul de France à Rome, 10 janvier 1793, an II de la Rép. Fr.

<sup>263</sup> COR, 16, n° 9380, Relation de Mérimée à Lebrun, 25 janvier 1793.

<sup>264</sup> Leone VICCHI, *op. cit.*, n° XXVI : Le ministre de la République Française à Naples au cardinal secrétaire d'État à Rome, 10 janvier 1793, an II de la Rép. Fr.

<sup>265</sup> COR, 16, n° 9380, Relation de Mérimée à Lebrun, 25 janvier 1793.

<sup>266</sup> Leone VICCHI, *op. cit.*, n° XLVI, p. 35-37 : Lettre de Flotte à Mackau, janvier 1793. Ces propos sont cités aussi dans la relation de Mérimée (COR, 16, n° 9380, 25 janvier 1793)

<sup>267</sup> COR, 16, n° 9380, Relation de Mérimée à Lebrun, 25 janvier 1793. Oneglia (Oneille) est une ville du golfe de Gênes, attaquée par l'Amiral Truget en novembre 1792. Les habitants, ayant fait preuve de perfidie à l'encontre de Français venus parlementer, l'amiral use du droit de représailles, et la ville est ravagée. Pour juste la satisfaction de la vengeance, car on rembarque vite, après avoir reconnu qu'il était impossible de se maintenir dans ces lieux.



resterait pas pierre sur pierre<sup>268</sup> ». Quels que soit les termes employés, ils traduisent la sottise intransigeante et la suffisance d'individus ignorant la réalité du moment. Cet ultimatum provoquait une situation de non-retour, qui ne pouvait déboucher que sur une explosion de violence. Zelada leur parle d'ailleurs des « mouvements » du peuple que l'on pouvait craindre. Mais Flotte écarte la mise en garde, jugeant que « le peuple n'agirait pas sans ordre du gouvernement ».

Quelle pouvait être l'attitude des autorités pontificales ? Revenons une semaine plus tôt, lorsqu'on discute de la conduite à tenir face aux exigences françaises. Le consul de Gênes nous révèle la division des cardinaux, certains enclins à accepter l'écusson républicain, et d'autres, penchant pour la fermeté. « La division des cardinaux est peut-être le premier signe du malaise de Pie VI, qui va désormais mener une politique plus hésitante<sup>269</sup> ». On pouvait s'attendre à une fracture encore plus manifeste à la lecture de l'ultimatum. L'alternative était rude pour le Pape : soit reconnaître un État qui s'égare toujours plus, au mépris de son devoir sacré de gardien du « précieux dépôt de la religion », soit laisser les armées impies ravager la Ville. Quelle liberté de manœuvre restait-il à un Pape moins sûr de lui ? D'une certaine façon, « l'éruption décisive du peuple<sup>270</sup> » arrive à point pour résoudre une situation bloquée.

Pendant que l'on attend la réponse promise par Zelada sous deux ou trois jours, l'heure est à la discussion du côté français. Nous puiserons dans le récit de Mérimée, bien informé des événements survenus les samedi 12 et dimanche 13 janvier au matin. Il a laissé ses camarades au travail à l'Académie, et revient trouver Bassville chez le consul ; celui-ci « disputait vivement<sup>271</sup> ». Nous l'avons dit, il est hors de question pour lui d'accrocher l'écusson avant d'avoir reçu les ordres du Conseil exécutif. Ce refus oblige Bassville et Flotte à changer leur plan ; l'écusson sera placé sur le Palais Mancini, on en informe ceux qui sont présents ce soir-là à l'Académie. Nouveau revirement le lendemain matin ; « d'après une vive discussion entre le major et Bassville », on convient que les armes ne peuvent être installées sur une « maison d'études », avant que de l'être sur la maison du consul. Flotte est alors d'avis de forcer le passage et d'aller contre l'avis de Digne. Il harangue la société présente avec enthousiasme, exposant que le Conseil exécutif n'attend « qu'un prétexte pour détruire

---

<sup>268</sup> *Ibid.*, n° 9374 : Traduction de la *Relation de l'événement arrivé à Rome, publiée par ordre de l'évêque de cette ville*, 16 janvier 1793. Le texte original a été publié par Leone VICCHI, *op. cit.*, p. 27-29. Il publie également plusieurs autres récits anonymes.

<sup>269</sup> Gérard PELLETIER, *Rome et la Révolution française, op. cit.*, chapitre XVIII : Le tournant de l'hiver 1792-1793 : la grande peur romaine. [consulté en ligne].

<sup>270</sup> COR, 16, n° 9374 : Traduction de la *Relation de l'événement arrivé à Rome ...*

<sup>271</sup> *Ibid.*, 16, n° 9380 : Mérimée à Le Brun, 25 janvier 1793, l'an 2<sup>e</sup> de la République. Les citations suivantes sont extraites de ce récit.

l'antre où se tramaient les complots des prêtres ». Flotte a beaucoup d'ascendant sur « des jeunes gens dévorés comme lui de l'amour de la liberté » ; mais certains plus « calmes » font remarquer que « l'entreprise périlleuse » mettait en danger tous ceux qui ne pourraient pas quitter aussi facilement Rome, et qu'il ne fallait pas prendre de décision à leur place. Bassville propose alors une réunion pour le soir même qui regrouperait le plus de Français possible, pour décider collectivement du parti à prendre. C'était, ajoute Mérimée avec lucidité, le « dernier moyen qu'il avait imaginé pour tempérer l'ardeur impétueuse du jeune officier ou au moins pour n'exposer la colonie française que du consentement de tous ». Bassville a pris enfin la mesure du danger. Il désapprouve ostensiblement l'obstination de Flotte — le consul en témoignera dans son rapport au ministre —, mais tout retour en arrière est impossible, le mécanisme est enclenché.

## 4.2 - « Une éruption décisive du peuple<sup>272</sup> »

Deux incidents ont lieu à peu près simultanément en ce dimanche après-midi, provoqués par la vindicte populaire à l'encontre des Français. Le premier aboutit à l'assassinat d'Hugou de Bassville, le second à l'invasion du Palais Mancini.

Presque tous les récits du temps parlent abondamment du premier et plusieurs scénarios se dessinent<sup>273</sup>. Tous sont d'accord pour dire que les violences de la populace ont commencé sur le *Corso*, à la vue d'un carrosse occupé par des Français portant cocarde, à savoir Flotte et Amaury-Duval, qui accompagnaient en promenade la femme et l'enfant de Bassville. Le carrosse, pris à parti et poursuivi par la foule, parvient à se réfugier chez le banquier Moutte, où se trouvait Bassville. Ce qui se passe ensuite est raconté avec le plus d'exactitude, selon nous, par Amaury-Duval, le seul à avoir assisté à l'assassinat. Il se serait écoulé « plusieurs heures » avant que la foule ne pénètre dans la maison<sup>274</sup>. Flotte abandonne la place : avec une partie des domestiques, ils descendent, « au moyen d'une corde dans une petite cour intérieure<sup>275</sup> » ; Bassville n'a pas voulu le suivre, et il est frappé d'un coup de baïonnette, alors qu'il en train de barrer l'accès à l'appartement où se cache sa famille.

---

<sup>272</sup> COR, 16, n° 9374 : Traduction de la *Relation de l'événement arrivé à Rome ...*

<sup>273</sup> Gérard PELLETIER, *Rome et la Révolution française, op. cit.*, chapitre XVIII : Le tournant de l'hiver 1792-1793 : la grande peur romaine [consulté en ligne].

<sup>274</sup> COR, 16, n° 9620 : Amaury-Duval à Delacroix, 25 germinal an V. Il écrit ce document pour prouver ses droits au dédommagement financier que le gouvernement de Rome doit payer en 1797. Mérimée a dit avoir trouvé le lendemain dans les papiers de Bassville, une lettre écrite à Zelada une demi-heure avant sa mort.

<sup>275</sup> *Id.* Flotte dit lui-même n'avoir eu « que le temps de [se] précipiter par une fenêtre dans une cour sans issue ». Il y resta sept heures, dans une « cruelle perplexité » !

Amoury-Duval, près de lui à ce moment, s'enfuit poursuivi par les assassins, mais un soldat lui vient en aide et le conduit dans un corps de garde. Malmené et même blessé sur le chemin, il reste quinze jours emprisonné. L'infortuné Bassville meurt après vingt-quatre heures d'une agonie terrible, pendant lesquelles il a subi de nombreux outrages. Réfugié dans une maison toute proche, Mérimée le voit passer, traîné par les cheveux, « sans connaissance, couvert de sang, à demi-nud [...] au milieu d'une grêle de pierres<sup>276</sup> ». Varon renchérit dans l'horreur, parlant « d'énormes coups de masse sur la tête », et il ajoute : « le dos de sa chemise était en charpie, la peau tombait en lambeaux ; sa tête était triturée de blessures et de sang, épouvantable<sup>277</sup> ».

Mais les témoignages ne se contentent pas de décrire ces scènes terribles, ils démontrent que le gouvernement pontifical est le seul responsable de l'agitation populaire et l'unique coupable pour avoir laissé la situation dégénérer, voire pour l'avoir provoquée. À n'en pas douter, au vu de la qualité du témoignage, c'est le major de Flotte qui détient la preuve indiscutable de la culpabilité du Pape : « J'ai su depuis par M. Moutte qui le tient du beau-frère du chargé d'affaire de Naples à Rome, qui dit l'avoir entendu, que le sénateur Rezzonico dit au soi-disant peuple, vis-à-vis de l'Académie : il y en a assez, le pape est content » ! ... Depuis l'automne, on voit que la papauté joue un double jeu vis-à-vis de la communauté française. D'un côté, elle fait montre d'une relative tolérance et lui assure une certaine tranquillité, qui varie au rythme du danger plus ou moins grand que constitue la flotte française : conciliante, tant que celle-ci est en position de force, laissant même parfois planer la possibilité d'une reconnaissance de la République mais résolument hostile, dès que la menace faiblit. La lettre de Lafitte/Varon, étant presque exclusivement constituée d'attaques contre la papauté, résume parfaitement bien cet état de fait : « Vous sembliez vous préparer chaque jour à rentrer en grâce avec la république. De nouvelles et folles espérances changèrent bientôt ces hypocrites dispositions ; la nouvelle de la guerre avec les anglais, la nouvelle de la submersion de la flotte française vous ont bientôt rappelé à vos anciens errements ». Jusqu'au dernier jour, l'hypocrisie est flagrante, et il dénonce la duplicité du gouvernement pontifical : contrairement à ce qu'affirme la *Relation officielle*<sup>278</sup>, quand Basseville et Flotte se présentèrent la veille de l'assassinat, « vous ne manquâtes pas d'assurer

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, 16, n° 9380 : Mérimée à Le Brun, Florence, 25 janvier 1793.

<sup>277</sup> *Ibid.*, 16, n° 9376 : Varon à Le Brun, Florence, 18 janvier 1793.

<sup>278</sup> On aurait fait parvenir à Flotte et Bassville des « avis particuliers » leur demandant d'éviter les « nouveautés » pouvant choquer l'opinion populaire. Mais ils n'en ont pas tenu compte, et Flotte avait annoncé vouloir faire prendre la cocarde à tous les Français. On voit que la question de la cocarde, peut-être même plus que l'apposition des armes, est une pomme de discorde entre Français et Romains.

à nos agents qu'ils devaient conserver leur cocarde, et que tous les Français la pouvaient arborer aussi ». Mais, d'un autre côté, le gouvernement pontifical attise en permanence la haine pour les Français et travaille en sous-main pour entretenir un climat de peur dans la population. Les jubilés de prières, l'organisation et l'armement de milices civiles, qui patrouillent, défilent, manœuvrent au vu et au su de la population, voilà bien de quoi alimenter l'angoisse. Les espions infiltrèrent les milieux français, surtout l'Académie, et laissent fuiter des informations susceptibles d'alimenter la colère de la population. Deux ou trois jours avant l'incident, Mérimée affirme « qu'on voyait à l'Académie des moines et des gens de toutes couleurs qui venaient roder et regarder partout. La conversation de Bassville et du major avec le secrétaire d'État avait été divulguée en un instant et perfidement arrangée ». La lettre de Varon/Lafitte cite un exemple précis : quand le consul remit « le grand manifeste du Pape » à Bassville, « celui-ci se permit un propos léger sur le compte du souverain-pontife. L'espion vous le rendit aussitôt et la perte de Bassville était décidée ». Les jubilées avec indulgence, les prières, les explications miraculeuses des mauvaises fortunes qui frappent l'escadre Latouche, abondamment commentées et interprétées comme autant de preuves du bon droit du Souverain Pontife, tout cela galvanise les Romains. C'est surtout après la terrible tempête hivernale autour du 20 décembre qui cause de gros dégâts, et démâte le vaisseau amiral, le Languedoc, que l'animosité de la population se transforme en aversion. Mérimée le rapporte : « Le manifeste du Pape, répandu avec profusion dans Rome, y avait excité une grande fermentation. On avait prêché au peuple que la tempête qui, disait-il, avait dispersé et détruit la flotte française était un miracle de Saint Thomas ». La population y voit un signe que l'on peut chasser les Français. Mérimée ajoute que le jour fatidique, un sonnet l'exhortant à égorger tous les Français était distribué sur le Cours, et les soldats aidaient à la distribution. Alors le peuple a fait ce qu'on attendait de lui. « Je dirai bientôt ce que c'était ce peuple », écrit Lafitte/Varon. Et il développe l'idée que seuls des gens à la solde du Pape sont responsables du désastre. « Ce sont vos espions ; on en avait reconnu les chefs, errants pendant le jour par les rues, et disposant leurs groupes ». On retrouve la même vision dans le récit d'Amaury-Duval : « ces attentats n'ont pu être commandés que par le fanatisme le plus cruel à une troupe ignorante et superstitieuse, le peuple, si respectable en masse, si juste partout, ne saurait en être coupable<sup>279</sup> ». Et Lafitte/Varon prophétise même la réaction redoutable qui sera celle du peuple romain, quand on lui aura décillé les yeux : « qu'il sera terrible lorsqu'il

---

<sup>279</sup> Leone VICCHI, *op. cit.*, LXI : Déclaration du citoyen Amaury-Duval sur l'émeute du 13 janvier 1793 à Rome, Naples, 31 janvier 1793.

posera la borne à tant de brigandages et de folies sacerdotales ; [...] quand il vous redemandera sa liberté ».

### 4.3 – « Des pensionnaires exécrés »

Avant de parler de l'autre objectif visé par les émeutiers, peut-être même le principal pour eux, le Palais Mancini, on peut se demander pourquoi les deux pensionnaires Girodet et Lafitte étaient restés à Rome alors que tous leurs camarades avaient été incités à se mettre à l'abri à Naples<sup>280</sup>. Bassville savait que l'Académie, lieu de concentration de Français, était le point de mire des « factieux » et que, à partir du moment où elle serait vide, tout irait mieux<sup>281</sup>. Une première raison est une mauvaise estimation du danger. Girodet repousse le départ : « Samedi ou dimanche, au plus tard, je pars pour Naples, ne sachant guère quand et comment je reverrai Rome, dont le peuple est prêt à se porter à toutes les extrémités auxquelles on cherche à le pousser. Cependant il n'y a pas encore de danger mais le moment ne tardera pas<sup>282</sup> ». Mérimée avouera plus tard ce que tous pensaient : il n'y avait de risque à courir qu'au moment de placer les armes de la République. Cette mauvaise estimation repose évidemment sur la conscience faussée qu'ils ont de la puissance républicaine. Galvanisés par Bassville et surtout Flotte, ils sont convaincus que le Pape va s'incliner ; peut-être même s'attendent-ils à voir arriver les soldats français. Pourtant, il avait semblé évident à la plupart des pensionnaires qu'il était difficile pour eux de continuer – au moins provisoirement – à étudier à Rome, et ils étaient partis. Mais alors, Girodet et Lafitte seraient-ils particulièrement imprudents et inconscients du danger, ou font-ils partie des patriotes les plus engagés, comme l'écrit Olivier Michel<sup>283</sup> ? On connaît les fortes convictions républicaines de Girodet. Lafitte les partage-t-il ? Fait-il partie des amis proches de Girodet comme le laisse entendre le récit

---

<sup>280</sup> Nous laissons de côté le cas de Mérimée et Péquignot, externes, qui ne bénéficiaient pas des facilités accordées aux pensionnaires. Selon Girodet, dix d'entre eux étaient partis.

<sup>281</sup> COR, 16, n° 9367, Bassville à Lebrun, 9 janvier 1793.

<sup>282</sup> *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, op. cit.*, lettre LI du 9 janvier 1793 à M. Trioson, p. 421-423. Girodet partage peut-être l'avis de Bassville qui s'attend à des troubles lorsque sera connue la nouvelle du procès de Louis XVI. Duchesne sait qu'il « venait d'obtenir son passeport pour Naples », quand eut lieu l'émeute. CAT, Notice, p. IV.

<sup>283</sup> Olivier MICHEL, « Effervescence et violence. Les artistes français en Italie de 1789 à 1793 », *La Révolution française et l'Europe, 1789-1799*, XXème exposition du Conseil de l'Europe, Paris, 1989, p. 618-621. A en croire Flotte, ils sont nombreux les inconscients téméraires. Dans le rapport à Mackau, il écrit : « Oui, citoyen ministre, j'avais déjà sondé l'opinion des Français de Rome, et la grande majorité m'avait paru plutôt décidée à périr qu'à ne pas voir ce signe national sur la porte de la maison consulaire. Je vous le dirai, notre hardiesse eût été payée par la réussite, si la perfidie la plus insigne n'eût pas devancé le moment que nous attendions avec impatience ». Leone VICCHI, *op. cit.*, XLVI : Charles de Flotte au ministre de France à Naples, janvier 1793.

de Dorat Cubières ? Ils avaient une raison impérieuse pour rester, la plus légitime à leurs yeux, la réalisation de l'image de la Liberté, comme nous l'avons expliqué précédemment.

C'était un motif supplémentaire d'exaspération pour les émeutiers. « On avait su que les nouvelles armes de la République devaient sortir de l'Académie et être placées sur ma porte à l'entrée de la nuit<sup>284</sup> ». D'après le consul, « des pelotons de gens du bas peuple armés de pierres et de bâtons » ont commencé à se diriger vers l'Académie dès trois heures. Les quatre artistes présents ne s'aperçoivent de rien, au travail dans une pièce à l'écart. Deux d'entre eux ont laissé un récit assez semblable des événements, Girodet et Mérimée. Vers quatre heures, l'un d'eux est sorti et constate un attroupement dans la cour, mais il n'y a pas de signe d'agressivité. Il doit être sur ses gardes malgré tout, car il ressort, et cette fois-ci, « le peuple furieux [réduisait] en poudre les fenêtres, vitres, portes, ainsi que les statues des escaliers et des appartements<sup>285</sup> ». Tous les quatre se précipitent alors vers l'escalier, et aperçoivent des soldats en train de repousser la populace. « Nous nous présentons avec confiance en leur disant que nous étions Français et habitants de la maison ; mais cette explication ne servit qu'à les animer contre nous et nous faillîmes d'en être assommés<sup>286</sup> ». Girodet ajoute qu'on les fit descendre à grands coups de crosse, mais cela les sauva, car la populace crut qu'ils étaient des leurs. Malheureusement, quelques-uns les reconnaissent : « un de mes camarades fut poursuivi à coup de pavés et moi à coup de couteau ». Ils parviennent pourtant à s'échapper chacun de leur côté ; Mérimée et Girodet ont eu le même réflexe, courir chez Bassville, pour prévenir tout le monde. Mais la même « foule de furieux » entoure la maison. Nous avons dit précédemment que le premier s'était réfugié dans une maison voisine ; il y reste jusqu'au lendemain, puis prend contact avec l'ambassadeur d'Espagne, le chevalier d'Azara, qui avait à plusieurs reprises répété à Bassville « de venir, en cas d'accident, avec ces compatriotes se réfugier dans son palais<sup>287</sup> ». C'est grâce à son aide que Mérimée, sans doute aussi Lafitte et plusieurs autres, purent gagner Florence. Girodet a le même réflexe, et « se jette » dans une maison voisine. A la nuit, il retourne à l'Académie, sans doute pour y prendre ses affaires. C'est « le palais de Priam ; on se préparait à briser les portes à coup de hache et à y mettre le feu<sup>288</sup> ». Il a la chance de retrouver un de ses modèles, qui l'héberge, puis un de ses camarades, « après l'avoir cherché longtemps ». Il s'agit

---

<sup>284</sup> Récit de Digne cité par Frédéric Masson, *op. cit.*, p. 82. Dorat-Cubières dit la même chose : « Quelques français imprudents avaient dit à Rome que je traçais en secret l'image sacrée de la divinité ». *Op. cit.*, p. 23

<sup>285</sup> *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, op. cit.*, Lettre LII : à M. Trioson, Naples, 19 janvier 1793.

<sup>286</sup> COR, 16, n° 9380 : Mérimée à Le Brun.

<sup>287</sup> *Id.*

<sup>288</sup> *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire, op. cit.*, Lettre LII.

certainement de Péquignot, avec qui il part pour Naples. Le voyage fut long et difficile : deux jours de marche avant de trouver une voiture, et « entre autres motifs d'inquiétude », une rencontre avec des « scélérats » qui menacent de les massacrer. Arrivés à Naples, ils sont bien accueillis par Mackau, mais ils éprouvent « la plus grande inquiétude sur le sort de ceux de [leurs camarades] qui sont restés en proie à la proscription<sup>289</sup> ».

Qu'en est-il de Lafitte ? Il y a bien le récit de Duchesne, mais peut-on en retirer des informations fiables ? On lui a raconté une histoire vieille de plus de trente ans, probablement très enjolivée dès le départ. Pleine d'héroïsme et de bons sentiments, elle est tellement abracadabrantesque, qu'elle mérite d'être rapportée tout de même. « Son âme douce et paisible ne pouvait croire aux excès d'une populace ameutée », et il continuait tranquillement « ses études », tandis que tous les autres pensionnaires s'étaient mis à l'abri<sup>290</sup>. Il aperçoit un architecte suisse de ses amis, mais ne peut le rejoindre ; « déjà de la paille enflammée jette des tourbillons de fumée ». Il prend le parti de grimper sur les toits, et comptant sur son adresse et sur ses forces, « il se précipite à travers la cour d'une maison voisine, où il parvient à saisir le balcon d'une fenêtre entr'ouverte <sup>291</sup> ». Comme ses camarades, il bénéficie de l'aide des habitants de ladite maison. Les pensionnaires n'avaient donc pas que des ennemis à Rome !

Au terme d'une année mouvementée, qui s'achèvent dans la violence, voilà donc les pensionnaires et autres artistes français éparpillés entre Florence et Naples. Certains vont vouloir et pouvoir rentrer en France immédiatement, la plupart vont rester quelque temps, et essayer de vivre de leur art. Les pensionnaires rentreront les uns après les autres, et pour la plupart ne reverront jamais Rome.

Les courriers de Digne et Lebrun, transmettant le *Mémoire* de Zelada du 8 janvier, parviennent à leurs destinataires vers le 25 et les réponses sont sans appel. Monge demande à Digne d'attendre l'arrivée de François Cacault, le nouveau chargé d'affaires à Rome. Lebrun désavoue Bassville ; la réaction du Saint Siège était prévisible et compréhensible ; on lui demande de retourner à Naples. Il sera du ressort de Cacault d'informer le cardinal Zelada que le Conseil exécutif n'avait pas autorisé les démarches de Bassville et Flotte, et que la République française entend « cultiver ses rapports politiques avec la cour de Rome<sup>292</sup> ».

---

<sup>289</sup> *Id.*

<sup>290</sup> CAT, p. IV. Girodet lui-même avait déjà son passeport, nous dit-on.

<sup>291</sup> Varon parle aussi de pensionnaires qui s'échappent par les toits, mais il décrit bien les quatre qui « furent rencontrés par les soldats, qui ne les protégèrent qu'en les frappant de la crosse de leurs fusils ».

<sup>292</sup> Leone VICCHI, *op. cit.*, LIX : Le ministre des Affaires étrangères à Paris au citoyen Cacault à Paris, 30 janvier 1793.

Quelques jours plus tard, la nouvelle du tumulte est connue, et on redevient “révolutionnaire”. Le 2 février, la Convention est informée du « grand crime commis », et l’article 1<sup>er</sup> du décret qui s’ensuit, « enjoint au Conseil exécutif de prendre les mesures les plus promptes pour tirer une vengeance éclatante de ces attentats<sup>293</sup> ». Mais la riposte que les Français expulsés attendent, que les artistes eux-mêmes appellent de leurs vœux, que la Convention prévoit, n’aura pas lieu bien sûr. Il reviendra à Bonaparte quelques années plus tard de réclamer au Pape les dédommagements compensatoires nécessaires pour réparer.

---

<sup>293</sup> AP, Tome 58, séance du 2 février 1793, p. 166.





## II - A Florence

### 1 – Le refuge

A ce point des événements, il faut faire une place au récit de Dorat-Cubières, en rappelant qu'il s'est servi de lettres d'artistes en rapport avec David. Y en aurait-il eu une de Lafitte ? Car Dorat le fait intervenir à Naples. L'entrée spectaculaire et pleine de lyrisme est digne de celle d'une *diva* pour son grand air : « Lafite entre tout esoufflé, et nous apparaît comme un ange descendu des cieux<sup>294</sup> ». La suite accrédite la thèse d'une relation amicale intense entre lui et Girodet : « Je cours au-devant de lui, je l'embrasse, je l'embrasse avec d'autant plus de plaisir, que n'ayant pas reçu de ses nouvelles depuis mon départ de Rome, je craignais qu'il n'eût trouvé la mort dans ce tombeau de la liberté ». Figure ici un épisode, que nous n'avons pas trouvé dans d'autres relations : le saccage de la maison de l'ébéniste Ives, après celui de l'Académie. Girodet apparaît comme l'unique objet du ressentiment populaire, on sait qu'il est en train de peindre les armes de la République ; on se souvient d'un tableau « dont le sujet patriotique avait extrêmement déplu dans Rome<sup>295</sup> ». On pense qu'il s'est réfugié, chez l'ébéniste Ives<sup>296</sup>, où l'on découvrira aussi *La Liberté* à côté d'*Hypocrate*. La fureur de n'y rien trouver les pousse à saccager sa maison. Le reste du récit est plutôt un réquisitoire contre la politique perfide et odieuse du gouvernement pontifical, et Mackau l'interrompt bien vite.

La présence à Naples de Lafitte nous semble peu réaliste. Des documents postérieurs font partir sa pension de février, et il est à Florence. Pourquoi faire le voyage jusqu'à Naples, pour repartir presque dans la foulée en Toscane ? Plusieurs facteurs s'opposent à ces allées et venues multipliées inutilement, et en premier lieu, le coût du voyage pour un artiste qui, *a*

---

<sup>294</sup> DORAT-CUBIERES, p. 31. Une analyse détaillée du texte permet d'en déterminer les sources. Il y a la trace de deux lettres de Girodet, celle envoyée à Trioson, et qui a certainement circulé dans le milieu qu'il fréquentait, et une autre non localisée. On reconnaît très nettement les emprunts aux « gazettes » : la lettre de Varon au *Moniteur* et celle attribuée à Lafitte par Vicchi. Quelques informations seulement ont été données par une ou plusieurs sources que nous n'avons pas pu déterminer, mais cela ne représente qu'une petite partie du texte. Les citations suivantes sont extraites du même ouvrage.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 32. Il s'agit d'« *Hypocrate préférant le salut de ses concitoyens aux attraits de la pourpre et de l'or* », peint pour le Docteur Trioson.

<sup>296</sup> Il n'a pas tout à fait tort de le chercher là. Dans le récit de Dorat, Lafitte dit que le peuple arrive chez Ives au moment même où Girodet et Péquignot venaient de quitter les lieux.

*priori*, a tout perdu. Mais il y a aussi la dangerosité des routes ; il fallait retraverser les États pontificaux, et le récit de Girodet au Docteur Trioson montre assez les embûches : ce n'est guère qu'« hors des états du pape, [que] nous fûmes véritablement traités en amis<sup>297</sup> ». Sa participation au récit de Dorat n'est que de pure forme, pour la dramaturgie, et parce que Lafitte était l'autre pensionnaire encore présent à Rome au moment des événements. Son arrivée permet de raconter ce que Girodet n'a pas pu voir et met en valeur l'importance du pensionnaire, qui incarne à lui tout seul l'esprit révolutionnaire des artistes. C'est lui "personnellement" que le peuple poursuit. D'ailleurs, l'intervention de Lafitte n'apporte aucune information sur ce qui lui est arrivé à lui.

La première liste officielle des réfugiés qui nous soit parvenue a été envoyée par Cacault le 26 avril 1793 : il y a cinq pensionnaires, Lafitte, Gois<sup>298</sup>, Meynier, Gérard (sculpteur), et Lemot, plus seize artistes, et six « gens de lettres et autres honnêtes citoyens<sup>299</sup> ». Tous ne sont pas arrivés au même moment ; un décompte des sommes dues aux artistes réfugiés à Florence récapitule la situation du pensionnaire Lafitte : « arrivé à Florence au mois de janvier 1793, le traitement a commencé à lui être payé [...] le 1<sup>er</sup> février<sup>300</sup> ». Gois est arrivé « à la même époque », Meynier et Gérard, plus tard. Leur paiement à Florence ne commence qu'au 1<sup>er</sup> mars<sup>301</sup>. Nous avons expliqué que Mérimée et d'autres Français, au nombre desquels nous pouvons compter Varon et Lafitte, ont trouvé refuge chez l'ambassadeur d'Espagne. En outre, celui-ci leur fournit les secours financiers nécessaires pour quitter Rome. Varon parle de « divers pays où nous avons des ministres », mais « un grand nombre s'est réfugié en Toscane ». Si l'on en croit une lettre du résident français à la cour de Florence, « la Toscane n'a point dissimulé l'indignation qu'inspire un tel forfait<sup>302</sup> ». Il est certain que les fuyards s'attendent à y être bien reçus. C'est le cas : « Le plus aimable des princes, et le digne ami qui dirige sa jeunesse, ont acquitté le plus sacré des devoirs en ouvrant à de malheureux fugitifs un asile où le fanatisme et la proscription ne viendront plus

---

<sup>297</sup> *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, op. cit.*, Lettre LII, à M. Trioson, Naples, 19 janvier 1793.

<sup>298</sup> Edme-François-Etienne Gois avait obtenu le premier prix de sculpture en 1791. Il ne s'était mis en route pour Rome que tardivement, et arrive en Italie au moment des événements. Il est obligé de s'arrêter à Florence et ne fait pas partie des pensionnaires qui se sont enfuis de Rome.

<sup>299</sup> COR, 16, n° 9424, Cacault à Lebrun, 26 avril 1794. Envoyé par Lebrun à Rome comme agent de la République française, avec pour mission de s'occuper de l'Académie de France à Rome, Cacault arrive à Florence alors que les pensionnaires ont déjà fui les États pontificaux. Il écrit le 26 février à Lebrun qu'il commettrait « une imprudence sans utilité » de se présenter à Rome, et il reste à Florence d'où il renseignera jusqu'au bout sur l'état des Français réfugiés.

<sup>300</sup> AN, F<sup>17</sup> 1290, dossier 3. Frimaire ou nivôse an II (novembre, décembre ou janvier 1793-1794).

<sup>301</sup> *Ibid.*, Rapport sur les élèves pensionnaires de l'Académie de France à Rome, nivôse an II (décembre 1793-janvier 1794).

<sup>302</sup> AP, séance du 2 Février 1793. Lettre du conseil exécutif provisoire au président de la Convention, p. 165.

les poursuivre<sup>303</sup> ». Le grand-duché avait toutes les raisons d'apparaître comme un havre de paix pour ces persécutés. Depuis les Médicis, pour la liberté du commerce, il observe une stricte politique de neutralité dès que des bruits de guerre se font entendre, et il n'y avait pas manqué en avril 1792, en renouvelant son *Règlement relativement à la navigation et au commerce* de 1778. « Son intérêt, dit-on, son système fondamental est de conserver sa tranquillité, de cultiver les arts, d'encourager sans cesse l'agriculture, d'animer l'industrie et de favoriser le commerce. Ces principes [...] le grand-duc régnant semble les avoir pris pour l'unique règle de sa conduite<sup>304</sup> », remarque un avis sur l'état florentin écrit en 1793. Le grand-duché ne dresse pas de barrière entre la France et lui, lorsqu'éclate la Révolution. Le conseiller et ancien précepteur de Ferdinand, le marquis Manfredini, est même plutôt ouvert aux idées nouvelles, au point d'être surnommé « le marquis jacobin »<sup>305</sup>. Le gouvernement toscan a reconnu le premier la République et se tient informé des événements par l'intermédiaire de son résident à Paris, qui envoie entre 1789 et 1793 essentiellement des gazettes, mais aussi, jusqu'en 1791, à plusieurs reprises des paquets de brochures, et quelquefois des ouvrages critiques sur la Révolution. Parmi ces envois, figure aussi une comédie intitulée *La giornata del Vaticano*, pièce très anticléricale, dans laquelle on voit le pape conserver son pouvoir temporel en acceptant de se marier<sup>306</sup>. Certains d'un bon accueil dans un état qui a été le premier à reconnaître la République française, les réfugiés pouvaient également être assurés de recevoir les nouvelles de France, car les écrits sont diffusés aussi par des vecteurs moins officiels. La Toscane apparaît même comme une zone de liberté en matière de circulation de livres et d'imprimés. Dans les années 1792-1794, des témoins évoquent des brochures révolutionnaires en tout genre, comme ce chroniqueur de Cortone, hostile au Pape, qui écrit dans les derniers mois de 1792 et salue l'existence de tous ces livrets, montrant l'agrément de la liberté, le bienfait de la République, et au contraire, les préjudices pour les hommes qui doivent subir le joug d'un seul homme. Ces compositions claires et bien raisonnées font plus de mal aux souverains, pense-t-il, que les guerres<sup>307</sup>. Parmi

---

<sup>303</sup> Leone VICCHI, *op. cit.*, LIV : le peintre Louis Lafitte au cardinal secrétaire d'État à Rome, 25 janvier 1793.

<sup>304</sup> *Politique de tous les cabinets de l'Europe, pendant les règnes de Louis XV et Louis XVI, contenant des pièces authentiques sur la correspondance secrète du Cte de Broglie*, un ouvrage dirigé par lui et exécuté par M. FAVIER, Paris, Buisson, 1793, tome 2, p. 223-224.

<sup>305</sup> Félix BORNAREL, « Relations de la France et de la Toscane de 1792 à 1795 », *La Révolution française*, tome 14, janvier-juin 1888, p. 680.

<sup>306</sup> Andrea Giennaro CHIAVACCHI, *La journée du Vatican, ou Le mariage du pape*, comédie-parade en 3 actes, avec ses agréments... traduit de l'italien, Turin [= Paris ?], impr. aristocratique, aux dépens des réfugiés français, 1790. Cf. Jean BOUTIER, « Les imprimés révolutionnaires français en Toscane : paradoxes d'une liberté surveillée (1789-1792) », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 102, n° 2, 1990, note 42, p. 433.

<sup>307</sup> Jean BOUTIER, *art. cit.*, p. 424.

les agents de diffusion, les libraires de Florence, correspondants de libraires parisiens essentiellement, qui proposent un grand choix d'ouvrages de toutes sortes en français, qu'ils annoncent dans la presse ; mais aussi les cabinets de lecture, comme celui de Filippo Stecchi, qui offre à ses lecteurs une vingtaine de gazettes en juin 1790.

## 2 – Un intermède compliqué sur le plan matériel ...

### 2.1 – Une situation d'attente

La Convention, sitôt informée des événements, prend un décret pour assurer une aide financière au retour des artistes et plus généralement des Français expulsés de Rome<sup>308</sup>. Sur la demande de David, elle charge le comité d'Instruction publique de lui proposer « un moyen d'indemniser ces élèves et de leur continuer, aussitôt leur retour en France, un sort équivalent à celui dont ils jouissaient à Rome, jusqu'à la fin du temps accordé par l'institution<sup>309</sup> ». D'après le procès-verbal de la séance du 22 février au comité d'Instruction publique, David a été nommé rapporteur d'une pétition des « élèves de peinture<sup>310</sup> ». Une note indique qu'elle provient des élèves chassés de Rome, mais nous n'avons pas d'informations à ce sujet. Sans doute lui sert-elle pour établir le projet de décret qu'elle soumet à la Convention le 15 mai, aux termes duquel les douze pensionnaires envoyés à Rome, ainsi que ceux qui n'ont pu partir à l'issue du dernier concours, recevront sur le territoire de la République 2 400 livres pendant cinq ans. Après modification, il sera décrété par la Convention le 1<sup>er</sup> juillet<sup>311</sup> ; les pensionnaires pourront « se perfectionner soit en Italie, soit en Flandre, ou sur le territoire français » ; ceux qui n'étaient pas partis, pendant cinq ans ; ceux qui étaient à Rome, durant le nombre d'années qu'il leur restait à accomplir. Ces questions de l'entretien et du retour des pensionnaires vont être au centre des débats durant toute l'année à venir.

A leur arrivée, ils sont accueillis par le résident, Alexis de La Flotte, qui alerte immédiatement son ministre : il est obligé « pour subvenir aux frais de leur établissement et de leur entretien de tirer sur le payeur général du département des Affaires étrangères une

---

<sup>308</sup> AP, Tome 58, séance du 2 février 1793, p. 167. Article 5 du décret du 2 février 1793.

<sup>309</sup> *Ibid.*, séance du 4 février 1793, p. 190.

<sup>310</sup> *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, publiés et annotés par James GUILLAUME, Paris, Imprimerie nationale, 1891, tome 1, séance du 22 février 1793, p. 355.

<sup>311</sup> AP, Tome 68, séance du 1<sup>er</sup> juillet 1793, p. 31.

somme de 2 400 livres en espèces<sup>312</sup> ». Le sort des pensionnaires occupe les ministres, mais Lebrun pense qu'il est encore trop tôt pour prendre une décision définitive à leur endroit. Il appartiendra à Cacault de fournir les informations permettant de fixer leur sort. Pour l'heure, on se contente de maintenir la pension et de prévoir des subsides supplémentaires pour leur logement. Parti le 8 ou 9 février de Paris, le chargé d'affaires est à Pise le 23 février ; il écrit pour prévenir qu'il n'y a plus autant d'urgence à rejoindre Rome, car on lui a appris que « presque tous les Français étaient déjà partis de Rome<sup>313</sup> ». Arrivé à Florence le 26 février, il a des nouvelles fraîches : ce serait « une imprudence sans utilité », dit-il, de se rendre à Rome, où le gouvernement a proscrit tous les Français. « M. de La Flotte secourt les plus pauvres », mais il faudrait surtout s'occuper des « artistes du premier talent. [...] Il ne faut pas les laisser tomber dans l'extrême nécessité et traîner leur misère de ville en ville en Italie<sup>314</sup> ». Dans les jours qui suivent, il s'informe et envoie toutes les informations qu'on lui demandait. Les artistes de premier plan sont environ quarante à cinquante sujets très précieux, qui avaient réussi à se hisser au-dessus de « la foule des 600 élèves qui suivent constamment à Paris les cours d'étude du dessin ». C'est donc la fleur de la jeunesse de France appliquée aux arts. De retour à Paris, ils seront confrontés à la misère, il faut les entourer d'une mesure de protection. Il fait donc une proposition : que chaque département adopte un artiste, mais pas n'importe lequel : « Les premiers artistes à placer sont d'abord ceux qui ont été pensionnaires et dont le choix est tout fait » ; en province, on enverrait « ceux d'un âge un peu avancé ou dont le talent est moins transcendant [...] Ceux du premier mérite et qui sont encore jeunes doivent avoir la liberté de vivre à Paris, d'y former leurs productions au centre de l'émulation. [...] Il faut encore qu'ils aient la liberté de vendre leurs ouvrages<sup>315</sup> ». Cela va devenir le leitmotiv de ses courriers : il faut rappeler les pensionnaires.

L'essentiel de l'information à leur sujet, ce qu'ils font, comment ils vivent, provient des nombreux rapports envoyés par François Cacault. Encore renseignent-ils sur l'aspect pratique et surtout financier de la situation des artistes, et notamment des pensionnaires ; en aucune manière, il ne fait état de l'aspect artistique, de leurs études, de leurs progrès. Cacault décrit la plupart du temps une situation dramatique. Au fil du temps, il n'est question que de

---

<sup>312</sup> COR, 16, n° 9409 : Le Brun à Garat, Paris, 6 mars 1793.

<sup>313</sup> *Ibid.*, n° 9397, Cacault à Le Brun, Pise, 23 février 1793, l'an 2<sup>e</sup> de la République.

<sup>314</sup> *Ibid.*, n° 9399 : Cacault à Le Brun, Florence, le 26 février 1793, l'an 2<sup>e</sup> de la République.

<sup>315</sup> *Ibid.*, n° 9407 : Cacault à Le Brun, Florence, 5 mars 1793, l'an second de la République. Le 10 février, la commune de Versailles avait proposé à la barre de la Convention de servir d'asile aux artistes. *Procès-verbal de la Convention imprimé par son ordre*, Paris, de l'Imprimerie Nationale, tome 6, p. 160. Renvoyée aux comités réunis d'Instruction publique, des Domaines, et à la commission des Monuments, cette demande n'eut pas de suite.

la détérioration de leur état. Peu après son arrivée à Florence, le 1<sup>er</sup> mars, il constate que l'hostilité des peuples d'Italie, l'état de « guerre presque universelle en Europe » et le taux de change calamiteux empêchent les artistes et hommes de lettres « de suivre leurs études et leurs travaux ordinaires avec la tranquillité nécessaire. [...] Ils ne peuvent exister que misérablement<sup>316</sup> ». Les conditions de vie sont détestables ; ils vivent dans l'incertitude permanente de leur sort, pris entre « le découragement et le désespoir<sup>317</sup> ». Les études languissent, car ils ne disposent pas des conditions idéales qu'ils avaient à l'Académie : « Il n'y avait que Rome qui eût sur Paris des avantages énormes pour l'étude des arts<sup>318</sup> ». Le 31 mai, il brosse un tableau de Florence assez désastreux, et probablement très exagéré, pour prouver l'urgence du rappel : « Le travail des artistes en Italie et leurs études ne peuvent que languir. [...] cette ville [Florence] est tombée dans l'ignorance des arts : l'on n'y trouve ni toiles, ni couleurs, ni modèles, ni autres instruments ». La misère les guette, le manque d'argent se fait cruellement sentir, et « ceux qui restent outre les pensionnaires, tâchent de trouver du travail pour subsister. Ils craignent de mourir de faim en France, il n'y a que cela qui les retienne ». Et, inlassablement, il égrène : il faut rappeler les artistes.

## 2.2 – Une indécision pesante

Ce n'est pas que Lebrun n'entende pas la demande de Cacault, il s'en entretient même avec Garat. Le 6 avril, il lui fait passer les trois lettres de Cacault, dans lesquelles sont exposés les moyens préconisés par le chargé d'affaires pour secourir ces pensionnaires et artistes. Il ajoute que c'est à lui, en tant que ministre de l'Intérieur, à porter l'affaire devant la Convention<sup>319</sup>. Dix jours plus tard, rien n'a bougé et Lebrun revient à la charge : « On ne mande de Florence, mon cher collègue, que les élèves de l'Académie de France à Rome et les autres artistes [...] y sont désœuvrés et qu'il importe, autant pour eux que pour le progrès des arts, de les mettre à porter de continuer leur éducation et d'exercer leurs talents<sup>320</sup> ». Le même jour, il informe Cacault qu'il a invité Garat à soumettre au Conseil sa proposition de rappel. La position d'intermédiaire de Lebrun n'est guère commode : il a demandé à Cacault, dès le début, de s'adresser directement à Garat, mais le chargé d'affaires ne l'entend pas de cette

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, n° 9405, Cacault à Lebrun, Florence, 1<sup>er</sup> mars 1793, l'an second de la République.

<sup>317</sup> *Ibid.*, n° 9411, Cacault à Le Brun, Florence, 8 mars 1793, l'an second de la République.

<sup>318</sup> *Ibid.*, n° 9441, Cacault à Colchen, Florence, 31 mai 1793. Jean-Victor Colchen était chef de la quatrième division des Affaires étrangères, chargée de la correspondance avec l'Italie, l'Espagne et le Portugal. Les citations suivantes sont extraites de la même lettre.

<sup>319</sup> *Ibid.*, n° 9417 : Le Brun à Garat, Paris, 6 avril 1793.

<sup>320</sup> *Ibid.*, n° 9421 : Le Brun à Garat, Paris, 16 avril 1793.

oreille. A vrai dire, il ne se sent pas concerné par le problème, les ministres de Naples et Florence ont pris les affaires en main, et « quand la chose marche aussi régulièrement, je n'ai point à m'en mesler, étant arrivé après que toutes les dispositions étaient prises<sup>321</sup> » ; il s'obstine à correspondre avec "son" ministre. Ce qu'il écrit le 30 avril est on ne peut plus clair : « N'ayant rien à mander qui ne vous soit déjà parvenu [...], je n'ai point eu l'honneur de lui écrire. L'affaire dont vous m'aviez chargé, qui est de son département, est comme finie [...] Tout se réduit actuellement au remboursement des dépenses que nos ministres à Naples et à Florence ont faites [...] [pour] subvenir aux besoins des pensionnaires et autres Français dans le cas d'être secourus ». Il a d'ailleurs renvoyé la lettre de crédit sur le banquier Moutte ; celui-ci étant parti de Rome, elle ne lui était d'aucun usage.

Le 18 avril, la Convention s'intéresse à la question, et décrète que le ministre des Affaires étrangères rendra compte des mesures qu'il a prises pour le retour des artistes. Lebrun répond, début mai, qu'il a fait le nécessaire : « Par ses soins [ceux de Cacault] et ceux du Ministre près de cette cour [Florence], nos artistes jouissent de la protection du prince et des secours qui leur sont nécessaires<sup>322</sup> ». Au travers de ces échanges de courriers, on s'aperçoit que les deux ministres se renvoient la balle, et que la situation est au point mort. La proposition de Cacault ne fut probablement jamais transmise, encore moins discutée. Mais ce qu'il voit de Florence, c'est qu'aucune décision officielle ne lui parvient, et ses plaintes se doublent peu à peu d'un second leitmotiv, l'absence de réponse du ministre. Les difficultés d'acheminement s'en sont mêlées ; d'après ce que dit le ministre le 7 mai, Cacault n'a reçu aucune lettre depuis qu'il est à Florence. On comprend dès lors son sentiment d'isolement, ses difficultés face à une communauté meurtrie, sûrement indisciplinée, et dont il ne sait que faire.

Fin mai, Lebrun finit par être plus insistant, voire directif, avec le ministre de l'Intérieur comme avec Cacault. Au premier, il indique que « c'est aussi à [lui] à déterminer les moyens de subvenir aux besoins des élèves et autres artistes que nous avons à Rome, et à régler le mode et la mesure de ces secours<sup>323</sup> ». Au second, il rappelle qu'il a fait suivre jusqu'à présent toutes les informations envoyées au ministre de l'Intérieur : « mais c'est à lui que dorénavant vous devez rendre compte de vos soins pour une administration dont vous êtes seul chargé. [...] En un mot, vous devez vous considérer comme le chef d'un établissement dont vous avez la direction et la gestion sous les ordres du ministre de

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, n° 9425 : Cacault à Le Brun, Florence, 30 avril 1793, l'an 2<sup>e</sup> de la République. La citation suivante est extraite de la même lettre.

<sup>322</sup> *Ibid.*, n° 9430 : Le Brun au Président de la Convention nationale, Paris, 4 mai 1793, l'an 2<sup>e</sup> de la République.

<sup>323</sup> *Ibid.*, n° 9437 : Le Brun à Garat, Paris, 27 mai [1793], l'an 2<sup>e</sup> de la République.



l'Intérieur<sup>324</sup> ». Cacault s'y résout le 12 juillet, mais pour faire part une nouvelle fois de l'incertitude où il se trouve : « Nous avons toujours été dans l'attente de vos réponses et de vos décisions ; les élèves pensionnaires seront-ils rappelés ou resteront-ils ?<sup>325</sup> ». Il n'a toujours pas de fonds, et aucune connaissance de la situation particulière de chaque pensionnaire sur le plan du temps de la pension, ni même sur les règlements qui les concernent. Il est curieux qu'il ne fasse pas état du décret de la Convention du 1<sup>er</sup> juillet, qu'il a reçu « il y a aujourd'hui huit jours », dit-il le 13 juillet dans une lettre à Deforgues, le remplaçant de Lebrun. Ce décret, réglant la question sur le plan administratif pour l'avenir, ne résout aucun des problèmes présents, pratiques et concrets auxquels Cacault est confronté. *Quid* des frais de retour par exemple ? Quelle conduite tenir jusqu'à ce que le paiement soit effectué directement par la Trésorerie ? Quelles formalités devront accomplir les élèves qui resteront en Italie pour toucher leur pension ? De nouvelles incertitudes donc et des questions supplémentaires. Aussi, le 16 août, Cacault en est toujours à réclamer : « Il faut absolument qu'ils partent pour rentrer en France comme j'ai mandé depuis six mois que cela était nécessaire<sup>326</sup> ». Et, moderne Cassandre, de constater le 11 octobre : « J'ai eu l'honneur de vous prévenir plusieurs fois du besoin où je prévoyais que d'autres artistes éprouveraient, s'il survenait une circonstance forcée qui les obligerait à rentrer en France. Je demandais des instructions à cet égard : je n'ai point eu de réponse ; le cas est survenu, il faut qu'ils quittent la Toscane<sup>327</sup> ».

### 3 - ... mais prolifique sur le plan artistique

#### 3.1 – Que pensent-ils du rappel ?

Quel était donc l'avis des pensionnaires sur cette question ? On s'aperçoit très vite qu'il y a un désaccord profond entre les propositions de Cacault sur leur devenir et l'idée que les pensionnaires s'en font eux-mêmes. Les quatre pensionnaires présents à Florence le 9 mai, à savoir Lafitte, Meynier, Gois, et Gérard, envoient une lettre collective au ministre de l'Intérieur Garat. Ils exposent deux requêtes. La première concerne le rappel en France des pensionnaires, contre lequel ils s'insurgent violemment, en ne manquant pas d'écorner

<sup>324</sup> *Ibid.*, n° 9438 : Le Brun à Cacault, Paris, 28 mai [1793], l'an 2<sup>e</sup> de la République.

<sup>325</sup> *Ibid.*, n° 9445, Cacault à Garat, Florence, 12 juillet 1793, l'an second de la République.

<sup>326</sup> *Ibid.*, n° 9453, Cacault à Deforgues, Florence, 16 août 1793.

<sup>327</sup> *Ibid.*, n° 9470 : Cacault à Paré, Florence, 11 octobre 1793.

Cacault. Ils ne semblent pas avoir beaucoup d'affinités avec lui. « Nous ignorons par quel motif et d'après quels [*sic*] informations le citoyen Cacault a pu dire que nous n'avions rien à faire à Florence. [...] Suspendez, citoyen ministre, un ordre funeste surpris à votre religion, nous osons le dire, par l'ignorance ; ou daignez le révoquer, s'il a été donné<sup>328</sup> ». Les bruits de renvoi en France couraient depuis quelque temps, sans qu'ils s'en inquiètent, mais Cacault a soudain semblé sûr que l'ordre allait arriver et leur a demandé de se tenir prêts<sup>329</sup>. Nous avons montré que la question a effectivement fait l'objet d'échanges entre ministres et Convention, mais aucune décision à ce sujet n'a été prise, et Cacault n'a jamais eu de réponse à sa proposition. Les pensionnaires ont gagné sur ce plan. Quant à l'affirmation de Cacault, selon laquelle ils n'avaient rien à faire à Florence, ils laissent entendre qu'il n'a pas de jugement très éclairé en la matière. Ils reconnaissent qu'il y a moins de monuments et d'antiques qu'à Rome, mais la réputation de l'école florentine de peinture n'est plus à faire. Il y a des tableaux, qu'« un peintre doit consulter : il emploierait à cette étude une année entière avec fruit ». Florence, comme les pensionnaires se plaisent à le rappeler à Cacault, est loin d'être une ville sans intérêt pour les artistes. Elle possède, outre un musée extraordinairement riche<sup>330</sup>, une académie de dessin fort renommée, une de celles où les artistes européens passaient presque obligatoirement au cours de leur "tour", et les pensionnaires du Palais Mancini n'échappaient pas à cette règle<sup>331</sup>. Contraints à demeurer sur place pour une durée indéterminée, les artistes réfugiés se sont donc naturellement tournés vers ces dispositifs forts intéressants pour leur formation, et probablement aussi source potentielle de travail, par l'existence d'une clientèle ouverte aux arts. Cacault le rapporte ainsi : « L'Académie de peinture et de sculpture de Florence accorde l'agrégation aux artistes distingués qui s'arrêtent en Toscane ; plusieurs des peintres français venus de Rome, ayant besoin de se faire connaître pour gagner de quoi se maintenir, ont présentés (*sic*) de leurs tableaux à cette Académie, sur lesquels ils ont été agréés ; leur brevet ne consiste qu'en un certificat du président et des professeurs de l'Académie ; ce n'est qu'une grâce du prince dont ils ne reçoivent rien, auquel ils ne sont attachés en aucune manière, ni par aucune promesse ni serment ; ce n'est qu'une

---

<sup>328</sup> AN, F<sup>17</sup> 1012, 28 mai, n° 3537. Les citations suivantes sont extraites de la même lettre.

<sup>329</sup> Il s'est convaincu qu'il n'y avait pas d'autre solution. Il écrit à Lebrun le 30 avril : « La direction des élèves pensionnaires dont je n'ai pu prendre possession à Rome, se trouve réduite à rien lorsqu'ils sont dispersés en attendant leur rappel. Il ne s'agit plus que de payer à chacun sa pension et le voyage lorsqu'ils partiront ». COR, 16, n° 9425.

<sup>330</sup> La Galerie des Offices est un des premiers musées dans l'acception moderne du terme. Elle fut ouverte au public en 1765.

<sup>331</sup> Les pensionnaires avaient pris l'habitude lors du voyage de retour, de passer dans les différentes villes d'art d'Italie, Florence, Bologne, Parme, etc. et de se faire agréer par les académies locales réputées. Une véritable collecte de titres, en quelque sorte. Voir Olivier MICHEL, « Artistes français et académies italiennes », *Augustin Pajou et ses contemporains*, Guilhem SCHERF dir., Paris, Documentation française, 2000.

facilité d'exposer leurs ouvrages qu'ils se sont procurée<sup>332</sup> ». Au ton légèrement condescendant, voire méprisant, on devine ce que pense Cacault du comportement des artistes, et notamment de celui des pensionnaires, les principaux concernés. Ce n'est sûrement pas un hasard s'il en parle ce jour-là, car, à la date du 26 septembre, c'est-à-dire la veille, les actes de *l'Accademia di belle arti in Firenze* ont consigné un certain « *Lafitte Luigi Francese pittore, eletto professore* », en même temps que « *Miner Carlo pittore* », très probablement Charles Meynier<sup>333</sup>. Bien sûr, il ne s'agit pas d'enseignement, c'est un titre académique de prestige ; il faut comprendre le terme *professore* au sens d'expert dans un art ou une science. Mais il y a un problème : Lafitte se dit bien « professeur à l'Académie de Florence », sur les ouvrages qu'il illustre par exemple, mais seulement à partir de 1806. Nous aurons l'occasion de le montrer à plusieurs reprises, il sera jaloux de ses titres et distinctions toute sa vie, et nous ne comprenons guère pourquoi il fait assez peu référence à celle-ci entre 1793 et 1806<sup>334</sup>. Lorsqu'il est nommé dessinateur du cabinet du Roi, il rédige une sorte de *curriculum vitae*, dans lequel il précise qu'« il a été nommé membre professeur de l'Académie de Florence, par diplôme du 14 septembre 1806<sup>335</sup> ». En revanche sur l'état de service qu'il envoie avec sa demande du cordon de Saint Michel en 1825, il parle de sa nomination en 1793. Serait-il reparti de Florence avant d'avoir son brevet ? Il l'aurait reçu bien plus tard, ce qui indiquerait au passage qu'il a conservé des liens avec l'Italie. Mais un diplôme se référant à une distinction ancienne n'aurait pas été porté à nouveau sur les registres. Cette explication hypothétique trouve peut-être un écho de vérité, par comparaison avec le cas de Charles Meynier, lui aussi « *eletto professore* » le même jour que Lafitte, mais sous le nom approximatif de Miner — la *Notizie storiche* écrit « Minier ». On le trouve sous son vrai nom, *professore* à la date du 1<sup>er</sup> mai 1810 : a-t-on voulu rectifier une erreur ancienne<sup>336</sup> ? Parmi les trente-sept artistes cités par Cacault le 27 septembre 1793, il n'y a que sept *professori*, dont six pour cette année 1793, tous grand prix de peinture : Gauffier, Desmarais, Fabre, Meynier,

<sup>332</sup> COR, 16, n° 9463, Cacault à Paré, 27 septembre 1793. Les académies tiraient profit de ces agréments et tout particulièrement celle de Florence : le droit d'admission pour les « *accademici onorari* » était de 14 livres, contre 3 pour les « *accademici di merito* » ou membres effectifs ou actifs. Voir Olivier MICHEL, art. cit.

<sup>333</sup> *Accademia delle arti del disegno*, Atti 1785-1807 c. 52r (archives en ligne). Olivier Michel cite un autre document, donnant la même information : *Archivio di stato, Ruolo ASF 154* ((fonds Accademia del disegno).un ouvrage plus ancien donne la date du 26 février. Il s'agit vraisemblablement d'une erreur. C. J. Cavallucci, *Notizie storiche intorno alla R. accademia delli arti des disegno in Firenze*, Florence, 1873, p. 112.

<sup>334</sup> Par exemple, il le fera rajouter dans la marge sur le contrat de mariage de sa fille en 1820.

<sup>335</sup> AN, O<sup>3</sup> 355. Note adressée au secrétaire de la Chambre du Roi d'après les ordres de Monsieur le Premier Gentilhomme d'année par Lafitte dessinateur graveur du Cabinet du Roi, 21 juillet 1817.

<sup>336</sup> Son cas est peut-être différent. Il fait partie d'une "fournée" de nomination du 1<sup>er</sup> mai 1810, qui comprend aussi David, Gros, Girodet, Gérard, Guérin, soit les principaux peintres de l'école française. On doit probablement y voir un lien avec la désignation d'Elisa Bonaparte comme grande-duchesse de Toscane en mars 1809.

Lafitte, Gagneraux. Cela signe, nous semble-t-il, une vraie reconnaissance de qualités artistiques et laisse espérer des opportunités de travail. C'est sur quoi comptait Meynier : « Le citoyen Meynier, peintre, qui est ici, n'est pas encore déterminé à partir et il paraît qu'il choisira de rester en Italie en suppléant par son travail à l'insuffisance de la pension<sup>337</sup> ». Tout comme Lafitte d'ailleurs, qui s'attarde jusqu'à la dernière minute à Florence, bien qu'ayant reçu début septembre le paiement des 350 livres pour frais de retour. Il fallait bien une raison forte pour cela. Une fois de plus, on sent l'agacement de Cacault : Gérard, Gois et La Gardette sont les seuls pensionnaires « qui aient pris le parti de rentrer en France et de profiter du bâtiment qui transporte notre ministre le citoyen Mackau. Aucun autre des artistes venus de Rome qui sont ici n'a demandé à profiter de ce passage ; ainsi, personne ne peut se plaindre d'avoir manqué des facilités pour rentrer en France<sup>338</sup> ». Le retour est pourtant proche.

### 3.2 – Encore des questions d'argent

La seconde « réclamation » de leur pétition concerne le paiement de leur pension. Ils s'attaquent alors à Alexis de La Flotte, chargé d'affaire à Florence depuis 1791, qui les laisse dans un « étroit dénuement ». Le problème vient de la différence de traitement octroyé aux élèves de Naples par rapport à ceux de Florence. Les premiers touchent un écu par jour et « le citoyen Laflotte a eu le courage de nous retrancher la moitié de ce traitement. [...] Dépendra-t-il du citoyen Laflotte d'imposer des lois à son gré, et de soumettre durement des citoyens à l'arbitraire » ? Sur ce sujet précisément, une seconde lettre vient « enfoncer le clou » le 24 mai. Le ministre n'a peut-être même pas encore reçu la première ! Elle n'est signée que par Lafitte et Gois. Ce qui frappe, c'est la formule de politesse employée, « vos affectionnés<sup>339</sup> ». Elle semble indiquer une relation plus « intime » avec le destinataire. Lafitte et Gois le connaissent-ils particulièrement ? Est-ce la raison pour laquelle les deux autres pensionnaires n'apparaissent plus ? Moins connus, pensent-ils être moins entendus ? Car nous ne croyons pas qu'ils aient pu se désolidariser de l'objet de la lettre. Ils reviennent sur la question du traitement moindre qu'ils reçoivent depuis quatre mois. La réclamation, moins tonitruante et moins accusatrice que la précédente, insiste surtout sur l'injustice qui leur est faite. Elle comporte aussi une confession plus personnelle, ils ont été contraints de mettre en gage le peu qu'ils possédaient pour assurer leur ordinaire. Cet aveu prouve au moins qu'ils ne sont pas

---

337 COR, 16, n° 9457, Cacault à Garat, 6 septembre 1793.

338 *Ibid.*, n° 9463, Cacault à Paré, 27 septembre 1793.

339 AN, F<sup>17</sup> 1012, 10 juin, n° 1171. Les citations suivantes sont extraites de la même lettre.

partis de Rome les mains vides, ils avaient quelques « effets ». Mais il confirme aussi les dires de Cacault selon lesquels les artistes réfugiés vivent dans des conditions difficiles, proches de la misère. La lettre finit sur une formule de circonstance, emphatique et pompeuse, mais à l'orthographe hésitante : « la justice est venu présider parmit nous et nous ne pouvons qu'an attandre succès ». Sur cette question, ils n'auront pas de réponse avant leur retour en France. Cacault, dans un courrier du 27 septembre, prévient que les pensionnaires de Florence demandent le paiement de la différence de pension, et qu'il appartiendra au ministre de décider sur cette réclamation<sup>340</sup>.

Face à cette précarité, quelles solutions avaient les artistes ? Cacault le dit à de nombreuses reprises : ils « vendent leurs ouvrages aux curieux <sup>341</sup> » comme certains le faisaient déjà à Rome, ce qui, normalement, était interdit par le règlement. Lafitte a travaillé pour une clientèle, au moins une fois, comme en témoigne un dessin daté de 1793, *La leçon d'anatomie*, conservé à la *Galleria dell'Accademia Albertina* à Turin<sup>342</sup>. A-t-il emprunté l'idée d'Hypocrate à Girodet, ou était-ce une commande particulière ? Le décor est celui d'une grande salle aux murs nus, à l'exception d'une frise courant sous le plafond. On voit le maître au centre en train de faire la leçon au-dessus d'un cadavre allongé sur une table. Quatre étudiants l'écoutent attentivement, un autre écrit, assis à ses pieds. Plusieurs groupes occupent l'espace ; des élèves observent un squelette en bonne place sur son piédestal ; d'autres sont penchés sur un corps à l'arrière-plan à gauche, tandis qu'on apporte un nouveau cobaye à l'arrière-plan à droite ; près de la porte on a posé par terre un cadavre qui a peut-être fini de "servir", un chien s'en approche : pittoresque ou macabre ? Réalisé à la façon d'un bas-relief, ce lavis de sépia, rehaussé de blanc, montre une science du modelé et des volumes déjà observée sur d'autres dessins. Il fut donné à l'Académie en 1844, par le marquis Bruno Turinetti di Cambiano, issu d'une vieille famille piémontaise et collectionneur d'art. En 1816, Aubin-Louis Millin dit l'avoir vu, dans le palais d'un certain Cambiasi, qui « a réuni quelques tableaux avec goût » ; il y a en effet des œuvres de Titien, Guerchin, Pérugin, Lesueur. Plus ce dessin, qu'il appelle « *un théâtre anatomique* <sup>343</sup> ».

---

<sup>340</sup> COR, 16, n° 9463 : Cacault à Paré, Florence, 27 septembre 1793.

<sup>341</sup> *Ibid.*, n° 9411 : Cacault à Le Brun, Florence, 8 mars 1793.

<sup>342</sup> *Lezione di anatomia in Grecia*, Turin, *Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Belle Arti* ; n° inv. 277 ; lavis de sépia et rehauts de blanc ; 36 cm x 53 cm ; signé et daté « Lafitte F. 1793 ». Cf. *Cultura figurativa e architettonica nelli stati del Re di Sardegna : 1773-1861*, exposition, Turin, mai-juillet 1980, catalogue par Enrico CASTELNUOVO et Marco ROSCI, Turin [s. n.], 1980, volume 1, n° 96. Cf. Annexe 1, figure 11.

<sup>343</sup> Aubin-Louis MILLIN, *Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice et à Gênes*, Paris, C. Wassermann, 1816, tome 1, p. 323. Pourrait-il y avoir une coquille dans le texte ? Cambiano et Cambiasi sont assez proches. L'orthographe n'apparaît pas très sûre dans l'ouvrage : au début du chapitre, le récapitulatif des collections visitées parle des « tableaux de M. Cambiagi ».

L'objet est tout à fait extraordinaire, dans la mesure où celui qui a acheté le dessin à Lafitte, a fait réaliser sur mesure un encadrement par un artiste connu et reconnu, au moins en Italie du nord, Giuseppe Maria Bonzanigo. Sculpteur sur bois et ivoire, ébéniste, décorateur, il vient d'une famille attachée à la maison de Savoie et a travaillé au *Palazzo reale* de Turin, ainsi que dans diverses autres résidences royales. Son style adhère au néo-classicisme, avec toujours des représentations symboliques et allégoriques, somme toute assez proche de ce que fera Lafitte. Sous l'Empire, il plait beaucoup ; la délicatesse, la minutie et la virtuosité de ses reliefs lui ont procuré des clients célèbres. Joséphine lui a demandé six médaillons en bois en 1806 ; Marie-Louise lui doit un très joli portrait en ivoire et ébène, comme Napoléon et d'autres membres de la famille. Il exposera même au Salon de 1808. Selon nous, ce choix indique qu'on attachait une certaine valeur au dessin de Lafitte. L'iconographie de l'encadrement est en accord avec le sujet du dessin. Le sculpteur a représenté Esculape au milieu en haut ; aux angles, les médecins célèbres, Hippocrate, Haller, et Morgagni. Galène, en bas à gauche est manquant. Il a parsemé son décor de plantes médicinales et d'insectes (scorpion, cantharide, mouche, scarabée), autant de témoins de la fantaisie et de la grande habileté technique de Bonzanigo. Les trophées symbolisant la médecine et la chirurgie alternent avec ceux de la peinture et des mathématiques. Urnes, bucranes, têtes de bélier, griffons scandent des guirlandes composées de feuilles d'acanthes ou de bandeaux en ruban. Contrairement à son habitude, il a apposé sa marque sur l'urne en bas à droite « G. Bon. o ». Le décor de la moulure supérieure montre à quel point le cadre est adapté à ce qu'il doit contenir. Il est un écho à frise historiée à l'antique, que Lafitte a dessiné dans la salle d'anatomie. Celle de Bonzanigo s'inspire directement d'un bas-relief grec conservé au Palais Farnèse, et gravé par Pietro Santi Bartoli ; d'un côté, on voit une scène de funérailles, et de l'autre, le passage du défunt avec la barque de Charon. Mais le plus intéressant pour nous — et le plus exceptionnel —, c'est au milieu en bas, le portrait de profil de Lafitte, avec son nom, dans un médaillon ovale. Le seul connu à ce jour. Il semble supporté par un aigle couronné de laurier, et au-dessus de lui, la trompette de la Renommée clame en français : « Les arts rendront hommage à la nature ». Nous nous demandons si cette caractéristique pour le moins originale n'implique pas des liens plus "familiers" entre l'acheteur et le dessinateur, ou le dessinateur et le sculpteur. Quoi qu'il en soit, elle montre l'existence de liens actifs et fructueux entre les artistes de différentes nationalités et de spécialités variées ; la fréquentation du milieu de *l'Accademia* portait ses fruits. Cette collaboration originale produit

une œuvre unique dans la carrière de Lafitte, ou du moins parmi ce qu'il en reste. Millin a trouvé le dessin « un peu sec », et « la bordure, trop chargée<sup>344</sup> », mais ce n'était pas l'avis général. Cadre et dessin ont plutôt été appréciés dès le début, au point d'être décrits dans des ouvrages anciens sur Turin. Ce ne fut pas, à notre avis, la seule commande pour Lafitte, et il s'est probablement bâti une certaine réputation durant son séjour florentin.

## 4 – Il faut partir

### 4.1 - La rupture de la neutralité

Au début du mois de septembre, il semble qu'on pense au départ dans les rangs florentins. Les nouvelles dispositions de la pension y sont sûrement pour quelque chose. Cacault annonce au ministre de l'Intérieur qu'il vient de faire payer à Lafitte, Gois et Gérard le viatique de 300 livres pour frais de voyage, plus 50 livres, « pour frais de transport de la figure qu'il avait fait pour l'Académie, suivant les anciens réglemens<sup>345</sup> ». On leur a réglé aussi leur pension jusqu'au 1<sup>er</sup> septembre. Meynier, qui n'est pas encore sûr de partir, a demandé à être payé lui-aussi, au cas où ... Rejoindre la France à ce moment-là est compliqué, car les passages par mer sont fermés, explique Cacault. Il faudrait suivre la route par la Suisse, « et le peu de moyens qu'ils ont exigé qu'ils fassent cette longue route à pied<sup>346</sup> ». Les comptes semblent compliqués entre l'ancien mode de paiement et le nouveau, situation aggravée par un change catastrophique, et les lettres de Cacault s'en font l'écho. Il écrit maintenant au nouveau ministre de l'Intérieur, Paré, des lettres qu'il fait transmettre par le ministre des Affaires étrangères. Peut-être espère-t-il des réponses par ce biais. Le 27 septembre, il annonce que certains pensionnaires ont eu le bon sens de profiter du bateau de Mackau pour retourner en France. Les autres « préfèrent de rester ici où ils subsistent de leur travail avec beaucoup de peine<sup>347</sup> ». Ils vont tout de même devoir partir.

Le 8 octobre, Lord Hervey, ministre d'Angleterre, transmet un ultimatum à Ferdinand III, dans lequel il exige le renvoi des représentants français dans les douze heures, non sans lui présenter que la flotte anglaise est à portée de Livourne et qu'elle peut s'y porter

---

<sup>344</sup> *Id.*

<sup>345</sup> COR, 16, n° 9458 : Etat des sommes payées [...] aux citoyens Lafitte, Gérard et Gouais (Gois). Il est joint à la lettre de Cacault du 6 septembre 1793.

<sup>346</sup> *Ibid.*, n° 9457 : Cacault à Garat, Florence, 6 septembre 1793, l'an 2 de la République.

<sup>347</sup> *Ibid.*, n° 9463 : Cacault à Paré, Florence, 27 septembre 1793, l'an 2 de la République.

« en ami ou en ennemi<sup>348</sup> ». Ferdinand décide alors de rompre la neutralité et fait savoir le 9 octobre à Alexis Fauvet de La Flotte qu'il se trouve obligé de le faire « sortir des Etats de Toscane, lui et [ses] adhérents, dans le plus bref délai<sup>349</sup> ». Le ministre de France s'apprête donc à quitter Florence, non sans avoir pris soin de s'enquérir de ce qu'il allait advenir des autres Français et notamment des artistes réfugiés. Allaient-ils pouvoir partir en toute sécurité ? Serristori, ministre des Affaires étrangères, le rassure sur ce point et lui donne « positivement l'assurance de fournir à ses concitoyens, autant qu'il sera possible au gouvernement toscan, les moyens de retourner sûrement dans leur patrie<sup>350</sup> ». Alors il laisse à Cacault le soin de régler au mieux les affaires et s'en va avec François Bernard de Chauvelin, ambassadeur de France.

De fait, les artistes ne sont pas mis à la porte immédiatement et on les laisse terminer les affaires en cours. Le ministre Serristori le confirme plus tard dans un mémoire du 26 mai 1794 : « Après le départ du susdit ministre [Fauvet de La Flotte], ce Prince [le Grand-Duc de Toscane], loin d'agir hostilement contre la nation française, laissa partir librement de Livourne huit à dix bâtiments français qui s'y trouvaient et leur accorda même tout le temps qu'ils pouvaient désirer pour leurs affaires<sup>351</sup> ». Il resterait vingt-cinq Français encore présents à Florence de la liste établie par Cacault le 27 septembre, dont vingt-un artistes<sup>352</sup>. Parmi eux, seulement trois pensionnaires : Louis Lafitte, Charles Meynier et Jacques Réattu. Dans les papiers de ce dernier conservés à la bibliothèque d'Arles, on trouve un reçu bien intéressant qui nous donne la date de son départ de Florence, le 21 octobre<sup>353</sup>. Il rejoint Livourne en voiture qu'il atteint le lendemain soir, et il est accompagné de deux autres voyageurs. Ce pourrait-il être ses deux camarades pensionnaires ? Deux lettres postérieures de Lafitte à Réattu nous donnent à penser qu'ils ont bien voyagé ensemble : il est question d'un tableau appartenant à Lafitte, et d'une caisse appartenant à Meynier, que Réattu vient d'envoyer<sup>354</sup>. Il est tentant de penser que ce sont les bagages plus volumineux que les deux artistes ont laissé sur place en débarquant, soit pour des raisons financières, soit pour remonter plus vite à Paris, en confiant le soin à Réattu de leur expédier plus tard. Mais la première de ces lettres date de

---

<sup>348</sup> *Recueil des traités de paix, d'amitié, d'alliance, de neutralité et autres conclus entre la République française et les différentes puissances de l'Europe depuis 1792 jusqu'à la paix générale*, Gottingue, Jean Chrétien Dieterich, 1796, 1<sup>e</sup> partie, § IV, pièces relatives à la neutralité de la Toscane, p. 190.

<sup>349</sup> *Ibid.*

<sup>350</sup> Archives des Affaires Etrangères, Fonds Toscane. Correspondance politique t. 145 B, f° 283.

<sup>351</sup> *Ibid.*, t. 146 A, f° 67.

<sup>352</sup> COR, 16, n° 9464 : Liste des artistes français qui se trouvent encore en Italie et de tous ceux qui sont venus de Rome à Florence, 27 septembre 1793.

<sup>353</sup> Bibliothèque municipale d'Arles, Correspondance de Réattu, Ms 593 p. 66.

<sup>354</sup> *Ibid.*, Ms 593 p. 284 (28 germinal an III/17 avril 1795) et Ms 594 D 43 : p. 143-144 (13 messidor an III/1<sup>e</sup> juillet 1795).



germinal an III (avril 1795), soit près de dix-huit mois après leur retour et on peut s'étonner qu'ils se soient passés aussi longtemps de leurs biens. L'explication se trouve peut-être dans une lettre de Réattu du 28 prairial an II (16 juin 1794). Présentant son esquisse du tableau le *Triomphe de la Liberté* au Président du comité d'Instruction publique, il dit être depuis près de six mois « à la recherche des différentes études qu'[il a] pu sauver de [son] voyage d'Italie<sup>355</sup> ».

Quels qu'aient été ses compagnons de voyage, il nous semble acquis que Lafitte embarque à Livourne à destination d'Antibes très certainement<sup>356</sup>. Il remonte vers Paris en empruntant probablement la route de la vallée du Rhône par Lyon ; ce trajet demandait à peu près huit à dix jours. La seule information précise sur la présence de Lafitte dans la capitale, c'est dans un contrat de mariage que nous allons la trouver : celui de sa sœur Madelaine Louise, qui se marie le 20 brumaire an II (16 novembre 1793)<sup>357</sup>.

Ainsi tombe le rideau sur le drame italien, dont les pensionnaires ont été les acteurs malgré eux. Enfin ... pas définitivement.

## 4.2 – Fin de l'histoire

La Convention n'a pas pu venger l'outrage fait à la communauté française de Rome, mais il n'est pas oublié pour autant. Bonaparte s'emploie à demander réparation au Pape par le biais du traité de Tolentino le 1<sup>er</sup> ventôse an V (19 février 1797), en lui imposant le paiement d'indemnités aux victimes des événements du 13 janvier 1793. « Il sera payé par Sa Sainteté et par elle mis à la disposition du gouvernement français la somme de 300 000 livres pour être répartie entre ceux qui ont souffert de cet attentat<sup>358</sup> ». Sont concernés, entre autres, tous les artistes expulsés et au premier chef bien sûr les pensionnaires. À vrai dire, ces derniers avaient anticipé et s'étaient mis sur les rangs probablement dès qu'ils eurent connaissance de la signature de l'armistice de Bologne, le 5 messidor an IV (23 juin 1796), en envoyant une pétition au Directoire exécutif le 12 messidor : « Ils ignorent quelle espèce de réparation la République Française tirera de cet attentat, mais ils comptent trop sur la justice et la fermeté du Directoire, pour ne pas espérer qu'il exigera une indemnité proportionnelle

---

<sup>355</sup> AN, D/XXXVIII/2 dossier 25.

<sup>356</sup> C'est d'Antibes que Mérimée a écrit à Serristori. La circulation en Méditerranée est compliquée par le siège de Toulon par la flotte anglaise. Il aurait probablement été impossible de débarquer à Marseille.

<sup>357</sup> AN, MC/ET/XXVI/831.

<sup>358</sup> Traité de Tolentino, article 18.

aux pertes irréparables qu'ils ont faites en cette occasion<sup>359</sup> ». Dans les mois qui suivent Tolentino, s'engage une bataille où chacun présente ses droits et justifie ses prétentions. La répartition n'est pas des plus simples à mettre en place, les intérêts des uns et des autres s'affrontent. L'article 18 « a été le signal d'un grand nombre de réclamations<sup>360</sup> » et le Directoire ne sait se prononcer sur « l'étendue de leurs prétentions ». On se tourne alors vers Cacault, pour l'heure à Rome, pour qu'il fournisse des renseignements précis et chiffrés sur les pertes des uns et des autres (germinal). Ce dernier avoue son incapacité à déterminer les sommes auxquelles chacun peut prétendre, et conseille de nommer des juges à Paris, comme Dufourny et Debure Villiers, « hommes estimables », qui pourront entendre les parties et fixer les montants (21 floréal). Ils sont effectivement nommés par le Directoire le 22 messidor<sup>361</sup>. Les pensionnaires adressent alors à Delacroix, ministre des Relations extérieures, leurs « observations sur les circonstances qui ont précédées [*sic*] et suivies [*sic*] le mouvement populaire arrivé à Rome le 13 janvier 1793<sup>362</sup> ». Leur propos est d'aider le Directoire à répartir avec justesse et justice les indemnités, car, disent-ils, « dans le très grand nombre qui réclament tous ne sont pas également bien fondés ». On s'aperçoit qu'ils sont parfaitement informés des différents échanges entre le ministre et Cacault, citant par exemple la réponse de celui-ci avouant son incompétence sur la question et proposant Dufourny et Debures Villiers. Ils critiquent au passage ce choix, seul Debures trouvant grâce à leurs yeux, car étant présent à Rome le jour fatal, au contraire de Dufourny, séjournant depuis trois ans à Palerme. Après avoir cité les noms de ceux qui, à leur avis, ont droit à une indemnisation, ils exposent leurs propres revendications. L'argumentation est simple : toute compensation financière serait nécessairement mesquine, car elle ne refléterait qu'une minuscule partie des effets matériels perdus, alors qu'ils se placent sur un autre plan, celui de leur jeunesse perdue, du fruit de leurs travaux passés anéanti et de l'impossibilité de parachever leurs études, qui conduit à un renoncement possible à la carrière : « La nécessité de procurer une pénible existence à ce qu'il a de plus cher éteint sa noble émulation ». Ils fixent « leur indemnité partielle » à la valeur de quatre années de pension à raison de 2 400 livres par an, mais « quelles espèces d'indemnité pourra donc jamais compenser la perte de ces précieux moments ? ». Nouvel écrit de leur part le 19 thermidor, pour remercier les Directeurs de bien avoir voulu ordonner qu'ils fussent compris au nombre de ceux qui ont des droits à l'indemnité. Mais la vraie raison, c'est qu'ils

---

<sup>359</sup> INHA, Autographes 046, dossier 06 [VI] - pièce - Dossier VI : Académie de France à Rome, 1796 – (30 juin 1796 – 12 messidor an IV)

<sup>360</sup> COR, 17, n° 9618: Delacroix à Cacault, 22 germinal an V.

<sup>361</sup> AN, AF III 457 plaquette 2730.

<sup>362</sup> COR, 17, n° 9681: 26 messidor an V. (14 juillet 1797).

ont appris que certains « réclamans [...] ont depuis peu laissé entrevoir des prétentions si exorbitantes que la somme totale [...] ne suffirait même pas à quelques-uns d’entre eux<sup>363</sup> ». Craignent-ils d’être oubliés ? Ils seront pourtant en bonne place dans le rapport de Dufourny et Debures Villiers, constituant la deuxième classe des « réclamans », juste après la famille de Bassville et le banquier Moutte. Le nombre des personnes à satisfaire empêchent de leur accorder les quatre années de pension, mais on attribue à chacun 4 000 livres<sup>364</sup>. Le 12 frimaire (2 décembre), les artistes compris dans la liste n’ont encore reçu que la moitié de cette somme, car le pape, auquel on avait accordé un délai d’un an pour s’acquitter du paiement de l’intégralité des indemnités, tarde à payer. Alors ils se plaignent au ministre, rappelant au passage que la somme allouée « est un bien faible dédommagement de [leurs] pertes et de [leurs] malheurs<sup>365</sup> ». Le solde leur sera payé en janvier suivant et l’affaire sera close.

Nous ne quitterons pas l’Italie sans évoquer les illustrations auxquelles a donné lieu « l’attentat », et tout particulièrement une gravure de style très “académique”, au titre explicite : *Assassinat de Bassville à Rome le 13 janvier 1793*. Elle est anonyme, ne comportant ni le nom du graveur, ni celui du dessinateur, qui connaît parfaitement bien les lieux et le déroulement des faits<sup>366</sup>. L’auteur du dessin a probablement été témoin de l’une ou l’autre des scènes, voire des deux, et on pense bien sûr à l’un des quatre artistes présents au Palais Mancini, Lafitte, Girodet, Mérimée, ou Péquignot. Des détails ne trompent pas, comme la poursuite d’un artiste par des hommes armés de couteaux et de torches, les soldats qui n’interviennent pas, les religieux qui haranguent la foule, et même l’assassinat lui-même, que l’auteur fait figurer près du Palais Mancini. C’est une scène imaginaire, puisque tous ces événements quasi-simultanés ne se déroulèrent pas au même endroit, mais reconstruite de façon cohérente, à notre avis, et parfaitement crédible. La composition élaborée, la perspective rigoureuse, la plastique des corps trahissent un artiste à la formation académique. Philippe Bordes y voit la “patte” de Lafitte, et nous partageons cet avis. « Les figures musclées, un peu lourdes, aux gestes amples et la même violence apparaissent dans le dessin

---

<sup>363</sup> *Ibid.*, n° 9695 : Les élèves artistes pensionnés à l’Ecole des Arts à Rome, aux citoyens membres du Directoire exécutif, 19 thermidor an V.

<sup>364</sup> *Ibid.*, n° 9702 : Rapport fait au ministre des Relations extérieures par les citoyens Dufourny et Debures Villiers, nommés par arrêté du Directoire exécutif du 22 messidor an V pour donner leur avis sur la répartition de l’indemnité de trois cent mille livres, stipulés par l’article 18 du traité de Tolentino, non daté.

<sup>365</sup> *Ibid.*, n° 9714 : Les pensionnaires de l’Académie de France et autres artistes français de Rome à Talleyrand, 12 frimaire an VI.

<sup>366</sup> BNF, Département des Estampes, RESERVE QB- 201 (130) –FOL. De Winck, 3512 ; Hennin, 11395 ; 20,7 cm x 30,6 cm. Cf. Annexe 1, figure 12.

*Le Combat du "Vengeur" [...] et dans [...] les Formes Acerbes*<sup>367</sup> ». Nous ajouterons l'expression des visages et l'intensité des regards. On retrouve également souvent les attitudes et tournures du petit groupe de soldats au premier plan, par exemple sur le dessin représentant le repas offert à Bonaparte après Campo Formio<sup>368</sup>, ou sur plusieurs gravures des *Fastes de la nation française* de Ternisien d'Haudricourt. Anonyme, la gravure n'est pas datée non plus. Il serait tentant de fixer son exécution dans les semaines ou les mois qui ont suivi l'affaire, car la lettre fait référence à la Convention nationale qui enjoint le Conseil exécutif de tirer une vengeance prompt et totale de l'affront. Lafitte — ni aucun des trois autres d'ailleurs — n'a pu dessiner cette gravure sur le moment, alors qu'il était en Italie. Mais la campagne victorieuse de Bonaparte et le traité de Tolentino remettent l'événement sur le devant de la scène, et rafraîchissent les mémoires. Nous sommes tentée de dater la gravure de cette période, peut-être après l'armistice de Bologne, lorsque les pensionnaires se manifestent. On peut aussi discuter de l'argument selon lequel l'auteur était forcément sur les lieux. Le déroulé des événements a été largement répandu, grâce aux journaux et à l'ouvrage de Dorat Cubières, qui a circulé au moins dans le cercle des artistes autour de « Raphaël David ». Si beaucoup ont pu avoir connaissance des faits, il n'en est pas moins vrai qu'*a priori*, seul un personnage ayant été touché "dans sa chair" se sente assez concerné pour en faire une image. Mais pourquoi ne pas signer ? Pourquoi cet excès d'humilité, alors que les artistes malmenés par le Pape avaient plutôt fait figure de héros/martyrs. A cela, nous n'avons pas de réponse.

---

<sup>367</sup> Philippe BORDES, « Les arts après la Terreur ; Topino-Lebrun, Hennequin et la peinture politique sous le Directoire », *Revue du Louvre*, n° 3, 1979, ill. 4, note 12, p.209. Pour *Le Vengeur*, voir *infra*, p. 193 ; Pour *Les Formes acerbes*, voir la deuxième partie, chapitre 3 : *Dessiner pour graver*.

<sup>368</sup> Cf. *infra*, p. 214.



## **Chapitre 4**

### **Une réinstallation délicate**



Après ces deux années compliquées et riches en événements, le retour et la réinstallation en France pouvaient sembler aller de soi pour les artistes. Mais il n'en fut rien. Outre certainement une bonne dose de tension accumulée, qui peut suffire à elle toute seule à générer un certain mal être, ils rapportent des problèmes non résolus sur place, notamment sur le plan financier, et beaucoup d'incertitude quant à leur situation présente et leur devenir. Symboliquement, le dessin d'un arbre brisé, que Lafitte ramène et garde toute sa vie, pourrait les représenter<sup>369</sup>. Deux années à peine se sont écoulées depuis son départ, mais il revient dans un pays qui n'a plus grand-chose à voir avec celui qu'il a quitté, avec l'installation de la République, l'état de guerre, la montée en puissance des Montagnards, qui ont tendance à écarter radicalement ce — et ceux — qui porterait atteinte au régime. La période n'est pas particulièrement propice à la sérénité. Quelle famille retrouve-t-il ? Est-il toujours en phase avec elle ? Lui-aussi a changé ; il fête ses 23 ans en arrivant à Paris, et peut-être songe-t-il à fonder sa propre famille. Mais le plus incertain se situe sur le plan professionnel. Le cadre injuste, mais finalement si confortable, de l'Académie de peinture n'est plus, supprimée en même temps que toutes les autres, le 8 août 1793. Elle était pour un premier prix un gage de sécurité pour l'avenir. Le sort des pensionnaires a été garanti par le décret du 1<sup>er</sup> juillet 1793, mais Lafitte ne se rend sûrement pas compte de toutes les difficultés qu'il va devoir affronter, pour construire la carrière qu'il estime digne de son talent.

A son arrivée à Paris, il trouve bien sûr un refuge dans sa famille, où il est accueilli par des événements plus ou moins heureux. Dans le premier genre, se place le mariage de sa sœur le 20 brumaire an II (16 novembre 1793). Dans le second, le sort du dernier cousin germain Jean-Baptiste Gometaud, 17 ans, perruquier de son état. Rien ne prouve que la famille en ait des nouvelles récentes, mais elle apprendra sûrement bientôt qu'on ne le reverra plus. Au moment où Louis revient, le cousin est en mauvaise posture à Nantes, emprisonné au Bouffay, avec cinq autres citoyens, « tous accusés et ci-devant condamnés pour vol<sup>370</sup> ».

---

<sup>369</sup> CAT, n° 139 : dessin à la pierre noire.

<sup>370</sup> Registre du tribunal révolutionnaire du 14 frimaire an II, folio 95, cité dans Alfred-François LALLIE, *Notes concernant l'histoire du Bouffay de Nantes, 1625-1794*, Nantes, V. Forest et E. Grimaud, 1865.



Retrouvés en possession de fausses clés, et convaincus de chercher à fomenter une conspiration dans la prison, pour s'échapper et rejoindre les Vendéens, ils sont condamnés à mort par le tribunal comme « *conspirateurs des prisons* », et exécutés le 14 frimaire (4 décembre 1793), en prélude aux exécutions en masse de Nantes.

# I – Régler les problèmes en suspend

## 1 – Se mettre en conformité avec la loi

### 1.1 – Une société sous contrôle

Surveillance, sûreté, contrôle, suspicion, sont des mots qui ont tout autant d'importance qu'à Rome ; il va devoir s'habituer aussi à être prudent à Paris. Il en fait l'expérience dans le mois suivant son retour. Le 8 frimaire an II (27 novembre 1793), le comité révolutionnaire de la section des Sans-Culottes signale les citoyens Lafitte et Dandrillon, débarqués du coche d'Auxerre, quai Saint Bernard. Il n'est donc pas arrivé seul rue Saint Honoré, un artiste réfugié lui-aussi à Florence l'accompagne ; il occupe vraisemblablement la chambre que loue Jean Lafitte. Il s'agit de Pierre-Charles Dandrillon, sur lequel Cacault avait donné des critiques favorables : « peintre d'architecture et de ruines ; il est très intelligent dans la perspective<sup>371</sup> ». Comme Lafitte, il est reparti dans les derniers avec l'aide financière de Cacault, et il est possible qu'ils aient fait un bout du chemin ensemble. On se déplace beaucoup par le coche d'eau à cette époque, et celui d'Auxerre dessert de nombreux arrêts dans la vallée de la haute-Seine. Gageons que Lafitte et son compagnon revenaient d'une escapade dessin dans la campagne ou en forêt de Fontainebleau par exemple. On fait plus que signaler leur présence, on demande au comité révolutionnaire de la section des Gardes françaises de « prendre tous les renseignements nécessaires sur le citoyen Lafitte rue St honoré près celle des bourdonnais âgé de 21 ans arivé par le coche d'auxert le 7 du présent Scavoir s'il net poin déserteur de la première réquisition Et Dandrillon même maison<sup>372</sup> ». Voilà donc la raison de cette suspicion : la traque des réfractaires au service des armes.

En effet, la situation militaire de la France nécessite l'envoi de soldats de plus en plus nombreux aux frontières, et les seuls volontaires ne suffisent plus. La Convention décrète

---

<sup>371</sup> COR, 16, n° 9446 : Cacault à Deforgues, 13 juillet 1793, l'an 2 de la République. Pierre Charles Dandrillon (ou d'Andrillon) (1757-1812), élève de Demachy, peintre en architecture, terminera sa carrière comme professeur de perspective à l'Ecole spéciale des beaux-arts.

<sup>372</sup> AN, F<sup>7</sup> 4757, dossier 2.

donc une « levée en masse » le 23 août 1793<sup>373</sup> : « Article 1<sup>er</sup>. Dès ce moment jusqu'à celui où les ennemis auront été chassés du territoire de la République, tous les Français sont en réquisition permanente pour le service des armées. [...] Article 8. La levée sera générale ; les citoyens non mariés ou veufs sans enfants de dix-huit à vingt-cinq ans marcheront les premiers [...] ». Parmi les pensionnaires précédemment à Rome, deux seulement ont alors moins de vingt-cinq ans : Lemot, 22 ans, et Lafitte, 23 ans. Le premier, rentré de Florence bien avant les autres, est « enveloppé dans cette mesure [...] et bientôt il [est] obligé de partir pour l'armée que le général Pichegru commandait sur le Rhin<sup>374</sup> ». Suvée indique quant à lui que Lemot est parti comme volontaire<sup>375</sup>. Il n'est rappelé par le gouvernement qu'en 1795, pour concourir à l'exécution d'une statue monumentale représentant le peuple français. Cet engagement ne l'empêche pas de continuer à percevoir sa pension. Son nom apparaît sur chaque rapport et mandat, et les demandes de paiement trimestriel sont revêtues de sa signature ; comme les autres, il justifie avec un certificat « qu' [il n'a] point cessé de s'occuper avec assiduité de l'étude de son art<sup>376</sup> ». Ce n'est pas faux, il a le temps de travailler à son art, puisqu'il dépose un projet en prairial an II dans un des concours de sculpture. Le cas de Lafitte est différent ; il est à abri puisqu'absent du territoire au moment de la levée, faite en une fois dans la foulée du décret. Encore faut-il pouvoir prouver qu'on ne s'était pas enfui au moment opportun, pour ne revenir qu'une fois le danger passé. Alors les comités révolutionnaires veillent au grain et traquent ceux qui tentent de déroger à leur devoir civique. Car ils sont nombreux, à tenter d'échapper au service des armes, surtout dans les grandes villes, où il est plus facile de se cacher. Dandrillon, âgé de trente-six ans, n'est pas concerné par la mesure, mais on l'englobe dans l'enquête, sans doute parce qu'il accompagne un suspect potentiel. Si Lafitte n'avait pas encore de document expliquant la raison de sa présence à l'étranger et son retour en France de fraîche date, il s'est certainement hâté de s'en procurer un. Renou établit un certificat de ce genre à Bridan le 20 frimaire an II (10 décembre 1793)<sup>377</sup>.

---

<sup>373</sup> Sur la question du service des armées, voir Jean Paul BERTAUD, *La Révolution armée : les soldats citoyens et la Révolution française*, Paris, Robert Laffont, 1979 ; Annie CREPIN, *Révolution et armée nouvelle en Seine et Marne (1791-1797)*, Paris, CTHS histoire, 2008 ; *Civils, citoyens-soldats et militaires dans l'État-nation, 1789-1815*, actes de la journée d'étude, [7 et 8 novembre 2003, Arras] organisée par la Société des études robespierristes, sous la direction d'Annie CREPIN, Jean-Pierre JESSENE et Hervé LEUWERS, Paris, Société des études robespierristes, 2006. Nous remercions Mme Annie Crépin, pour toutes les informations orales dont elle nous a fait bénéficier, sur cette question.

<sup>374</sup> J. S. PASSERON, *Notice sur François Frédéric Lemot*, Lyon, impr. de Barret 1827.

<sup>375</sup> AN, F<sup>21</sup> 613, pièce 106. Liste des artistes destinés à repartir à Rome à l'occasion du rétablissement du palais national.

<sup>376</sup> AN, F<sup>17</sup> 1290, dossier 3. Paiement du dernier trimestre 1793. Rapport.

<sup>377</sup> COR, 16, n° 9481 : Certificat de Renou, 20 frimaire an II (10 décembre 1793).

## 1.2 – Un point sensible : partir ou pas pour les frontières ?

Cette question récurrente préoccupe les artistes durant ces deux décennies guerrières. Il n'y a aucune exemption prévue par la loi pour les artistes ayant obtenu « un grand prix » avant la Restauration<sup>378</sup>, mais une tradition s'est peu à peu et depuis longtemps installée, qui leur permet de bénéficier d'un traitement de faveur. Le compte numérique et sommaire établi en 1808 par le Préfet de Seine-et-Marne à l'issue du conseil de recrutement, comporte une rubrique « Prix de l'Institut » : ils ne doivent pas faire partie des appelés. Annie Crépin, qui nous a fourni cette information, nous précise que la pratique est antérieure, et probablement déjà appliquée sous le Consulat. On peut effectivement en voir la trace dans des lettres de Suvée. Dans celle du 8 frimaire an VIII (29 novembre 1799), il envoie au ministère de l'Intérieur, à destination du ministère de la Guerre, la liste des artistes « qui ont remporté les grands prix aux écoles spéciales et qui [...] ont été désignés pour aller continuer sous les auspices nationaux leurs études à l'école de Rome [...] et qui par leur âge sont soumis aux dispositions des lois sur la première réquisition et la conscription [...] La presque totalité est apte à jouir du bénéfice de la loi pour avoir leur congé absolu<sup>379</sup> ». La raison a un goût de déjà vu : il faut conserver par tous les moyens « cette jeunesse précieuse, qui fait le seul espoir de la République pour conserver la supériorité des arts sur toutes les nations qui nous environnent ». Et le 3 floréal an VIII (23 avril 1800), le ministère de l'Intérieur l'invite « à faire parvenir au ministre de la Guerre [...] l'indication de la demeure des élèves de l'école française des Beaux-Arts à Rome, que l'arrêté [des Consuls] du 23 ventôse (14 mars 1800) exempte du service militaire<sup>380</sup> ». Mais nous pensons l'habitude encore plus ancienne. Déjà sous l'Ancien Régime, une déclaration du roi donnée à Versailles le 15 mars 1777 prévoit dans l'article 11 que ceux qui se vouent à étudier les arts sont exemptés de toute milice et enrôlement pendant qu'ils seront étudiants à l'Académie<sup>381</sup>. En 1793, Pierre Narcisse Guérin, élève de Regnault, concourt pour le grand prix, mais le jugement est repoussé jusqu'à la création du jury des arts, au début de 1794. En attendant, il est enrôlé dans la levée en masse et passe quatre mois aux frontières. Son maître demande et obtient, avec l'aide de Renou, un congé afin qu'il puisse revenir pour le jugement. Guérin n'obtient pas le prix, mais ne

---

<sup>378</sup> C'est prévu par la loi Gouvion Saint Cyr, 10 mars 1818.

<sup>379</sup> Suvée, n° 084.

<sup>380</sup> *Ibid.*, n° 095. Le registre des lettres soumises à la signature du ministre de l'Intérieur parle des arrêtés des Consuls en date des 23 ventôse et 9 germinal an 8 (F 0 4484. 3 floréal an 8).

<sup>381</sup> INHA, 8 Pièce 2595 : *Déclaration du Roi en faveur de l'Académie Royale de peinture et de sculpture. Donnée à Versailles le 15 mars 1777*, Paris, Impr. de P. J. Simon, 1777, p. 7.

repartira pas aux frontières<sup>382</sup>. Les procès-verbaux du Comité d’Instruction publique sont émaillés d’arrêtés comme celui-ci datant du 26 vendémiaire an III (17 octobre 1794) : « le Comité d’Instruction publique arrête qu’il sera écrit au Comité de Salut public pour l’inviter à mettre en réquisition le citoyen Alexandre Gérardin (peintre) pour cultiver à Paris l’art de la peinture<sup>383</sup> ». En mars 1796, David demande au Directoire la permission pour douze de ses élèves de rester à Paris afin de continuer leurs études, en faisant observer que « dans les réquisitions accordées à vingt-six élèves en peinture, il n’y en a aucune pour ses élèves, elles sont toutes pour ceux des citoyens Vincent, Regnault et Suvée<sup>384</sup> ». D’après ces quelques exemples, on voit que l’habitude s’est bien installée tant pour les lauréats des grands prix que pour les artistes “ordinaires”, à tel point qu’un arrêté est pris en germinal an VIII (mars-avril 1800) « pour éviter les abus dans les exemptions de service militaire à accorder aux artistes<sup>385</sup> ».

### 1.3 – *Le Garnissaire*

Pour conclure ce chapitre en revenant à Lafitte, nous ne résistons pas à la tentation de verser au dossier un dessin conservé au Département des estampes de la BNF, *Le Garnissaire*<sup>386</sup>. Deux indices permettent de le dater : le buste de Périclès et le théâtre de l’Odéon, que l’on voit par la fenêtre, rebaptisé le 25 messidor an IV (13 juillet 1796). Un an plus tard, Lafitte commence à dessiner un sujet sur le thème de Périclès et l’Odéon d’Athènes, pour le rideau de scène<sup>387</sup>. C’est probablement dans cette période qu’il réalise ce dessin caricatural. La scène représente l’arrivée dans une famille éplorée d’un soldat invalide, qui vient de présenter les lettres l’autorisant à s’installer dans leur domicile en guise de

<sup>382</sup> Medhi KORCHANE, *Pierre Narcisse Guérin, op. cit.*, p. 71-72.

<sup>383</sup> *Procès-verbaux du comité d’Instruction publique de la Convention nationale, op. cit.*, tome 5, p. 136. La même question se posait pour les élèves de l’Ecole normale. Le 26 frimaire an III, « le comité d’Instruction publique arrête qu’il sera écrit au Comité de Salut public pour l’inviter à mettre en réquisition tous les jeunes gens nommés par les administrations élèves à l’Ecole normale et qui se trouveraient compris dans la première réquisition ». Le même jour, la Convention avait voté « un ordre du jour rappelant que la loi obligeait tous les citoyens compris dans la première réquisition à rejoindre les drapeaux : l’assemblée invitait par là le comité de Salut public à faire exécuter la loi ». *Ibid.*, p. 321 et 325.

<sup>384</sup> AN, F<sup>17</sup> 1241. Il précise que « tous ont fait plusieurs campagnes et que plusieurs ont été faits prisonniers ». Voir *Jacques-Louis David : 1748-1825*, Musée du Louvre, 26 octobre 1989-12 février 1990, catalogue sous la direction d’Antoine SCHNAPPER et Arlette SERULLAZ, Paris, RMN, 1989, p 592.

<sup>385</sup> *Ibid.*, F<sup>0</sup> 4484. Registre de la correspondance du ministère de l’Intérieur, 28 germinal an 8. Ampliation de l’arrêté expédiée à Renou, surveillant de l’école de peinture et de sculpture. On note la double décision prise dans le même temps, fermer aux artistes “ordinaires le droit qu’on officialise pour les « grands prix » (décret du 23 ventôse an VIII déjà cité).

<sup>386</sup> BNF, Département des estampes, Réserve FOL-QB-201 (139). Hennin, 12272. Dessin ; plume et lavis ; 23,5 cm x 36,5 cm (tr. c.). On devrait dire « garnissaire ». L’image est accessible sur Gallica.

<sup>387</sup> Sur l’Odéon, cf. Deuxième partie, chapitre 1, Peintre d’histoire ... vraiment ?

“casernement”. Il n’est pas le bienvenu, et le maître des lieux est hors de lui ; le geste de la main est clair, on l’imagine en train de contester énergiquement l’envahissement de sa maison. Les différentes figures sont tellement expressives, qu’on entend les vociférations, les paroles d’apaisement de l’homme derrière lui qui tente de le calmer, les plaintes d’une femme âgée, assise sur un fauteuil. Ces deux derniers essaient de lui montrer l’ordre des autorités, rendant inutile toute réclamation. À gauche, on voit un groupe de femme : une mère était en train d’allaiter son bébé, entourée de deux jeunes filles. Tout en elles est révolté, et on pense bien évidemment aux figures féminines dans la peinture antiquisante de l’époque, celles du *Brutus* de David par exemple. Il y a là un détournement humoristique de la grande peinture. Le garnisaire est calme, tout comme ceux qui attendent à l’arrière-plan qu’on les conduise chez “leurs” payeurs récalcitrants. Ce qui frappe, ce sont les visages grimaçants et grossiers, aux yeux démesurés, qui donnent un maximum d’intensité et d’expressivité. Les corps sont trapus, assez disgracieux, pour tout dire. On est très loin du canon classique, mais c’est de propos délibéré. Si les autorités ont envoyé un garnisaire, c’est qu’on n’est pas en règle avec la loi dans cette maison. On connaît cette pratique contraignante et dissuasive, sorte de punition touchant les familles au comportement peu civique, et que la République veut ramener à plus de raison. Un des motifs entraînant cette sanction est le non-paiement de l’impôt, et une loi vient justement de faire savoir à tous ce que les contribuables défaillants encourraient pour n’avoir pas « acquitté le montant de [la] taxe en contribution directe dans les dix jours qui suivront l’échéance des délais fixés par la loi<sup>388</sup> ». Ils y seront contraints par la voie des garnisaires, auxquels ils devront offrir gîte et couvert, plus un franc par jour. On comprend l’effroi de la famille ! Mais leur intérieur est cossu, les murs ornés de tableaux, sur le plateau posé sur le chiffonnier, le nécessaire à thé, café ou chocolat est probablement en argent ; ils pourront s’acquitter aisément de leur impôt. Serait-ce cette disposition récente de novembre 1796, que Lafitte caricature ? Un personnage nous intrigue dans le coin inférieur gauche : un jeune homme recroquevillé, assis sur un tabouret bas ; l’activité à laquelle il se livre, les instruments qui l’entourent, ne laissent aucun doute sur son état : c’est un artiste en train de dessiner le groupe de femmes. Son attitude est étrange : il pose son doigt sur la bouche, pour imposer un “chut” silencieux à un petit garçon à la mine goguenarde, tandis qu’un chien tous crocs dehors est prêt à en découdre avec quiconque s’approchera de son maître. Pourquoi vouloir passer inaperçu ? Peut-être lui non plus ne se conduit-il pas de façon

---

<sup>388</sup> Loi du 17 brumaire an V (7 novembre 1796), article III.

très civique, en ne défendant pas sa patrie<sup>389</sup>. En bas à droite, une chatte dans une niche allaite ses petits. Elle a le regard aussi terrible que le chien et les figures humaines. C'est sur cette niche, dans un coin discret, que Lafitte a apposé sa signature, « L F ». Presque anonyme !

## 2 – Le débat en cours : art et civisme

### 2.1 – Artiste ou soldat ? Artiste *et* soldat !

Le 13 pluviôse an II (1<sup>er</sup> février 1794), « un membre [de la Société Populaire et Républicaine des Arts] demande par motion d'ordre qu'il ne soit délivré aucune carte aux artistes entre 18 et 25 ans, jusqu'à ce qu'ils prouvent les raisons d'exemption de la réquisition<sup>390</sup> », et cette proposition est immédiatement adoptée. Ce n'est donc pas une question anodine ou anecdotique, qui n'agite que les militaires, que celle du service des armes. Elle est au cœur des débats dans la communauté des arts. Les artistes "ordinaires" sont partis défendre la patrie. Dans le premier discours à la Convention du président de la Société républicaine des arts, on lit : « Votre zèle infatigable à ramener la paix nous [a] fait entrevoir l'instant où nous allions déposer nos armes pour prendre nos crayons [...] La paix en revenant parmi nous va ramener avec elle plusieurs milliers de nos frères, artistes et artisans [...] <sup>391</sup>». Au moment où les pensionnaires reviennent d'Italie, on discute âprement dans le monde des arts autour de la question du rôle de l'artiste dans la République, notamment au sein de la Société populaire et républicaine des Arts, qu'il convient de présenter ici succinctement.

Les choses ont bien changé depuis leur départ. Après plusieurs années sous les coups de boutoir des artistes réformateurs menés essentiellement par David, l'Académie royale de peinture et de sculpture a rendu l'âme, supprimée en même temps que toutes les autres, le 1<sup>er</sup> juillet 1793. La Commune des arts l'a très provisoirement remplacée, avant de disparaître à son tour, accusée de trop ressembler à la ci-devant Académie. La Société populaire et républicaine des arts, sur laquelle plane l'ombre de David, prend la relève avec le but avoué

---

<sup>389</sup> L'utilisation de garnisaires dans le cadre du service d'armes est généralisée, à partir du moment où l'on instaure la conscription. Mais la chasse aux insoumis et déserteurs a été de rigueur dès la levée en masse de 1793, et de nombreux textes punitifs tentent de dissuader appelés et famille, souvent pour peu de résultats.

<sup>390</sup> Henry LAPAUZE, *Procès-verbaux de la Commune générale des arts [...] et de la Société populaire et républicaine des arts*, Paris, Imprimerie nationale, 1903, p. 219.

<sup>391</sup> Pétition lue à la Convention Nationale, le 28 nivôse [an II] (17 janvier 1794), *Aux armes et aux arts ! Journal de la Société Républicaine des Arts, rédigé par Détournelle, architecte*, p. 14.

de seconder la Convention dans son action régénératrice<sup>392</sup>. Elle accueille en son sein toutes sortes de citoyens, à condition de faire preuve d'un civisme à toute épreuve. Les discussions sans fin, animées et passionnées, sur tous sujets, ne cessent que lorsque la lassitude s'empare des participants. La cacophonie, voire une certaine anarchie règnent dans cette assemblée, où « la moindre règle paraît un attentat à la liberté<sup>393</sup> ». Il n'est que de lire les procès-verbaux pour s'en convaincre. On y débat donc sur la fonction de l'artiste dans et pour la République. Doit-il servir à relever l'éclat de l'Ecole française, pour « la porter à ce degré de perfection où elle ne pouvait atteindre que sous l'influence de la liberté et du Génie Républicain<sup>394</sup> », selon les termes du brevet des pensionnaires ? Lesquels termes justifient d'ailleurs les exemptions : l'arme de l'artiste, c'est son pinceau ; son champ de bataille, son atelier ; il combat avec son talent, mais n'en contribue pas moins à la propagation des idées républicaines et concourt à leur triomphe. Ou au contraire, doit-il donner sa vie comme les autres, pour repousser les ennemis de la Nation ?

Plutôt qu'un long discours, nous citerons un passage de la première séance du jury des arts, qui pose sans détour la question et donne le ton des débats<sup>395</sup>. Il est dans la bouche de Fleuriot, substitut de l'accusateur public, choisi très certainement à dessein par David pour "faire passer" le message officiel<sup>396</sup>. « Nous ne sommes pas des académiciens, mais les organes de la loi. Avant de juger, il faut savoir quel caractère ont pris les arts ; ensuite, s'il est révolutionnaire, et si les artistes en sont pénétrés ; il y en a au combat, aux frontières, je me suis demandé pourquoi il en restait ici d'oisifs pour la Révolution, et qui s'occupaient à faire des bas-reliefs [...] Celui qui est resté, était-il utile, oui ou non au mouvement de la Révolution ? J'ai vu des jeunes gens travaillant au métier de la sculpture, et j'en ai vu peu qui avaient imprégné leurs bas-reliefs du génie que fomentent [*sic*] les grands principes révolutionnaires ; j'ai vu des hommes qui s'occupaient de sculpture, pendant que leurs frères

---

<sup>392</sup> La Commune des arts est une société d'artistes qui existe en fait depuis le début de la Révolution. L'histoire des différentes instances artistiques est expliquée en détail dans l'ouvrage de Sigismond LACROIX, *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution*, Paris, L. Cerf, Ch. Noblet, ancienne maison Quantin, 1903, tome IV, p. 598-641. Voir aussi l'introduction d'Henry LAPAUZE, *op. cit.*, p. XIX-LXXXVII.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. LXXIV. La citation est de Renou.

<sup>394</sup> AN, F<sup>17</sup> 1066, dossier 4. Brevet d'Edme Etienne François Gois (s.d.).

<sup>395</sup> Les décrets du 9 et du 25 brumaire an II (30 octobre et 15 novembre 1793) relatifs au jugement du concours pour les prix de sculpture, peinture et architecture, organisent le jury national des arts. Les membres ont été choisis parmi des citoyens de tous métiers et non plus seulement dans la classe des artistes, sur proposition du Comité d'Instruction publique et l'on devine l'ombre de David. Il renferme bien des amis du maître : Gérard, Topino-Lebrun, Dardel, Dorat-Cubières, Talma, Lebrun, etc.

<sup>396</sup> Quand on lit le compte-rendu des débats, on s'aperçoit vite que très peu de jurés sont allés contre la parole officielle des proches de David.



versaient leur sang pour la patrie<sup>397</sup> ». A la lecture des procès-verbaux de la Société populaire et républicaine des arts, on se rend compte aussi de l'importance du sujet, et l'on s'aperçoit vite qu'on parle presque plus de civisme que d'art dans les réunions. Il n'est que de lire les « Réflexions préliminaires » de Détournelle pour comprendre les valeurs qui la sous-tendent : « Elle est composée d'hommes libres qui ont fait serment, le premier jour de leur assemblée, de n'exercer leur génie qu'à célébrer les vertus républicaines [...] pour être admis au nombre des membres qui la composent, il faut avoir du patriotisme et le désir intime de travailler à l'intérêt générale de la République en se livrant aux arts<sup>398</sup> ». On parle de « creusets épuratoires » où l'on entretient « le feu ardent qui écarte les faux patriotes ». Un « comité d'épuration » est chargé de contrôler le civisme des membres qui se présentent : carte de citoyen, justification de l'exercice dans la garde civile ou des contributions patriotiques, sans oublier les preuves du paiement des autres contributions (articles II et III des Statuts). Mais l'ensemble de la société d'alors n'est-elle pas parcourue par « ce feu ardent » ? Il aurait été difficile aux artistes d'y échapper.

## 2.2 – Le cadeau républicain des artistes d'Italie

Les artistes qui arrivent d'Italie n'ont d'autre choix que de se présenter à la Société populaire et républicaine des arts, pour faire preuve de leur civisme, mais aussi certainement pour des motivations plus économiques : il faut bien vivre, et les commandes ne peuvent guère venir que de l'État et de ce qui gravite autour. C'est effectivement à la Société que David viendra annoncer en floréal « le concours de l'an II ». Mais n'anticipons pas. Les artistes ont dû faire sensation, vrais martyrs de la cause républicaine, même s'il n'est pas certain que les événements de Rome soient encore dans tous les esprits. Il s'est passé tant de choses sur le sol national ! Gageons qu'ils ont su trouver les mots pour leur rafraîchir la mémoire et faire cent fois le récit de leur fuite éperdue face aux couteaux du tyran romain. Voici d'ailleurs comment on parle d'eux : « Nous vous présentons nos frères, des Républicains victimes du fanatisme et de la rage ultramontains, revenus à travers mille dangers au sein de leur patrie. [...] Ils ont abandonné études, établissements et jusqu'au nécessaire pour fuir avec horreur et précipitation des terres flétries par la plus indigne des

---

<sup>397</sup>Athanase DETOURNELLE, *Aux armes et aux arts ! Peinture, sculpture, architecture, gravure. Journal de la Société républicaine des arts*, Paris, Détournelle, (s. d.). Première partie : Du 1er vendémiaire au 1er prairial [1794], p. 30-31. Cette publication, malgré son titre, n'est pas l'organe officiel de la Société, mais une création autonome d'un de ses membres.

<sup>398</sup>*Ibid.*, p. 3.

tyrannies. [...] Ils sont dans leur patrie, leur bonheur est assuré ; ils brûlent de la servir aux dépens de tout leur sang<sup>399</sup>».

Mais ce n'est pas tant le récit de cette aventure douloureuse, que l'action civique qu'ils s'apprêtent à faire qui les amènent à la séance du 26 nivôse an II (15 janvier 1794). Ils « ont quelque chose d'intéressant à communiquer ». L'orateur de la députation est le citoyen Wicar<sup>400</sup>, et il fait un rapport au nom des citoyens Lafitte, Meynier, Gois fils, Michallon, Dandrillon, Moinet, Varon, Debures, Gérard, et Bridan fils. Nous ne savons pas si l'ordre dans lequel les noms sont cités a un sens, mais remarquons que les trois premiers sont les « irréductibles » pensionnaires qui à deux reprises ont lancé de Florence des accusations contre La Flotte ; Varon et Debures, connus par des textes qu'on ne peut qualifier de « timides », sont d'ardents républicains<sup>401</sup>. Il semble donc que le groupe auquel participe Lafitte ait le label qui convient à la Société. Que rapportent-ils ? « La conduite infâme de plusieurs artistes indigne du nom français, actuellement en Italie et particulièrement une dénonciation contre Xavier Fabre, peintre qui a trahi lâchement sa patrie en jurant d'être l'esclave de Louis XVII et contre Corneil, sculpteur ». D'autres artistes sont également cités, mais les dénonciateurs, cléments, proposent de leur laisser deux mois pour faire amende honorable et regagner le sein de la nation. Et que demandent-ils ? Entre autres choses la mutilation par chacun des membres de la Société du prix de Fabre, la destruction par le feu des débris « et leurs cendres jetées au vent au [*sic*] cris mille fois répétés de vive la République ». On s'en doute, les discussions sont vives autour de la question, mais comme souvent, on décide qu'on fera une pétition sur le sujet, non sans avoir fait mention au procès-verbal du civisme de Wicar et de ses amis.

La Société débat de la question de la « dénonciation des artistes nouvellement arrivés d'Italie » pendant près d'un mois, et à chaque fois la discussion est vive. À la lecture des procès-verbaux, on perçoit une certaine réticence de la Société à s'engager sur la question : rédaction de plusieurs pétitions, renvoi au comité de Salut public, jusqu'au texte final déposé sur le bureau de la Convention, à chaque étape on constate de vives résistances et de longs

---

<sup>399</sup> *Ibid.*, Pétition des membres de la Société populaire et républicaine des arts, qui appuie la dénonciation lue à la séance du 29 nivôse par le citoyen Wicar, de la conduite des artistes restés en Italie, p. 103-107.

<sup>400</sup> Cf. Fernand BEAUCAMP, *Le peintre lillois Jean Baptiste Wicar (1762-1824) : son œuvre et son temps*, Lille, E. Raoust, 1939, 2 volumes.

<sup>401</sup> Voir COR, 16, n° 9376 : Relation des événements de Rome à Le Brun par Varon. Cacaault avait une bien piètre opinion de Varon. Voici ce qu'il disait à Colchen le 31 mai 1793 : « Je vous préviendrai en confiance que le citoyen Varon, avocat de Rouen, [...] est un sujet qui va chercher à se faire valoir en France par des dénonciations. [...] Il écrit facilement, mais sans fond de connaissances ni de principes ; pour faire ressource, il prépare un mémoire, une déclamation contre les mauvais choix d'agens employés en Italie par le ministre des Affaires étrangères, contre tout ce qu'il a vu sans rien connaître. Il est près d'arriver à Marseille, où il se propose d'acquérir beaucoup de gloire ». COR, 16, n° 9441.

débats. La pétition définitive sépare les deux objets, la trahison des artistes dénoncés laissée sous la seule responsabilité des dénonciateurs, la signature des membres de la Société ne portant que sur la demande de pouvoir livrer aux flammes les œuvres. Et comme les avis sont décidément partagés sur le fonds de la pétition, « il sera libre à chaque membre d'accorder ou refuser sa signature sans que l'acte du refus puisse faire naître aucun soupçon contre le civisme ». Pour schématiser à l'extrême, deux types de réflexions cohabitent et s'interpénètrent au sein de la Société : celle qui conduit à privilégier avant tout le civisme, et celle qui rappelle aux membres de la Société qu'ils sont d'abord des artistes. Mais le système de recrutement de la Société, qui repose beaucoup sur les preuves de civisme, plus que sur la compétence artistique, met plutôt en avant le premier type de réflexion. De ce côté, sont les membres qui pensent qu'il faut faire cesser « la lutte entre le Dieu du génie et celui du patriotisme » ou encore « qu'à moins d'avoir des sentiments de modérantisme et même contrerévolutionnaires on ne peut désapprouver l'objet de cette pétition ». Les autres répondent : « s'il s'agissait de juger leur talent, vous seriez compétent sans doute mais ils ne pourraient être punis comme mauvais peintres, au lieu qu'ils doivent l'être comme mauvais citoyens ». Dans son journal, Détournelle stigmatise l'attitude des uns et des autres, et résume bien le débat du 16 pluviôse : « Qui croirait que cette séance fut pour ainsi dire, passée à discuter sans vouloir s'entendre ! Les deux partis mettaient une chaleur dans la discussion qui devenait honteuse pour des artistes [...] Est-on modéré, quand on veut conserver le tableau qui n'a rien fait et guillotiner l'auteur qui s'est rendu coupable d'ingratitude ? Est-on anarchiste quand outré de la conduite perfide d'un Fabre, on ne peut soutenir les regards d'un tableau qui lui a mérité un encouragement [...] au milieu de tous ces partis, le patriote frémit et les voit tous. Quand il reconnaît que l'intention est pure de chaque côté, il gémit de voir la Discorde secouer sa torche et il concilie tous les différents ; il ramène enfin à la paix et à l'union des artistes pour qui ces vertus sont un besoin et un port où chacun se met à l'abri d'une discussion orageuse<sup>402</sup> ». Le 23 pluviôse, la Société apprend que la pétition, accueillie favorablement par la Convention, a été renvoyée au comité de Sûreté générale. Et on ne trouve plus jamais aucune mention de l'affaire dans les procès-verbaux. Finalement c'est une victoire en demi-teinte pour les « artistes nouvellement arrivés d'Italie », qui avaient fait tant sensation lors de leur première apparition à la société.

Leurs principaux griefs n'étaient-ils donc pas si convaincants qu'ils l'auraient voulu ? La pétition disait : « ces artistes républicains ont été chassés en vingt-quatre heures », la lettre

---

<sup>402</sup> DETOURNELLE, *op. cit.*, n° 2, p.121.

postérieure de Serristori déjà évoquée répond qu'ils ont eu tout le temps nécessaire pour partir dans les meilleures conditions possibles ; elle disait encore, « nous invoquons la vengeance nationale contre des traîtres [...] des monstres qui ont prêté l'exécrable serment à Louis XVII [...] dans les mains du scélérat (Lord Harvey) dégoutant du sang des malheureux français massacrés dans le port de Gênes ». Cacault, resté à Florence, apportera des informations sensiblement différentes concernant cette accusation dans une lettre bien postérieure, puisque datée du 3 février 1795 : « Au moment de la rupture du Grand-Duc, Harvey [...] exigea du gouvernement de faire prêter, aux Français qui restaient, le serment de renoncer à tout rapport avec la Convention Nationale. Cette mesure n'a point été suivie avec rigueur ; le gouvernement de Toscane n'a pas donné de suite. Des citoyens ont refusé hautement de signer cet acte et sont restés. L'on dit que d'autres ont eu la bassesse de signer ; mais tout a été tenu secret et même a été, je crois, anéanti, en sorte que je n'ai jamais pu savoir, de manière à pouvoir faire un reproche à personne<sup>403</sup> ». Il ajoute que les artistes restés en Italie, « hommes mous, craintifs » n'ont pas été des « contre-révolutionnaires actifs ». Ces témoignages sont certes postérieurs, mais rien n'indique que des informations de cette nature n'aient pas circulé dès la fin 1793, car d'autres Français rentrent en même temps que les artistes. Attendaient-ils réellement une manifestation exemplaire de désaveu contre les traîtres « ces vils artistes prostitués et dénaturés » ? Nous penchons plutôt pour une pétition de circonstance, visant plus à prouver leur propre civisme, à se garantir un retour sans histoire, et une réinstallation à l'abri de toute complication. D'ailleurs, ils ne se présentent à la Société avec leur pétition qu'à la fin de nivôse, alors qu'ils sont probablement sur le sol national depuis près de deux mois (en tous cas en ce qui concerne Lafitte), le temps sans doute de prendre la mesure de l'air du temps<sup>404</sup> !

---

<sup>403</sup> COR, 16, n° 9526 : Cacault à la Commission des relations extérieures, Florence, 15 pluviôse, l'an 2<sup>e</sup> de la République (3 février 1795).

<sup>404</sup> Un an plus tard, le malaise assez profond que cette pétition a soulevé est encore visible. Le peintre Garnier, dans une adresse au comité d'Instruction publique le 22 germinal an III (11 avril 1795), rappelle l'histoire abrégée de la Société. « Il dépeint la terreur qui l'opprimait avant le 9 thermidor. Il cite à cet égard la pétition qui appuyait la dénonciation d'artistes émigrés [...]. Un membre désire que l'on fasse disparaître ce qui concerne la pétition [...]. Plusieurs s'y opposent disant que la majorité de la Société ne l'a pas signée et que ceux qui y ont adhéré ne l'ont fait que contre leur gré. Il s'élève plusieurs discussions à ce sujet. La Société passe à d'autres objets sans prendre d'arrêtés définitif ». La question est de savoir, si, et dans quelle mesure, les membres de la Société dans leur majorité ont tenu rigueur aux artistes revenus d'Italie et quelle ampleur Lafitte a donné à sa participation.

## 2.3 – Examen de passage réussi

Leur admission à la Société se déroule sans anicroche. Le 29 nivôse (18 janvier 1794), on propose de les recevoir en les dispensant de fournir la carte civique, qu'ils ne pouvaient pas encore avoir<sup>405</sup>. Il y a bien sûr quelques discussions et la proposition ajournée est renvoyée au comité d'organisation. A la séance du 6 pluviôse (25 janvier), le rapporteur du comité accepte l'admission extraordinaire des artistes pour leur acte de civisme, « la persécution qu'ils ont éprouvée en Italie [...] est un certificat de civisme le plus authentique<sup>406</sup> », puis « ils sont reçus avec des témoignages flatteurs accordés à leur patriotisme<sup>407</sup> ». Encore une fois, on remarque que ce n'est pas le talent et les grands prix qui priment, mais l'observance de la loi et le civisme. Lafitte, absent ce jour-là, est admis avec Meynier le 9 pluviôse (28 janvier). Il n'y a aucune trace dans les procès-verbaux de participation de sa part aux débats ou à la vie de la Société. Ce qui ne peut constituer une preuve absolue de son mutisme, voire de son absence, car, à part les sociétaires les plus engagés ou les plus en vue, la plupart du temps on ne cite pas le nom des intervenants, on rapporte seulement « un membre dit que... ».

Une fois admis, il fallait continuer à faire preuve du plus grand civisme, car dans le règlement on prévoit des « Motifs de réjection » très stricts. Tout individu déjà reçu contre lequel on dirigerait des inculpations, serait admis à se justifier devant l'assemblée. C'est précisément ce qui arrive à un personnage qui a touché Lafitte de près, son maître Jean Baptiste Regnault. Nous ne savons pas s'il a entretenu des liens avec lui durant son séjour en Italie, comme ce serait logique de le penser, et s'il avait l'intention de fréquenter à nouveau son atelier, ou de demander son aide pour obtenir des commandes par exemple.

Malheureusement, en même temps qu'on accueille les artistes de retour d'Italie, Regnault est dans une mauvaise passe. David, « dictateur des arts », cherche à écarter ses principaux rivaux, à savoir Vincent et Regnault, tous deux membres de la commission du Museum<sup>408</sup>. Deux rapports de David sonnent le glas de cette instance, et particulièrement

---

<sup>405</sup> Carte civique « qu'ils ne peuvent avoir au terme de la loi qu'après six mois de résidence ». Cette indication est donnée dans le procès-verbal, Voir Cyril GRANGE et Olivier FARON, *Un recensement parisien sous la Révolution. L'exemple des cartes de sûreté de 1793*, dans *Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée*, 1999, volume 111, n° 111-2, p. 795-826.

<sup>406</sup> DÉTOURNELLE, *op. cit.*, n° 1, p. 55.

<sup>407</sup> Henry LAPAUZE, *op. cit.*, p. 213.

<sup>408</sup> La commission du Museum créée par le décret du 11 août 1792, « pour la recherche des tableaux, statues et autres objets précieux dépendant du mobilier de la couronne » est chargée aussi de la conservation et de la restauration desdits objets. Un autre décret du 19 septembre ordonne le transport des œuvres dans le dépôt du Louvre. C'est l'origine du musée actuel. La commission sera très vite attaquée sur son incompétence quant à la

celui du 28 frimaire an II (18 décembre 1793), où il qualifie ainsi Vincent et Regnault : « ceux-ci ont du talent mais leur patriotisme est sans couleur ». Ce qui équivaut, à ce moment de la Révolution, à une condamnation. Vincent a anticipé les ennuis, il a donné sa démission le 24 octobre officiellement pour terminer un tableau commandé par la nation<sup>409</sup>, puis il s'est retiré dans sa campagne après qu'elle a été acceptée le 1<sup>e</sup> nivôse (21 décembre). Les suites de la vindicte davidienne apporteront à Regnault quelques désagréments. On les découvre dans le procès-verbal de la Société républicaine des arts du 23 nivôse (12 janvier 1794)<sup>410</sup> : « Un membre demande ensuite lecture du rapport fait à la Convention par David au nom du Comité d'Instruction publique sur la suppression de la commission du Museum et dans lequel le cit. Renault, membre de l'assemblée est inculpé. Lecture faite de ce rapport, il propose de regarder la réception du c<sup>en</sup> Renault comme nulle et de lui ôter la faculté de siéger et de voter dans l'assemblée, jusqu'à ce qu'il se soit justifié sur les inculpations faites contre lui. Ces propositions sont adoptées par l'assemblée<sup>411</sup> ». Regnault arrive un peu plus tard, et on lui fait part de la décision prise. Il ne comprend rien à ces inculpations, mais « on l'engage néanmoins à écrire à David et de communiquer sa réponse à l'assemblée ». La question semble décidément préoccuper la Société, car elle revient une troisième fois en discussion plus tard. « On demande qu'il se procure un certificat de civisme du comité révolutionnaire de sa section. Un membre demande et obtient l'ordre du jour sur cette proposition, motivée sur ce que le c<sup>en</sup> Renault a le droit de se pourvoir pour sa justification, soit à sa section, soit au Comité d'Instruction publique ». On aurait pu s'attendre à ce que ce soit la question artistique des restaurations calamiteuses qui préoccupe cette docte assemblée, mais on voit bien que seule importe la question du civisme, et donc l'accusation de « tiédeur »<sup>412</sup>. Il ne reparait pas

---

restauration des tableaux, notamment par le marchand Lebrun, proche de David, qui organise en sous-main la cabale contre la commission. Les attaques plus virulentes à l'automne 1793, relayées par deux rapports de David 28 frimaire (18 décembre) et 27 nivôse an II (16 janvier 1794), se concluent par la dissolution de la Commission remplacée par le Conservatoire du Museum des arts (décret du 27 nivôse an II). Voir Alexandre TUETÉY et Jean GUIFFREY, *La Commission du Museum et la création du Musée du Louvre (1792-1793)*, Paris, (s. n.), 1910, qui publient les documents d'archives sur la question.

<sup>409</sup> *Guillaume Tel renversant la barque dans laquelle le gouverneur Gesner traversait le lac de Lucerne*, exposé au Salon de 1795. Actuellement au Musée des Augustins, Toulouse.

<sup>410</sup> Regnault ne sera pas resté très longtemps membre de la Société : « admis depuis longtemps par le Comité de présentation, mais qui ne s'était pas encore présenté dans le sein de l'assemblée, [il] y est reçu définitivement au nombre de ses membres ». Procès-verbal du 19 nivôse (8 janvier 1794).

<sup>411</sup> Henry LAPAUZE, *op. cit.*, p. 199-200.

<sup>412</sup> David lui-même avait dit : « La Commission du Museum des arts était répréhensible sous le rapport du patriotisme ». David, *Second rapport sur la nécessité de la suppression de la Commission du Museum fait au nom des Comités d'Instruction publique et des Finances, dans la séance du 27 nivôse l'an II de la République*, [Paris], Imprimerie nationale, [s. d.].

dans les mois qui suivent à la Société, et les choses apparemment en restent là<sup>413</sup>. Regnault va “faire profil bas” jusqu’aux lendemains du 9 thermidor. Aucun indice ne nous permet de savoir quels ont été les rapports de Lafitte et Regnault durant toute cette période. Cependant la lettre à Réattu de germinal an III me donne à penser que les liens n’étaient peut-être pas aussi resserrés entre le maître et l’élève, même après la période “terroriste”. Réattu a demandé, semble-t-il, des nouvelles de Regnault, qui était aussi son maître, et Lafitte répond qu’il ne le voit pas souvent. De là à imaginer que Lafitte a pris un peu ses distances, il n’y a qu’un pas. Quelle différence avec Meynier, qui trouve un appui et une aide immédiate de son maître Vincent, pourtant aussi menacé que Regnault<sup>414</sup>.

### 3 – Régler les affaires de la pension

#### 3.1 – Le nouveau brevet

Dans la rue, ou dans la société d’artistes, il faut en toutes circonstances pouvoir prouver qui l’on est, ce que l’on fait pour la République. La régularisation de la situation des pensionnaires passait par l’obtention de leur nouveau brevet, seule preuve directe de leur statut. L’ancien, revêtu des armes de la monarchie et signé Louis, ne pouvait évidemment plus convenir. En outre, le décret du 1<sup>er</sup> juillet 1793 avait modifié la durée de la pension, et il fallait préciser pour chacun la date où la pension prendrait fin. Celui de Lafitte a été vendu par la maison Charavay en 1973, et nous ne connaissons son contenu que par la notice du catalogue de vente. Il est daté du 28 ventôse an II (18 mars 1794), signé par Bouchotte, ministre de la Guerre et Paré, ministre de l’Intérieur. Sont exposées les différentes informations attachées à la pension, montant, durée et conditions. Pour avoir remporté le prix de peinture en 1791, on lui accorde une pension de 2 400 livres pendant cinq ans ; il devra « justifier mois par mois ou par trimestre qu’il a continué à se livrer aux études de son art sans interruption, et qu’il a ainsi mis à profit le bienfait de la République dont le but est de donner et conserver à l’Ecole française des artistes propres à en relever l’éclat et à la porter à ce degré

---

<sup>413</sup> Des informations pour le moins surprenantes sur les rapports houleux entre David et Regnault sont données — et à prendre avec beaucoup de précautions — dans les étranges *Souvenirs de 1793-1794* d’Albertine Clément Hémery, élève de Regnault. Il aurait été protégé par une autre de ses élèves qu’elle appelle Eugénie Duplay, prétendue épouse de Maximilien Robespierre. Veut-elle parler d’Eléonore, fille aînée du menuisier chez qui résida le conventionnel jusqu’au 9 thermidor ?

<sup>414</sup> Isabelle MAYER-MICHALON, *Charles Meynier, peintre d’histoire : 1763-1832*, thèse de doctorat, Université de Paris IV, 2005.

de perfection ou (*sic*) elle ne pouvait atteindre que sous l'influence de la Liberté et du Génie républicain<sup>415</sup> ». Les jeunes artistes « sont destinés à se perfectionner soit en Italie, soit en Flandre ». Ces conditions ne sont guère faciles à remplir en ces temps belliqueux, mais le brevet leur donne aussi le droit de se rendre en tous lieux de la République, « dont le site, les monuments de la nature ou des arts pourraient contribuer à perfectionner [leurs] talents ». La liberté de se déplacer existe, mais un contrôle attentif doit être exercé. Chaque déplacement sera impérativement constaté par les autorités constituées du lieu visité ; elles devront fournir à l'artiste une attestation, non seulement pour le séjour effectué sur son territoire, mais aussi pour les travaux auxquels il se sera consacré.

Ce brevet, que tous ont certainement reçu, était probablement identique à celui de Gois, dont nous avons retrouvé aux Archives nationales un exemplaire signé par Paré, et revêtu du sceau officiel<sup>416</sup>. Le Conseil exécutif considère que la restitution du brevet « revêtus de signes proscrits » constitue un acte de civisme et de patriotisme, et montre un « attachement aux principes d'une Révolution qui doit régénérer les arts et les ramener à ce caractère que connurent les seuls peuples libres ». Par les termes utilisés dans ce document, on sent tout le poids de la responsabilité qui repose sur les épaules de ces douze pensionnaires : témoigner de la grandeur de la Nation, grâce à leur génie. Institution et Société des artistes sont bien sur la même ligne de pensée.

On remarque une différence entre les deux brevets. Sur celui de Gois, le texte indique qu'il sera « délivré par le ministre de l'Intérieur après avoir été de lui contresigné et revêtu du sceau de son département ». Il n'y est pas question d'une double signature, mais comme l'exemplaire est incomplet — la place de la date est laissée vide —, nous ne pouvons pas être sûre qu'il n'y avait pas un second parafé sur le document final. Celui de Lafitte est signé par deux ministres, dont celui de la Guerre. La signature de ce dernier est-elle une pure circonstance administrative, ou a-t-elle une signification en rapport avec le service des armes ? Cela a été souligné déjà, il est rentré en France trop tard pour être pris dans la levée, mais quelle certitude avait-il qu'il ne serait pas contraint de partir ultérieurement ? Ce qui n'est pas le cas de Gois, âgé de 28 ans, et qui n'est donc plus concerné par le départ aux

---

<sup>415</sup> Cette lettre a été vendue chez Charavay à Paris en 1973. Voir *Autographes et documents historiques*, 20 mars 1973, 35677 : Bouchotte, ministre de la Guerre de la Révolution. Académie de Rome. BNF, Arsenal. Localisation actuelle inconnue. Les citations suivantes sont extraites du même document.

<sup>416</sup> AN, F<sup>17</sup> 1066, dossier 4. Les citations suivantes sont extraites du même brevet. Gois a bien reçu un exemplaire, mais signale une erreur dans la date de démarrage du paiement de sa pension. COR, 16, n° 9497 : Gois à Grandjean, 2 germinal an II (22 mars 1794).



armées. Ce brevet portant la griffe de Bouchotte ne préserverait-il pas Lafitte, indirectement, mais implicitement, de l'enrôlement ? Nous sommes tentée par l'hypothèse.

### 3.2 – Les questions financières

Louis Lafitte, sauf accident, restera pensionnaire jusqu'en décembre 1796, avec une pension de 2 400 livres par an, peut-être suffisante pour survivre. Mais pour améliorer l'ordinaire, un artiste doit "produire", et trouver des débouchés, autrement dit des clients. Cette épineuse et délicate question est le cœur du problème auquel font face tous les artistes sous la Révolution. Mais, pour l'instant le plus urgent est de solder la situation ramenée d'Italie : d'une part, vérifier le bon démarrage du paiement de la pension par la Trésorerie générale à partir du 1<sup>er</sup> septembre, et surtout s'assurer qu'elle va bien continuer dans les termes prévus dans le décret du 1<sup>er</sup> juillet 1793, et d'autre part, régler le contentieux qui existe entre les artistes de Florence et Alexis de La Flotte, accusé de les avoir pénalisés sur le plan financier.

Sur le premier point, tout devrait s'organiser le mieux possible, grâce à Cacault qui a récapitulé la situation financière de chacun, au moment de leur départ. Les pensionnaires de Florence ont été payés « sur l'ancien pied » jusqu'au premier septembre, et « c'est à eux de prendre leurs mesures pour recevoir le montant de cette pension partout où ils seront<sup>417</sup> », en présentant leurs pièces justificatives<sup>418</sup>. Comme il n'est meilleur appui que la voix de celui qui fait la pluie et le beau temps dans le monde des arts, leur premier geste est de se rendre chez David pour obtenir son intercession. Il rédige une recommandation à l'attention de Paré, ministre de l'Intérieur, à qui il adresse les cinq « artistes et gueux, tout cela est synonyme, comme dit le proverbe<sup>419</sup> », à savoir Lafitte, Gérard, Gois, Meynier et Bridan : « Tu obligeras une classe d'homme bien intéressante et bien peu intéressée ». Il précise que Bridan n'a pas ses lettres sur lui, ce qui nous fait supposer que cette démarche est antérieure au 20 frimaire, date à laquelle Renou établit un certificat pour ce pensionnaire. Après vérification, un rapport daté du 25 frimaire (15 décembre 1793) propose au ministre d'approuver le paiement de la

---

<sup>417</sup> COR, 16, n° 9463 : Cacault à Paré, 27 septembre 1793. Au passage, Cacault lance encore une petite pique aux pensionnaires, qui décidément ont dû bien l'agacer. « Après que la Nation a satisfait ainsi à la justice et même aux soins paternels, les pensionnaires me paraissent ne devoir plus prétendre d'autre avantage sur les autres citoyens artistes que la pension de 2400 livres » qui leur sera payée en assignats par la Trésorerie nationale.

<sup>418</sup> Un mandat de Paré aux commissaires de la Trésorerie du 2 octobre 1793 concernant le paiement du trimestre de juillet aux pensionnaires présents à Paris mentionne ces pièces justificatives : une quittance d'imposition pour 1792 et une attestation des directeur et professeur de l'Ecole nationale de peinture et de sculpture sous la surveillance desquels ils continuent leurs études.

<sup>419</sup> AN, F<sup>17</sup> 1290, dossier 3 : Au citoyen ministre de l'Intérieur, 25 frimaire an II (15 décembre 1793).

pension pour la période du 1<sup>er</sup> au 22 septembre ancien style, et pour les mois de vendémiaire, brumaire et frimaire<sup>420</sup>. D'autres documents contenus dans le même dossier prouvent que le rythme régulier des paiements s'est instauré : rapport et mandat du 30 germinal an II « pour les mois de nivôse, pluviôse, ventôse jusques et compris 30 germinal<sup>421</sup> » ; pétition des artistes élèves pensionnaires demandant le « mandat pour toucher le quartier de leur traitement échu le premier thermidor de la présente année ». À partir de ce dernier document, le cours normal des choses a repris : tous les pensionnaires présents à Paris, c'est-à-dire treize artistes, reçoivent en même temps leur pension pour une période identique. Nous avons déjà évoqué la question du nouveau brevet qui leur a été octroyé à la fin de ventôse, tout est donc en ordre sur le plan de la pension, telle que voulue par le décret du 1<sup>er</sup> juillet 1793.

Tout ... ou presque, car il reste l'autre question qui concerne les seuls Meynier, Gérard, Gois et Lafitte, à savoir la différence de traitement qu'ils subissaient à Florence par rapport à ceux de Naples. Ils rédigent une pétition le 25 frimaire, appuyée une nouvelle fois par David. Leur demande est juste, et le « ministre [...] aime lui-même assez la justice pour les satisfaire sur le champ<sup>422</sup> ». Après vérification, le paiement leur est accordé en nivôse<sup>423</sup>. Ce différent long et acrimonieux entre les pensionnaires et le ministre de France en Toscane, La Flotte, aurait eu une suite inattendue pour ce dernier, si l'on pouvait apporter quelque crédit à un article qui le concerne dans la *Biographie nouvelle des contemporains* : « De retour en France, M. de Laflotte fut dénoncé par un des artistes français réfugié à Florence, auquel il avait rendu le plus de services ; incarcéré pendant plusieurs mois au Luxembourg, il en sortit en Floréal an II et fut exilé à Belleville<sup>424</sup> ». Quelles traces pourrions-nous trouver de ces affirmations ? Il est vrai qu'il s'est occupé des artistes réfugiés à Florence, en tant que chargé d'affaires de la République française. Il est encore vrai que quatre d'entre eux se sont plaints à deux reprises de Florence, de ce qu'il ne leur payait pas tout ce qu'il aurait dû, puis encore à leur retour, comme nous venons de le voir. Autrement dit, jusqu'à plus ample informée, les seuls artistes avec qui il ait eu maille à partir, ce sont ces quatre pensionnaires-

---

<sup>420</sup> *Ibid.*, Rapport sur les élèves pensionnaires de l'Académie de France au ministre de l'Intérieur, 25 frimaire an II (15 décembre 1793). Lafitte reçoit 746 livres.

<sup>421</sup> *Ibid.* Lafitte reçoit le 30 germinal 800 livres.

<sup>422</sup> *Ibid.* Il nous semble logique de penser que les deux démarches sont distinctes. Si la lettre de recommandation de David avait été rédigée pour accompagner la pétition, nous ne voyons pas pourquoi David aurait rajouté un autre commentaire sur ledit document. De plus, le rapport qui déclenche le paiement de la pension "ordinaire" est daté du même jour que la lettre de David, soit le 25 frimaire. La demande a dû être formulée antérieurement, car il nous semble impossible que l'administration ait répondu instantanément. D'ailleurs nous voyons bien le délai entre la pétition et le paiement des arriérés : il s'écoule au minimum cinq jours.

<sup>423</sup> *Ibid.* Lafitte reçoit 483 livres de rappel, payées en assignats.

<sup>424</sup> A. V. ARNAULT, A. JAY, E. JOUY, J. NORVINS, *Biographie nouvelle des contemporains ou dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui depuis la Révolution française ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes...*, Paris, Librairie historique, 1820-1825, tome 10.

là. Si dénonciation il y a, elle ne peut avoir été faite que dans les premiers temps qui ont suivi le retour, en même temps qu'ils portaient leur réclamation au ministre de l'Intérieur. La Flotte figure bien sur le registre d'écrou du Luxembourg, mais seulement à la date du 8 germinal an II (28 mars 1794)<sup>425</sup>. Une dénonciation en frimaire peut-elle n'être suivie d'effet que trois ou quatre mois plus tard ? De plus, c'est son père qui a été dénoncé comme aristocrate le 12 ventôse (2 mars), et laissé d'abord dans son domicile sous bonne garde, puis ensuite arrêté en même temps que ses deux fils le 9 germinal<sup>426</sup>. Conduit à la prison du Luxembourg, Laflotte ne reste pas longtemps emprisonné : « Laflotte fils aîné a été mandé au Comité de Salut public le 15 germinal et n'est point revenu<sup>427</sup> ». Le temps de découvrir le complot du Luxembourg, de le dénoncer au comité de Sûreté générale, et d'être transféré à la Maison d'arrêt de la section du Montblanc, avant d'être libéré le 29 germinal<sup>428</sup>. Le « mouton Laflotte », comme l'appelle Michelet<sup>429</sup>, reste lié à l'exécution de Simon, Dillon et Lucile Desmoulins. Dans un écrit postérieur, il tentera de se justifier, mais sans grand succès : « Jagot, nommé rapporteur de l'affaire de mon père, chez qui j'allai trois fois en solliciter le rapport. Un ordre écrit de sa main, signé de lui, et de plusieurs de ses collègues "d'arrêter le citoyen Laflotte et ses deux fils demeurant avec lui", mit fin à mes visites ; je fus conduit au Luxembourg<sup>430</sup> ». Dans une note, il ajoute toutefois que lui-même était « importun », mais ne révèle pas pourquoi, ni pour qui. Il dit aussi avoir vu David, « à [son] retour d'Italie, parce qu'un de ses élèves [le] présenta à lui comme ayant recueilli et sauvé à Florence les artistes qui fuyaient le poignard sacerdotal<sup>431</sup> ». Un rappel vertueux et une défense en écho à une lointaine attaque ? Nous ne savons pas quel fut le comportement individuel des quatre pensionnaires dans l'affaire de la dénonciation des artistes restés à Florence, s'ils furent d'actifs accusateurs, ou s'ils sont restés dans l'ombre des meneurs, mais l'ambiance générale du moment et l'entraînement sous le feu des passions pourraient les avoir amenés à se répandre en propos hostiles contre La Flotte, envers qui ils avaient sûrement de la rancune. Celui-ci est toujours en contact avec les artistes ayant séjourné à Florence, au moins avec

<sup>425</sup> AN, Microfilm 728 Mi 95, folio 129, Prison du Luxembourg [26 juillet 1793- 11 prairial an II].

<sup>426</sup> *Ibid.*, F<sup>7</sup> 4757, dossier 3, liasse 2-12 : Minute du procès-verbal d'arrestation des c<sup>ens</sup> Laflotte père et fils, Comité révolutionnaire de la section du Montblanc, 9 germinal an II (29 mars 1794).

<sup>427</sup> *Ibid.*, Microfilm 728 Mi 95, folio 129, Prison du Luxembourg [26 juillet 1793-11 prairial an II]. Laflotte père et fils cadet seront remis en liberté le 23 thermidor (10 août 1794).

<sup>428</sup> *Ibid.*, F<sup>7</sup> 4757, dossier 3, liasse 2-8.

<sup>429</sup> Jules MICHELET, *Histoire de la Révolution*, Paris, Chamerot, 1853, tome 7, livre XVIII, chapitre III, p. 254.

<sup>430</sup> Alexandre de LAFLOTTE, *Laflotte à ses concitoyens*, Paris, Imprimerie de A. C. Forget, [s. d.], p. 7. Il n'habitait plus avec son père à son retour d'Italie.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 6.

Mérimée, à qui il loue une chambre qui lui sert d'atelier<sup>432</sup>. A-t-il des échos de commentaires négatifs à son sujet, les commente-t-il dans son entourage ? Sans constituer une dénonciation au sens strict du terme, trente ans plus tard, et sous la plume d'un rédacteur plutôt globalement favorable au personnage, cela pourrait paraître comme des attaques ayant un rapport direct avec l'arrestation.

Lafitte avait deux années mouvementées dans ses bagages en rentrant, les premiers temps ont dû être plus ou moins bouleversés. Il avait beaucoup à raconter, des tensions à évacuer, de nouveaux repères à prendre, pour partir d'un bon pied sur le chemin qui s'ouvrait devant lui, et qu'il n'imaginait peut-être pas emprunter si vite. Les temps sont plus ou moins difficiles, les rapports humains compliqués sûrement, les conditions de vie pas toujours idéales, mais Lafitte ne fait pas partie du lot des artistes les plus nécessiteux. Plusieurs mois s'écoulent se sont écoulés avant que la situation ne soit stabilisée, mais quand arrive le printemps de l'an II, tout semble en ordre sur un plan administratif, pourrait-on dire. Il lui reste à s'occuper de la vie quotidienne : le cadre de vie, la vie familiale, la carrière.

---

<sup>432</sup> *Ibid.*, liasse 2-11 (3). Léonor Mérimée peintre aux citoyens composant le comité révolutionnaire de la section du Mont Blanc, 21 germinal an II (10 avril 1794). La Flotte confirme que cette chambre a toujours servi d'atelier au citoyen Mérimée. On pourra facilement le vérifier à la levée des scellés et « aussi remarquer que ladite pièce a été tendue de papier gris couleur favorable au travail d'un peintre ».



## II – La vie privée

### 1 – Se loger

#### 1.1 – Changement de quartier

La réinstallation chez ses parents ne dure qu'un temps. Nous trouvons sa trace rive gauche grâce à deux inscriptions dans les registres de la section de Marat<sup>433</sup>. Grâce à la première, on peut faire remonter sa présence dans le quartier au moins au 14 floréal an II (3 mai 1794). Il vient sans doute d'y arriver, car c'est une des premières formalités à accomplir pour obtenir sa carte de sûreté. Il est l'inscrit n° 255 dans la section du Théâtre français, Compagnie de Marçay<sup>434</sup>. Curieusement et contrairement à tous les autres, sa ligne n'est pas renseignée : seuls figurent ses nom et prénom ainsi que son métier, et il n'a pas signé. Quelle en est la raison ? Cela ne cadre pas tout à fait avec le désir de surveillance et de contrôle des individus en vigueur à ce moment. Il apparaît une seconde fois, à la date du 2 nivôse an III (22 décembre 1794)<sup>435</sup>. Cette fois-ci, il signe, et toutes les informations figurent : l'adresse, « 17 rue du Théâtre français<sup>436</sup> » et aussi l'adresse antérieure, « rue Honoré ». Sa profession peut surprendre, « artiste en peinture et sculpture ». Il est inscrit sous le nom de « Fitte », ce qui confirme l'orthographe possible de son nom « La Fitte », trouvé à de nombreuses reprises et même bien plus tard ; le scribe a fait disparaître le « La », comme il faisait sûrement avec les « de », ou avec le « Saint » devant Honoré. C'est bien cette adresse de la rue du Théâtre français qui est indiquée dans son contrat de mariage le 22 nivôse an III (11 janvier 1795)<sup>437</sup>.

Le choix du lieu de vie n'est pas un acte neutre la plupart du temps. Il y a des affinités secrètes entre les lieux et les individus. Et celui-là semble bien « coller » à la personnalité de Lafitte, puisqu'il y résidera jusqu'à la fin de sa vie. C'est un quartier neuf, construit sur les terrains de l'hôtel de Condé à partir des années 1780. Bien loin donc des quartiers anciens et

---

<sup>433</sup> Cette section a changé plusieurs fois de nom. D'abord section du Théâtre français ; puis en août 1793, section de Marseille et de Marat ; en février 1794, section de Marat ; enfin, en février 1795, section du Théâtre français.

<sup>434</sup> AN, F<sup>7</sup> 4807. Ce carton contient les registres conservés des sections du Théâtre français et des Thermes.

<sup>435</sup> *Ibid.* En 1817, il écrit que « comme service militaire, monsieur Lafitte n'en a point d'autre à faire valoir que celui de la garde nationale depuis sa création, et d'autre décoration que celle de la fidélité qui lui a été accordé pour ce même service ». AN, O<sup>3</sup> 355. Note adressée au secrétaire de la Chambre du Roi d'après les ordres de Monsieur le premier gentilhomme d'année par Lafitte dessinateur graveur du Cabinet du Roi, 21 juillet 1817.

<sup>436</sup> C'est l'actuelle rue de L'Odéon.

<sup>437</sup> AN, MC/ET/XLIV/663.

traditionnels de la rive droite, aux rues étroites et obscures, auxquels sa famille est liée depuis plusieurs générations et qu'il est le premier à quitter. Quelle signification accorder à ce changement radical du cadre de vie ? La piste d'une dissension familiale est évoquée dans la réédition en 1833 des *Annales du musée*. Nous avons déjà discuté de cette question dans un précédent chapitre. Il est difficile de savoir s'il y a une part de vérité dans les affirmations de Pillet. La situation financière paternelle n'est peut-être pas à son meilleur niveau au retour du fils. Celui-ci au contraire semble avoir quelques disponibilités, puisqu'il amène 6 000 livres de biens au contrat de mariage, somme non négligeable. Il y a bien d'autres raisons pour lesquelles on peut prendre ses distances avec son milieu d'origine, et, notamment en cette période bouleversée, des raisons de divergence politique. Sans aller jusqu'à clamer avec Michelet que tous les perruquiers sont de « furieux royalistes<sup>438</sup> », il ne serait pas inconcevable de penser que Jean Lafitte n'est peut-être pas un fervent révolutionnaire, alors que la conduite du fils à Rome laisse supposer qu'il fait partie des républicains les plus convaincus. Nous l'avons vu engagé dès son retour, dans une action collective aux côtés d'un élève et ami de David, Jean Baptiste Wicar, dont l'activisme montagnard ne fait aucun doute. Question de conviction, cela pouvait aussi devenir une raison d'opportunisme. David règne en maître sur les arts, et Lafitte ne peut l'ignorer. Il lui serait difficile de se singulariser s'il veut continuer sur le chemin de la peinture.

Quelle que soit la raison de son éloignement du milieu familial, comment et pourquoi choisit-il précisément le secteur du Théâtre français ? Ce quartier tout neuf, mis en chantier d'après les plans des architectes Peyre et de Wailly, bénéficie d'un véritable projet architectural et urbanistique, visant pour la première fois à inclure un théâtre, conçu comme un monument à part entière, dans son environnement naturel de rues et d'espaces de dégagement, tenant compte des activités variées, loisir, commerce ou encore logement<sup>439</sup>. S'y

---

<sup>438</sup> « Les perruquiers spécialement, ruinés par la Révolution, étaient de furieux royalistes. Agents, messagers de plaisir, sous l'ancien régime, témoins nécessaires du lever, des plus libres scènes d'alcôve, ils étaient aussi généralement libertins pour leur propre compte ». Jules MICHELET, *Les femmes de la Révolution*, Paris, Adolphe Delahayes, 1855, p. 176.

<sup>439</sup> Les plans du théâtre de Peyre et de Wailly datent de 1768 mais ne sont mis en œuvre que dix ans plus tard. Entravé par un enchevêtrement d'intérêts contradictoires – l'entourage royal, les comédiens français, les Bâtiments du roi et la Ville de Paris – le projet est surtout ralenti par la recherche d'un mode de financement équilibré. Il profite de la spéculation immobilière qui se développe à cette période et gagne les plus hauts niveaux de l'état. Le roi donne au comte de Provence l'apanage du palais du Luxembourg et des terrains du prince de Condé, à charge pour lui d'assumer les frais de la construction du théâtre. Une compagnie de financement privée dirigée par l'homme d'affaires de Monsieur, va mettre en œuvre le projet de Peyre et de Wailly. Mais plusieurs grands projets d'urbanisme se développent à Paris jusqu'en 1790, et la concurrence est rude pour attirer les investisseurs. Si le théâtre est terminé et restitué au roi en pleine propriété au début 1782, la vente des terrains du lotissement sera plus lente et moins rentable qu'escompté. Voir, entre autres, Monique MOSSER et Daniel RABREAU, *Charles de Wailly, peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, catalogue de l'exposition à l'Hôtel de Sully, avril-juillet 1979, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites,

appliquent les premiers règlements d'urbanisme, fixant largeur des rues ou encore hauteur des bâtiments, et il profite d'aménagements à la pointe de la modernité : la rue du Théâtre français, par exemple, est la première à bénéficier de trottoirs, comme il en existait déjà à Londres. Y résident principalement des intellectuels, journalistes, hommes de lettres, avocats, etc. Ce n'est pas n'importe quel quartier : au début de la Révolution, c'est celui du district des Cordeliers « dont l'énergie est bien connue » selon l'avis de Marat, qui cède la place à la section de Marat-Théâtre français<sup>440</sup>, qui « demeure l'épicentre de l'activisme démocratique<sup>441</sup> ». C'est aussi celui du club des Cordeliers, à l'origine de la pétition du Champ de Mars en juillet 1791, qui se termine comme on sait. C'est encore le siège du Cercle social et de sa célèbre « Bouche de fer » des « Amis de la Vérité », au n° 4 de cette rue du Théâtre français<sup>442</sup>. On souscrit pour leur journal chez le libraire François Buisson<sup>443</sup>, qui n'est probablement pas un inconnu pour Lafitte : c'est le cousin de son ami Auguste Charles Pugin — et donc de sa future femme, mais n'anticipons pas. C'est enfin celui où demeurent nombre de figures de premier de la Révolution, comme Camille Desmoulins, Fabre d'Églantine, Marat ou encore Danton.

## 1.2 – Un quartier engagé

Tout est “révolutionnaire” dans ce quartier, même le théâtre, lieu d'affrontement artistique et politique entre spectateurs et comédiens. Pour ne prendre qu'un exemple, car il a fait “du bruit”, *Charles IX* de Marie-Joseph de Chénier, représentée pour la première fois le 4

---

1979 ; Daniel RABREAU, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des lumières*, Paris, Editions du Patrimoine, 2008 ; Jean Claude DAUFRESNE, *Théâtre de l'Odéon : architecture, décor, musée*, Paris, Mardaga, 2004.

<sup>440</sup> Raymonde MONNIER, « L'évolution du personnel politique de la section de Marat et la rupture de germinal an II », *AHRF*, 1986, vol. 263, numéro 263, p. 50-73.

<sup>441</sup> Raymonde MONNIER, « Paris en 1790, une capitale en mouvement », *La fête de la Fédération*, Pascal Dupuy dir., Rouen, PURH, 2012, p. 35.

<sup>442</sup> Sur le Cercle social, voir Marcel DORIGNY, « Le Cercle social ou les écrivains du Cirque », *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste*, Jean-Claude BONNET dir., Paris, 1989, p. 49-66 ; Gary KATES, *The Cercle social, the Girondins and the french Revolution*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

<sup>443</sup> François Buisson (1753-1814), originaire de Grenoble, fut reçu libraire à Paris en juillet 1785. Il est un des plus actifs libraires éditeurs avant la Révolution. Contrairement à nombre de ses confrères, il continue à publier et à imprimer ensuite. Il a été commissaire civil de section du Théâtre français, membre du premier comité de surveillance (août 1792). *Dictionnaire des libraires, imprimeurs et gens du livre à Paris 1701-1789*, Genève, Droz, 2007, vol. 1 : A-C, p. 350-355 ; *Dictionnaire des journalistes*, Jean SGARD (dir), Oxford, Oxford Foundation, 1999, vol. 1 : A à J. Ces ouvrages, comme la notice de la BNF, lui attribuent l'édition de *La Bouche de fer*, et d'autres périodiques, comme le *Patriote français*, de Brissot, les *Annales patriotiques et littéraires*, de Mercier.



novembre 1789, et où se révéla le splendide Talma<sup>444</sup>. Avec *Charles IX*, « le théâtre entre véritablement en révolution<sup>445</sup> ». C'est un immense succès où Talma et Chénier sont portés en triomphe par les spectateurs. Pendant près d'un an, les « noirs » et les patriotes, comédiens ou spectateurs, s'affrontent au travers de cette « première tragédie nationale<sup>446</sup> » représentée trente-deux fois avec succès. A l'occasion de la fête de la Fédération, la représentation du 23 juillet 1790, imposée par un public à la solde de Chénier, finit en tumulte qui conduit tout droit à l'Hôtel de ville Danton et quelques "braillards" ayant refusé d'enlever leur chapeau comme il était d'usage<sup>447</sup>. S'il faut prendre avec précaution les souvenirs de Louis Jacques Georges Duval concernant les faits et gestes de Danton et de ses amis lors de la première représentation<sup>448</sup>, on ne peut mettre en doute le soutien que ces derniers apportèrent à Chénier et Talma pour imposer la pièce. Le 28 juillet, Les "Noirs" du Théâtre de la Nation se désolidarisent de l'acteur et publient un *Exposé*, dans lequel Danton est qualifié de « crieur-juré de la cabale talmatiste<sup>449</sup> ». Si nous insistons sur ce sujet, c'est que ce théâtre tient une place particulière dans la vie d'artiste de Lafitte<sup>450</sup> ; quant à Chénier, il lui a consacré un beau

<sup>444</sup> La résonance et l'impact de la pièce sur le plan politique ont été soulignés dix ans plus tard par Etienne et Martainville : « Les massacres des Cévennes et de la Saint Barthélémy ont fait plus d'ennemis à l'ancien régime que tous les discours des plus célèbres orateurs de l'assemblée constituante ». Charles Guillaume ETIENNE et Alphonse MARTAINVILLE, *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, an X-1802, tome 2, p. 11.

<sup>445</sup> *L'Odéon un théâtre dans l'histoire*, Antoine de BAECQUE dir., Paris, Gallimard, 2010. Depuis que la pièce a été acceptée par les Comédiens Français en 1788, Chénier se bat contre la censure. Dans le contexte de la réunion des États Généraux, son combat personnel se transforme en lutte collective contre l'arbitraire de la censure. « [La pièce] apparaîtra comme la première grande victoire de l'ordre nouveau sur le plan de la liberté d'expression. En ce sens, la représentation de Charles IX est un événement politique autant que dramatique. Plus précisément, un événement où les ressources du théâtre se sont mises au service d'un dessein politique, inexprimé comme tel : la désacralisation de la monarchie ». Gauthier AMBRUS, « Voix politiques dans les tragédies révolutionnaires de Marie-Joseph de Chénier », *Littératures* [En ligne], 62 | 2010, consulté le 21 mai 2019.

<sup>446</sup> Lettre de Charles Palissot, *Journal de Paris*, 16 novembre 1789.

<sup>447</sup> *Mémoires de Fleury de la Comédie française*, publiés par J. B. P. LAFITTE, Paris, A. Delahayes, 1847, tome II, p. 59. Le chapitre III s'attarde en détail sur les événements qui ont émaillé les différentes représentations de Charles IX, vus du côté d'un comédien. Les désaccords profonds entre ses camarades vont aboutir à la scission de la troupe du « Français », avec le départ de Talma. Voir Barry DANIELS et Jacqueline RAZGONNIKOV, *Patriotes en scène. Le théâtre de la République, 1790-1799 : un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie française* [catalogue de l'exposition au Musée de la Révolution française, 20 avril-16 juillet 2007] Versailles, Artlys, 2007 ; André TISSIER, « Les comédiens français pendant la période révolutionnaire », dans *Revue d'histoire du théâtre*, n° 2, 1980, p. 142-159.

<sup>448</sup> Georges Louis Jacques DUVAL, *Souvenirs de la terreur de 1788 à 1793*, Paris, Werdet, 1841-1842. Voir particulièrement le volume 1, chapitre V, p. 126-136, et chapitre VIII, p. 191-222. Sous ce nom de plume se cache George Labiche (1772-1853), franchement hostile à la Révolution, ancien séminariste devenu chef de bureau au ministère de l'Intérieur, mais aussi auteur dramatique, grâce au temps libre que son métier lui permet. Il s'intéresse de près à tout ce qui touche le monde des théâtres et il est invité aux différentes représentations de Charles IX, grâce à Danton, que son oncle fréquente et qu'il lui a présenté. D'après lui, Chénier « demeurait sur la place-même du Théâtre ».

<sup>449</sup> Philippe BOURDIN, « Danton dans l'ombre du théâtre », *Danton : le mythe et l'histoire*, Michel BIARD et Hervé LEUWERS (dir.), Paris, Armand Colin, 2016, p. 172.

<sup>450</sup> Sur l'Odéon, cf. Deuxième partie, chapitre 1 : *Peintre d'histoire... vraiment ?*

portrait, qui a sans doute été réalisé dans ces années 1789-1791, avant son départ pour Rome<sup>451</sup>. N'est-ce pas une prise de position, d'une certaine manière ?

Ce portrait appartient à un genre que nous pourrions qualifier d'"inspiré". Chénier est représenté assis, prenant appui contre un buste de Melpomène, Muse de la tragédie. Il aurait presque une allure romantique, avec ses cheveux défaits, et sa grande cape qui l'enveloppe. Il ne pourrait pas être plus proche de celle qui l'inspire, en pleine communion avec elle, les yeux dans les yeux. Il tient dans une main un de ses manuscrits ; son autre main se pose sur un genou, ce qui permet d'équilibrer la position du corps. A l'arrière-plan, un pied de vigne évoque peut-être la couronne qui orne parfois la tête de Melpomène, pour rappeler ses liens avec Dionysos. Contre le piédestal qui soutient le buste, le dessinateur a placé un bouclier et une épée, pour une mise en scène à l'antique. Ce portrait d'artiste typique évoque le processus créatif chez un auteur, qui reçoit son talent de manière quasi-surnaturelle. Mais celui-ci est original, dans la mesure où il montre la "source émettrice" de l'inspiration, au lieu de simplement représenter l'artiste levant les yeux au ciel — ce qui l'apparente d'une certaine façon aux figures de saints. Le buste de face, le visage presque de profil, indiquent que le dramaturge, presque à la hauteur de Melpomène, vient de se tourner vers elle. Cette attitude donne l'impression d'un dialogue entre les deux, d'une relation plus laïque et profane, plutôt qu'une inspiration divine venant d'en haut<sup>452</sup>. Sur le plan stylistique, le portrait diffère des dessins déjà décrits précédemment ; le modelé du visage est plus lisse, le drapé plus rigide, le trait plus incisif et net. Sans doute doit-on cela à la technique employée, le crayon seul, sans rehauts. C'est un autre rendu, qui annonce peut-être le style précis et direct des dessins au trait, qui conviendront si bien à la gravure.

Quand il rentre d'Italie, le quartier a changé. Le club des Cordeliers vit ses derniers beaux jours partagés entre Exagérés et Indulgents ; le Cercle social, lieu de rencontre des Girondins, est mis en sommeil. Un des fondateurs, l'abbé Fauchet est exécuté avec les principaux Girondins. Mais le quartier doit encore rayonner de la même énergie. Quand il s'installe dans la maison en face de celle de Camille Desmoulins et Fabre d'Églantine, dit-il qu'il habite « une terre de liberté<sup>453</sup> » ? On ne peut pas dire que ce quartier soit une découverte pour lui. Selon nous, il revient en *terra cognita* dans un quartier qu'il avait fréquenté avant

---

<sup>451</sup> Portrait de Joseph Marie de Chénier, collection privée, New York ; pierre noire ; 38,2 cm x 36,8 cm. Alan WINTERMUTE, *1789 : French Art during the Revolution*, New York, Colnaghi, 1989, planche 38.

<sup>452</sup> Joseph Ducreux, élève de Quentin de la Tour, expose un portrait de Chénier au pastel au Salon de 1795. Il a les mêmes caractéristiques, celles du poète inspiré : regard tourné vers le haut, cheveux défaits et grande cape enveloppante. Voir la gravure sur acier de James Hopwood, pour la collection de portraits Lami-Denoan (1828).

<sup>453</sup> *Révolutions de France et de Brabant*, mars 1790, n° 14, p. 20.

son départ à Rome. Au n°17 de la rue du Théâtre français, réside un couple, Constance Marie Blondelu et François Victor Charpentier<sup>454</sup>. Attardons-nous un instant sur eux. En 1787, Danton épouse Gabrielle Charpentier, la sœur de François-Victor ; ils s'installent cour du Commerce, grâce à un cousin de Constance<sup>455</sup>. Elle-même vit tout près avec sa mère. Elle est peintre, élève de David ; on lui doit un portrait de Danton, probablement réalisé de son vivant<sup>456</sup>. Dans ce quartier, les relations entre voisins, souvent parents, sont conviviales ; on se réunit les uns chez les autres, et des liens se nouent. « Dupin m'a bien recommandé de vous engager à faire une provision de petits jeux pour nos soirées d'hiver », écrit François-Victor à Constance<sup>457</sup>. Ces deux-là se sont plu, dès les premières rencontres, mais un veto des oncles de Constance repousse la décision ; ils finissent tout de même par se marier le 25 avril 1793. Avec l'arrivée de Danton, des personnages importants de la Révolution passent par le quartier, et on parle à coup sûr des affaires du temps, dans les réunions jusque-là plutôt familiales et bon-vivant. Marat habite déjà rue des Cordeliers ; Camille Desmoulins vient s'installer non loin de son ami Georges, et témoigne dans son journal de sa joie d'appartenir à cet « illustre district » : « avec quel plaisir j'écrivis mon nom sur les tablettes de ma tribu [...] sur ce véritable livre de vie, fidèle et incorruptible dépositaire de tous ces noms, et qui en rendrait compte au vigilant district<sup>458</sup> ». Il se pourrait même que Jean-Baptiste Regnault ait participé à cette vie de quartier, bien que la preuve de sa présence dans les lieux ne soit attestée que le 22 messidor an II (10 juillet 1794), lorsque se décide le sort des enfants Danton<sup>459</sup>. Mais selon nous, avoir accepté la responsabilité de faire partie du conseil de tutelle révèle des relations plus intimes avec la famille, et implique sans doute une présence plus ancienne dans la cour du Commerce. Regnault a des élèves, dont Lafitte arrivé certainement parmi les premiers à l'atelier. Fréquente-t-il aussi le petit cercle de la Cour ? Gabet, dans son

---

<sup>454</sup> Les informations sur Constance proviennent d'une biographie mise en ligne par Monsieur Gildas Dacre-Wright, descendant du couple Blondelu-Charpentier. Sa famille conserve une correspondance importante de son ancêtre. Nous le remercions de nous avoir communiqué quelques lettres, notamment celles où l'on parle de la « société » de la Cour du Commerce.

<sup>455</sup> « Cour du Commerce ou Passage de la Cour du Commerce. De la rue Saint André des Arts n° 71 à celle de l'Ecole de Médecine [i. e. rue des Cordeliers] n° 30, à la rue des Fossés Saint Germain des Prés n° 23 et au cul de sac de la Cour-Rohan -11<sup>ème</sup> arrondissement. Elle fut percée en 1776 [...] Comme on y bâtit des boutiques de chaque côté, dans toute sa longueur, on lui donna le nom de *cour du Commerce* ».

<sup>456</sup> Constance-Marie Charpentier, *Portrait de Georges Danton*, Musée Carnavalet, Huile sur toile, n° Inv. P 714.

<sup>457</sup> Lettre de François-Victor Charpentier à Constance Blondelu, 26 août 1791. Collection particulière. Constance est dans sa famille à Noyon. Il lui annonce le décret autorisant tous les peintres à exposer au Salon le 8 septembre suivant. « Ce décret sera le plus beau que nos législateurs aient rendu jusqu'à ce jour, s'il peut accélérer votre retour ». Dupin est un autre familier de la Cour du Commerce.

<sup>458</sup> *Révolutions de France et de Brabant*, mars 1790, n° 14, p. 20-21.

<sup>459</sup> Tutelle des fils de Danton, 22 messidor an II. Document cité par le docteur ROBINET, *Danton : mémoire sur sa vie privée (appuyé de pièces justificatives)*, Paris, Chamerot et Lauwereyns, 1865, document n° 19, p. 261-262.

*Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX<sup>e</sup> siècle*, donne une information assez peu crédible. Il fait de Constance une élève de Lafitte, ce qui est bien sûr impossible, car il a trois ans de moins qu'elle<sup>460</sup>. Mais Gabet a-t-il eu connaissance de liens artistiques entre eux ou de collaboration ? La correspondance conservée des Charpentier ne parle pas de Lafitte, mais nous ne pensons pas que son arrivée dans la même maison qu'elle, soit le fait d'un pur hasard. Peut-être même occupe-t-il une chambre dans son grand appartement déployé sur deux étages. Il revient très probablement dans un milieu relationnel et amical qu'il a connu et apprécié, et dont il partageait les préoccupations, peut-être les idées. Mais que de bouleversements depuis son départ. S'il avait des connaissances parmi les hommes proches des Girondins, comme Garat ou encore Joseph Servan dont il fera plus tard le portrait, il les a retrouvés en bien mauvaise posture. Dans six mois, Danton et ses amis auront vécu. Que l'on imagine l'angoisse qui a dû étreindre les Charpentier, et peut-être Lafitte, quand, au soir du 11 germinal an II (31 mars 1794), on est venu dans la maison d'en face arrêter Camille Desmoulins. On connaissait l'issue.

Toutefois, pendant les deux années écoulées, Lafitte a connu sa propre évolution, loin du champ clos parisien, pas obligatoirement parallèle à celle des gens qu'il a laissés derrière lui. A-t-il construit d'autres réseaux, parmi les artistes côtoyés en Italie ? Rien ne prouve qu'il renoue avec toutes ses connaissances d'antan, ni même qu'il en partage encore les idées. Si des liens entre Lafitte et Constance ont existé, ils étaient fondés sur des critères artistiques, et ce type de liens est peut-être moins susceptible de bouleversements soudains que les rapprochements politiques. Il retrouve aussi la famille de son ami Auguste Charles Pugin, et tout particulièrement Marie Jeanne Adelaïde, une des sœurs de Charles, qu'il ne va pas tarder à épouser.

## **2 - Fonder une famille**

### **2.1 – La belle-famille : Pugin et Duchesne**

Le 22 nivôse an III (11 janvier 1795), contrat de mariage est passé entre Louis Lafitte et Marie Jeanne Adelaïde Pugin, fille majeure de défunt François Joseph Nabor Pugin et

---

<sup>460</sup> Charles GABET, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, chez Madame Vergne, 1831, p. 132. Il cite également le peintre Gérard, né en 1770, comme Lafitte, et Bouillon, né en 1776.

Marie Margueritte Duchesne<sup>461</sup>. Il la connaît bien cette famille Pugin, depuis plus de dix ans. C'est celle de cet artiste qu'on peut décrire comme un vieux complice, en prenant le recul d'une vie, c'est à dire Auguste Charles Pugin, fréquentant l'atelier de Regnault, et aussi élève de l'Académie, où il est inscrit le 14 septembre 1785<sup>462</sup>. Il collabore régulièrement à partir d'avril 1786 au *Cabinet des modes*, premier journal de ce type fondé par un cousin, le libraire François Buisson. Il y dessine des vêtements, des chapeaux, des ouvrages d'orfèvrerie, du mobilier, « et généralement tout ce que la mode offre de singulier, d'agréable ou d'intéressant dans tous les genres<sup>463</sup> ». En novembre 1786, le journal devient le *Magasin des modes nouvelles, françaises et anglaises*, réservant une large place à tout ce qui se fait Outre-Manche. Un correspondant à Londres se charge de la diffusion, le libraire français Joseph de Boffe. Pugin y dessine entre 1787 et décembre 1789, et se spécialise dans les modèles de carrosses, cabriolets et autres berlines. Il cesse d'y travailler au changement de propriétaire début 1790 : pour des difficultés financières, on voit de moins en moins de jolies « planches en taille-douce enluminées », quoiqu'on continue à les annoncer, numéro après numéro. Des liens se sont établis avec l'Angleterre, ce qui motive sans doute le choix de Auguste Charles Pugin lorsqu'il décide de s'exiler, fin 1791. Ils expliquent aussi peut-être qu'il puisse s'inscrire très rapidement à la *Royal Academy of Art* en mars 1792. Il a la bonne fortune d'être présenté à l'architecte John Nash, qui l'engage comme dessinateur dans son cabinet et l'emmène au Pays de Galles. Dès lors il se consacre au dessin d'architecture, domaine dans lequel il construit sa carrière.

Le profil sociologique de la famille Pugin est sensiblement différent de celui de la famille Lafitte. D'abord, elle est installée rive gauche, et depuis longtemps. Ensuite et même s'il y a quelques artisans, elle comprend surtout des commerçants (fruitiers-orangers) et des professions rangées dans la catégorie des domestiques, comme des cuisiniers ou des "suisses", de nation, comme de profession. En effet, François Joseph Nabor Pugin, « originaires de Suisse, près la Chapelle d'Echerlans au canton de Fribourg » est « suisse de M. le comte de Caunitz, ambassadeur de l'Empereur près Sa Majesté », lorsqu'il se marie pour la première

---

<sup>461</sup> AN, MC/ET/XLIV/663 : Mariage de Louis Lafitte et Marie Jeanne Adelaïde Pugin, 22 nivôse an III, 11 janvier 1795.

<sup>462</sup> Il y aurait beaucoup à dire sur ce personnage, qui a eu une carrière sensiblement parallèle à celle de Lafitte, à la différence près qu'il obtient assez rapidement une reconnaissance officielle. Quand ce dernier rejoint l'Académie de France à Rome, Auguste Charles part pour l'Angleterre, d'où il ne reviendra jamais. Il fait souche en ce pays, lui donnant un de ses plus brillants architectes, son fils Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), pionnier du *Gothic Revival*. Lafitte et Pugin resteront liés toute leur vie. Rosemary HILL, "A. C. Pugin", *Burlington Magazine*, n° 1114, janvier 1996, p. 11-19. Voir aussi du même auteur: *God's architect: Pugin and the building of romantic Britain*, New Haven, Yale University press, 2009.

<sup>463</sup> Extrait du titre du *Cabinet des modes, ou les modes nouvelles ...*, on s'abonne chez Buisson libraire, novembre 1785 à novembre 1786.

fois en 1752<sup>464</sup>. Il fut ensuite au service du prince de Salm Salm et du duc de l'Infantado. Il demeure à chaque fois avec sa famille dans les palais de ses "employeurs"<sup>465</sup>. D'autres Pugin occupent des places similaires, comme ses cousins André et François Joseph. Le côté maternel, parisien depuis longtemps, est assez équivalent chez les Duchesne à ce que l'on observe dans la famille maternelle de Lafitte, pour ce qui concerne le type d'activité professionnelle ; ici, un menuisier, là, un maçon, Claude Duchesne, dit parfois « bourgeois de Paris ». Contrats de mariage et inventaires montrent un enrichissement et même parfois de l'aisance, surtout pour les descendants de Claude Duchesne. Par exemple, un de ses gendres, Michel Dufour, chef de cuisine puis marchand oranger-fruitier, jouissant d'un office de juré hanouard porteur de sel<sup>466</sup>, fournit à crédit des tables princières<sup>467</sup>, mais il est suffisamment à l'aise pour prêter 60 000 livres au prince de Condé — que la famille ne récupérera jamais<sup>468</sup>. Prêteur mais aussi endetté, comme c'était souvent le cas à l'époque, et à son décès en 1780, il laisse essentiellement des dettes et une très grande maison carrefour Saint Benoît, que plusieurs héritiers s'entêteront à conserver et qui finira par les ruiner<sup>469</sup>. La mère de Marie Jeanne Adelaïde, Marie Margueritte Duchêne, connaît les mêmes déboires et fait des mauvais placements avec les deux héritages importants qu'elle a reçus coup sur coup en 1787. Celui de sa mère, décédée en juillet 1785, comporte deux maisons, l'une à Saint Maur et l'autre rue Mazarine, rapportant environ 1 900 livres par an. La masse de la succession s'élève à près de 72 000 livres, soit 24 000 livres par part. Une fois déduit ce que Marie Margueritte devait à la succession, il lui reste 15 000 livres<sup>470</sup>. En novembre 1785, elle perd son mari. François

---

<sup>464</sup> AN, MC/ET/LXXIII/773 : Mariage de François Joseph Pugin et Marie Anne Carmentran, 6 novembre 1752. La future est suisse comme lui, et « demeure à Versailles au Grand Commun ». Le contrat est passé « en présence du consentement de très haute et très puissante Princesse Marie-Louise de Rohan, duchesse de Jallard, gouvernante des enfants de France, M<sup>te</sup> Antoine de Beauregard capitaine de cavalerie à la suite des gendarmes de la garde du Roy, chevalier de Saint Louis ». L'oncle de la mariée est « suisse du Roy » ; un de ses cousins occupe les fonctions de « garçon de la garde-robe de M. le Dauphin ».

<sup>465</sup> Sur le registre d'inscription des élèves à l'Académie Royale de peinture, l'adresse de Auguste Charles est chez le duc de l'Infantado, rue Saint Florentin.

<sup>466</sup> « Porteur de sel, Officier du Grenier à Sel, créé en titre pour porter le Sel aux maisons des particuliers qui viennent faire leur provision au Grenier. Autrefois, on appelait ces Officiers Hanouards, et on leur donne encore cette qualité dans leurs Lettres ». *Dictionnaire des finances ...*, Paris, chez Jacques Josse, Théodore le Gras, Guillaume Cavelier, la Veuve Saugrain, 1727, p. 299. L'office est acheté 10 000 livres en septembre 1769.

<sup>467</sup> AN, MC/ET/XLVI/478 : 4 juillet 1780. Ses dettes actives comprises dans son inventaire après décès sont éloquentes. Le dû client s'élève à 3 729 livres, dont 2 450 livres pour les seules princesses de Chimay et de Monaco, Madame de Crussot et une comtesse, dont nous n'avons pu lire le nom.

<sup>468</sup> Le 24 ventôse an II (14 mars 1794), « la citoyenne Buisson », fille et héritière de Michel Dufour, reçoit un message l'invitant à passer au Bureau de Liquidation des créances sur les Emigrés, « relativement à sa créance sur l'Emigré ». Ce document figure dans l'inventaire après décès de Michel Dufour, AN, MC/ET/XLVI, 4 juillet 1780.

<sup>469</sup> Nous pensons avoir localisé cette maison, il pourrait s'agir du Café de Flore.

<sup>470</sup> AN, MC/ET/XXVII/450 : Inventaire après-décès de Marie Jeanne Le Dru, 18 juillet 1785 ; MC/ET/XXVII/468 : Liquidation et partage de la succession de Marie-Jeanne Le Dru, veuve de Claude Duchesne, 14 février 1787.

Joseph Nabor a investi dans la pierre et fait construire entre 1766 et 1783 une propriété sur le boulevard du Midi ou du Mont Parnasse, qu'il revend peu de temps avant sa mort pour 42 000 livres. La part de Marie Margueritte se monte à environ 24 000 livres<sup>471</sup>. En 1787, elle est donc à la tête d'un capital non négligeable de 39 000 livres. Mais elle-aussi a quelques difficultés avec "Messieurs les Grands". Elle tient une boutique de légumes au Marché Saint Germain ; elle a fourni en juin 1784 au prince de Salm Kerbourg pour 3 600 livres de marchandises qu'on n'est pas pressé de payer, et qui ont occasionné une plainte en justice. Malgré la sentence de condamnation rendue par le Châtelet en novembre 1785, le dû n'est toujours pas réglé au moment de la liquidation de la succession. Il y a également 2 300 livres de créances impossibles à recouvrer, montrant que le Sieur Pugin ne dédaignait pas le prêt depuis fort longtemps, avec plus ou moins de bonheur dans le choix des débiteurs. En 1791, profitant de la vente des biens nationaux, Marie Margueritte investit elle-aussi dans la pierre, en achetant une maison appartenant à l'abbaye de Saint Germain, mais l'affaire tourne mal, et elle meurt en fructidor an VIII (septembre 1800), marchande de tabac au Palais Royal, dans une misère telle, que ses enfants renoncent à la succession<sup>472</sup>. Les Pugin-Duchesne n'ont pas grand-chose en commun avec les Lafitte-Bidault : moins gagne-petit, pourrait-on dire, fréquentant par leur travail un monde où l'on vit sur "un grand pied". Ils imitent ces aristocrates qu'ils approchent et qu'ils envient sans doute un peu. Une légende naît d'ailleurs chez les Pugin d'Angleterre, peut-être sous l'impulsion de Auguste Charles , qui laisse entendre que sa famille est d'origine noble, mais a été ruinée par la Révolution. Plus on avance dans le XIX<sup>e</sup> siècle, plus il y aura de surenchère, des deux côtés de la Manche : on parlera d'armoirie, de terres en Suisse qui n'attendent que le retour de leur légitime propriétaire. Et Marie Jeanne Adelaïde semble la plus acharnée à défendre ces idées<sup>473</sup>. Cette mythologie servira peut-être aux Lafitte pendant la Restauration.

N'anticipons pas, mais ne refermons pas la page Pugin sans avoir dit quelques mots sur la future, Marie Jeanne Adelaïde. Elle a 25 ans et possède elle-aussi, semble-t-il, des

---

<sup>471</sup> *Ibid.*, MC/ET/XLIV/ 584 : Inventaire après décès de François Joseph Nabor Pugin, 29 décembre 1785 ; MC/ET/XLIV/ 598 ; Liquidation de la succession de François Joseph Nabor Pugin, 13 octobre 1787.

<sup>472</sup> *Ibid.*, MC/ET/CXIX/565 : Inventaire après décès de Marie Margueritte Duchesne, 23 vendémiaire an IX (15 octobre 1800). Le contenu de la boutique, consistant en pots, tabac, cigares, pipes, blagues, est prisé pour la modeste somme de 30 francs. Elle occupait avec sa fille Louise-Sophie un appartement au troisième étage, au-dessus de l'entresol. La valeur totale des biens s'élève à 389 francs, alors que les dettes représentent 973 francs, plus les impositions, que Louise-Sophie croit également dues. Ces maigres disponibilités n'empêchent pas qu'il y ait un domestique à son service.

<sup>473</sup> Ces informations sont données par la correspondance de Catherine Welby Pugin, épouse de Auguste Charles et citées dans l'ouvrage de Rosemary HILL, *op. cit.* La correspondance de Catherine Welby est conservée à Yale. Le graphisme d'une signature est parfois révélateur d'une personnalité. Celle d'Adelaïde Lafitte sur les procès-verbaux de la vente après décès parle d'elle-même : elle signe *Ade Lafitte*, en détachant nettement le A.

talents artistiques, si l'on croit deux témoignages directs de Lafitte. Dans une lettre à Réattu, il annonce son mariage : « Ma femme est une artiste d'un caractère fort doux<sup>474</sup> ». Plus tard, dans une pétition à François de Neufchâteau, il parle de « travaux dont [il vit] avec [son] épouse artiste et cultivant les arts avec [lui]<sup>475</sup> ». Nous pourrions enfin joindre au dossier un dessin qui la représente très vraisemblablement, et qui date des premières années de la Restauration. Assise devant *la Vierge à la chaise* de Raphael, dont on sait que Lafitte a réalisé une copie vers 1800<sup>476</sup>, elle tient en main le porte crayon des dessinateurs<sup>477</sup>. La famille Pugin comporte une troisième « artiste », sans plus de précision, en la personne de Marie Félicité<sup>478</sup>, une des sœurs de Jeanne Marie Adélaïde. La plus jeune, Louise Sophie a épousé un « homme de lettres », Ferdinand Bernhard<sup>479</sup>. Il ne faut pas oublier la cousine Athalie Marie Louise Christophe, mariée en 1807 avec le graveur Jean-François Ribault, ami de Lafitte. Elle grave elle-même, ainsi que ses deux enfants, Julie et Auguste Louis. Sa belle-famille proche baigne donc dans un milieu propice au développement artistique, en contraste avec son propre milieu natal.

## 2.2 - Le mariage et la vie familiale

Le contrat de mariage confirme l'adresse du couple. Les témoins présents à la signature ne nous apprennent pas grand-chose sur leur environnement social, car tous sont des membres des deux familles : vingt-et-un membres, essentiellement du côté Lafitte (quatorze

---

<sup>474</sup> Bibliothèque d'Arles, Ms 593, p. 284.

<sup>475</sup> AN, F<sup>17</sup> 1056, dossier 15. Pétition au citoyen François de Neufchâteau ministre de l'Intérieur, 5 floréal an VII (24 avril 1799).

<sup>476</sup> CAT, n° 15 : *Sainte Famille dite la Vierge à la chaise*.

<sup>477</sup> *Courtauld Institut*, Londres, n° inv. D 1952 RW 4507. Crayon noir sur papier beige ; 30,7 cm x 19,9 cm.

<sup>478</sup> Archives de Paris, VD6 188 bis n°2 : demande de divorce mutuel, 11 germinal an X.

<sup>479</sup> Il est possible que ce soit Henri Emmanuel Bernhard, né en Silésie en 1774, dont la *Galerie historique des Contemporains* nous donne une biographie assez fournie, au moins jusqu'en 1818, date de la publication. Il commence sa carrière dans l'artillerie prussienne en 1792, mais il s'oriente très vite vers des offices plus administratifs. En 1799, il vient en France où il s'occupe de littérature, d'histoire et d'économie politique. Il traduit en allemand l'ouvrage d'Helen Williams, *Aperçu de l'état des mœurs et des opinions dans la République française, vers la fin du XVIIIe siècle*, paru en 1801. Il remplit néanmoins certains emplois officiels : secrétaire du maréchal Kellermann, en 1804 ; attaché comme secrétaire au comte de Winzingerode, ambassadeur extraordinaire du roi de Wurtemberg, en 1806 ; censeur pour la langue allemande, en 1812, titre qu'il conserve sous la Restauration. En 1816, il est censeur royal honoraire, habitant 21 rue Hautefeuille (*Almanach des 25 000 adresses des principaux habitants de Paris pour l'année 1816*, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1816). Il est un des principaux rédacteurs d'un journal allemand paraissant à Paris en 1815, et l'auteur de plusieurs notices dans la *Biographie universelle ancienne et moderne* de Michaud, qu'il signe B – H – D. le couple s'est probablement séparé à une date inconnue, car on trouve une Madame Bernhard, 21 rue Hautefeuille en 1846 (*Almanach des 25 000 ...*, 1846). En outre, à son décès en 1851, Ferdinand Bernhard renonce à la succession (Archives de Paris, DQ8 1048).



personnes : les deux sœurs de Louis<sup>480</sup>, un oncle et ses deux tantes maternelles, des cousins du côté Gommetaud). Pour les Pugin, n'assistent que les frères et sœurs de Marie Jeanne Adelaïde. Il n'y a aucun ami des mariés. Les termes généraux du contrat, les engagements respectifs, les arrangements et reprises après le décès de l'un des époux, selon qu'il y a ou non des enfants, toutes ces informations ne présentent aucun caractère d'originalité, et ne diffèrent pas de ce que nous avons pu lire dans les contrats antérieurs à la Révolution.

En revanche, il donne des indications précieuses sur les biens des futurs. Lafitte apporte 6 000 livres en « meubles meublants habits linges hardes et autres effets à son usage ». Pas de deniers comptants, son matériel d'artiste constitue probablement la part la plus importante de ses possessions. Il n'y a pas de biens de famille, pas d'héritages et ses possessions proviennent à coup sûr uniquement de son travail, faiblement rémunérateur en 1794 semble-t-il. La future, en plus des 3 000 livres en assignats qui constitue sa dot, dépose dans la corbeille des biens d'un montant équivalent, constitués là-encore en « habits, linges, hardes, bijoux et autres effets à son usage personnel provenant de ses économies ». Le ménage n'a guère de liquidités pour faire face aux dépenses quotidiennes ; outre la dot, il y a la pension du marié que le contrat passe sous silence, et qui lui assure 2 400 livres. Mais tout est en assignats, et d'une valeur qui fond comme neige au soleil tout au long de cette première année de vie commune : en janvier 1795, la dote correspond à 540 livres à peine en valeur numérique et la pension, 432 livres soit 36 livres par mois ; mais en juillet, celle-ci n'est plus que 72 livres soit 6 livres par mois, ce qui pousse les pensionnaires à déposer une pétition au comité d'Instruction publique pour demander une augmentation de leur traitement « ou une indemnité qui les mette à même de continuer leurs études<sup>481</sup> ». Pour faire face à la cherté de la vie et à l'explosion des prix, le couple a donc bien peu ! S. E. Harris a calculé l'indice des prix d'un « panier » de neuf articles à Paris de janvier 1795 à mars 1796 en partant d'une base 100 de 1790. En janvier 1795, l'indice est de 580 ; en Juin, de 1 310 ; en décembre, de 12 990 ; en mars 1796, il culmine à 38 850. Pour l'ensemble de l'année, l'augmentation s'élève à 2 240%, soit 32% en moyenne par mois<sup>482</sup>. *La Gazette française* du 24 septembre 1795 publie un tableau des prix de vingt-quatre denrées alimentaires et marchandises diverses dont le prix en 1790 s'élevait à 164 livres environ ; le même "panier" coûte 5 642 livres en

---

<sup>480</sup> A signaler également l'absence du frère de Louis. Serait-il à l'armée ?

<sup>481</sup> *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique*, tome 6, séance du 14 messidor an III (2 juillet 1795). Le Comité transmet à la Commission d'Instruction publique. Nous ne savons pas s'il y a eu une suite donnée à cette pétition.

<sup>482</sup> Cité par François CROUZET, *La grande inflation. La monnaie en France de Louis XVI à Napoléon*, Paris, Fayard, 1993, p. 339.

septembre 1795, ce qui représente une hausse de 3 420%<sup>483</sup>. A titre d'exemple, voici le prix du pain consigné dans les lettres d'André Marie Constant Duméril, jeune homme venu de Normandie pour étudier la médecine à Paris : la livre (poids) de pain coûte 12 livres (monnaie) en avril 1795, et 15 livres en Juillet<sup>484</sup>. Le couple Lafitte-Pugin fait donc partie du groupe des "plutôt pauvres" dans la société de l'époque.

Comment se situe-t-il par rapport à d'autres couples d'artistes ? Par un curieux hasard, trois de ses camarades se marient la même année que lui : François Frédéric Lemot<sup>485</sup> (26 nivôse an III-15 janvier 1795), Etienne Gois<sup>486</sup> (29 nivôse an III-18 janvier 1795), et Charles Meynier<sup>487</sup> (8 frimaire an IV-29 novembre 1795). Les contrats des deux derniers sont édifiants : leur situation financière les place bien au-dessus de celle de Lafitte. Gois dispose de 20 000 livres tant en assignats qu'en effets divers ; quant à Meynier, il apporte 15 000 livres en deniers comptants et en biens. Nous ne pouvons pas savoir si ces sommes proviennent uniquement de leur travail, ou si ces deux artistes possédaient des biens personnels reçus en héritage par exemple. Dans tous les cas, force est de constater l'écart de situation entre Lafitte et ses deux collègues de pension.

La famille s'agrandit avec la naissance d'un fils le 5 octobre 1795, Louis Maximin Athénor. Le baptême a lieu à l'Oratoire de l'Instruction dans le faubourg Saint Germain<sup>488</sup>. Il n'y a plus aucune trace de lui par la suite, il est décédé sans doute avant 1799. Dans une lettre à François de Neufchâteau du 5 floréal an VII (24 avril 1799), Lafitte parle de sa situation critique sur le plan financier, mais ne se dit pas « père de famille », comme il le fera dans un autre courrier, adressé deux ans plus tard au ministre de l'Intérieur d'alors, Chaptal<sup>489</sup>. Selon nous, si cela avait été le cas, il l'aurait précisé, ce détail accentuant l'état de nécessité dans lequel il se trouvait. Nous avons souvent lu cette précision dans les courriers demandant une aide financière, et il semble que ce soit un bon argument pour obtenir gain de cause. Ou tout au moins le croyait-on. La notice de Duchesne ne parle que d'une fille. Effectivement, Adelaïde Louise vient au monde le 13 messidor an VII (1<sup>er</sup> juillet 1799), elle est baptisée à

---

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>484</sup> « Les assignats et les prix pendant la Révolution française », correspondance familiale [En ligne], Monographies, Compléments historiographiques, vie économique, mis à jour le : 31/05/2011.

<sup>485</sup> AN, MC/ET/XLVIII/393.

<sup>486</sup> *Ibid.*, MC/ET/XCVIII/707.

<sup>487</sup> *Ibid.*, MC/ET/CII/571.

<sup>488</sup> Archives de Paris, V6E23.

<sup>489</sup> AN, F<sup>17</sup> 1056, dossier 15 : Pétition au citoyen François de Neufchâteau, ministre de l'Intérieur, 5 floréal an VII (24 avril 1799). *Ibid.*, F<sup>17</sup> 1066, dossier 12 : Louis Lafitte au citoyen Chaptal, conseiller d'état, ministre de l'Intérieur. D'après le contexte, la lettre devrait dater de prairial an IX (mai 1801).

Saint Jacques du Haut Pas le 30 messidor (18 juillet)<sup>490</sup>. On la connaîtra surtout sous le prénom d'Antonia, et on a conservé d'elle plusieurs portraits à différents âges<sup>491</sup>.

Nous n'en savons guère plus sur la vie privée de Louis et Marie Jeanne Adelaïde, hormis les déménagements successifs de la famille. Le jeune couple quitte la rue du Théâtre français assez rapidement, probablement au printemps, car une lettre à Réattu du 13 messidor an III (1 juillet 1795) porte sa nouvelle adresse, rue de Molière n° 2 (actuelle rue Rotrou). Il ne s'éloigne guère, puisque cette rue longe le Théâtre français à droite. Les raisons du déménagement sont peut-être de celles encore actuelles : à l'approche de bébé, on manque de place. Ils y restent quelque temps mais certainement au début de l'été 1798 – le livret du salon dont l'ouverture a lieu le 1 thermidor an VI porte encore l'adresse de la rue Molière<sup>492</sup> –, ils s'installent rue de Tournon n° 1136 (n° 2 actuel). La première indication de cette adresse se trouve dans l'*Almanach du Commerce pour l'an VIII* (1799-1800)<sup>493</sup>. Une fois de plus, ils ne sont pas très loin du Théâtre qui désormais s'appelle l'Odéon : réflexe traditionnel, simple opportunité de logement, ou réel attachement au quartier<sup>494</sup> ? Quoi qu'il en soit, la rue de Tournon leur convient, puisqu'ils resteront à cette adresse jusqu'à ce que Lafitte obtienne un logement officiel au Quai Conti, au début de 1817.

L'avenir ne se présente pas exactement sous les meilleurs auspices : un séjour de perfectionnement brutalement interrompu, des débouchés académiques attendus supprimés, des temps troublés, les premières années sont sans doute assez difficiles, notamment sur le plan financier. En floréal an VII (avril 1799), il écrit au ministre de l'Intérieur : « J'ai épuisé mes faibles moyens et j'ai en ce moment le plus grand besoin de toucher ce premier paiement de deux mille francs qui me sont dus<sup>495</sup> ». Il a été obligé de suspendre tous les travaux qui le font vivre, pour se consacrer à l'ouvrage officiel pour lequel il réclame le paiement<sup>496</sup>. Il a représenté cette indigence d'artiste sur un dessin non daté. Grâce au soldat invalide, qui

---

<sup>490</sup> Nous avons trouvé cet acte de naissance sur un site généalogique. Il provient du dépouillement des registres paroissiaux et d'état-civil. Source : *Familysearch*.

<sup>491</sup> Nous aurons l'occasion de revenir sur ce personnage intéressant, héritière des talents artistiques de son père, mais qui s'illustra principalement dans la musique et les lettres.

<sup>492</sup> *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure exposés au Museum central des Arts d'après l'arrêté du Ministre de l'Intérieur le 1 thermidor an VI*, Paris, de l'Imprimerie des Sciences et Arts, an VI.

<sup>493</sup> *Almanach du commerce de Paris pour l'an VIII*, Paris, Duverneuil et de la Tyna [rédacteurs associés].

<sup>494</sup> Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la population parisienne d'une manière générale, bouge peu. On déménage dans la même rue souvent, dans une rue adjacente au plus. On reste dans le cadre du quartier.

<sup>495</sup> AN, F<sup>17</sup> 1056, dossier 15. Pétition au citoyen François de Neufchâteau ministre de l'Intérieur, 5 floréal an VII 24 avril 1799).

<sup>496</sup> Il s'agit de la commande pour le rideau de scène de l'Odéon. Cf. Deuxième partie, chapitre 1, Décors publics et privés.

accompagne l'huissier, point commun avec *Le Garnissaire*, nous pensons qu'il a été réalisé vers 1797-1798. Laffite — c'est ainsi qu'il a signé — a inscrit en bas le titre : *L'amitié chasse les recors qui venaient troubler le peintre dans son atelier*<sup>497</sup>. Rapidement jeté à la plume sur le papier, il s'apparente à la caricature, ou au moins au dessin satirique. L'artiste aux pieds nus, et mis assez pauvrement, est justement en train de peindre la Justice, lorsque se présente l'huissier, plume à la main. Le garnissaire se tient prêt derrière lui, pour occuper les lieux, si l'on se montre décidément mauvais payeur. Il y a un oiseau au-dessus de lui, et un lapin : juste le pittoresque, ou une raison obscure qui nous échappe ? Le peintre est dissimulé derrière la toile, et c'est un de ses amis qui s'occupe, comme il se doit, des visiteurs indésirables. Il les chasse à grands renforts de coups de baguette. Bel esprit de corps, mais qui peut lui valoir beaucoup d'ennui, à lui-aussi ! Voit-on ici l'atelier de Lafitte ? De petite taille, encombré de toiles, de bustes antiques, de modèles de pied et de bras suspendus au mur, il y a même un crâne servant de presse-papier. On reconnaît sur une statue féminine des caractéristiques que nous aurons l'occasion de retrouver par la suite : port de tête légèrement baissé, forme triangulaire du visage, grands yeux en amande, bouche légèrement entrouverte, qui lui donnent un air un peu ironique, ou même caustique. Sans doute celle-ci se réjouit-elle du bon tour joué aux importuns ! Ce dessin est un témoignage de la condition d'artiste finalement assez intemporel.

---

<sup>497</sup> Paris, Musée Carnavalet, D.1717. Plume et encre brune ; 26 cm x 43,5 cm ; signé au crayon en bas à gauche « Laffite ». Cf Annexe 1, figure 18.



# **Chapitre 5**

## **Inventer une carrière**



Maintenant chargé de famille, comment Lafitte construit-il son avenir professionnel dans un monde bouleversé ? Quel peut être son état d'esprit dans ces premiers mois de l'an II, une fois réglés les "détails" pratiques de sa réinstallation ? A 14 ans, il a intégré la plus prestigieuse école d'art qui se puisse être. Il a gravi tous les échelons jusqu'au premier prix et à la pension à Rome. Il a été formé à un style de peinture, la seule qui compte vraiment, la peinture d'histoire, art noble s'il en est, au moyen d'exercices répétitifs et peu variés. Des années de dessin sur la bosse, sur le modèle, sempiternelle ronde qui entraîne l'élève vers son destin final : prendre place parmi ses pairs à l'Académie le moment venu. Les commandes seraient au rendez-vous, pour le Roi, pour tous ceux qui symbolisent et représentent le pouvoir politique, et aussi financier, comme la bourgeoisie d'affaires ou de robe, une clientèle fortunée non négligeable. Formation routinière et sans surprise, mais la carrière et le succès sont tout tracés. Formation un peu "infantilisante" aussi, il faut bien le dire, puisqu'elle repose sur tout un système de règles et de contraintes préétablies, n'accordant que peu d'espace au développement de ce que l'on appellerait aujourd'hui le libre-arbitre et la responsabilité individuelle. Elle risquait de laisser l'artiste un peu démuni face à une quelconque adversité, où la réactivité devenait indispensable pour "rebondir" selon un mot cher au XXI<sup>e</sup> siècle.

Or, c'est précisément ce qui se produit dès le début de la Révolution pour les artistes ; une raréfaction puis même une disparition d'une grande partie de la clientèle traditionnelle entraînent la recherche de nouveaux débouchés, l'exploration de nouvelles pistes, la création ou le développement de nouveaux secteurs d'activités où leur art pourrait s'appliquer et s'exprimer. En un mot, il faut inventer, et tous n'ont sûrement pas été égaux devant ce défi. Pour Lafitte, comme pour ceux qui étaient pensionnaires en Italie, la vraie rupture c'est ici qu'elle se situe, en ce début de l'an II, et non le 13 janvier 1793 ou encore le 8 août 1793. La prise de conscience qu'il fallait construire une carrière sur une nouvelle donne a dû en surprendre, et peut-être déstabiliser plus d'un. On décèle chez Lafitte un regret durable de sa condition première de privilégié de l'art, dans l'affirmation sans cesse renouvelée tout au long de sa carrière de cette qualité de « peintre d'histoire », dont il a probablement eu l'impression



d'être déchu. L'enseignement qu'il a reçu est de ceux qui marquent à vie et qui insère dans un réseau d'amitié ou de rivalité, selon le cas. Mais a-t-il été intégré dans un tel réseau ?

Face à des contraintes qu'ils ne connaissaient pas pour la plupart, les artistes ont été tentés de se tourner vers l'Etat, espérant trouver une alternative profitable et des débouchés prometteurs ; ce qui finalement reproduisait un "vieux" réflexe de sûreté. Des situations de précarité risquaient de conduire les artistes à des extrémités fâcheuses, la renonciation à leur art par exemple, ou l'exil « dans quelque trou loin du théâtre des arts<sup>498</sup> » comme le craint Girodet, mais plus encore de provoquer l'effacement de l'école française. L'Etat lui-même est conscient du rôle qu'il a à jouer dans le maintien des arts. Le rayonnement artistique et la prédominance de nos artistes en Europe constituent un leitmotiv pour les gouvernants français depuis longtemps. Pour ceux de la Révolution, les arts sont investis d'une double fonction : moyen d'exaltation des "hauts faits" du nouveau régime, contribuant à la propagation et au rayonnement de la Révolution, ils se révèlent aussi un formidable instrument d'édification et d'éducation des foules, montrant le bon exemple aux citoyens et permettant la régénération de la société. « Les arts sont une propriété nationale ; les encouragements qu'ils réclament sont une dette publique <sup>499</sup> ». Ainsi s'exprime Marie Joseph de Chénier à la Convention le 14 nivôse an III (3 janvier 1795). L'excellence est même plus que jamais à l'ordre du jour ; un minuscule groupe de douze artistes bénéficie toujours du privilège d'être pensionnaire de la Nation, pour avoir remporté un premier prix du temps de la ci-devant Académie, et Lafitte est l'un d'entre eux.

Les nouveaux maîtres de la France ont senti assez vite l'écueil sur lequel les artistes allaient s'échouer. Pour soutenir tout le monde, l'État intervient de deux façons, et d'abord en secourant financièrement et directement les artistes les plus dans le besoin. La Société républicaine des arts dresse des listes « d'artistes nécessaires » en l'an III, tout comme le comité d'Instruction publique qui distribue des aides aux artistes et gens de lettres « qui ont droit aux récompenses nationales ». À côté des secours en argent, l'État perpétue, et dans une certaine mesure, développe le système d'aide aux artistes par le biais de commandes officielles, comme cela avait déjà été impulsé par le comte d'Angiviller en 1774, lorsqu'il avait institué un fonds consacré chaque année au paiement des travaux d'artistes. La loi du 29 septembre 1791 confirme ce système, en accordant « un secours annuel pour le soutien des

---

<sup>498</sup> AN, F<sup>17</sup> 1066, dossier 6 : Lettre de Girodet, 17 messidor an IV (5 juillet 1796). Il réclame le paiement de l'année et demi de pension que lui doit l'Etat.

<sup>499</sup> Rapport fait à la Convention au nom du Comité d'Instruction publique par Joseph Marie de Chénier, député du département de Seine-et-Oise; suivi du décret rendu en conséquence à la séance du 14 nivôse l'an troisième, *le Moniteur universel*, n° 106, 16 nivôse an III (5 janvier 1795), p. 127.

Arts de Peinture, Sculpture et Gravure ». Mais il s'ajoute une notion tout à fait nouvelle, celle des "prix d'encouragement" décernés à l'issue d'un salon ou après un concours, notion ambiguë qui recouvre des situations bien différentes<sup>500</sup>. L'Etat instaure des concours, comme celui de l'an II, mais ils n'ont pas vraiment porté leurs fruits ; trop de retard dans le jugement, puis dans les paiements, sans cesse différés, ils ont fini malgré tout par épuiser les finances. En outre, ils empêchèrent la distribution à l'issue des salons d'autres encouragements, pourtant prévus par la loi du 29 septembre 1791. Sans refaire l'historique des relations entre le monde des arts et les instances dirigeantes depuis le début de la Révolution, parlons des préoccupations des artistes de retour d'Italie en ce début de l'an II.

---

<sup>500</sup> Sur les différentes acceptions du terme « encouragement », voir Brigitte GALLINI, « Concours et prix d'encouragement », *La Révolution française et l'Europe : 1789-1799*, Paris, RMN, 1989, Troisième partie : *La Révolution créatrice*, p. 830-832.



# I – Un réflexe sécuritaire : la pension

## 1 – Rester pensionnaire, une assurance<sup>501</sup> ...

### 1.1 – Le décret sur l'organisation de l'instruction publique

Initialement, la pension de Lafitte devait prendre fin en décembre 1796. Mais le décret sur l'organisation de l'instruction publique du 1<sup>er</sup> brumaire an IV<sup>502</sup> (23 octobre 1795) rétablit l'Ecole de France à Rome, sous la direction de Suvée, ce qui est confirmée le 11 nivôse an IV (1<sup>er</sup> janvier 1796)<sup>503</sup>. Car « les années destinées aux études s'écoulent avec rapidité et leur vide est irréparable. La Révolution a presque dévoré tout le temps que les artistes qui donnaient de grandes espérances pouvaient consacrer aux études d'élèves<sup>504</sup> ». Dès lors, les pensionnaires encore sur les rangs sont promis au départ pour l'Italie, et leur situation se fige en attendant ce jour. Ils reçoivent dorénavant un traitement temporaire, qui aura tendance à durer, et doivent continuer à rendre compte de leur travail. Suvée avait déjà été élu par ses pairs académiciens en novembre 1792 pour remplacer Ménageot, mais on connaît la suite. Sa confirmation en 1795 donne lieu à une bataille assez vive entre lui et Guinguéné d'une part, et Regnault soutenu par Chénier<sup>505</sup>. On retrouve là deux personnages présents dans la vie de Lafitte, et qui semblent avoir des relations sinon d'amitié, au moins d'estime.

Suvée rédige un rapport où il passe en revue les pensionnaires prêts à repartir, avec un commentaire sur leur travail depuis janvier 1793. « Nonobstant ces temps de calamité publique qui ont empêché les jeunes artistes de se livrer à des études sérieuses, tous, cependant, se sont occupés de leur art dans le peu d'instant de tranquillité dont nous avons joui<sup>506</sup> ». Neuf de ceux qui avaient été interrompus dans leurs études, parmi lesquels Lafitte, sont retenus pour former le premier contingent d'élèves, au prorata de leurs années de

---

<sup>501</sup> Sur la question du rétablissement de l'Ecole de France à Rome, voir la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome : Directorat de Suvée, 1795-1807, op. cit.*

<sup>502</sup> AN, F<sup>17</sup> 1066, dossier 11 : Arrêté du comité d'Instruction publique, 1<sup>er</sup> brumaire an IV (23 octobre 1795).

<sup>503</sup> Suvée, n° 011 : Arrêté du Directoire, 11 nivôse an IV (1<sup>er</sup> janvier 1796).

<sup>504</sup> *Ibid.*, n° 003 : Guinguéné : rapport au comité d'Instruction publique, Paris, 26 vendémiaire an IV (18 octobre 1795).

<sup>505</sup> *Id.*

<sup>506</sup> AN, F<sup>21</sup> 613. Rapport de Suvée, novembre-décembre 1795. Suvée commente la figure d'émulation de Lafitte, exposée au Salon de 1795. Voir Deuxième partie, chapitre 1 : *Le parcours académique.*

présence à Rome. Lafitte y séjournerait donc deux années. Mais les affaires extérieures et militaires de la République repoussent constamment le rétablissement de l'établissement ; à cause de ces circonstances politiques compliquées, ils ne peuvent reprendre le chemin de l'Italie avant 1803. Entre temps, les neuf pensionnaires pressentis auront finalement cédé la place aux plus récents lauréats.

Début 1796, peu de temps après le rétablissement de l'Ecole, Bonaparte se prépare à la première campagne d'Italie qui ne prend fin qu'à l'automne 1797. Après Campo Formio, le 26 vendémiaire an VI (18 octobre 1797), l'espoir du départ imminent renaît, et Suvée produit un nouveau rapport, le 12 frimaire (2 décembre), dans lequel il revient sur l'exposition de 1795, où ont brillé les derniers travaux faits à Rome : « Les ouvrages distingués dont il est ici question ont été faits il y a six ans à Rome. Depuis, il n'a existé aucune trace d'études sérieuses <sup>507</sup> ». Ce qui sous-entend implicitement que les pensionnaires n'ont guère rempli la condition *sine qua non* de la continuation de la pension, à savoir prouver qu'ils travaillent avec assiduité au perfectionnement de leur art. Le 23 nivôse suivant, il envoie une liste des quinze pensionnaires qui doivent partir pour Rome : mais vu les indemnités reçues par les uns et les autres, soit du fait de la pension, soit par la contribution imposée au pape pour dédommagement des préjudices subis lors de l'affaire de janvier 1793, « soit enfin d'extraordinaire de la générosité nationale », il propose de réduire d'un an la durée de leur temps à Rome. Lafitte est toujours dans les rangs, mais pour un an seulement<sup>508</sup>.

Les nouveaux incidents à Rome à partir de décembre 1797 empêchent tout espoir de départ imminent : l'assassinat du général Duphot entraîne la prise de Rome en février 1798 et la proclamation de la République romaine, organisée sur le modèle français, et bien mal accueillie par la population locale. La situation reste troublée toute l'année, avec des reprises de la ville par les troupes napolitaines, puis des contre-offensives françaises. Le 6 germinal an VI (26 mars 1798), Suvée met sous les yeux de La Révellière-Lépeaux, un des Directeurs, « la situation déplorable où se trouve la carrière des études qui conduit à la perfection. [...] C'est de la reprise de l'étude sagement dirigée de ce petit nombre de citoyens que va dépendre le progrès ou la décadence des arts en France <sup>509</sup> ». La situation s'éternise, les rapports et réclamations de Suvée s'accumulent, mais rien n'y fait. Pendant ce temps, les pensionnaires se conduisent de façon fort républicaine : « J'ai cru qu'il était convenable de faire porter aux

---

<sup>507</sup> Suvée, n° 25. Suvée au ministre de l'Intérieur, Paris, 12 frimaire an VI (2 décembre 1797).

<sup>508</sup> AN, F<sup>21</sup> 613. Projet de classification des quinze pensionnaires qui [doivent] partir à Rome. Ce document porte seulement la date d'enregistrement du 23 nivôse an VI (12 janvier 1798).

<sup>509</sup> Suvée, n° 41. Suvée à La Révellière-Lépeaux, Paris, 6 germinal an VI (26 mars 1798).

jeunes artistes [...] le serment civique », et tous y ont satisfait de bon cœur, explique Suvée<sup>510</sup>. Ils participent à l'emprunt pour la descente en Angleterre, en faisant un don civique de 362 francs, adressé par Suvée au Conseil des Cinq Cents : « Véritables enfants de Minerve, quoique jeunes encore, beaucoup parmi eux ont versé leur sang pour la patrie ; armée d'une main pour la défendre, de l'autre ils transmettaient à la postérité les faits mémorables de notre révolution en faisant respirer la toile et le marbre<sup>511</sup> ».

## 1.2 – L'arrêté du Directoire du 23 fructidor an VI

Le Directoire prend un nouvel arrêté le 23 fructidor an VI (9 septembre 1798), « sur le rétablissement de l'École des beaux-arts dans le Palais national de France à Rome<sup>512</sup> ». Comme les neuf « anciens » pensionnaires, Lafitte reçoit son brevet qui confirme son envoi à Rome pour une durée d'un an : « Je vous invite, citoyen, à aller jouir d'une faveur que vous devez à des succès déjà distingués, et qui doit vous en procurer de plus grands encore<sup>513</sup> ». En brumaire suivant, un rapport au ministre expose que « la continuation du traitement des élèves jusqu'à leur départ pour Rome qui ne pourra avoir lieu avant le mois de pluviôse de l'an VII [janvier 1799], parce qu'ils doivent être précédés du directeur chargé de rétablir la Palais de France destiné à les recevoir, a paru ne pas pouvoir leur être refusée<sup>514</sup> ». Il faut bien remarquer que, dans l'attente du retour à Rome, les pensions désormais dites « temporaires » ont continué à être versées même quand le temps initialement prévu par le décret de juillet 1793 était écoulé. Mois après mois, année après année, les dossiers restituent demandes de mandat pour recevoir « leur portion de traitement » et états émargés montrant le paiement de ladite portion. Tous ces documents sont contresignés par Suvée, qui, inlassablement, certifie les signatures, et réécrit la même formule automatique : « tous s'occupent de la perfection de leur art ». On a vu précédemment ce que lui-même en pensait ! On pourrait même se demander ce qu'eux-mêmes en pensent : combien comptent réellement sur ce retour à Rome ?

---

<sup>510</sup> *Ibid.*, n° 36. Suvée au ministre de l'Intérieur, Paris, 14 pluviôse an VI (2 février 1798). Il y a un autre texte du serment daté du 2 pluviôse an VII (21 janvier 1799) : AN, F<sup>17</sup> 1066, dossier 11.

<sup>511</sup> *Ibid.*, n° 42. Suvée aux représentants des Cinq Cents, Paris, 14 germinal an VI (3 avril 1798). Lorsque les pensionnaires souscrivent à l'emprunt lancé par Ramel, le projet de débarquement en Angleterre n'était plus d'actualité. Bonaparte, commandant en chef de l'armée d'Angleterre, avait remis un rapport le 23 février 1798, « où il concluait que l'expédition était irréalisable ». Les dons seront restitués.

<sup>512</sup> COR, 17, n° 9775 : Arrêté du Directoire sur la réorganisation de l'École de Rome, 23 fructidor an VI (9 septembre 1798).

<sup>513</sup> AN, F<sup>17</sup> 1066, dossier 9 : Brouillon du brevet adressé à Lafitte, suite à l'arrêté du 23 fructidor an VI. Une copie de la lettre de nomination datée du 30 fructidor (20 septembre) se trouve dans les archives de l'École française de Rome : AFR, 3 Suvée, folio 184.

<sup>514</sup> *Ibid.*, F<sup>17</sup> 1066, dossier 11 : Rapport présenté au ministre de l'Intérieur, brumaire an VII.

Les « neuf anciens » sont tous trentenaires, certains ont même dépassé ce cap depuis longtemps, Lafitte, le plus jeune avec Lemot, ne va pas tarder à l'atteindre. Ce n'est plus le temps des études.

En tous cas, ils continuent à s'intéresser, à s'intégrer dans le projet et à s'occuper comme ils peuvent. Ils se sentent concernés au point de dessiner un modèle d'uniforme, qu'ils joignent au règlement proposé par Suvée au ministre de l'Intérieur<sup>515</sup>. C'est sûrement l'idée de sept d'entre eux, à savoir Bridan, Delagardette, Gois, Normand, Lemot, Lafitte, Landon, qui écrivent même à François de Neufchâteau pour justifier leur démarche : « Souvent il est arrivé que des individus se disant Pensionnaires de France s'introduisaient dans des lieux privilégiés où leur conduite répréhensible attirait sur les véritables Pensionnaires des plaintes graves auxquelles ils n'avaient pas donné lieu<sup>516</sup> ». Ils désirent donc ; « 1° L'habit français, bleu national, revers en velours de la même couleur, avec une étroite broderie en argent gansé et olives pareilles. 2° Gilet et pantalon de casimir serin, boutonnée à la hussarde et cordonnet bleu ciel. 3° Bottines avec un petit gland tombant sur le devant et chapeau rond avec une ganse ». Ce projet de règlement fait l'objet d'une étude particulière par une commission d'artistes, réunie par le ministre, car on a estimé certains articles « incohérents, d'autres minutieux ou inutiles<sup>517</sup> ». Le 15 germinal an VII (4 avril 1799), il est présenté et approuvé, mais les artistes-experts ont oublié l'article du costume, qui est donc rajouté par le ministère, sans discussion par la commission. Lorsque Suvée le transmet aux pensionnaires, ils sont contents et demandent à le revêtir immédiatement, « en attendant qu'ils puissent se rendre à destination [...] ils peuvent se regarder dans cette occasion comme des militaires auxquels il est impossible de se rendre à leur poste<sup>518</sup> ». Ils aimeraient paraître ainsi vêtus aux fêtes nationales, « comme les autres établissements d'instruction publique ». Ils ne porteront jamais cet uniforme, mais peut-être Lafitte s'en souviendra-t-il des années plus tard, lorsqu'il dessine les magnifiques habits brodés des officiers du Roi<sup>519</sup>. Peut-être même, qui sait, est-il l'inventeur de celui-là.

Cette année-là, le rythme répétitif des formalités suit son cours. À l'anniversaire du 21 janvier, soit le 2 pluviôse an VII, on renouvelle la prestation de serment, en jurant « haine à la

---

<sup>515</sup> COR, 17, n° 9800 : Suvée à François de Neufchâteau, Paris, 8 nivôse an 7 (28 décembre 1798).

<sup>516</sup> « Notes pour servir à l'histoire de l'Académie de France à Rome (1790-1830) », Communication de Henry JOUIN, *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1890, SER 3, T. 6, p. 223-224. La citation suivante est extraite du même document. AFR, Bibliothèque : original signé. Le dessin est reproduit dans la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome* : Directorat de Suvée, *op. cit.*, tome 2, pl. 11.

<sup>517</sup> COR, 17, n° 9804 : Rapport au ministre, Paris, 30 nivôse an VII (19 janvier 1799).

<sup>518</sup> Suvée, n° 074 : Suvée au ministre de l'Intérieur, 22 prairial an VII (10 juin 1799). Il a même fait faire le coin pour les boutons et fait frapper une bonne quantité. Il demande à faire faire les broderies.

<sup>519</sup> Cf. Deuxième partie, chapitre 4 : *La Restauration*.

royauté et à l'anarchie [...] attachement et fidélité à la République et à la Constitution de l'an III ». Puis à nouveau le 8 frimaire an VIII (27 novembre 1799), car la formule a changé : on jure désormais « d'être fidèle à la République une et indivisible, fondée sur l'égalité, la liberté et le système représentatif<sup>520</sup> ». Mais la deuxième campagne d'Italie bloque tout le monde à Paris. Lorsque le ministre lui demande un état des dépenses de « l'école des beaux-arts à Rome » pour l'an VIII, Suvée lui répond avec amertume : « Cette [*sic*] établissement n'ayant pas eu lieu [...] à cause des circonstances [...] je n'ai reçu aucune ordonnance ni fait aucun paiement<sup>521</sup> ». En outre, la situation se complique, du fait des grands prix dont la distribution a recommencé en 1797 : la liste des pensionnaires s'est allongée, et les derniers "nominés" en surnombre, ne touchent aucune pension. De plus, leur départ ne pourra avoir lieu avant que les anciens ne soient revenus. Se dessinerait presque une querelle des anciens et des nouveaux ! En avril 1800, les six lauréats des prix de l'an VI (1797) adressent une réclamation au ministre ; ils demandent le même traitement que les neufs anciens, ce qui ne serait que justice, et les moyens de continuer à exercer leur art avant un hypothétique départ<sup>522</sup>. Même Suvée appuie la demande, conscient que la situation devient périlleuse. On commence à trouver la situation étrange, et pour tout dire indéfendable. Suvée en convient dans une note d'octobre 1800 : « Il y a une certaine injustice à continuer à verser un traitement à certains depuis neuf ou huit ans, alors que les lauréats de l'an VI, VII et VIII ne perçoivent rien et risquent d'attendre longtemps leur tour pour aller à Rome<sup>523</sup> ». Nommé ministre de l'Intérieur en novembre 1800, Chaptal règle immédiatement la question : « Il résulte des renseignements fournis à mon prédécesseur qu'aucun des neuf pensionnaires ayant reçu un traitement temporaire depuis 1793 n'a rempli les engagements exigés par le règlement. Ils devaient prouver leur progrès dans la carrière des arts<sup>524</sup> ». Il reconnaît toutefois que les temps d'incertitude quant à la date de leur départ ne les ont pas aidés à produire un travail fini. En conséquence, on ne leur demandera rien, mais la pension s'arrête au 1<sup>er</sup> vendémiaire an IX (septembre 1800). Quant aux pensionnaires restant en lice, ils devront attendre 1803 pour prendre le chemin de Rome.

---

<sup>520</sup> Suvée, n° 083. Suvée aux pensionnaires, Paris, 6 frimaire an VIII (27 novembre 1799).

<sup>521</sup> AN, F<sup>17</sup> 1066, dossier 11. Le citoyen Suvée directeur de l'école française des beaux-arts à Rome au ministre de l'Intérieur, Paris, 18 vendémiaire an IX (10 octobre 1800).

<sup>522</sup> COR, 17, n° 9823 : Les artistes peintres, sculpteurs et architectes qui ont remporté les premiers prix des Écoles spéciales de l'an V au ministre de l'Intérieur, Paris, le 9 floréal an VIII (28 avril 1800).

<sup>523</sup> AN, F<sup>17</sup> 1066, dossier 11.

<sup>524</sup> *Ibid.*, n° 110. Le ministre de l'Intérieur à Suvée, 2 frimaire an XI (23 novembre 1800).



## 2 - ... mais pas une garantie

### 2.1 – « Heur et malheur<sup>525</sup> » des pensionnaires

Comme les fonctionnaires et salariés publics, les pensionnaires reçoivent un traitement fixé par la loi du 1 juillet 1793, à savoir 2 400 livres par an. Un contrat les lie à l'état, par lequel ils ont non seulement des comptes à rendre, prouver mois après mois qu'ils s'occupent de la perfection de leur art, mais aussi une belle et noble mission à remplir, la régénération de l'art français. Cette base contractuelle rigoureuse ne les protège pas des aléas que subissent durant toute cette période les employés de l'Etat. Les documents concernant les paiements de la pension portent la trace de toutes les vicissitudes qui frappent le système financier et l'économie, de l'an III à l'an IX. À partir de 1795, un grand nombre de causes s'entremêlent créant une situation catastrophique : crise monétaire – emballement du papier monnaie, assignats ou mandats entraînant l'effondrement des cours, manque de numéraire – ; déficit budgétaire – augmentation des dépenses de l'état et difficultés à faire rentrer les fonds nécessaires – ; extraordinaire envolée des prix sur fond de crise de subsistance<sup>526</sup>. En 1795-1796, l'hyperinflation empoisonne le climat du début du Directoire. La situation ne s'améliore que progressivement et les principales victimes sont les personnes ayant des revenus fixes, comme les rentiers, mais aussi les fonctionnaires publics. Les réclamations de ces derniers se succèdent, dénonçant arriérés de traitement non payés, paiements échelonnés, règlements en papier monnaie dont la valeur s'est effondrée. L'Etat temporise et tente de faire face grâce à des mesures palliatives, mais sans grande efficacité : indemnités et salaires multipliés pour compenser les impayés ou les arriérés, variations dans le mode de paiement.

Plus concrètement, de quels documents dispose-t-on concernant le paiement des pensions ? Il s'agit d'états du traitement temporaire pour un mois donné ou d'indemnités exceptionnelles, de rapports présentés au ministre, ou encore de feuilles de travail émanant du Bureau des dépenses, datés de l'an IV à l'an VII. En l'an III, nous n'avons trouvé que des traces indirectes, comme la pétition des artistes en messidor qui demandent une augmentation

---

<sup>525</sup> Selon l'expression de Vida AZIMI, « Heur et malheur des "salariés publics" sous la Révolution », *Etat, finances et économie pendant la révolution française*, colloque tenu à Bercy en octobre 1989, Paris, Comité pour l'Histoire Economique et Financière de la France, 1991, p. 159-199. Sur la question des salaires des fonctionnaires, voir J. P. JOURDAN, « Pour une histoire du traitement des fonctionnaires de l'administration au XIXe siècle : apport du Bulletin des lois, 1789-1814 », *Histoire Economie et Société*, 1991, vol. 10, n° 10-12, p. 229-244

<sup>526</sup> François CROUZET, *op. cit.*, p. 355-379.

dont il a déjà été question. Il nous est impossible de dire s'ils ont obtenu satisfaction. En pluviôse de la même année, une loi rééchelonne le traitement des fonctionnaires en dix classes et leur accorde une indemnité. Si les pensionnaires y ont eu droit, ils ont touché 120 livres, correspondant à la 7<sup>e</sup> classe de salaire<sup>527</sup>.

Entre l'an IV et l'an VII, c'est « heur et malheur des salariés publics », selon la formule de Vida Azimi. De ventôse à germinal an IV, ils sont payés à l'octodécuple, pour compenser ce qu'ils n'ont pas reçu dans les mois précédents<sup>528</sup>. Mais comme tout est acquitté en assignats, cela ne représente pas un bien grand pouvoir d'achat. En floréal, on leur accorde en supplément de traitement le « tiers de ce qu'ils ont reçu ou de ce qui a dû leur être alloué pour le mois de floréal<sup>529</sup> ». En messidor, d'autres indemnités équivalentes au double de leur pension leur sont payées en deux versements pour les mois de prairial et messidor, « eu égard à la cherté des denrées<sup>530</sup> ». Le numéraire réapparaît en vendémiaire an V : « Chaque ordonnance sera composée de la moitié payable en espèces et de la moitié mandat réduite [en numéraire sur le cours de six francs espèces contre cent livres mandats]<sup>531</sup> ». La loi du 2 nivôse an V rétablit le paiement intégral en numéraire<sup>532</sup>, mais le montant de la pension est réduit aux 9/12<sup>e</sup>, c'est-à-dire à 150 livres<sup>533</sup>. Ce traitement restreint dure jusqu'à la fin de l'an VI. En l'an VII, on revient au montant initial de 200 francs mensuels, mais diminués de la retenue du vingtième pour imposition<sup>534</sup>. On le voit, retards et arriérés de paiement, dévalorisation se cumulent et entraînent des baisses de revenus effectives tout au long de la période. Comme le rappelle Jean-Paul Jourdan, « dans le contexte fortement inflationniste des années 1792-1795, ces retards ont correspondu à de véritables amputations de salaires ». L'Etat a du mal à tenir une régularité de paiement, on en trouve une preuve supplémentaire

---

<sup>527</sup> Loi qui accorde des indemnités aux fonctionnaires publics des administrations civiles et employés, 4 pluviôse an III (23 janvier 1795), *Bulletin des lois*, CXV, n° 689.

<sup>528</sup> Les fonctionnaires n'avaient reçu que des acomptes de leur salaire en frimaire, nivôse, et pluviôse an IV (novembre 1795 à février 1796). Le 16 pluviôse (5 février 1796), le Directoire arrête le paiement à l'octodécuple des traitements des fonctionnaires et employés attachés aux établissements d'instruction publique, pour rattraper sa dette. AN, AF III 345, dossier 1557.

<sup>529</sup> L'arrêté du Directoire du 14 prairial an IV (2 juin 1796) accorde aux élèves 66 livres 13 sols 4 deniers.

<sup>530</sup> Arrêtés du 2 et 24 messidor an IV (20 juin-12 juillet 1796). *Bulletin des lois*, LV, n° 486 et LVIII, n° 534. Les élèves perçoivent ainsi 400 livres en prairial, et la même somme en messidor en plus du traitement, le tout réglé en messidor et thermidor.

<sup>531</sup> Loi qui règle la manière dont sera provisoirement payé le traitement des fonctionnaires publics et des employés à compter du 1 vendémiaire, 4 brumaire an V (25 octobre 1796), *Bulletin des lois*, LXXXV, n° 808. Les pensionnaires touchent 106 livres.

<sup>532</sup> Loi portant qu'à compter du 1<sup>er</sup> nivôse, la totalité du traitement des fonctionnaires publics et employés leur sera payée en numéraire métallique, 2 nivôse an V (22 décembre 1796), *Bulletin des lois*, II, XCVII, n° 919.

<sup>533</sup> L'arrêté du Directoire exécutif du 11 pluviôse an V (30 janvier 1797) prévoit la réduction d'un quart de tous les traitements.

<sup>534</sup> Loi sur la répartition des contributions personnelle, mobilière et somptuaire, 3 nivôse an VII (23 décembre 1798). *Bulletin des lois*, CCL, n° 2269. Les pensionnaires perçoivent 190 francs.

dans le contrat de mariage de François Frédéric Lemot avec Charlotte Constance Pécoul en frimaire an IX, qui révèle dans les biens du futur une créance exigible de 1542 francs, constituée des « arrérages d'arriérés des années VII et VIII de la pension temporaire qui lui a été faite par le gouvernement comme pensionnaire de l'Etat à l'Ecole de France à Rome<sup>535</sup> ». Cette créance fut certainement aussi le lot de Lafitte et des autres pensionnaires. Laissons le mot de la fin au ministre de l'Intérieur qui, dans un rapport au Directoire exécutif daté du 25 floréal et 12 thermidor an VI (14 mai et 30 juillet 1798), résume bien la situation des pensionnaires et justifie la prolongation de la pension au-delà de la durée initiale prévue par la loi de juillet 1793 : « Une modification à ce compte rigoureux devait trouver un motif dans la dépréciation du papier monnaie, qui a réduit la pension de 2 400 fr. à 71 fr. numéraire pour les six premiers mois de l'an 4, à 121 fr. numéraire pour les six derniers mois, et dans le mode de paiement d'après lequel il n'a été payé que 1 350 fr. pour l'an 5 et qui doit réduire cette pension pour l'an 6 à dix-huit cent francs. Ainsi l'on voit que ces jeunes artistes, s'il n'y eut pas eu de dépréciation dans le papier monnaie, auraient reçu chacun pendant les 26 mois de son cours décroissant 5 200 fr., tandis qu'ils n'ont touché que 2 610 fr., ce qui fait pour chacun une perte de 2 590 fr., ou plus d'une année de la pension ou traitement temporaire que leur assurait la loi du 1 juillet 1793<sup>536</sup> ». Cette situation défavorable eut toutefois un effet bénéfique, puisqu'elle leur offrit les années supplémentaires de traitement dont ils ont profité jusqu'au 1<sup>er</sup> vendémiaire an IX (23 septembre 1800).

## 2.2 – Un monde à part

De prime abord, il n'est pas absolument certain que cette situation de pensionnaire ait constitué un atout pour Lafitte et ses camarades. Ils restent dans bien des esprits certainement des privilégiés, symboles d'une tradition d'Ancien Régime, témoins d'un système académique qui a volé en éclat, plaçant pour la première fois tous les artistes sur un même pied d'égalité, mais égalité surtout en ce qui concerne l'absence de moyens et de possibilités de travail. Les artistes de retour d'Italie d'une façon générale, constituent manifestement un

---

<sup>535</sup> AN, MC/ET/VII/561. Inventaire de Charlotte Pécoul, 4 frimaire an XI (25 novembre 1802). MC/ET/LX/515, contrat de mariage les 11 et 12 frimaire an IX (2-3 décembre 1800). On trouve une autre mention d'arriérés dans une adresse du Musée central des arts au ministre en germinal an IX : « Il est dû aux employés du Musée et aux membres de l'administration sept mois d'arriérés, 2 de l'an 7, 5 de l'an 8 ». AN F<sup>21</sup> 569, plaquette 3.

<sup>536</sup> COR, 17, n° 9773 : Rapport présenté au Directoire exécutif par le ministre de l'Intérieur, 25 floréal (14 mai 1798) et 12 thermidor an V (30 juillet 1798).

groupe à part dans le cénacle de la Société républicaine des arts<sup>537</sup>. Quand il est question de l'aide financière à demander pour les artistes dans le besoin, on ne les accepte pas sur les listes proposées au comité d'Instruction publique. Au contraire, lors de la séance du 28 nivôse an III (17 janvier 1795), on propose à ceux qui « ont fait de lourdes pertes suite de leur départ forcé et précipité<sup>538</sup> » de rédiger leur propre liste, que la Société appuiera. Nouvel engagement à se démarquer le 12 pluviôse (31 janvier), où l'on fait cette fois-ci la nette distinction entre artistes en Italie et pensionnaires, à l'occasion de la discussion sur le cas d'un sculpteur ayant passé quatorze ans à Rome : « On observe qu'il doit se réunir aux artistes persécutés comme lui à Rome notamment ceux qui logeaient à l'Académie de France<sup>539</sup> ». On devine au travers du dialogue animé qui s'engage, des avis très partagés, notamment sur la situation particulière des pensionnaires qui se retrouvent au cœur des débats. « Un membre craint qu'on ne veuille établir une différence entre les artistes pensionnaires et ceux qui ne l'étaient pas [...] que ce qui regarde les pensionnaires n'est point l'objet d'une pétition particulière mais que ce n'est que l'exécution d'un usage en faveur des pensionnaires entretenus par la République<sup>540</sup> ». Quoi qu'il en soit, et comme déjà signalé à Rome en son temps, le clivage existe bien entre les deux catégories, et on devine une certaine animosité de la communauté au travers du compte-rendu. Un vote s'ensuit, qui aboutit à la même conclusion : « la Société s'en tient à son précédent arrêté, d'appuyer auprès du Comité d'Instruction publique la pétition des artistes qui ont souffert à Rome pour la cause de la liberté<sup>541</sup> ». Pour la Société, ce sont de toute façon les artistes âgés ou malades qu'il faut aider ; il n'y a pas de profil de ce genre dans ceux revenus d'Italie.

Si le ton a bien changé à la Société depuis la discussion sur la dénonciation des artistes restés en Italie, c'est qu'elle a épuré ses rangs et éliminé les éléments les plus proches des "terroristes". Dès germinal an II, Wicar, le "meneur", un peu trop proche de David au gré de Détournelle, n'est plus aussi *persona grata* : « On ne touche pas à un affidé de David<sup>542</sup> ». On le craint, mais on le subit. Le 17 thermidor an II (4 août 1794), il est exclu avec Lesueur

---

<sup>537</sup> Sur le discours des artistes et les différentes conceptions qui agitent la Société, voir Edouard POMMIER, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991, p. 167-208.

<sup>538</sup> Henry LAPAUZE, *op. cit.*, p. 377.

<sup>539</sup> *Ibid.*, séance du 12 pluviôse an III (31 janvier 1795), p. 380.

<sup>540</sup> *Id.* Les pensionnaires demanderont effectivement une augmentation de leur pension, mais plus tard, en messidor.

<sup>541</sup> *Id.*

<sup>542</sup> Fernand BEAUCAMP, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762-1834) : son œuvre et son temps*, Lille, E. Raoust, 1939.

de la Société<sup>543</sup>. Dans la séance du 22 germinal an III (11 avril 1795), le peintre et ancien pensionnaire Garnier lit une adresse au comité d'Instruction publique : « Il rappelle dans ce travail l'histoire abrégé de la société, il dépeint la terreur qui l'opprimait avant le 9 thermidor ; il cite à cet égard la pétition qui appuyait la dénonciation d'artistes émigrés et vouait à la brûlure les tableaux des artistes qui étaient dans les pays étrangers<sup>544</sup> ». Et de nouvelles discussions s'engagent, entre ceux qui pensent qu'il faut tout bonnement passer sous silence cette action, et les autres qui disent que les artistes ayant signé l'ont fait sous la contrainte. Encore une fois, aucune décision commune n'est prise, mais cet échange témoigne d'une réelle rancœur qui anime les artistes vis-à-vis de ceux qui leur ont imposé la pétition. Il est impossible malheureusement, nous l'avons déjà dit, de connaître le degré d'implication de Lafitte dans l'affaire et de conclure à son intégration ou non au milieu artistique dominant à la Société.

Cet antagonisme entre pensionnaires et artistes se manifeste encore des années plus tard, après le traité de Tolentino (ventôse an V – février 1797) à l'occasion de la répartition des indemnités payées par le pape en réparation des préjudices subis à Rome. On le détecte dans la lettre de Wicar, qui se met sur les rangs pour bénéficier du partage, et parle pour les artistes qui étudiaient à leurs frais : « Ils y ont le même droit [à être compris dans les indemnités] ; et même comme ils n'ont pas eu l'avantage des pensionnaires d'être payés comme s'ils n'étaient pas sortis de Rome et comme tout a concouru à écraser leur petite fortune, ils méritent peut-être des égards particuliers<sup>545</sup> ». Le même langage résonne dans la bouche de Cacault : « Les élèves artistes pensionnaires qui se trouvaient alors à l'Académie ont souffert et quelques-uns ont fait des pertes ; mais ils ont tous été constamment soutenus et entretenus à Naples et à Florence. Leurs voyages ont été payés jusqu'à Paris, où la pension a continué pour chacun d'eux jusqu'à la fin du temps<sup>546</sup> ». Le statut est décrié, certes, mais il est aussi probablement envié. Et comme souvent en pareil cas, envie rime avec jalousie, et parfois avec revanche. Une cruelle mise à l'index vient d'un groupe, où on ne l'aurait pas attendue.

---

<sup>543</sup> AN, D XXXVIII, carton 2, dossier 24. Arrêté de la Société Républicaine des Arts, rayant Lesueur et Wicar de la liste de ses membres. Voir *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique*, *op. cit.*, tome 4, p. 944.

<sup>544</sup> Henry LAPAUZE, *op. cit.*, p. 409.

<sup>545</sup> COR, 17, n° 9691: 5 thermidor an V (23 juillet 1797).

<sup>546</sup> *Ibid.*, n° 9335 : 21 floréal an V (10 mai 1797). On se souvient de l'animosité des pensionnaires de Florence envers Cacault en 1793. Cf. *supra*, p. 109.

### 3 – Une franche hostilité

Au tournant de l’an VII survient “l’affaire” du concours décrété par le ministre de l’Intérieur<sup>547</sup>. Aucun encouragement n’avait été distribué à l’issue des Salons entre 1793 et 1798<sup>548</sup>. Peu avant la fin de l’exposition de 1798, les « meilleurs<sup>549</sup> » artistes finissent par se plaindre, et par réclamer des concours « tels que ceux qui ont eu lieu dans l’an II ». Il est possible qu’on ait d’abord songé à récompenser des artistes présents à ce Salon, car Charles Paul Landon écrit lui-aussi au ministre, et lui donne son avis : « On va distribuer des encouragements aux artistes et ce serait porter le découragement parmi la plupart d’entre eux que de favoriser exclusivement ceux qui ont exposé cette année au Sallon du Museum. N’accorderez-vous, citoyen ministre, aucune marque de bienveillance à ceux que des circonstances impérieuses ont empêché de produire à la dernière exposition des ouvrages soignés ou d’une grande étendue<sup>550</sup> ». François de Neufchâteau entend finalement ce type d’arguments, et il prend le 10 nivôse (31 décembre 1798) un arrêté qui ouvre deux concours : le premier pour les artistes présents au Salon de l’an VI-VII, et un second « supplémentaire », étendu à ceux qui ont « donné des preuves de zèle et de talent<sup>551</sup> » dans les expositions depuis l’an II, mais il exclut « ceux qui ayant obtenu des travaux d’encouragement ne les ont pas encore soumis<sup>552</sup> », c’est-à-dire les lauréats du concours de l’an II, dont le ministre fournit la liste officielle<sup>553</sup>. Il prévoit dans les moindres détails le déroulement des opérations, et les contrôle de bout en bout. Du 27 nivôse au 9 pluviôse (16 au 28 janvier 1799), réception des ouvrages : « passé ledit temps, [le musée central des arts] ne recevra plus aucun ouvrage<sup>554</sup> ». Ce 9 pluviôse (28 janvier), « à quatre heures et demie précises », chacun des artistes exposants est invité à « concourir à la nomination du jury », soigneusement encadré. Un commissaire nommé par le gouvernement, Louis Pierre Dufourny, administrateur du Musée, « veillera à ce que pendant la séance on ne traite aucune question étrangère à la convocation des

---

<sup>547</sup> Voir Brigitte GALLINI, « Concours et prix d’encouragement », *op. cit.*, p. 846-848.

<sup>548</sup> La loi du 29 septembre 1791 avait prévu une somme annuelle de 100 000 livres consacrées à cet objet.

<sup>549</sup> La pétition des artistes datée du 9 vendémiaire an VII (30 septembre 1798), est publiée dans *La Décade philosophique*, 20 vendémiaire an VII (10 octobre 1798). La citation suivante est extraite du même article.

<sup>550</sup> AN, F<sup>21</sup> 527. Salons. Landon au ministre de l’Intérieur, 25 vendémiaire an VII (16 octobre 1798).

<sup>551</sup> *Ibid.* Ce texte date probablement du 10 nivôse.

<sup>552</sup> *Ibid.*

<sup>553</sup> *Ibid.* Copie de la liste des artistes qui n’ont pas terminé les travaux d’encouragement qui leur a été adjugés par le jury des arts conformément aux lois des 9 frimaire et 4 fructidor an III, 6 pluviôse an VII (25 janvier 1799).

<sup>554</sup> L’administration du musée central des arts aux artistes, 1799. C’est la transcription de l’annonce d’un concours entre les artistes ayant exposés depuis l’an II. BNF, Deloynes, 56, 1754. Les citations suivantes sont extraites du même document.

artistes<sup>555</sup> ». Il assistera à tous les travaux du jury, qui se met au travail le 19 pluviôse (7 février), « conformément à l'instruction qui leur sera adressée par le ministre ».

L'organisation de ce concours montre à quel point les arts sont au cœur du problème politique ; ils doivent être dirigés « pour répandre les principes et les institutions du gouvernement qui les salarie et les honore<sup>556</sup> ». François de Neufchâteau a beau parler d'une « véritable révolution dans les arts », peu lui importe l'esthétique, « il ne concède à l'art qu'une fonction "politique et morale" à imposer de gré ou de force aux artistes<sup>557</sup> ». En témoigne l'arrêté du 10 ventôse an VII (28 février 1799), qui prévoit l'examen de toutes les esquisses des ouvrages proposés par les lauréats, par un jury de savants, d'artistes et d'hommes de lettres, qui devra se prononcer « sur le mérite ou l'utilité des compositions, sous le rapport seulement de la politique ou de la morale<sup>558</sup> ». D'une certaine façon, les pensionnaires ne sont-ils pas devenus eux-mêmes des fonctionnaires au service de l'État ?

Coup de théâtre le 7 ventôse (25 février), le ministre « prévient que le sculpteur Stouf déjà chargé de la statue de Montaigne ne peut avoir droit au concours<sup>559</sup> ». Il avait été oublié dans la liste de départ. Le président du jury, Joseph-Marie Vien, accuse réception le 22 ventôse (12 mars), soit la veille de la proclamation des résultats, et informe le ministre de l'application qu'ils ont faite de cette information : « En conséquence de votre intention manifestée de ne pas cumuler plusieurs travaux en faveur d'un seul artiste, le jury n'a pas balancé à exclure du même concours les artistes qui ayant remporté des prix de peinture, sculpture ou architecture doivent être envoyés à Rome pour y continuer leurs études aux frais et sous la protection de la République. Le Jury m'a chargé, citoyen Ministre, de vous informer de cette résolution qu'il a cru devoir prendre et qui lui a paru absolument conforme à vos intentions<sup>560</sup> ». Les membres du jury, pourtant tous ou presque des anciens de l'Académie, artistes reconnus et maintes fois récompensés<sup>561</sup>, n'hésitent donc pas à mettre à l'écart, et à

---

<sup>555</sup> AN, F<sup>21</sup> 527. Salons. Copie de l'instruction adressée par le Ministre de l'Intérieur aux artistes réunis dans la salle du Laocoon, 6 pluviôse an VII.

<sup>556</sup> *Ibid.* Le ministre aux citoyens composant le jury, 30 pluviôse an VII (18 février 1799).

<sup>557</sup> Annie JOURDAN, « Politique artistique et Révolution française, 1789-1800 : la régénération des arts, un échec ? », *AHRF*, n° 309, 1997, p. 403.

<sup>558</sup> AN, F<sup>17</sup> 1056, dossier 5.

<sup>559</sup> *Ibid.*, F<sup>21</sup> 527. Le ministre aux citoyens composant le Jury des arts, 7 ventôse an VII (25 février 1799). La statue de Montaigne réalisée par Stouf et réglée sur les fonds réservés aux encouragements ne résultait ni d'un prix ni même d'une commande au sens propre. Le sculpteur avait proposé au ministre son modèle, et celui-ci l'avait accepté. Cet achat est récent, le 30 vendémiaire an VII (21 octobre 1798), ce qui peut expliquer "l'oubli". Cf. Brigitte GALLINI, art. cit., p. 831, et cat. n° 1119, p. 891.

<sup>560</sup> *Id.* Le président du Jury des arts au Ministre de l'Intérieur, 19 ventôse an VII (9 mars 1799).

<sup>561</sup> *Id.* Séance du Jury du 10 pluviôse an VII (21 janvier 1799). La composition du jury était la suivante : Vien, David, Bienaimé, Gérard, Thibault, Meynier, Allais, Vernet, Vincent, Naigeon, Fragonard père, Girauld, Berthélémy, Redouté, Morel D'Arleux (par ordre décroissant du nombre de voix obtenues).

stigmatiser les pensionnaires par une interprétation libre d'une directive ministérielle. Il nous semble que cette attitude traduit bien le peu de sympathie qu'ils recueillent chez leurs pairs, qui auraient pourtant dû être leurs alliés naturels. L'un des pensionnaires concurrents, Landon, scandalisé par le procédé, monte immédiatement au créneau ; il dénonce cet ostracisme dans deux lettres, une au jury le 19 ventôse (9 mars), et une au ministre le 21 (11 mars). Il ne parle qu'en son nom, « sans vouloir diriger l'intention de [ses] camarades sur qui [le jury a] étendu comme sur moi cette défaveur<sup>562</sup> ». Au travers de cette remarque, on peut supposer qu'il n'était pas seul à exposer. Parmi les « neuf anciens », trois autres étaient susceptibles d'avoir concouru : Gois, Taunay, Lafitte. A dire vrai, ce dernier aurait dû être disqualifié à un autre titre : Stouf n'a pas été le seul "oublié" par le ministre, Lafitte aussi avait reçu une commande d'un ministre précédent<sup>563</sup>. Est-il vraiment si discret dans le paysage artistique, pour passer ainsi inaperçu ? Le relevé émanant du bureau des dépenses, dont il a déjà été question, existe en deux exemplaires. Le premier, certifié par le chef de bureau, est un état récapitulatif du palmarès du concours de l'an II, sur lequel on a pointé les travaux soldés, vraisemblablement lors de la mise en place de ceux de l'an VII<sup>564</sup>. Le second état ne contient plus que les artistes n'ayant pas terminé leur ouvrage ; pour plus de précision, on a rajouté au titre l'indication « travaux qui ont été ordonnés à quelques artistes par le gouvernement<sup>565</sup> ». Lafitte, comme Stouf est porté sur ces deux listes, et relèvent de cette catégorie. Nous ne nous expliquons donc pas pourquoi il n'est pas signalé au jury. La réclamation ne débouche sur aucune modification, il était sans doute trop tard pour modifier le déroulement des opérations, à supposer que les uns, les jurés, et l'autre, le ministre, l'aient souhaité. Ce dernier entérine les résultats proclamés le 23 ventôse (13 mars 1799) et l'affaire en reste là<sup>566</sup>. Pour le moment !

Car à l'approche du Salon de l'an VII où il sera distribué des prix d'encouragement, Landon revient à la charge pour dénoncer à nouveau l'iniquité du jugement du dernier concours, et demande au ministre qu'on n'écarte pas les pensionnaires de la course aux récompenses. Sa lettre est signée par un autre pensionnaire, Gois fils, dont on peut être sûr de sa « mise à l'écart » lors du précédent concours. « Nous vous observons que des artistes qui cumulent plusieurs traitements n'en ont pas moins obtenu des travaux d'encouragement.

---

<sup>562</sup> *Id.* Landon aux citoyens composant le jury des arts, 19 ventôse an VII (9 mars 1799).

<sup>563</sup> Nous allons revenir un plus loin sur ce travail confié à Lafitte.

<sup>564</sup> AN, F<sup>17</sup> 1056, dossier 5. Le document indique le montant restant à régler sur les « fonds libres » de l'exercice de l'an VI. Il a servi certainement au ministre, pour déterminer quelles sommes seraient accordées pour les encouragements de l'an VII.

<sup>565</sup> *Id.*

<sup>566</sup> BNF, Deloynes, 1755 : Distribution des Prix par le jury des arts, 23 ventôse an VII (13 mars 1798).



L'expectative d'un traitement en Italie ne saurait être un motif d'exclusion. [...] S'ils sont privés encore une fois du concours, on plonge dans le découragement de jeunes artistes sur qui l'école des arts fait reposer à juste titre l'espoir de les voir perfectionnés<sup>567</sup> ». Ces trois lettres de Landon sont intéressantes, car elles expriment le ressenti des pensionnaires les plus anciens de façon assez touchante. Elles en disent long sur le désarroi de ces jeunes hommes « depuis plusieurs années inutilement bercés de l'espoir d'un voyage plus incertain que jamais<sup>568</sup> », le doute engendré par des départs sans cesse reportés, le découragement : « J'observe au ministre que depuis cinq ans on doit de mois en mois rétablir la pension de Rome ; que cet établissement malgré tous les projets est toujours dans le même état ; que mille évènements peuvent retarder encore longtemps leur exécution ou même la renverser par un coup imprévu ; que les pensionnaires peuvent être privés encore longtemps d'un voyage tant désiré<sup>569</sup> ». Landon montre de la lucidité, et aussi sûrement un peu de désillusion, lorsqu'il explique au jury que si l'état de pensionnaire est incompatible avec celui de concurrent, « [il] déclare formellement qu'[il renoncera] de préférence au voyage en Italie<sup>570</sup> ». Lafitte, comme d'ailleurs les autres pensionnaires, ne signent pas la pétition de Landon. Ne fut-elle pas concertée ? Correspond-elle à une initiative révélant une affinité particulière entre Landon et Gois ? Ou bien encore les autres ne se sentent-ils pas concernés ? Ils sont à vrai dire très peu nombreux à exposer à ce salon : seuls Landon, Bouillon, Guérin, Bridan et Dumont sont présents. Gois n'y paraît d'ailleurs pas non plus<sup>571</sup>.

Il y a de l'agacement dans le monde des arts envers cette petite fraction d'artistes – rappelons qu'ils sont quinze à ce moment-là. C'est ce que nous inspirent ces rebondissements, et c'est aussi ce qui transparaît au travers de la correspondance de Suvée, lorsqu'il commence à évoquer le peu d'application et de travail effectif accompli pour le perfectionnement de leur art. Il ne leur était peut-être pas utile de se parer d'un uniforme, pour être remarqué davantage dans le paysage artistique !

C'est la dernière fois que des encouragements sont distribués sous cette forme. A partir de l'an VII, « il paraît décidé qu'il y aura un Salon tous les ans et que ce sera d'après les

---

<sup>567</sup> AN, F<sup>21</sup> 527. Landon au Ministre de l'Intérieur, 9 fructidor an VII.

<sup>568</sup> *Id.* Landon et Gois pensionnaires au Ministre de l'Intérieur, 9 fructidor an VII (26 août 1799).

<sup>569</sup> *Id.* Landon au Ministre de l'Intérieur, 21 ventôse an VII (11 mars 1799).

<sup>570</sup> *Id.* Landon au jury des arts, 19 ventôse an VII (9 mars 1799).

<sup>571</sup> Cette pétition serait-elle stratégique ? Selon nous, elle pourrait s'insérer dans le plan ourdi par l'atelier de Regnault, pour propulser Pierre-Narcisse Guérin au premier plan. Ce dernier ne s'aligne pas avec les autres pour obtenir un prix d'encouragement, et n'accroche son tableau qu'après la proclamation des résultats, qui couronnent Hennequin

ouvrages exposés qu'une Commissions d'Artistes indiquera au gouvernement quels sont ceux qu'il convient d'encourager<sup>572</sup> ». Le système semble finalement contenter tout le monde.

Nous avons anticipé en évoquant le concours de l'an VII, parce qu'il révélait un état d'esprit contre ce qui était sûrement ressenti comme un privilège, octroyé plus ou moins indûment à un petit nombre d'artistes. Mais il faut en venir au modèle d'origine, celui de l'an II, tellement important qu'il demeure la référence des artistes de 1798 en matière d'aide de l'État. Nous avons signalé que le nom de Lafitte apparaissait parmi les lauréats de l'an II, mais qu'a-t-il fait pour obtenir cette distinction ? Revenons donc quelques années en arrière, peu de temps après son retour d'Italie.

---

<sup>572</sup> *La Décade philosophique*, 10 fructidor an VII (27 août 1799), n° 34, « Variétés ».



## II – Concours et commandes

### 1 – Élever les monuments de la République

#### 1.1 – Les concours de l’an II

Les artistes réclament à cor et à cri à la Convention un programme de travaux d’encouragement pour célébrer la Révolution. Elle les entend et leur accorde les concours de l’an II<sup>573</sup>. C’est encore une fois dans le journal de Détournelle, et dans les procès-verbaux de la Société populaire et républicaine des arts que l’on peut puiser des informations de première main sur la question. Le 28 nivôse an II (17 janvier 1794), Bienaimé, son président, apostrophe ainsi les députés de la Convention : « Préparez-leur des travaux dignes d’occuper des mains républicaines et qui soient en quelque sorte des récompenses nationales ». « Par un concours national, la nation appelle tous les artistes », lui répond David, alors président de la Convention. Et Thuriot d’ajouter : « Je demande que le Comité d’instruction publique soit chargé de présenter, sans délai, un programme de concours entre tous les artistes pour immortaliser les actions vertueuses qui tiennent à la Révolution<sup>574</sup>. »

En floréal, la Convention prend une série de décrets instituant vingt-quatre concours différents en sculpture, architecture, gravure et peinture. Celui du 5 floréal an II (24 avril 1794), réservé aux peintres, « appelle tous les artistes de la République à représenter à leur choix, sur la toile, les époques les plus glorieuses de la Révolution française<sup>575</sup> ». Le 6 floréal (25 avril), David vient lui-même en faire l’annonce à la Société populaire et républicaine des arts. La nouvelle les transporte de joie : « Un membre demande [...] que le président donne l’accolade fraternelle à David au nom de toute la Société. David et Bousquet se précipitent dans les bras l’un de l’autre, aux milieux de la salle et des applaudissements de tous les citoyens<sup>576</sup> ». À compter du 10 floréal (29 avril), les artistes souhaitant participer à l’un de ces

---

<sup>573</sup> Brigitte GALLINI, art. cit., p. 836-845.

<sup>574</sup> DETOURNELLE, *op.cit.*, tome I, n° I, p. 15, 17-18.

<sup>575</sup> *Recueil des actes du Comité de salut public avec la correspondance officielle des représentants en mission et le registre du Conseil exécutif provisoire*, publié par F. A. AULARD, Paris, Imprimerie nationale, tome 13, p. 25.

<sup>576</sup> Henry LAPAUZE, *op. cit.*, p. 289.

vingt-quatre concours ont un mois pour déposer leurs projets, qui sont consignés sur un registre des inspecteurs de la Salle à partir du 8 prairial<sup>577</sup>. Ils se succèdent jusqu'à la fin de prairial et il s'en trouve même encore cinq en messidor (le dernier date du 28). Les délais de dépôt ont été prolongés, comme on le voit dans une note incluse dans le registre, certainement pour permettre aux artistes provinciaux de participer. D'emblée, Détournelle avait « fait remarquer que l'espace d'un mois fixé pour les concours n'est pas suffisant pour les études nécessaires pour concevoir des monuments dignes de passer à la postérité et d'être utiles à la patrie<sup>578</sup> ».

Malgré ce temps supplémentaire, Lafitte ne figure pas parmi la centaine de peintres qui a proposé des esquisses. Quelle peut bien être la raison pour laquelle il ne s'empare pas d'une occasion aussi nécessaire pour lui que pour les autres ? Sur le plan de la carrière, c'était une réelle opportunité, à la fois financière et publicitaire. D'autres pensionnaires ont tenté leur chance comme Meynier, Réattu, Lemot, Dumont, Thévenin, Landon, ou encore Delagardette. Tous, à l'exception du dernier, ont d'ailleurs été distingués par le jury<sup>579</sup>. Remarquons toutefois que l'absence de dépôt ne signifie pas forcément qu'il n'a pas dessiné pour le concours. Tout au long de sa carrière, nous avons trouvé plusieurs témoignages des retards de Lafitte pour terminer les ouvrages dont il est chargé ; si bien que nous nous demandons si cette caractéristique ne constitue pas un trait de caractère de Lafitte. L'absence au concours de l'an II s'expliquerait ainsi par un délai trop court pour lui permettre de produire des esquisses. Il n'aurait pas été le seul dérangé, car à l'approche du jugement des concours, cette question des délais fera débat à la Société républicaine des arts : le 8 nivôse an III (28 décembre 1794), on fait remarquer que « tous les concours n'ont été que dans l'intention de ne les rendre qu'illusoire par leur courte durée vexatoire à la liberté du génie et tyrannique pour les artistes sous plusieurs rapports et plus fait pour anéantir les arts que pour les encourager<sup>580</sup> » ; ou encore le 28 nivôse an III (17 janvier 1795), « un membre demande de quelle manière l'on peut récompenser des artistes que des empêchements particuliers ont empêché de concourir<sup>581</sup> ».

Mais si cet événement reste la référence pour les artistes en matière d'intervention de l'État, il faut nuancer cependant les résultats. Retard de jugement, retard de paiement, ont

---

<sup>577</sup> AN, D\*XXXVc-1.

<sup>578</sup> Henry LAPAUZE, *op. cit.*, p. 290. Remarquons avec lui « l'orthographe médiocre » de tous les secrétaires de la Société. Cf. p. XV.

<sup>579</sup> La suite des événements devait être moins réjouissante pour les lauréats. Le premier tiers ne fut payé que le 16 germinal an VI (5 avril 1798), après une multitude de réclamations et de plaintes.

<sup>580</sup> Henri LAPAUZE, *op. cit.*, p. 396.

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 377.

entravé les effets positifs de ces concours, qui ont surtout ponctionné les budgets, et empêché tout encouragement supplémentaire dans les années qui ont suivi. Le jugement de Joachim Le Breton, bien postérieur, tire les enseignements de cette opération en demi-teinte : « Cet encouragement ne produisit pas sans doute tout ce qu'on avait bien voulu en attendre ; mais du moins, il rendit l'espérance et redonna de l'activité aux artistes découragés et souffrants. Il s'y déploya beaucoup de mérite et l'on put se flatter qu'aussitôt que la tempête politique serait calmée, les Beaux-Arts se montreraient avec plus de vigueur et d'éclat qu'avant la Révolution<sup>582</sup> ».

Mais les artistes n'ont pas encore fini de déposer leurs projets, qu'un nouveau concours leur est proposé. Celui-là est question d'opportunité, en rapport avec un événement militaire, une bataille navale au large d'Ouessant. Lafitte semble décidé à y participer, car il nous reste une esquisse du héros du moment, le vaisseau *Le Vengeur du peuple*. Il va d'abord être question de ce dessin, même si chronologiquement il est postérieur à ceux que nous supposons avoir été réalisés pour le concours de floréal.

## 1.2 - *Le Vengeur*

Il faisait partie de l'escadre de vingt-cinq vaisseaux, basée à Brest et commandée par l'amiral Villaret-Joyeuse<sup>583</sup>. Elle avait appareillé le 27 floréal an II (16 mai 1794), pour protéger un « riche et intéressant convoi<sup>584</sup> » de ravitaillement en provenance d'Amérique, très attendu en cette période de disette. La flotte anglaise de l'amiral Howe avait fondu sur eux au large d'Ouessant, et « la lutte devait être d'autant plus opiniâtre, que les Anglais avaient fondé sur l'événement de ce combat le pacte de famine [...] écrit contre nous en lettre de sang ». Le combat dura plusieurs jours, « c'était de la fureur, de la rage ; c'était Rome contre Carthage ». La flotte française perdit sept navires, dont *Le Vengeur* qui coula corps et bien le 13 prairial (1<sup>er</sup> juin), mais le blé américain était arrivé à destination. Dans un premier temps, on reste discret sur les pertes et la défaite, mettant l'accent sur la mission réussie. Jeanbon Saint-André, qui accompagnait Villaret-Joyeuse, fait le compte-rendu des opérations

---

<sup>582</sup> J. LE BRETON, *Présentation à sa Majesté l'Empereur et Roi, en son Conseil d'Etat, du rapport historique sur l'Etat et les progrès des Beaux-Arts en France*, lu le 5 mars 1808, p. 56. Cité par Brigitte Gallini, art. cit., p. 845.

<sup>583</sup> Cf. Thierry ROQUINCOURT, « Le mythe du *Vengeur* », *Révolution et République : l'exception française*, Michel VOVELLE dir., Paris, éditions Kimé, 1994, p. 479-495 ; Juliette LANCEL, *Le panache du Vengeur : pérennité artistique du mythe (1794-1914)*, Mémoire de maîtrise sous la direction d'Alain Cabantous. Université de Paris I, 2009.

<sup>584</sup> Quatre-vingt-dix-neuvième tableau : Héroïsme des marins qui montaient *Le Vengeur*, le 3 juin 1794 ; le 13 prairial an deuxième de la République, *Collection complète des tableaux historiques de la Révolution française*, Paris, Pierre Didot l'aîné, an VI (1798), p. 397. Les citations suivantes sont extraites du même document.

à la barre de la Convention nationale les 11 et 16 messidor (29 juin et 4 juillet)<sup>585</sup>. Il cite surtout les nombreux actes de bravoure, les traits d'héroïsme et les sacrifices des marins français, qui ont tenu les Anglais à distance, et empêché le convoi de tomber entre leurs mains. Mais rien sur *Le Vengeur*.

Bientôt, la bonne nouvelle de l'arrivée des subsistances ne suffit plus à masquer l'état de délabrement de la flotte, et la victoire devient moins évidente. Reste donc l'héroïsme républicain, une valeur sûre que Barère va amplement développer dans son rapport fait au nom du comité de Salut public, le 21 messidor an II (9 juillet 1794)<sup>586</sup>. Avec le lyrisme habituel de ses carmagnoles, il rend compte du combat naval qui vient de mettre aux prises les flottes française et anglaise. Le vaisseau *le Vengeur* est coulé et ses marins préfèrent périr avec lui, en clouant le drapeau sur le mat, pour que les Anglais ne s'en emparent pas. Barère propose de fixer pour l'éternité le courage de ces patriotes, et « le souvenir de ce vaisseau qui a été le théâtre de la gloire et de la vertu républicaine ». La Convention décrète alors un concours, dicté par la nécessité du moment. Un modèle réduit du navire serait suspendu à la voûte du Panthéon. On reconstruirait un nouveau *Vengeur*, et d'ailleurs les dons affluent de partout pour y aider. Dans l'article IV, « la Convention appelle les artistes, peintres, sculpteurs et poètes à concourir pour transmettre à la postérité le trait sublime du dévouement républicain des citoyens formant l'équipage du *Vengeur* ». L'article V prévoyait une fête nationale pour récompenser les artistes qui auraient « le plus dignement célébré la gloire de ces républicains ». Un mythe se met en place ; comme Viala ou Bara, *Le Vengeur* témoigne de la vivacité du culte du héros national. Il est largement relayé par la presse, qui répand le texte de Barère, imprimé par ordre de la Convention.

Lafitte a lui-aussi été inspiré par le sujet, et il nous a laissé un beau dessin<sup>587</sup>, non terminé, comme ceux qui illustrent le massacre du Champ de Mars, dont il va être question plus loin. Il manque peut-être de papier, car il réutilise une *Anatomie* qu'il a dû faire du temps de l'Académie. Le groupe central est bien terminé, tandis que les entours sont "croqués" simplement, et laissés dans un certain flou. Il ne choisit pas de représenter une scène de bataille navale classique, mais il resserre son sujet sur le pont du navire et sur les matelots ; le spectateur est projeté au cœur du drame, et assiste au plus près à la fin inéluctable de ces

---

<sup>585</sup> Voir son récit dans la *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, n° 284, 14 messidor an II (2 juillet 1794) ; n° 287, 17 messidor an II (5 juillet 1794).

<sup>586</sup> Bertrand BARÈRE DE VIEUZAC, *Rapport fait au nom du Comité de Salut public sur l'héroïsme des Républicains montant le vaisseau le Vengeur*, dans la séance du 21 messidor an II, imprimé par ordre de la Convention nationale. (A Paris, de l'Imprimerie nationale [1794]).

<sup>587</sup> BNF, Département des estampes, Hennin 11889. Crayon noir, gouache ; 39,5 cm x 54,5 cm. Accessible sur Gallica.

courageux républicains<sup>588</sup>. Il saisit la scène au moment où un côté du bateau commence à s'enfoncer dans les flots, dans un enchevêtrement de mats brisés et de voiles arrachées : « Les airs étincellent de feu, /Les agrès rompus se dispersent, /Les mâts fracassés se renversent, /Les voiles n'offrent que lambeaux<sup>589</sup> ». La proximité du navire anglais donne l'impression d'un "corps à corps". Des cadavres surnagent à gauche, des marins encore vivants se soutiennent et tentent de se maintenir à la surface. Mais cet espoir est vain. Au centre du dessin figure le grand mât, sur lequel est fixée la devise « la liberté ou la mort », surmontée d'un bonnet phrygien. Il est le point de ralliement, le symbole de la patrie, l'emblème de la République ; les marins, regroupés à sa base comme au pied de la croix, lèvent les bras et les yeux au ciel, pour le prendre à témoin de leur sacrifice. Certains lèvent leur chapeau et l'on pourrait presque croire à une scène de liesse, s'il n'y avait ces blessés, ces mourants, ces corps déjà sans vie. Dorat-Cubières exprime lui-aussi cette ambivalence dans l'ode qu'il compose pour la circonstance : « Est-ce un naufrage horrible ? Est-ce une aimable fête/Dont le douteux spectacle à mes regards s'apprête ? /Quelle allégresse brille au front des matelots !<sup>590</sup> ». Sur le plan graphique, on remarque surtout une certaine outrance dans le traitement des yeux, des bouches parfois tordues dans un rictus douloureux, des visages carrés et massifs. Expressivité et intensité sont deux caractéristiques du dessin de Lafitte, qui l'apparentent parfois à la caricature.

Le sujet a surtout inspiré les littérateurs : vingt-et-un poèmes subsistent, dont seize rédigés entre messidor an II et brumaire an III. Mais il n'y aura pas de jugement des œuvres réalisées, ni de *Vengeur* suspendu au Panthéon, ni de « fête civique », pour des raisons évidentes. Même sans les bouleversements politiques consécutifs au 9 thermidor, il n'est pas sûr que le concours ait été conduit à son terme, car on se rendit rapidement compte que l'histoire avait été enjolivée. Le capitaine du *Vengeur* réapparaît en effet avec un certain nombre de marins ; loin d'avoir sombré avec le navire, en criant leur amour pour la liberté et la République, ils avaient été sauvés et capturés par les Anglais. Le 29 fructidor (15 septembre) apparaît la nouvelle version officielle de la Commission de la Marine et des Colonies : « Le cit. Renaudin capitaine du vaisseau a mieux aimé au combat du 13 prairial

<sup>588</sup> Le musée de Versailles conserve un tableau d'un artiste anonyme, qui a adopté ce point de vue original et cette composition nouvelle : « L'œuvre participe de cet ensemble de peinture de propagande dont le *Marat* de David reste le plus beau fleuron ». *La Révolution française et l'Europe, op. cit.*, tome 2, n° 816, p. 615.

<sup>589</sup> L. E. DUHAIL, *Ode sur le vaisseau Le Vengeur, dont l'équipage a mieux aimé couler bas, que de se rendre aux Anglais ...*, fructidor an II. Cet extrait est publié dans *L'Ami des citoyens : journal du commerce et des arts*, par Tallien, représentant du peuple et par une société de patriotes, n° XXXIV, 4 frimaire an III (24 novembre 1794), p. 5.

<sup>590</sup> Michel de CUBIERES-PALMEZEAUX, *Le calendrier républicain, suivi d'une ode au Vengeur, et de quelques autres poèmes*, Paris, Tessier, 1795, p. 16.



laisser couler bas le vaisseau Le Vengeur qu'il commandait que de le rendre aux Anglais<sup>591</sup> ». Il est probable que cette découverte dut démobiliser des compétiteurs. Cela fut peut-être le cas pour Lafitte, qui laissa son dessin inachevé. Au Salon de l'année suivante, deux artistes exposèrent chacun un tableau du *Vengeur* : Taurel, *Fin héroïque de l'équipage du vaisseau le Vengeur*, et Wallaert, *Un tableau représentant le vaisseau le Vengeur*. Mais ce sont deux peintres de marine, ce type de sujet leur était naturellement familier.

Dix ans plus tard, Lafitte réutilise le motif, pour illustrer l'héroïsme du jeune Casa Bianca, jeune marin corse, à la bataille d'Aboukir, en thermidor an VI (août 1798)<sup>592</sup>. Le contexte est identique, les flottes française et anglaise s'affrontent, et la seconde domine toujours la première, envoyant par le fond plus d'un navire adverse. Le même décor montre le pont jonché de cadavres, les voiles arrachées, les fumées de l'incendie qui va consumer tout, le navire anglais tout proche, responsable du carnage. Il n'est plus question ici d'esprit républicain, mais de piété filiale. Casa Bianca père expire au pied du grand mât, dans les bras de son fils, qui repousse d'un geste ferme le secours offert. Resté seul sur le pont, seule différence avec le *Vengeur*, il disparaît dans les flots<sup>593</sup>.

Mais revenons au concours de floréal. Comme suggéré précédemment, absence d'exposition n'implique pas absence d'ouvrage. Il nous a semblé proprement impensable que Lafitte n'ait pas tenté sa chance : pour des raisons économiques évidentes, mais aussi pour des considérations politiques. Les discours tant des artistes que des autorités font valoir cette nécessité absolue de montrer son patriotisme. Parmi les dessins conservés de Lafitte, une série de quatre esquisses nous paraît susceptible d'avoir été réalisée pour la circonstance : elle illustre la fusillade du Champ de Mars, le 17 juillet 1791. Le sujet remplit les conditions requises, il s'agit bien d'un fait marquant de la Révolution ; il est remis sur le devant de la scène au moment-même où Lafitte revient d'Italie, en raison de l'exécution de Jean Sylvain Bailly, le 12 novembre 1793. Celui-ci était maire de Paris au moment des événements, et c'est

---

<sup>591</sup> Thierry ROQUINCOURT, art. cit.

<sup>592</sup> Le jeune marin corse Casa Bianca, âgé de douze ans, refuse d'abandonner son père à qui un éclat de bois vient de fracasser la tête. En vain l'équipage le presse de monter dans la chaloupe de sauvetage ; il préfère périr avec son père, « et l'intrépide jeune homme victime de son zèle et de sa piété filiale, est englouti dans la mer avec tout ce qui était resté sur le vaisseau ». Un vrai geste d'héroïsme raconté par Ternisien d'Haudricourt dans les *Fastes de la Nation française*. Cf. Deuxième partie, chapitre 3 : *Les recueils de planches*.

<sup>593</sup> Le musée Fabre de Montpellier conserve un petit dessin à la plume, encre noire et lavis de sépia, qui représente un *Combat sur le pont d'un bateau*, dont la composition est très proche (N° inv. 836-4-141). Il constitue une des rares ébauches que nous ayons retrouvées, montrant un trait vif et précis ; malgré les formes à peine esquissées, l'évocation du combat a la même force que celui du *Vengeur*. Les destructions, les corps, les fumées des incendies, les voiles ennemies qui encerclent le bateau moribond sont aussi convaincants. Son format, 9,1 cm x 13,3 cm, fait supposer qu'il s'agit d'un dessin préparatoire pour une illustration, peut-être pour les *Fastes*. A ce jour, nous n'avons trouvé aucun ouvrage qui contienne ce dessin.

un euphémisme que de dire que le peuple parisien lui tient toujours rigueur du tour qu'ils ont pris.

## 2 – La fusillade du Champ de Mars<sup>594</sup>

### 2.1 – Les événements

Après la tentative de fuite avortée de Louis XVI, en juin 1791, deux points de vue s'opposent sur la conduite à adopter ; celui de l'Assemblée constituante, favorable à la mise hors de cause de la personne royale, et celui prôné par les Cordeliers, suivis par une partie des Jacobins, qui militent pour la déchéance et la République. Ils rédigent une pétition en ce sens, qu'ils entendent faire signer par la population et déposer le 17 juillet, sur l'autel du Champ de Mars, « grinçant rappel en contre-point<sup>595</sup> » de la ferveur unitaire de la fête de la Fédération. Dans un premier temps, les Jacobins ne s'y associent pas, mais le jour dit, proposent un texte encore plus radical, puisqu'il y est question également du jugement du roi par le peuple. La capture, puis le lynchage de deux espions surpris sous l'autel de la Patrie, fait craindre à l'Assemblée des mouvements séditeux ; la loi martiale est proclamée, et La Fayette et Bailly, maire de Paris, sont envoyés pour disperser la foule à la tête des gardes nationaux. Ordre leur est donné de tirer, et il y aurait eu une cinquantaine de victimes, selon les estimations communément admises. Dès ce moment, La Fayette et Bailly perdent toute popularité, et sont considérés comme des ennemis de la Révolution. « La journée du 7 juillet a été affreuse. [...] Mais enfin plusieurs citoyens n'y ont perdu que la vie. Si la nation datait de cette époque la perte de sa liberté ! ... », peut-on lire dans les *Révolutions de Paris*<sup>596</sup>.

Si l'on se réfère aux dessins conservés de Lafitte, il semblerait qu'il ait suivi avec intérêt ce qui se passe autour de lui en cette année 1791<sup>597</sup> ; suivi, assisté et peut-être même participé. Représenter cet épisode dramatique témoigne d'une relation forte à l'événement, que ce soit sur le moment, et encore plus trois ans plus tard. L'actualité lui remet tout en mémoire dès son arrivée à Paris. En effet, la Révolution est en train de régler ses comptes avec Bailly. Entendu comme témoin au procès de Marie-Antoinette, il s'est refusé à accuser la

---

<sup>594</sup> Sur cet événement, voir l'ouvrage de David ANDRESS, *Massacre at the Champ de Mars, popular dissent and political culture in the French Revolution*, Woodbridge, the Boydell press, 2000.

<sup>595</sup> Michel VOVELLE, *La chute de la monarchie : 1797-1792*, Paris, Seuil, collection Point, 1972, p. 166.

<sup>596</sup> *Révolutions de Paris*, n° 107, du 23 au 30 juillet 1791, p. 102.

<sup>597</sup> Cf. *supra*, p. 60-63.

ci-devant reine, et a scellé ainsi son propre sort. Convaincu d'être l'auteur ou le complice d'un complot cherchant à « allumer la guerre civile en armant les uns contre les autres, en portant atteinte à la liberté du peuple, et dont la suite a été le massacre d'un nombre incalculable de citoyens », il est condamné à mort le 20 brumaire an II (10 novembre 1793), et exécuté le lendemain<sup>598</sup>. Le jugement prévoit des conditions particulières pour l'exécution, qui montre bien à quel point cette condamnation a valeur de symbole. Alors que la guillotine est dressée en permanence place de la Révolution depuis mai 1793, on la transporte « sur l'esplanade du Champ de Mars, qui se trouve entre l'autel de la patrie et les rives de la Seine » : les lieux du crime seront aussi ceux de l'expiation. En outre, un cérémonial exceptionnel met en scène le drapeau rouge de la loi martiale : « [Il] sera attaché à la voiture de l'Exécuteur, pour être lacéré et brûlé au pied de l'échaffaud, avant l'exécution dudit Bailly ». Ces dispositions montrent combien l'affaire avait marqué les esprits, à quel point aussi Bailly était exécuté, mais « la volonté politique porte une atteinte singulière au principe humanitaire de la brièveté du supplice<sup>599</sup> ».

## 2.2 – La fusillade vue par Lafitte

Mais venons-en aux quatre dessins de Lafitte, qui constituent, à notre avis, des études préparatoires pour un vaste tableau. Avait-il assisté à l'événement, fait des croquis sur place ? En tous cas, ces quatre-ci forment un groupe de la même moulture. L'esquisse de la vue d'ensemble, conservée au Département des estampes de la BNF<sup>600</sup>, montre une composition en frise : à gauche, l'autel de la patrie avec la foule des pétitionnaires qui occupent plus de la moitié de l'espace ; à droite, d'autres personnages sont montés sur un des glacis qui entourent le Champ de Mars ; entre les deux, dans un nuage de poussières et de fumées, s'engouffre la garde nationale, impeccablement rangée. Elle vient de surgir de l'arrière-plan à droite. Cette position s'accorde avec la description qu'en fait Albert Mathiez, d'après les témoignages : arrivant du Gros-Caillou, et débouchant sur le Champ de la Fédération par la passe entre les glacis, face à la rue Saint Dominique, Bailly, la municipalité et La Fayette se dirigeaient vers

---

<sup>598</sup> *Jugement rendu par le tribunal criminel révolutionnaire, établi au Palais pour juger sans appel les conspirateurs, qui condamne Jean -Sylvain Bailly ci-devant maire de Paris à la peine de mort ...*, (20 brumaire an II – 10 novembre 1793), (Paris), Impr. de Clément, (1794 ?). Les citations suivantes sont extraites du même document.

<sup>599</sup> Daniel ARASSE, *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Paris, Flammarion, 2010, p. 172.

<sup>600</sup> BNF, Département des estampes, Hennin 11025. Dessin ; crayon noir ; 35,5 cm x 52 cm. Accessible sur Gallica.

l'Ecole Militaire, « en passant à peu près à égale distance entre l'autel de la patrie et les glacis du côté du Gros-Caillou<sup>601</sup> ».

L'autel, élément important de la composition, est à peine plus qu'ébauché ; pour l'instant, il n'y a qu'un seul cratère, alors qu'il y en avait aux quatre coins de la construction ; il a ébauché un relief sur un des murs, peut-être une Renommée. Mais cet autel est surtout intéressant, voire intrigant, par l'inscription du pilier de gauche, que désigne de la main un pétitionnaire : « Robespi[erre] ». Comment interpréter ce détail ? Même s'il intervient à ce moment du débat révolutionnaire, le député jacobin n'est pas directement associé à cette pétition. Faut-il y voir un élément de datation : le dessin réalisé en l'an II rend hommage à l'homme fort du moment ? Lafitte, thuriféraire opportuniste, incorporerait un détail qui a un sens en l'an II. Seulement, il est possible que ce détail traduise la réalité de juillet 1791. Dans les jours qui ont suivi l'événement, certains journaux ont rapporté qu'« il y avait un tableau portant l'inscription à celui qui a bien mérité de la patrie, au-dessous du nom de M. Robespierre<sup>602</sup> ». La *Gazette universelle* ajoute « que son buste même était porté en triomphe dans quelques endroits de la capitale ». Ce sont les journaux « fayettistes », dit Albert Mathiez, en précisant que « les témoins ne démentent ni ne confirment ce fait<sup>603</sup> ». L'ajout par Lafitte de ce détail, autour duquel il y eut finalement assez peu de publicité, indiquerait qu'il s'est trouvé à un moment ou à un autre proche de l'autel. Trois ans plus tard, il reproduit avec une intensité émotionnelle particulière, ce que sa mémoire lui souffle, avec d'autant plus de bonheur que cela s'adapte parfaitement à la situation du moment. Le massacre du Champ de Mars était aussi devenu un événement révolutionnaire majeur, et non plus un rassemblement de brigands.

Tous les protagonistes du drame sont présents sur le dessin. On devine la silhouette de Bailly, juste “croqué” et assez caricatural, mais reconnaissable à ce long visage si caractéristique. Il est représenté un peu à l'arrière, au milieu des gardes ; le fait de ne pas

---

<sup>601</sup> Albert MATHIEZ, *Le club des Cordeliers pendant la crise de Varennes et le massacre du Champ de Mars*, Paris, H. Champion, 1910, p. 147.

<sup>602</sup> *Gazette universelle ou papier-nouvelles de tous les pays et de tous les jours*, 21 juillet 1791, p. 807.

<sup>603</sup> Albert MATHIEZ, *op. cit.*, note 2, p. 137. Les journaux en question s'en prennent souvent violemment à Robespierre. *L'Ami des patriotes ou le Défenseur de la Révolution* écrit que « véritablement M. Robespierre est un des hommes le plus pervers qui existent, et le plus nuisibles de tous à l'ordre et à la constitution ». 16 juillet 1791, note 1, p. 48. Il serait responsable des troubles qui agitent la ville depuis quelques jours ; « il s'est servi des factieux, dont la fortune délabrée a besoin de l'anarchie pour se restaurer ». *ibid*, p. 49. La dédicace sur l'autel de la Fédération l'implique directement dans un mouvement décrit comme une entreprise de brigands et de séditeux. Vraie ou fausse, elle vise à le discréditer et à détruire son image politique. Dans les *Révolutions de Paris*, plus à gauche sur l'échiquier politique, Prudhomme rapporte un récit selon lequel « un grenadier, entre autres, [...] se vanta d'avoir fait sa décharge de mousqueterie, en ajoutant que sa joie eût été complète, s'il avait pu coucher en joue Robespierre [*sic*] ». « Suite de la malheureuse journée du 17 », *Révolutions de Paris*, n° 107, p. 108.

avoir marché en tête de la force armée, comme le veut la loi, lui sera reproché par ses accusateurs. Il tient un document dans la main, peut-être le texte proclamant la loi martiale ; au-dessus de lui, le drapeau rouge qui la symbolise. L'autre responsable, La Fayette, nous pensons le voir en première ligne, à cheval, sabre levé, au contact des pétitionnaires. Une inscription au sol au milieu du dessin traduit l'avis de ces derniers sur le chef de la garde nationale ; une partie est illisible, mais le début dit qu'« il a trahi son serment ». Elle rappelle que l'année précédente, il prêtait serment sur ce même autel à la nation, à la loi, et au roi. Il était alors à l'apogée de sa popularité. La même sentence pourrait s'appliquer à Bailly, car lui-aussi prêta serment le 20 juin 1789, c'était au jeu de Paume. Il est représenté dans une posture qui rappelle d'ailleurs le dessin de David, ce n'est peut-être pas un hasard. Il nous semble remarquer d'autres détails en référence à cette œuvre dans la mise en scène du groupe des pétitionnaires ; nous les signalerons au passage.

La majeure partie du dessin est occupée par la foule installée sur les marches, suivant une composition pyramidale, qui s'étage du pied au sommet de l'autel. D'autres figures étaient prévues de l'autre côté de l'autel et sur l'autel lui-même, mais pour certaines, on ne voit que quelques légers traits de crayon. Lafitte a représenté le groupe principal, non comme un agrégat d'anonymes, mais comme une réunion d'individus, dont la plupart sont bien différenciés ; on dirait presque une galerie de portraits, aux expressions variées pour traduire la peur, l'angoisse, ou au contraire la détermination et la colère. Sur deux autres dessins, les groupes principaux sont retravaillés isolément, et de façon plus détaillée. Sur celui du musée des Beaux-Arts de Rouen, on voit le trio le plus proche des gardes<sup>604</sup>. L'un expire entre les bras de deux camarades, la main sur le cœur, là où la balle l'a touché. Ses compagnons n'ont comme défense à opposer à la mitraille que les droits de l'homme, que l'un brandit au-devant de la troupe : « Frères armés ! [...] Ralliez-vous, non autour de vos chefs, mais autour de la déclaration des droits de l'homme » ; ce sera le conseil donné par les *Révolutions de Paris* quelques jours plus tard<sup>605</sup>. Leurs yeux sont pleins de colère, et leurs bouches largement ouvertes laissent deviner leurs cris, demandant l'arrêt des tirs. Derrière eux, deux femmes, probablement une mère et sa fille, et un enfant qui s'agrippe à elle. Elles sont terrifiées, surtout la plus jeune, qui regarde le spectateur avec des yeux hallucinés. Plusieurs autres femmes sont représentées, et toutes sont tombées en pamoison, retenues par des bras solides qui les mettent en sécurité. Les témoins ont attesté qu'on s'était rendu sur les lieux en

---

<sup>604</sup> Rouen, Musée des Beaux-Arts, 975.4.5605. Crayon noir sur papier blanc ; 11 cm x 13,5 cm ; signé « Lafitte del ».

<sup>605</sup> *Révolutions de Paris*, n° 107, 23 juillet 1791, p. 114.

famille ; tout comme l'on rapportera que femmes et enfants figuraient parmi les victimes. Sur un troisième dessin, conservé au Département des estampes, on peut voir les esquisses de quatre groupes, dont l'un forme probablement une de ces familles<sup>606</sup>. La mère évanouie, ou peu s'en faut, est emportée sur le dos de son mari, qui a empoigné le bras de son fils. Sur le dessin d'ensemble, cet enfant disparaît quasiment derrière une autre figure d'homme dans une posture singulière : debout et bien campé sur ses jambes, tête rejetée en arrière et regardant le ciel, on dirait qu'il présente sa poitrine au feu des gardes. On voit un homme dans une position identique — mais dans un contexte bien différent — sur *Le Serment du Jeu de paume*. Un autre croquis représente un pétitionnaire apparemment bien mal en point, appuyé sur la première marche. A-t-il été blessé ? Ou est-il simplement effondré à cause de la tournure que prennent les événements ? Au-dessus de lui, deux personnages assis, repliés sur eux-mêmes, ont le regard étrangement absent. On les dirait absorbés dans une méditation désespérée. La cape soigneusement drapée de celui de gauche a fait l'objet de deux études de la part de Lafitte. Sur la marche encore au-dessus, un orateur, bras levé, lit la pétition dont il a le texte en main. Des mains se tendent vers lui, en signe de soutien. Sur l'ensemble de la scène, de nombreux personnages tendent les bras, mais avec des significations différentes ; les uns regardent vers la garde nationale, le doigt est accusateur ; les autres vers l'orateur ou l'autel, la main tendue est assentiment. Nombre d'entre eux se tiennent par les épaules et ils en rappellent d'autres : une fois encore, faisons référence au *Serment* de David. Un petit groupe installé au pied de l'escalier qui mène au sommet de l'autel, est en train de signer la pétition posée sur les genoux d'un personnage assis sur une marche, lorsqu'un autre vient les avertir de ce qui se passe, et pointe le doigt vers la force armée qui approche. La pétition est elle-aussi un élément important, présent concrètement sur la scène. Outre l'exemplaire dans les mains de l'orateur, il faut sans doute en voir un autre sur une des premières marches, près d'un encrier et de feuilles toutes prêtes pour la signature. On pouvait la signer en de nombreux autres points du Champ de Mars<sup>607</sup>. Un dernier groupe est isolé, physiquement par rapport à la foule, mais aussi dans ses intentions. Placés au premier plan, enveloppés dans leur grande cape, trois hommes ressemblent à des comploteurs. Ceux qui nous font face ont le regard terrible. Celui de dos retient son ami, armé d'une épée, et qui a manifestement

<sup>606</sup> BNF, Département des estampes, Hennin 11026. Dessin ; crayon noir ; 21,5 cm x 28,5 cm. Accessible sur Gallica.

<sup>607</sup> « Les personnes qui donnaient à signer étaient disposées de manière que 16 personnes pouvaient signer à la fois ». Cité par Albert MATHIEZ, *op. cit.*, note 2, p. 136. Il y avait des points de signature aux quatre coins de l'autel sur les cratères et à sept ou huit endroits différents. La *Gazette universelle* dit qu'« on la faisait signer à tout ce qui se présentait, hommes, femmes et même des enfants de douze à treize ans ». 21 juillet 1791, n° 802, p. 807.

l'intention de s'en servir. Se munir d'une arme était en contradiction avec l'esprit pacifique de la manifestation, et il lui explique sans doute qu'il faut s'abstenir de tout geste qui serait interprété comme de la provocation. Un tel trio apparaît aussi au premier plan du *Serment du Jeu de paume*, uni pour un motif plus "joyeux", et faisant complètement face au spectateur. Il n'y avait rien à dissimuler.

Ce groupe, bien visible au premier plan, nous permet de remarquer la différence de point de vue adopté entre ce projet et deux gravures fameuses montrant l'événement : celle des *Révolutions de Paris*<sup>608</sup>, et celle de Prieur et Berthault, pour les *Tableaux historiques de la Révolution française*<sup>609</sup>. Les gardes y sont beaucoup plus présents, dispersés sur l'ensemble du théâtre des opérations, poursuivant les pétitionnaires. L'atmosphère du dessin de Prieur est presque celle d'une guerre civile, on voit une charge à cheval, le canon est en bonne place. Il y a plus de morts, de blessés, de personnes gisant à terre. Le moment choisi est au cœur de la mêlée, une foule anonyme court en tous sens, mais finit par être fauchée. Aux *Révolutions de Paris*, la représentation est plus sobre, mais on reporte sur le titre le dramatique de la situation : *Malheureuse journée du 17 juillet : des hommes, des femmes, des enfans ont été massacrés sur l'autel de la Patrie au champ de la fédération*. Lafitte choisit au contraire un moment tout au début de la confrontation, celui de l'arrivée de la garde nationale. Moment clé d'une intensité particulière, que celui où les pétitionnaires, « citoyens paisibles et sans armes, [...] qui [ont] à peine vu arriver la municipalité et la force armée<sup>610</sup> », comprennent ce qui est en train de se passer. Déjà, les morts s'accumulent sur le glacis à droite. Moment de stupéfaction, avec sans doute la première victime parmi les pétitionnaires au pied de l'autel. Le récit des *Révolutions de Paris* témoigne de la tranquillité et de l'incrédulité des pétitionnaires : « Ne bougeons pas, on tire en blanc, il faut qu'on vienne ici publier la loi<sup>611</sup> ». Moment où, peut-être, le basculement est encore possible vers un dénouement pacifique, illusion vite détrompée, et suivie d'un sentiment d'effroi, lorsque la mort fauche les premiers rangs tout proches, donnant enfin le signal de la fuite. Toute l'originalité du dessin, selon nous, réside dans le choix de ce point de vue.

---

<sup>608</sup> *Révolutions de Paris*, n° 106, 16 au 23 juillet 1791.

<sup>609</sup> *Collection complète des tableaux historiques de la Révolution française*, Paris, Pierre Didot l'aîné, an VI (1798), p. 226-228, Cinquante-sixième tableau : Publication de la loi martiale au Champ de Mars, 17 juillet 1791.

<sup>610</sup> *Jugement rendu par le tribunal ...*, op. cit.

<sup>611</sup> *Révolutions de Paris*, n° 106, p. 65.

L'horreur qui s'empare alors des pétitionnaires, est particulièrement visible dans leurs yeux sur le dernier dessin, conservé au Musée Carnavalet<sup>612</sup>, qui représente une partie du groupe principal au pied de l'autel. Lafitte sait rendre les physionomies très expressives : bouches tordues, regards hallucinés, visages torturés, gestes amples et pathétiques, les pétitionnaires commencent à refluer vers l'autel, non sans un peu de bousculade, comme on le remarque dans le mouvement de cette femme propulsée en avant, et qui semble "flotter" au-dessus de la foule. L'effet particulièrement dramatique ne masque pas le savoir académique et les réflexes du peintre d'histoire : plastique des corps, théâtralité des postures, technique impeccable dans le traitement des plis. « C'était une de ces assemblées majestueuses et touchantes, telles qu'on en voyait à Athènes et à Rome », comme les Révolutions de Paris l'avaient écrit<sup>613</sup>, et la référence à l'antique est évidente lorsqu'on regarde tous ces hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle, drapés dans leurs capes comme des tribuns ou des sénateurs dans leurs toges. Une autre évidence nous frappe : la ressemblance avec le dessin de David sur le serment du Jeu de paume, au travers de certains détails que nous avons signalés au cours de la description. Un serment avait été fait alors, par les représentants du peuple, ce même peuple que trahissait à l'instant celui qui avait été le premier à jurer. Au-delà de l'emprunt artistique à David, symboliquement, la vision de Lafitte du Champ de Mars serait en quelque sorte un "anti-Serment du Jeu de paume", qui se manifeste aussi et surtout sur le plan de la forme, comme le souligne Philippe Bordes : « Lafitte [...] rejette la retenue du modèle : les expressions sur les visages et les gestes, l'entassement fébrile des groupes traduisant bien une détermination et une frayeur extrême sont étrangers à l'art de David<sup>614</sup> ». Une telle intensité dramatique convient à un moment où les passions s'exacerbent, et où la Révolution a besoin d'images fortes. On peut d'ailleurs observer une différence de traitement spectaculaire dans la production de Lafitte, entre les dessins "académiques" (La Cène, le Reniement de Saint Pierre, etc.), très classiques, tout en retenu, presque froids, et les scènes "d'actualité" (*Le*

---

<sup>612</sup> *Massacre des patriotes au Champ de Mars*, Musée Carnavalet, D. 1875. Mine de plomb ; 23,1 cm x 39,1 cm. Ce dessin, qui reprend une partie de la vue d'ensemble de la collection Hennin, présente une particularité curieuse. A côté de l'orateur, se trouve un personnage, dont les traits ne sont pas sans rappeler ceux de Bonaparte. Nous n'avons aucune explication à proposer à ce sujet : rajout postérieur, sans doute, mais pour quelle raison ? Reproduit sur le site Paris Musées.

<sup>613</sup> *Révolutions de Paris*, n° 106, p. 64. La référence aux Romains avait été utilisée dans la pétition dite « des Cent » portée à l'Assemblée nationale le 14 juillet 1791 : « Lorsque les Romains, ce premier peuple libre, voyaient la patrie en danger et qu'ils s'agissaient de statuer sur les intérêts de tous, ils se rassemblaient comme Peuple, et les Sénateurs venaient prendre dans leurs assemblées l'esprit des délibérations qu'ils dictaient [...] Les citoyens présents viennent donc, avec ce caractère qu'ils tiennent des Romains, avec ce caractère de liberté qu'ils conserveront jusqu'à la mort, demander aux représentants de la Nation de ne rien statuer en définitif sur le sort de Louis XVI, [...] avant que la voix de la masse du Peuple ne se soit fait entendre ». Pétition citée par Albert MATHIEZ, *op. cit.*, p. 113.

<sup>614</sup> Philippe BORDES, « L'art de la Révolution française », *Revue de l'Art*, n° 62, 1983, p. 77.



*Champ de Mars, Le Vengeur*), au style plus débridé, direct et plein de fougue. Un rendu à la hauteur de l'événement : « La fusillade du Champ de Mars subsistera longtemps dans la mémoire populaire comme la première manifestation républicaine réprimée dans le sang<sup>615</sup> ».

Les œuvres déposées devaient être jugées par le jury des arts vers la fin du mois de prairial an II. Rien ne s'est déroulé comme prévu, la complexité du projet ajoutée aux bouleversements politiques de thermidor ont repoussé la tenue du jury jusqu'au printemps 1795<sup>616</sup>. La liste de tous ceux qui ont obtenu une récompense nationale, soit sous forme d'un prix pécuniaire, soit par l'exécution d'un tableau de leur choix, soit encore par la réalisation du modèle de l'esquisse, est rendue publique, et placardée dans Paris. Le rapport de Portiez de l'Oise, fait au nom du comité d'Instruction publique le 13 fructidor an III (30 août 1795), est publié par ordre de la Convention<sup>617</sup>. Evidemment, le nom de Lafitte n'apparaît pas, et s'il est présent sur la liste de l'an VII, c'est au titre « des travaux qui ont été ordonnés à quelques artistes pour le gouvernement ». Toutes les précisions nécessaires figurent sur ce tableau : il s'agit d'une « décision du ministre le citoyen Bénézech<sup>618</sup> ». Il a bénéficié non pas d'un travail d'encouragement suite à un concours ou une exposition, mais d'une commande payée sur les fonds prévus pour les encouragements. Il travaille à un projet intitulé *l'Odéon d'Athènes*. Il s'agit là de la première trace conservée de liens entre le ministère de l'Intérieur, ordonnateur de travaux artistiques, et Louis Lafitte.

### 3 – De rares commandes

#### 3.1 - Une première au théâtre

Plusieurs sources nous permettent d'en savoir plus sur cet *Odéon d'Athènes*, et en premier lieu, nous avons une description, grâce au livret du Salon de 1798, où est exposée l'esquisse dessinée : « *Périclès, instituteur de l'Odéon, chez les Athéniens, décernant les prix d'encouragement aux artistes qui se sont le plus distingués dans la poésie la musique et le*

---

<sup>615</sup> *La Révolution française, le Premier Empire : dessins du Musée Carnavalet*, [exposition 22 février-22 mai 1982], Paris, Musée Carnavalet, 1983, n° 60, p. 72.

<sup>616</sup> Le 9 frimaire an III (29 novembre 1794), la Convention nationale décrète la formation du jury pour juger tous les ouvrages remis dans le cadre de ces concours. Voir le rapport de Léon Dufourny, 21 prairial an III (9 juin 1795) : AN, F<sup>17</sup> 1057, dossier 3.

<sup>617</sup> PORTIEZ (de l'Oise), *Rapport fait au nom du Comité d'Instruction publique, sur les concours de sculpture peinture, et architecture ouverts par les décrets de la Convention nationale*, [Paris], de l'Imprimerie nationale, [1795].

<sup>618</sup> AN, F<sup>17</sup> 1056, Dossier 6.

*cothurne* » (n° 234). À ce titre fort long et déjà suffisamment descriptif, Lafitte a ajouté un commentaire supplémentaire : « La scène se passe sous le portique de l'Odéon, devant le peuple d'Athènes et l'Aréopage assemblés<sup>619</sup> ». Pour en connaître davantage sur la destination de cet ouvrage et les conditions d'attribution, il faut se référer à deux documents : une lettre de Lafitte du 5 floréal an VII (24 avril 1799) et le rapport qui s'ensuit, présenté au ministre François de Neufchâteau le 15 floréal (4 mai)<sup>620</sup>. Lafitte a montré deux projets à Bénézech, spontanément ou à la demande du ministre, qui commande le 15 messidor an V (3 juillet 1797) le « second dessin » pour le rideau d'avant-scène du théâtre de l'Odéon français<sup>621</sup>. C'est la première occasion pour lui de travailler pour ce théâtre ; il aura l'opportunité de le faire encore quelques années plus tard, et nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que les liens qui l'unissent au quartier valent aussi pour son théâtre<sup>622</sup>.

Le bâtiment occupe une place à part dans cet environnement qui s'est construit autour de lui. Durant la période qui nous intéresse, bien des événements, et pas seulement sur le plan culturel, se sont déroulés entre ses murs. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler lesquels. Devenu théâtre de l'Égalité, et rouvert en messidor an II (27 juin 1794) avec une salle transformée en amphithéâtre, et un répertoire obligé de pièces civiques, il est à nouveau fermé le 23 décembre 1794 pour cause de mésentente entre les comédiens, qui s'éparpillent dans les différents autres théâtres de Paris. Cette situation ne plait guère aux riverains, qui réclament la réouverture de leur théâtre dès le mois de janvier 1795, avec une pétition à la Convention des sections de l'Observatoire, de Marat, de Chalier, du Pont neuf, de Mutius Scaevola et l'Assemblée, et réitèrent la demande : « La justice exige impérieusement leur retour [des comédiens] dans le faubourg Saint Germain, centre de l'Instruction publique<sup>623</sup> ». Mais avant d'être rendu à sa destination première, il va encore servir de cadre à un événement politique majeur, la lutte entre la Convention et les sections royalistes insurgées qui s'y réunissent le 11

---

<sup>619</sup> *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris, Liepmannssohn, 1871, Salon de 1798, p. 39.

<sup>620</sup> AN, F<sup>17</sup> 1056, dossier 15. Lettre et rapport sont dans le même dossier. Le rapport évoque l'existence d'un autre rapport approuvé du 15 messidor an V (3 juillet 1797), et d'une lettre du ministre Bénézech qui autorise Lafitte à « exécuter comme travail d'encouragement un tableau ». Malheureusement, nous ne les avons pas retrouvées.

<sup>621</sup> Pierre Bénézech est ministre de l'Intérieur du 12 brumaire an IV (3 novembre 1795) au 27 messidor an V (15 juillet 1797). Ses successeurs seront : Nicolas François de Neufchâteau, du 27 messidor an V au 27 fructidor an V (13 septembre 1797) ; François Sébastien Letourneux, du 27 fructidor an V au 29 prairial an VI (17 juin 1798) ; puis François de Neufchâteau l'est à nouveau du 29 prairial an VI au 4 messidor an VII (22 juin 1799).

<sup>622</sup> Cf. Deuxième partie, chapitre 1. : Décors publics et privés. En ce qui concerne le sujet, outre les ouvrages déjà cités (cf. note 439) voir *L'Odéon, un théâtre dans l'histoire*, Antoine DE BAECQUE dir., Paris, Gallimard, 2010.

<sup>623</sup> Paul POREL et Georges MONVAL, *L'Odéon, histoire administrative, anecdotique et littéraire du second Théâtre français*, Paris, A. Lemerre, 1876, tome 1, p. 150.

vendémiaire an IV (3 octobre 1795). On sait comment finit l'aventure le 13 vendémiaire (5 octobre 1795), balayée par les canons de Bonaparte.

La réouverture du lieu culturel est due à l'obstination d'un ancien acteur, administrateur de différents théâtres, Pierre Poupart Dorfeuille. Dès le début de l'an III, il envoie plusieurs adresses, mémoires et pétitions à la Convention, au ministre de l'Intérieur Pierre Bénézech, qu'il appelle l'« ami des arts », et au comité d'Instruction publique pour expliquer son projet pour le théâtre, à commencer par le changement de nom : il propose de le rebaptiser l'*Odeum*, par analogie avec celui d'Athènes, et de créer un Institut dramatique. Bénézech défend effectivement le projet devant le Directoire avec succès, mais il faudra encore attendre un an, car le décret concédant aux entrepreneurs Poupart Dorfeuille et Cie le ci-devant théâtre français pour une durée de trente ans, n'est pris que le 25 messidor an IV (13 juillet 1796)<sup>624</sup>. Le Directoire attend de lui qu'il « [fasse] reculer les bornes de l'art et [produise] les effets moraux<sup>625</sup> » qu'il appelle de ses vœux. L'originalité du projet réside dans le mode de constitution de l'entreprise, sous forme de compagnie de type capitalistique, et qui ne devrait donc pas coûter une livre au gouvernement. Son expérience et ses capacités dans ce genre d'entreprise ne font aucun doute, et Poupart Dorfeuille trouve deux associés l'architecte Le Clerc et son ami Le Page. Le 2 vendémiaire an V (23 septembre 1796), il lance un prospectus, pour annoncer qu'« il sera créé cent actions, chacune de 2 400 francs écus qui seront signées des citoyens Poupart Dorfeuille, Le Page, Le Clerc, qui sont les seuls concessionnaires, entrepreneurs et en même temps administrateurs de l'Odéon<sup>626</sup> ».

Commence alors une période d'alternance entre ouverture et fermeture des lieux, changement de gestionnaires, sur fond de difficultés d'exploitation. Après les travaux de restauration menés par Le Clerc, l'Odéon ouvre le 19 germinal an V (8 avril 1797). Mais l'entreprise est vouée à l'échec très rapidement, et le théâtre ferme à nouveau le 1 messidor an V (19 juin 1797). Poupart cède la place à ses associés qui le rouvrent le 30 thermidor an V (17 août 1797). Mais les recettes ne sont toujours pas au rendez-vous, et les représentations se succèdent avec plus ou moins de succès, jusqu'à la nouvelle fermeture du 13 prairial an VI (1<sup>er</sup> juin 1798). Faute d'argent, Le Clerc et Le Page concèdent leur bail pour trois ans à Sageret, ancien banquier en cour de Rome, qui possédait déjà le théâtre Feydeau et celui de la

---

<sup>624</sup> AN, F<sup>21</sup> 1100 (2). Copie de l'arrêté du Directoire Exécutif du 25 messidor an IV (13 juillet 1796). Dans la foulée, Poupart Dorfeuille publie le projet dans ses moindres détails : *Odeum, dans lequel on se propose de réunir, de récompenser d'honorer tous les genres de talents, qui se distingueront dans l'art et la profession du théâtre*, Paris, au Théâtre de l'Odeum, an IV.

<sup>625</sup> *Ibid.* La Révellière-Lépeaux au ministre de l'Intérieur, 30 frimaire an IV (21 décembre 1795).

<sup>626</sup> Quatre pages in-4. Cité dans Paul POREL et Georges MONVAL, *op. cit.*, p. 158.

République. Nouvelle réouverture de l'Odéon le 10 brumaire an VII (31 octobre 1798), mais Sageret n'a guère plus de chance que ses prédécesseurs, puisqu'il est dépossédé de son entreprise par l'arrêté du 29 pluviôse an VII (17 février 1799) qui révoque la concession trentenaire. La salle reste alors à la disposition provisoire des comédiens jusqu'à l'incendie du 28 ventôse an VII (18 mars 1799) qui ravage tout. L'Odéon ferme alors tout de bon pour un long moment, mais c'est une autre histoire ...

La commande de Lafitte, en messidor an V (juillet 1797), se situe donc au moment où Poupert cède la place à ses associés, et où, sans doute, la pérennité de l'entreprise semble encore possible. Bénézech, qui a soutenu le projet dès le début, attribue à Lafitte la réalisation du rideau de scène, travail d'encouragement au même titre que ceux des lauréats des concours de l'an II, et financé sur les sommes prévues à cet effet, pour un montant de 6 000 livres « prix provisoire, sauf l'indemnité à évaluer après la confection<sup>627</sup> ». D'après les habituelles conditions de paiement, le premier tiers soit 2 000 livres doit être réglé après l'ébauche, le deuxième vers le milieu de la confection, et le dernier après l'achèvement. L'objet de la lettre de Lafitte est donc de réclamer le premier versement, car le tableau est à l'ébauche : « Péricle distribue déjà les encouragements et j'attends le premier centime du mien pour peindre les couronnes<sup>628</sup> ». Dans le rapport qui s'ensuit, le rédacteur propose au ministre d'en ordonner le paiement, « imputé sur le fond réservé pour les travaux d'encouragement des arts de peinture sculpture et architecture<sup>629</sup> ». Il est effectivement payé par ordonnance du 28 floréal, mais ne reçoit que 1 000 livres, d'après le rapport présenté par le ministre au Directoire exécutif le 14 prairial an VII (2 juin 1799), auquel sont jointes les feuilles de comptes détaillées<sup>630</sup>. Le rideau « n'a pu être entrepris », écrit Lafitte. Et il ne risque pas de l'être, puisque le théâtre vient juste de brûler ! Le ministre paie donc un ouvrage qui est devenu sans objet. Lafitte y fait encore allusion un an plus tard quand il demande un atelier pour expliquer que « cette faveur le mettrait à même de terminer un tableau qu'il a entrepris représentant l'Odéon d'Athènes<sup>631</sup> ». Il désire l'exposer au Salon prochain. Mais il est plus que probable qu'il n'a jamais été terminé, et que Lafitte a dû se contenter de cet unique paiement. Le dessin a été vendu 230 Francs en 1803<sup>632</sup>, et on a perdu sa trace.

---

<sup>627</sup> AN, F<sup>17</sup> 1056, dossier 15. Rapport présenté au ministre de l'Intérieur, 15 floréal an VII (4 mai 1799).

<sup>628</sup> *Ibid.* Lafitte au ministre de l'Intérieur, 5 floréal an VII (24 avril 1799).

<sup>629</sup> *Ibid.* Rapport présenté au ministre de l'Intérieur, 15 floréal an VII (4 mai 1799).

<sup>630</sup> AN, AF III 607, plaquette 4229.

<sup>631</sup> AN, F<sup>0</sup> 4477.

<sup>632</sup> Vente X, 18 avril 1803, avec six autres dessins et un « portefeuille contenant 29 feuilles de dessin ». Henri MIREUR, *Dictionnaire des ventes d'arts faites en France et à l'étranger pendant les 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles*, Paris, Maison d'édition des œuvres artistiques CH. De Vincenti, 1911, tome IV.

Pour en terminer avec la question, il faut encore parler de ce rideau de scène, dont le besoin se fait sentir assez vite. Le registre de la correspondance adressée au ministère de l'Intérieur mentionne une lettre de Poupart Dorfeuille du 26 ventôse an V (16 mars 1797), pour demander « une place suffisante aux ateliers des Menus Plaisirs pour y peindre le rideau d'avant-scène<sup>633</sup> ». Nous ne savons pas quelle réponse on lui a faite, mais on peut supposer qu'elle ne fut pas favorable, ou que les difficultés récurrentes de l'Odéon durant ces années mouvementées n'ont pas permis la réalisation du rideau. A moins que la réponse n'ait été quelques mois plus tard la commande à Lafitte. Mais dans la concession du théâtre accordée à Poupart Dorfeuille, il est clairement indiqué que les aménagements sont à la charge de la Compagnie. En tous cas, la question revient sur le tapis le 26 vendémiaire an VI (17 octobre 1797). Un rapport au ministre Letourneux expose que l'administration du théâtre de l'Odéon, « malgré ses recherches multipliées [...] n'a pu découvrir un local assez spacieux pour faire peindre ses décorations et notamment la toile d'avant-scène<sup>634</sup> ». Elle demande donc l'autorisation d'utiliser un des vastes ateliers du dépôt des fêtes nationales et le ministre y consent. Pourquoi ne fait-on pas état de l'existence de la commande à Lafitte ? *A priori*, la toile est en cours de réalisation depuis messidor précédent, il semble inutile d'accorder une salle pour un autre travail. D'autant plus que l'administration formule dans la même lettre une demande supplémentaire, elle-aussi accordée : « que le cit. Restou paysagiste employé exclusivement par le théâtre de la République et des Arts ait la liberté de terminer le paysage de la toile d'avant-scène ». Même réponse favorable du ministre. « Terminer », cela veut-il dire que Restou a déjà commencé ? Tout se passe donc comme si le travail en cours de Lafitte n'existait pas. Il est vrai qu'il n'exposera le dessin qu'au Salon de thermidor an VI. Sait-on déjà qu'il aura des difficultés à le terminer, et en conséquence, on n'en tient plus compte ? Mais alors dans ce cas, pourquoi accepter de payer le premier tiers pour l'ébauche, en pure perte, car après l'incendie du théâtre survenu le 28 ventôse an VII (18 mars 1799), on est absolument certain que le rideau, même s'il venait à être terminé, ne servirait pas. Son incapacité à mener à son terme l'opération apparaît dès lors secondaire, mais cela a-t-il eu un impact sur la carrière et la réputation de l'artiste ? Probablement pas. En dehors de l'exposition du dessin au Salon, la réalisation de l'ouvrage n'a sûrement pas été entourée de beaucoup de publicité. Et puis après tout, d'autres artistes n'ont pas mené à bien les commandes qu'on leur avait confiées. Les travaux d'encouragement obtenus au concours de l'an II sont loin d'avoir tous débouchés sur une réalisation concrète. Encore en l'an VII,

---

<sup>633</sup> AN, F<sup>0</sup> 75. Enregistrement à l'arrivée de la correspondance de ventôse an V. (février-mars 1797).

<sup>634</sup> AN, F<sup>21</sup> 1100 (2). Rapport au ministre de l'Intérieur, 26 vendémiaire an VI. (17 octobre 1797).

Girodet, qui obtint le premier prix, ne réalisa jamais le tableau prévu, *L'assassinat des ministres près de Rastadt*. Mais peut-être pardonne-t-on plus aisément à certains qu'à d'autres !

Un autre exemple, évoqué précédemment l'occasion du concours de l'an VII, montrait que le travail confié à Lafitte restait "confidentiel". Nous en viendrions presque à penser qu'elle fut peut-être le fait du prince de bout en bout, une sorte de secours déguisé, une compensation pour celui qui n'a pas participé aux concours de l'an II, et qu'il aurait "décroché" grâce à un appui au ministère, au comité ou à la commission d'Instruction publique, pour laquelle il a travaillé en 1795. Mais peut-être l'explication est-elle ailleurs : ne serait-ce pas Lafitte lui-même, dans sa lettre de floréal, qui rappelle au ministre la commande dont il a bénéficié, et qui est passée totalement inaperçue jusque-là ? À ce moment-là, le concours est terminé depuis plus d'un mois déjà.

Lafitte évoque dans sa lettre la raison qui l'a poussé à entreprendre cet ouvrage ; il s'agissait pour lui « de [se] rendre digne des encouragements de la République ». Cet ouvrage constituait sans doute une sorte de consécration et de reconnaissance, mais surtout le mettait à même de faire œuvre de peintre d'histoire. Le peu d'information que nous possédons sur cette œuvre disparue nous vient du rapport fait au ministre, dont le rédacteur a sûrement vu le dessin, voire même l'ébauche. Cet ouvrage, « immense dans son étendue puisqu'il doit offrir plus de soixante figures sur les différents plans<sup>635</sup> », devait mesurer trois mètres de haut sur quatre de large. Le genre même de peinture pour laquelle il a été formé, et qu'il aspire à réaliser. Il lui aura fallu attendre trois ans et demi avant de recevoir enfin une commande d'importance, et comme nous l'avons déjà souligné, sans doute faut-il s'interroger sur les connaissances ou les appuis dont il a pu bénéficier, peut-être au sein-même du ministère. Car il n'avait guère fait parler de lui jusque-là. Mais pourquoi tant de retard dans l'exécution ? Presque deux ans s'écoulaient entre la commande et la réclamation de Lafitte. Et le tableau n'est encore qu'à l'ébauche ! Il en expose les raisons, qui nous fournissent des informations précieuses sur sa vie et son travail, et qui expliquent, selon nous, en grande partie sa relative transparence sur le plan artistique dans les premières années de sa carrière. Sur la première raison, son état de santé, nous ne pouvons espérer trouver beaucoup d'informations. Il ne figure pas sur les listes de malades des différents établissements hospitaliers qui sont parvenues jusqu'à nous<sup>636</sup>. Cela ne signifie rien, car l'hospitalisation est loin d'être aussi fréquente et systématique que de nos jours. Il parle « d'une maladie longue et

---

<sup>635</sup> AN, F<sup>17</sup> 1056, dossier 15. Rapport présenté au ministre de l'Intérieur, 15 floréal an VII (4 mai 1799).

<sup>636</sup> Conservées aux archives de l'Assistance Publique et Hôpitaux de Paris [AP-HP].

dispendieuse ». Mais restons prudent, cette lettre renferme un “mot d’excuse” pour ne pas avoir travaillé plus vite, et une certaine exagération est toujours envisageable. En revanche, la seconde raison se vérifie au travers de différentes lettres retrouvées dans la correspondance du ministère de l’Intérieur : Lafitte n’a pas d’atelier, aussi ne lui est-il pas possible de réaliser des œuvres en grand format. On touche peut-être là à une des vraies causes d’une discrète carrière de peintre, en retrait, et en arrière de la scène officielle pour incapacité matérielle de produire de “grandes machines” comme ses camarades peintre d’histoire. En l’état actuel de nos connaissances, Périclès est la seule tentative de ce genre avant longtemps<sup>637</sup>. Nous reviendrons en détail sur ce problème douloureux pour Lafitte, n’en doutons pas, dans le chapitre suivant.

### 3.2 – Allégories politiques

Ce rideau de scène est la seule commande institutionnelle conséquente retrouvée pour Lafitte, durant les premières années de sa carrière. Mais trois dessins pourraient correspondre à cette catégorie ; plus modestes que le précédent, mais tout aussi dignes d’intérêt. Ils sont parvenus jusqu’à nous et méritent qu’on leur consacre quelques lignes. S’ils ne sont pas des commandes directes, les sujets et symboles qu’ils représentent, montrent des liens avec les institutions du moment, et par conséquent, une certaine allégeance au régime en place, sincère ou opportuniste. Mais travailler pour un pouvoir politique, et en épouser les idées, sont deux choses différentes. A moins d’un engagement direct et formulé clairement, il est toujours difficile de connaître les positions politiques de quiconque. Le choix du sujet sur la fusillade du Champ de Mars, sa conduite aussi à Rome, nous fait supposer qu’au moins dans les premières années de la Révolution, il s’est sans doute laissé gagner par les idées nouvelles. Les trois dessins dont il va être question, ont été réalisés dans les mois qui suivent son retour et s’intègrent clairement dans le cadre politique de l’an II.

Le dessin le plus conséquent, 24 cm sur 32 cm, représente une *Allégorie de la commission de l’instruction publique*<sup>638</sup>, vraisemblablement exécuté pour ladite commission, créée le 12 germinal an II (1<sup>er</sup> avril 1794). De fructidor an II à thermidor an III, on trouve à sa tête Dominique Joseph Garat, à qui Lafitte et Gois envoyaient des lettres signées « vos affectionnés ». Lafitte lui doit-il cette commande, qui n’aura peut-être pas servi ? Le dessin a

---

<sup>637</sup> Lafitte aura la commande d’un grand tableau pour la salle de l’Empereur au Sénat, en 1809. Il mettra là encore un certain temps à le réaliser, puisqu’il ne le livre qu’en décembre 1813.

<sup>638</sup> Vizille, Musée de la Révolution française, *Allégorie de la commission de l’instruction publique*, MRF 2008-10. Pierre noire sur papier vélin ; 24 cm x 32 cm ; signé à gauche, sur un tombeau : « L. LAFITTE/L’AN 1795 ».

été exposé au Salon de 1795 (n° 262), mais ne semble pas avoir été gravé. Le décor mêle végétation et éléments antiques : sculpture et architecture de diverses civilisations, objets anciens, émaillés de pittoresque, comme les écritures anciennes grecque ou hiéroglyphique. Il a dessiné à la manière d'un bas-relief sur une plaque posée contre des tombeaux, tous les symboles de la République, trois vertus qui s'appuient sur les Droits de l'Homme ; au milieu, la Liberté debout, portant le bonnet phrygien, est majestueusement drapée ; dans un geste de fraternité et d'unité, elle enlace les deux figures qui l'entourent : à droite, l'Égalité et son niveau, qu'elle tient au-dessus de la tête de deux enfants eux-aussi enlacés, et à gauche, une figure qui éclaire de son flambeau le mot « instruction ». Elle s'appuie sur un panneau sur lequel est inscrit : « Instruction publique », « Constitution République » et « Economie Politique ». Autour des figures, sur un demi-cercle, sorte d'arc en ciel qui les unit et les protège, on lit : « République française commission de l'Instruction publique ». Toutes les inscriptions sont en lettres capitales. Sur les côtés, on voit différents symboles des arts et sciences : la sculpture (buste), l'architecture (chapiteau) et la peinture (palette) d'un côté, et de l'autre, un livre et une sphère. Ce sont les bienfaits de l'instruction publique : « L'égalité pour la jeunesse devant l'accès à la diversité des savoirs, la volonté d'éclairer les esprits et de construire la nation témoignent bien de l'investissement généreux des républicains dans le domaine de l'éducation<sup>639</sup> ». Lafitte est habile dessinateur, quand il se souvient des bas-reliefs statues et tombeaux qu'il a vus à Rome, mais un moins heureux, à notre goût, quand il trace les traits des personnages. Ces visages, plus ou moins hermaphrodites, sont parfois malhabiles voire grossiers. C'est le cas de l'Égalité, qui donne même l'impression de souffrir à sa place.

On retrouve à la fois ce graphisme un peu empâté et le type de sujet allégorique sur une gravure de petit format, 7,3 cm sur 9,5 cm, conservée dans un portefeuille du Département des estampes<sup>640</sup>. Elle est anonyme, mais l'attribution à Lafitte ne fait pas de doute pour nous, par comparaison avec le dessin précédent. S'y ajoute un indice qui achève de nous convaincre, la description d'une gravure donnée par Jules Renouvier, qui correspond en tous points à celle de la BNF, et dont l'auteur est Louis Lafitte : « Liberté assise au milieu des débris des arts et abritant entre ses genoux trois petits enfants<sup>641</sup> ». Derrière elle, à droite, Lafitte a représenté le torse dit du Belvédère, qu'il a vu à Rome, et à gauche, comme

---

<sup>639</sup> *Dessiner la Révolution. Acquisitions d'arts graphiques depuis 1995*, exposition 6 mars-1<sup>er</sup> juin 2009, Vizille, Musée de la Révolution française, 2009.

<sup>640</sup> BNF, Département des estampes, SNR 1 (LAFITTE Louis). Estampe ; 7,3 cm x 9,5 cm ; aucune signature ni de dessinateur, ni de graveur. Cf. Annexe 1, figure 16.

<sup>641</sup> Jules RENOUVIER, *Histoire de l'art pendant la Révolution considéré principalement dans les estampes*, Paris, Vve Jules Renouard, 1863, p. 120.



d'habitude, les symboles des arts, chapiteau, plan d'architecture, palette et pinceaux. A l'arrière-plan, une statuette de génie : protecteur de la République ? Inspirateur des artistes ? Les deux, sans doute. On imagine sans peine que l'image de la République que les pensionnaires se hâtaient de peindre à Rome, était de cette même veine. Nous ne savons pas quelle était la destination de cette gravure, dont le dessin original, selon nous, est celui décrit par Henry Jouin, dans sa présentation des musées d'Angers. Tous les détails concordent : « Drapée en pied à l'antique, assise, la Liberté, coiffée du bonnet phrygien, le torse nu, entoure de ses bras trois enfants uns dont l'un a le type du nègre. À sa droite, un fragment de statue ; à sa gauche, un chapiteau, une figurine, une palette et des pinceaux<sup>642</sup> ». Il précise qu'une eau-forte d'après ce dessin était collée au dos du cadre. Ce n'est pas l'estampe de la BNF, car le fond représente le Panthéon avec la devise « Aux grands hommes la Patrie reconnaissante ».

Le dernier dessin, représentant un charroi de la République, constitue probablement un modèle d'entête pour les documents administratifs du ministère de la Guerre<sup>643</sup>. Dans un médaillon ovale, on voit un chariot de vivres et les deux soldats qui accompagnent le convoi. Recouvrant les ballots, une bâche porte l'inscription « CHAROIS MILITAIRES DE LA REPUBLIQUE FRANCAISE L'AN II ». Au-dessus, un bonnet phrygien et de part et d'autre « LIB » et « EGA ». À droite du médaillon, il y a des symboles militaires : boulets, affuts et tube de canon, baïonnettes, et à gauche, des ballots de nourriture, des tonneaux, des bottes de paille. Nous ne savons pas si cet en-tête a été gravé.

Commandes ou offres spontanées ? À vrai dire, il est difficile de trancher. Ces différents dessins pourraient tout aussi bien être des œuvres de circonstances, réalisées de son propre chef, pour s'attirer les bonnes grâces d'une institution, dont il attendait beaucoup, ou bien où il avait des connaissances. Comme pourraient l'être aussi des compositions dont le catalogue de vente conserve la trace. Lafitte s'intéresse aux événements de son temps, et continue à les représenter comme il l'avait fait pour le retour de Louis XVI ou la translation des cendres de Voltaire. Successivement, il dessine une allégorie aux événements de 1793, *La tyrannie vaincue et renversée par la liberté*<sup>644</sup> ; puis une *Allégorie, dans laquelle on voit le Commerce abattu, les Arts éplorés, l'Agriculture abandonnée, tandis que la Liberté paraît*

---

<sup>642</sup> Henry JOUIN, *Histoire et description des musées d'Angers...*, Paris, E. Plon et Nourrit [s. d.], n° 64, Louis Lafitte, *Figure allégorique de la Liberté*, p. 233. Le dessin faisait partie de la collection Turpin de Crissé dont le musée a hérité en 1860. Dessin à la mine de plomb ; 7 cm x 9 cm.

<sup>643</sup> Musée des châteaux de la Malmaison et Bois Préau, *Charois militaire de la République Française l'an II*, MM. 49.2.107. Dessin à la plume sur papier vergé ; 7,6 cm x 18,1 cm ; signé « Lafitte » en bas à droite. Ce dessin constitue-t-il la contribution de Lafitte à l'effort militaire ? Cf Annexe 1, figure 15.

<sup>644</sup> CAT, n° 115 : dessin à la sépia rehaussé de blanc, avec la marque de l'auteur.

*trionphante*<sup>645</sup>. Il exprime là en dessin des poncifs très répandus après thermidor. Par exemple, le titre pourrait convenir à un discours de Dubois-Crancé au comité d'Instruction publique à la fin de l'an II, dans lequel il reproche aux Jacobins d'avoir voulu anéantir le commerce, l'industrie et l'agriculture<sup>646</sup>. On se rend compte du sens que Lafitte a voulu donner à son dessin. Enfin, il dessine une allégorie aux événements de 1796, *Le Temps ramenant la jeunesse à l'étude des beaux-arts, après avoir abattu le vandalisme et l'hypocrisie qui se cachaient derrière la liberté*<sup>647</sup>. Ce dernier célèbre probablement le décret sur la réorganisation de l'Instruction publique, avec le rétablissement de l'Ecole de France à Rome. On connaît toutes les promesses de bonheur que 1796 réservait au pensionnaire Lafitte, qui avait tout lieu d'être satisfait du régime nouvellement installé. Il est possible que les allégories décrites aient été des projets non aboutis de gravures.

Dans le même esprit, on pourrait ajouter deux estampes "commerciales" réalisées sur les idées d'un avocat de Dunkerque, Louis-Eugène Poirier : *les Formes acerbes* stigmatisent le régime terroriste, et le *Tableau général de la Révolution française terminée par celui de la paix*, est à la gloire du 18 brumaire<sup>648</sup>. Ces quelques traces pourraient laisser croire à un certain opportunisme politique de sa part, et probablement n'aurait-on pas tort. Mais il faut se remettre en perspective de ces temps troublés, où il vaut mieux parfois, à l'instar du roseau, prendre le parti de ployer. Ont-elles contribué à créer la critique si souvent adressée à Lafitte d'avoir servi avec la même ardeur tous les régimes ? Encore faut-il que ces quelques rares dessins aient été connus, ce qui est loin d'être assuré. Quant à ces opinions personnelles, comment s'en faire une idée ? Il semble très engagé à Rome et après son retour ; mais combien de temps le reste-t-il ? Comment évolue-t-il ? Ce ne sont certes pas ces dessins qui nous l'apprendrons.

Pourtant, un dernier dessin du catalogue pourrait peut-être laisser transparaître un jugement sur un événement qui a occupé le devant de la scène politique le 30 frimaire an VI (20 décembre 1797) : le banquet offert au général Bonaparte par le corps législatif après le traité de Campo Formio. Loin de montrer l'angle officiel de la manifestation, la grande galerie

---

<sup>645</sup> *Ibid.*, n° 114 : dessin à la plume, non terminé. Ce serait la première composition « exécutée d'après l'idée de M. Poirier de Dunkerque ».

<sup>646</sup> *Procès-verbaux du comité d'Instruction publique, op. cit.*, Tome 5, p 69. Séance à la Convention nationale de la troisième sans-culottide an II.

<sup>647</sup> CAT, n° 116 : dessin lavé à l'encre de Chine, avec la marque de l'auteur. D'après le procès-verbal de la vente, il semblerait qu'aucun de ces deux dessins n'aient trouvé preneur.

<sup>648</sup> Cf. Deuxième partie, chapitre 3 : *Les estampes en feuilles*.

où affluent les nombreux invités, comme l'a fait Hubert Robert<sup>649</sup>, Lafitte choisit de montrer les coulisses, la cuisine improvisée, où l'on s'affaire pour préparer le repas<sup>650</sup>. Grâce à ce point de vue original, Lafitte peut se permettre un dessin « satirique », selon le jugement de Duchesne, voire critique, selon notre avis. Il souligne l'incongruité des lieux ; même les statues semblent atterrées de cette agitation si peu conforme à la solennité du bâtiment. Un soldat surveille les plats de poisson. Lui non plus n'a pas l'air de comprendre ce qu'il fait là. Une armée de marmitons, clin d'œil sûrement aux armées de la République, s'affairent en tous sens, au milieu d'une montagne de nourriture. Ils en profitent pour faire ripaille, eux-aussi, et on en voit un certain nombre le verre à la main. La scène a quelque chose de surréaliste, émergeant des fumées accumulées sous le velum protecteur. Le graphisme caricatural rappelle celui du *Garnissaire* : corps trapus, visages un peu simiesques, aux traits grossiers et aux yeux exorbités. Le héros du jour est tout de même présent, sous forme d'un minuscule panneau en haut à droite : « A Bonaparte ». Si Lafitte vise quelqu'un, ce n'est pas le général, bien sûr, mais ceux qui ont décidé ce banquet. Un musée n'est pas un lieu pour faire ripaille, voilà, à notre avis ce que signifie ce dessin, qui tourne au ridicule le projet. L'art n'est pas forcément ce que les organisateurs voyaient en premier. Quinze « santés furent portées pendant le cours du dîner<sup>651</sup> » ; ce n'est qu'au treizième que l'on but « aux sciences, aux belles-lettres et aux arts », après l'agriculture et le commerce, mais avant « les prochaines assemblées électorales de l'an 6 ». En définitive, les arts n'y trouvèrent pas leur compte, car les dégâts occasionnés par ces festivités repoussèrent d'un an le réaménagement et l'installation des collections : « Les murs de la galerie de la corniche sont troués, salis par la fumée des lampes. On est à présent occupé à réparer autant que possible les dommages, mais il faut gratter en entier le parquet qui est couvert de graisse et de boue<sup>652</sup> ». Il est possible que ce dessin, très bien fini et de belle taille, ait été un projet de gravure.

« Les travaux auxquels il se livra à cette époque n'avaient que peu d'importance ; mais lorsqu'un gouvernement plus stable pensa à protéger les arts, le talent de M. Lafitte fut employé dans diverses circonstances<sup>653</sup> ». Duchesne parle ici de la période comprise entre le retour d'Italie et probablement l'Empire. Bien sûr, il entend par là stigmatiser la période

<sup>649</sup> Hubert Robert, [Le banquet offert par le Directoire à Bonaparte dans la grande galerie du Louvre, le 20 décembre 1797]. Huile sur toile ; 54 cm x 66 cm. Musée des Arts Décoratifs, n° inv. PE 58.

<sup>650</sup> CAT, n° 117. *Des cuisiniers et des valets occupés des apprêts d'un festin, dans la cour du Musée des arts*. Duchesne se trompe en disant que le repas fut offert après Marengo. Ce dessin est conservé au musée Carnavalet, D. 14973. Plume et lavis ; 36 cm x 49,5 cm. Cf Annexe 1, figure 17.

<sup>651</sup> *Moniteur universel*, 2 nivôse an VI (22 décembre 1797).

<sup>652</sup> Rapport de nivôse an VI, cité par Georges POISSON, *La grande histoire du Louvre*, Paris, Perrin, 2013.

<sup>653</sup> CAT, Notice, p. v.

révolutionnaire et ses gouvernements incapables ; aurait-il réalisé des travaux importants, il n'est pas sûr pour autant que Duchesne les eût indiqués ! Mais concrètement, cela correspond peu ou prou à ce que nous avons observé, pour la période prise en compte dans ce chapitre, c'est-à-dire 1794-1800. Au terme de ce passage en revue du travail de Lafitte, sous l'angle des actions proposées par l'Etat, la moisson est assez maigre, et force est de constater qu'il brille un peu par son absence. Pas de participation aux concours, quasiment pas de commandes sérieuses identifiées, on peut se demander comment, et sur quoi il construit sa carrière. Louis Lafitte ne rentre pas dans le cénacle assez restreint, il faut bien le dire, des artistes reconnus auxquels les gouvernements successifs font volontiers appel. Il a sans doute une part de responsabilité dans cet état de fait. Nous avons parcouru tous les registres d'arrivée du courrier au Ministère de l'Intérieur de l'an II à l'an IX, nous n'avons trouvé aucune lettre de Lafitte réclamant un travail d'encouragement. À aucun moment il ne demande « à être compris au nombre des artistes que le gouvernement fait travailler<sup>654</sup> ». Les paiements n'étaient pas toujours réguliers, ni même assurés, mais cela lui aurait peut-être permis d'acquérir une certaine visibilité dans le monde artistique.

Ces rapports avec l'institution se limitent à ces presque dix années de pension, de décembre 1791 à septembre 1800, mais quels avantages réels en a-t-il retirés ? La perception très irrégulière d'une modeste rente<sup>655</sup>, qui assurait une sécurité financière bien maigre, mais qui ne lui permettait pas de travailler au progrès de son art, au sens où Chaptal l'entend probablement. Comment aurait-il pu produire un "travail fini", manifestement sans fortune personnelle, sans commande officielle lui apportant des ressources financières plus confortables, sans récompenses, sans encouragement pécuniaire. Nécessité fait loi, et nous montrerons dans la seconde partie de ce travail qu'il est parvenu à diversifier ses activités et multiplier les travaux pour une clientèle privée, que son état de pensionnaire a aidé à séduire ; des opportunités de carrière, peut-être, mais à moins d'être remarqué et de travailler pour un personnage important, cela laisse peu de traces.

Cet état de pensionnaire ne l'a pas propulsé dans la carrière comme il l'escomptait. Selon nous, c'est plutôt sur le plan psychologique que ce pensionnat prolongé a eu une répercussion. Il s'est présenté tout au long de sa vie comme ancien élève de l'Académie de France à Rome, peintre d'histoire, avec tout le lustre et le prestige qui s'attachait à ce titre. Se référer à son passé lui apportait sans doute une compensation, une sorte de fierté et d'orgueil

---

<sup>654</sup> AN, F<sup>0</sup> 195. Demande de Chaudet et Lemot pour travailler à la Galerie des Consuls, 29 germinal an VIII (19 avril 1800). Une demande parmi tant d'autres.

<sup>655</sup> Rappelons que dans le rééchelonnement des traitements des fonctionnaires, tel qu'établi dans la loi du 4 pluviôse an IV (24 janvier 1796), les pensionnaires arrivent en septième position sur dix classes.

qui masquait la réalité. Pour ses camarades aussi, il est vrai ; mais presque tous ont eu plus ou moins rapidement des commandes officielles, qui leur ont apporté la notoriété, et leur ont permis de prendre rang dans le microcosme artistique ; d'autres ont reçu des commandes de clients particuliers fortunés, comme Meynier ; certains ont occupé des fonctions de prestige, qui les posaient en artistes accomplis et reconnus. Critiques et propos peu amènes qui ont visé les pensionnaires à certains moments, n'ont pas été un frein pour tous, et ne suffirent pas à eux-seuls à expliquer pourquoi Lafitte se trouve dans une zone d'ombre, comme en retrait par rapport à ses pairs. Là commence le "mystère Lafitte".

### III - Le “mystère Lafitte”

#### 1 – La communauté des artistes

##### 1.1 – La réconciliation de l’Ecole française

Nous l’avons vu participer aux pétitions des pensionnaires, à différentes occasions, en Italie mais aussi après leur retour. On peut y voir un réflexe de caste, en tous cas un sentiment d’appartenance très fort. Ce sont toujours pour des affaires qui les concernent au premier chef, souvent pour un intérêt financier. Nous l’avons suivi à la Société Républicaine des Arts, mais avait-il réellement le choix de faire autrement ? Il ne s’y fait pas remarquer d’ailleurs. Mais trouve-t-on des indices de participation à d’autres manifestations collectives plus spontanées, ou en tous cas, moins “obligées” ? Ou encore dans des événements officiels ? Nous avons tenté d’en découvrir dans les différents mouvements qui jalonnent la période, et qui l’ont forcément concerné, au même titre que tous les autres artistes, mais sans succès. Il faut toutefois remarquer que, s’il n’y apparaît pas, cela ne signifie pas qu’il s’est désintéressé du sujet, ou qu’il était d’un avis opposé, il peut tout aussi bien avoir fait preuve de réserve pour des raisons aussi multiples qu’indéchiffrables. Citons quelques exemples, pour lesquels il reste des traces écrites et même parfois signées collectivement, et qui sont parmi “les grandes affaires artistiques” du moment.

Revenons d’abord sur le Salon de l’an VII (1799), dont il a été brièvement question précédemment à propos des réclamations de Landon. Il est resté célèbre, parce que s’y manifeste la preuve éclatante de la réconciliation des artistes de l’École française, après des années de déchirure et de luttes fratricides. Les ateliers principaux étaient en rivalités dès avant la Révolution. Les élèves se répartissaient notamment dans ceux de Regnault et Vincent, mais celui de David était et de loin le plus important et le plus coté, autant à cause de sa personnalité artistique que de sa position politique et de la gouvernance qu’il observe sur le monde des arts jusqu’au 9 thermidor. Sa réputation de maître de l’Ecole française ne se dément pas ensuite, et les élèves se bousculent aux portes de son atelier. Vincent et Regnault, eux-aussi élèves de Vien, comme David, ne sont jamais parvenus à le concurrencer. Les critiques acerbes et malveillantes de celui-ci, suffisent à expliquer, plus qu’un long discours, le climat peu amène qui règne sur le monde de la peinture : « On voit, mon cher Couder, que

vous venez de chez mon bon ami Regnault. Je pourrais dire que son atelier est ma pépinière, pourtant les sujets qu'il m'envoie sont bien malades ; on peut cependant les sauver. Mais si vous sortiez de chez Vincent, vous seriez inguérissable<sup>656</sup> ». Pierre Narcisse Guérin, élève de Regnault, fait un triomphe sans précédent avec son tableau *Le retour de Marcus Sextus*<sup>657</sup>. Le tableau est accroché à l'extrême fin du Salon, alors que celui d'Hennequin, élève de David, *Le triomphe du peuple français au 10 août*, vient tout juste de recevoir le grand prix. Avec une mise en scène savamment orchestrée, ses camarades d'atelier, voyant là une occasion de revenir au premier rang, contraignent Hennequin à couronner lui-même de laurier le tableau de son concurrent. Le lendemain, Charles Paul Landon, issu du même atelier et complice de toute l'opération, adresse une lettre au *Journal de Paris*, pour expliquer l'enthousiasme de tous les artistes qui ont spontanément « attaché une branche de laurier avec cette inscription : Laurier donné par les artistes<sup>658</sup> ». Il ajoute que tout aussi spontanément, et avec un « mouvement du cœur [qui] l'honore », Hennequin a demandé à placer lui-même la couronne. « Elève ainsi que lui du Cn Regnault, dont l'école a déjà fourni quatre grands prix, je ne puis résister au plaisir de rendre un hommage authentique au rare talent de mon compagnon d'études<sup>659</sup> ». Quatre jours plus tard, le 11 vendémiaire an VIII (3 octobre 1799), a lieu un premier banquet, probablement à son instigation et à celle de Joseph Lavallée, fondateurs du *Journal des arts* ; il réunit cinquante personnalités du monde des arts, au premier rang desquels on note le « vénérable restaurateur de la peinture<sup>660</sup> » Vien, ses trois « disciples », David, Regnault et Vincent et leurs propres élèves, « image d'un père chéri entouré de ses nombreux enfants. Une réunion aussi fraternelle ordonnée par le pur sentiment n'a point eu d'exemple ». Lafitte ne figure pas au nombre des invités, tous artistes parmi les plus en vue et les plus importants de la capitale. Pourtant il y aurait eu sa place, comme ayant reçu le premier prix de peinture en 1791, un des quatre signalés par Landon. D'autant plus qu'il va devenir un des proches collaborateurs de ce dernier dans l'entreprise des *Annales du musée* et même l'un des co-fondateurs<sup>661</sup>. Peut-être y participait-il, qu'on n'a pas jugé bon de citer son nom, ce qui sur le plan de sa notoriété d'artiste, revient au même. D'autres banquets et

---

<sup>656</sup> Cité par Richard DAGORNE, « Introduction », *Au-delà du maître : Girodet et l'atelier de David*, Montargis, Musée Girodet, exposition septembre-décembre 2005, catalogue par Valérie BAJOU, Maria Teresa CARACCILO, Bruno CHENIQUE et al., Paris, Somogy, 2005, p. 13.

<sup>657</sup> Le détail et l'analyse des événements qui propulsent un artiste au rang de "star" sont exposés dans la thèse de Medhi KORCHANE, *op. cit.*, p. 94-137.

<sup>658</sup> *Journal de Paris*, 30 septembre 1799.

<sup>659</sup> *Ibid.*

<sup>660</sup> *Journal des Arts*, 15 vendémiaire an VIII, pp. 11-15. Landon, par l'intermédiaire de son *Journal des arts*, se fera dès lors l'écho fidèle de la carrière de Guérin. Les citations suivantes sont extraites du même document.

<sup>661</sup> Cf. Deuxième partie, chapitre 3 : *Les recueils de planches*.

invitations, d'initiatives officielles ou privés ont eu lieu ; Medhi Korchane en signale au moins trois entre le 11 vendémiaire an VIII (3 octobre 1799) et le 30 vendémiaire an VIII (22 octobre 1799). Mais pour l'heure, nous n'avons pas d'information sur ces événements.

## 1.2 – « L'entrée triomphale des œuvres d'art d'Italie<sup>662</sup> »

Quelques années auparavant, il y avait eu une autre occasion de se manifester collectivement pour les artistes, à propos du débat ouvert sur la question du transfert d'œuvres d'art d'Italie. Elle avait donné lieu à de farouches combats entre journalistes et à quelques passes d'armes célèbres, notamment entre Lebreton et Quatremère de Quincy, de prairial an IV (mai-juin 1796) à vendémiaire an V (septembre-octobre 1796)<sup>663</sup>. L'armistice de Bologne et le traité de Tolentino imposaient aux États pontificaux un tribut colossal en tableaux, sculptures, objets d'art divers, manuscrits<sup>664</sup>. La question centrale, âprement discutée, était la suivante : quelle place pour l'œuvre d'art, doit-elle rester dans son contexte, liée indéfectiblement à l'espace qui l'a vue naître, ou au contraire, garde-t-elle son sens en dehors de son milieu d'origine ? Relevant plutôt du domaine de l'histoire de l'art, elle résonne d'emblée avec force sur le plan politique. Les uns, proches du milieu gouvernemental, défendent l'idée que les œuvres qui ont fait la richesse et la célébrité de Rome et de l'Italie, ne doivent plus rester dans cette terre peuplée d'esclaves aveuglés par la superstition, mais rejoindre le sol français — en l'occurrence Paris et son Museum —, nouvelle terre de liberté. C'est la position de Joachim Lebreton : « Notre tour est venu. [...] L'empire des arts nous est transmis. Nous l'agrandirons<sup>665</sup> ». Face à eux, les tenants de la théorie selon laquelle les œuvres sont « la richesse nationale de l'Italie<sup>666</sup> », les enlever c'est faire usage du « droit des brigands heureux », c'est « blesser l'honneur national et la délicatesse des peuples ». Les uns sont traités de spoliateurs, les autres d'antinationalaux. Pièce majeure dans le débat, les *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux Arts et à la science les déplacements des monuments de l'Italie*, de Quatremère de Quincy publiées en thermidor, véritable monument pour

---

<sup>662</sup> AN, AF III 519, 3335 (n°150). Arrêté du Directoire exécutif, 7 floréal an VI (26 avril 1798).

<sup>663</sup> Sur cette question, voir Edouard POMMIER, *L'art de la liberté*, op. cit., p. 397- 466. Remarquons au passage que deux siècles plus tard, la question est toujours d'actualité. Nos musées occidentaux sont remplis de monuments arrachés à leurs lieux d'origine, dans des conditions souvent discutables : doivent-ils être restitués et rétablis dans leur situation première ?

<sup>664</sup> Armistice de Bologne avec le pape, 5 messidor an IV (23 juin 1796), article 8 : « cent tableaux, bustes, vases ou statues au choix des commissaires qui seront envoyés à Rome [...] et cinq cents manuscrits ».

<sup>665</sup> *La Décade*, n° 81, 30 messidor an IV (18 juillet 1796), *Réponses à quelques objections contre le système d'importation en France de plusieurs chefs-d'œuvre des arts que possède l'Italie*, p.186.

<sup>666</sup> *Le Censeur des journaux*, 17 prairial an IV (5 juin 1796), p. 2.



l'histoire de l'art de la période révolutionnaire<sup>667</sup>. Il déplace la discussion sur le plan culturel et la question devient un vrai débat de civilisation : « Avec une lucidité impitoyable il [Quatremère de Quincy] montre que la guerre de conquêtes et les saisies, le musée et le nationalisme sont les mêmes produits d'une idéologie de la liberté dominatrice<sup>668</sup> ». Les artistes, jusqu'alors un peu en dehors de la querelle, prennent enfin position. Le 29 thermidor, cinquante d'entre eux, parmi lesquels David, Girodet, Vincent, Suvée, Meynier ou encore Pajou, adressent une pétition au Directoire exécutif, directement inspirée par Quatremère. Ils font preuve cependant d'une certaine prudence : « Nous venons vous prier de peser avec maturité cette importante question de savoir s'il est utile à la France, s'il est avantageux aux arts et aux artistes en général, de déplacer de Rome les monuments d'antiquité et les chefs d'œuvre de peinture et de sculpture qui ornent les galeries et musées de cette capitale des arts<sup>669</sup> ». Elle est publiée dans le *Journal de Paris* du lendemain, pour qui le rapatriement des œuvres est une spoliation et fait ressembler les Français à « ces imbéciles Musulmans qui détruisent un superbe édifice pour en enlever une corniche ou un fragment de colonne<sup>670</sup> ». L'unité ne règne pas au sein des artistes, et une contre-pétition est publiée par *le Moniteur universel* du 12 vendémiaire an V (3 octobre 1796), qui met en avant un argument curieux : « Hâtons-nous donc de faire arriver en France ce qui, six mois plus tard, n'existera plus à Rome, et que la cupidité romaine vendra d'autant plus vite à nos ennemis, qu'elle aura été plus voisine de s'en voir privée<sup>671</sup> ». Telle est l'opinion, entre autres, de Regnault, Gérard, Isabey, Dandrillon. Quelle fut l'opinion de Lafitte ? Nous ne le saurons pas, car son nom n'apparaît sur aucune des deux pétitions. Mais tous les artistes sont loin de donner leur avis, seuls quatre-vingt-sept s'impliquent nommément, et ce sont encore une fois les grands noms et les artistes en vue qui s'engagent. A titre de comparaison, indiquons que le nombre de participants au Salon de l'an V avoisine les deux cent quarante-cinq. On connaît la fin de l'histoire, tardive mais éclatante : l'arrivée des convois chargés des merveilles artistiques d'Italie donna lieu à une « entrée triomphale » décrétée par le Directoire exécutif le 7 floréal an VI (26 avril 1798), et organisée par François de Neufchâteau le 9 thermidor.

---

<sup>667</sup> L'ouvrage est composé de sept lettres, dont seule la dernière fut écrite vraisemblablement en réponse à l'article de Lebreton. L'ouvrage reparait en 1836 sous le titre *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*. Voir la réédition publiée par Edouard POMMIER, Paris, Macula, 1989.

<sup>668</sup> Edouard POMMIER, *L'art de la liberté, op. cit.*, p 432.

<sup>669</sup> La pétition est reproduite dans *Lettres à Miranda, op. cit.*, appendices.

<sup>670</sup> *Journal de Paris*, n° 330, 30 thermidor an IV (17 août 1796).

<sup>671</sup> *Le Moniteur universel*, n° 12, 12 vendémiaire an V (3 octobre 1796), p. 45-46.

### 1.3 – L'échange d'un Lesueur

Lafitte ne se manifeste donc pas plus dans des actions collectives organisées à l'initiative de ses pairs, tout au moins son nom n'y apparaît pas, ce qui semble indiquer qu'il n'évolue pas sur le devant de la scène artistique. En conséquence logique, on ne le trouve pas non plus dans des jurys nommés par le gouvernement. Prenons l'exemple des négociations sur l'échange d'un tableau de Lesueur avec le grand-duc de Toscane<sup>672</sup>. Ce dernier avait acquis dès 1793 un bel ensemble d'œuvres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, mais tenait tout particulièrement à voir figurer dans ses collections un tableau de Lesueur. Les négociations interrompues par la guerre de la première coalition, reprennent assez vite, après le traité du 21 pluviôse an III (11 février 1795) entre la République française et le grand-duché de Toscane. Le directeur de la Galerie royale de Florence « a proposé à S.A.R. le Grand-Duc de Toscane l'acquisition d'un des meilleurs tableaux de votre Le Sueur [...] Il pourrait vous convenir d'en faire l'échange avec quelques autres d'un de nos premiers Maîtres Italiens<sup>673</sup> ». Il en fait la demande officiellement au comité de Salut public le 6 floréal an III (25 avril 1795). Mais lequel échanger ? Plusieurs institutions et interlocuteurs aux avis et surtout aux motivations différentes interfèrent, et viennent compliquer l'affaire qui traîne en longueur. Hubert Robert est l'un d'eux, désigné par le Conservatoire du Museum national des arts. Favorable à l'échange d'un grand tableau de Lesueur, *Saint Gervais et Saint Protais*, il s'oppose au comité d'Instruction publique, qui aurait du « regret [...] de s'en défaire<sup>674</sup> ». Il parle de « temporiseurs qui risquent de brusquer les choses<sup>675</sup> », trouve « honteux de voir la lenteur bien involontaire de sa part qu'on met à cette affaire<sup>676</sup> ». Le 10 octobre, il ne sait « par quel [*sic*] fatalité, le comité, au lieu de prononcer sur une décision si simple et si facile, vient de nommer un jury de 6 artistes nouvellement arrivés de Florence<sup>677</sup> ». À vrai dire le comité a tranché, c'est un autre tableau que l'on propose au Grand-Duc, et le rôle du jury sera de choisir ceux donnés en échange par la Toscane, tâche d'autant plus facile pour eux qu'ils

---

<sup>672</sup> Voir Pierre ROSENBERG, « Les relations artistiques entre la Toscane et la France sous la Révolution à propos de l'échange d'un Le Sueur », *Florence et la France : rapports sous la Révolution et l'Empire*, Actes du colloque de Florence, 2, 3,4 juin 1977, Firenze, Centro di ; Paris, Editart Quatre chemins, 1979, p. 129-148.

<sup>673</sup> Lettre de Carletti (ambassadeur de Toscane à Paris) aux « citoyens représentans du Peuple composant le Comité de Salut public », 6 floréal an III (25 avril 1795). Citée par Pierre ROSENBERG, *op. cit.* p. 133. Ils existent deux exemplaires : l'un aux Archives du Louvre, P 2, 25 avril 1795 ; l'autre aux Archives de Florence, *filze*, XXVIII, ins. 55.

<sup>674</sup> Archives de Florence, *filze*, XXVIII, ins. 55. Lettre d'Hubert Robert à Carletti, 12 octobre 1795. Citée par Pierre ROSENBERG, *op. cit.* p. 138.

<sup>675</sup> *Idem.* Lettre d'Hubert Robert à Carletti, 30 septembre 1795. Citée par Pierre ROSENBERG, *op. cit.*, p. 136.

<sup>676</sup> *Idem.* Lettre d'Hubert Robert à Carletti, non datée. Citée par Pierre ROSENBERG, *op. cit.*, p. 136.

<sup>677</sup> *Idem.* Lettre d'Hubert Robert à Carletti, 10 octobre 1795. Citée par Pierre ROSENBERG, *op. cit.*, p. 137.

« doivent avoir le souvenir le plus frais de la Galerie de Florence<sup>678</sup> ». On nomme Garnier, Lethière, Percier, Mérimée, Meynier, Lemot et Dufourny « qui connaissent parfaitement ce que l'école française peut désirer<sup>679</sup> ». Les quatre derniers figurent parmi les vingt-six artistes encore signalés à Florence par Cacault le 27 septembre 1793, et deux sont pensionnaires (Meynier et Lemot) ; les trois autres avaient quitté l'Italie antérieurement. Lafitte aurait eu sa place au même titre qu'eux, mais manifestement il ne figure pas parmi les artistes de retour d'Italie les plus en vus. Trop discret ? Il n'a certainement pas encore fait ses preuves, ni occupé le devant de la scène artistique. Des réflexions répétées sur cette question émaillent les procès-verbaux de la Société républicaine des arts. Telle celle-ci, adressée à un artiste réclamant une gratification : « On le réfute en lui observant que ne s'étant pas encore fait un nom [...] il devrait attendre les concours<sup>680</sup> ». Pourtant, il a eu un grand prix de peinture, et l'*Accademia* de Florence l'avait agréé. Manque de relations dans les milieux qui comptent, politiques ou artistiques ? Ou relations du mauvais côté de la balance ? Car cet aspect n'est pas à négliger en ces temps tourmentés. Pierre Rosenberg remarque par exemple une absence bien singulière, celle de Wicar, qui, de par sa connaissance approfondie du Musée de Florence, avait une place toute désignée dans ce jury. De plus, il ne semble pas toujours que l'harmonie règne au sein de la classe des artistes, en proie à une concurrence d'autant plus âpre que les sources de revenus sont rares. Il n'est pas difficile d'imaginer des artistes qui restent en marge, plus ou moins bien intégrés. Pour expliquer l'échec final de la négociation, Pierre Rosenberg parle « d'un groupe d'artistes de retour depuis peu d'Italie, qui s'épient les uns les autres<sup>681</sup> ». Un jugement bien sévère, mais qui a sûrement une part de réalité. La Société républicaine des arts se fait l'écho d'opinions similaires : ainsi, il est temps « que tous les artistes ne fassent plus qu'une société où les rivalités et les jalousies les systèmes se confondent et s'anéantissent devant l'intérêt général<sup>682</sup> ». D'autres "jurys des arts" ont été formés par la suite, mais il n'y a pas plus de trace de Lafitte.

Dans quelle mesure faut-il s'étonner de ne pas trouver Lafitte dans ces différentes occasions ? Si on compare le nombre de ceux qui s'y impliquent avec les chiffres de la population d'artistes, tels qu'on peut les appréhender au travers des sociétés ou de la participation aux Salons, on se rend vite compte qu'ils sont minoritaires. Antoine Schnapper estime que la Commune des arts, ancêtre de la Société républicaine, compte deux cents

---

<sup>678</sup> Guinguené, « Aux Auteurs du Journal », *Journal de Paris*, 7 brumaire an IV (29 octobre 1795), p. 148.

<sup>679</sup> Archives de Florence, *filze*, XXVIII, ins. 55. Citée par Pierre ROSENBERG, *op. cit.* p. 138.

<sup>680</sup> Henry LAPAUZE, *op. cit.*, p. 376. Séance du 28 nivôse an III (17 janvier 1795).

<sup>681</sup> Pierre ROSENBERG, *op. cit.*, p. 147.

<sup>682</sup> Henry LAPAUZE, *op. cit.*, p. 415. Séance du 2 floréal an III (21 avril 1795).

membres<sup>683</sup>. On peut supposer que ce nombre est inférieur au nombre d'artistes de la place de Paris, car tous n'ont peut-être pas encore le réflexe de se réunir pour régler les problèmes et discuter les théories de leur art. La vieille Académie, si avare d'admissions en son sein, vient tout juste d'être abolie. Le Salon de 1791, le premier à accepter tous les artistes sans distinction, en accueille 246, chiffre à peu près identique pour tous les autres salons jusqu'en 1799. Le Salon de 1793, un des plus importants en nombre d'œuvres exposées, en reçoit 350. Lafitte se fonde dans la majorité qui ne manifeste pas, ou peu. Mais sa discrétion dans ces circonstances nous semble moins étonnantes que son mutisme face à l'institution pour réclamer un travail d'encouragement.

## 2 – L'artiste au travail

### 2.1 – Les Salons

La participation au Salon reste la manifestation officielle la plus évidente de la création et de l'activité artistique<sup>684</sup>. C'est un lieu de concurrence et d'émulation qu'un artiste comme Vincent commente ainsi en 1783 : « Le temps du Salon approche, voilà le moment du combat, il sera rude pour moi<sup>685</sup> ». Il craint particulièrement les « nouveaux David et Peyron », que leur réputation précède, « une puissance difficile à vaincre, mais loin de se laisser avilir, ce doit être un plus grand stimulant ». Stimulant qui n'était permis qu'aux seuls académiciens, soit environ deux cents artistes en 1789. Ce privilège est remis en cause dès le début de la Révolution, et avant même la suppression des Académies, les artistes, efficacement soutenus par David, obtiennent la libre participation pour tous au Salon de 1791<sup>686</sup>. Nous avons montré quel profit Lafitte tire de sa première participation à un tel

---

<sup>683</sup> *Jacques Louis David : 1748-1825*, Musée du Louvre, Paris, Musée national du château, Versailles, 26 octobre 1989-12 février 1990, catalogue par Antoine SCHNAPPER et Arlette SERULLAZ, Paris, Edition de la Réunion des musées nationaux, 1989, p. 215. Le nombre des votants pour élire le président de la Commune des arts le 18 juillet 1793 est exactement de 206. Il fallait faire la preuve que l'on était artiste : « le président interpellerait chacun des appelés de répondre par oui ou par non s'il professe l'un des arts susdits ». Henry LAPAUZE, *op. cit.*, p. 5. Procès-verbal de la première séance de la Commune générale des arts le 18 juillet 1793.

<sup>684</sup> Sur la question des Salons, voir notamment Jean-François HEIM, Claire BERAUD, Philippe HEIM, *Les Salons de peinture de la Révolution française : 1789-1799*, Paris, CAC [Centre d'art contemporain], [Galerie Heim], 1989.

<sup>685</sup> Lettre de Vincent à son élève Saint Ours, citée dans l'ouvrage référencé ci-dessus, p. 20. Les citations suivantes sont extraites de la même lettre.

<sup>686</sup> Les artistes avaient déposé le 21 juin 1791 sur le bureau de l'Assemblée nationale une pétition dénonçant cette injustice contraire à tous les principes constitutionnels, et incompatible avec la liberté. On leur répond en décrétant l'exposition libre et universelle le 21 août 1791.

événement. Six salons se tiennent jusqu'à la fin du siècle : 1793, 1795, 1796, 1798, 1799, 1800. Pour des raisons évidentes, il n'apparaît pas à celui de 1793, mais il ne présente des œuvres qu'à celui de 1795 et 1798. On pourra se poser la question de savoir pourquoi il ne profite pas plus d'une telle opportunité.

En 1795, il présente sept œuvres sous les numéros 259 à 264 : trois en peinture – dont deux esquisses sous le même numéro – et quatre dessins, ce qui représente une belle participation en matière de quantité. En effet, le chiffre moyen des dépôts s'élève à trois ouvrages, et seulement 20 artistes sur les 176 participants déposent plus de six œuvres. *Le Gladiateur mourant*, pièce qu'il a ramenée de Rome, et que Suvée juge méritante, constitue le morceau de choix en peinture<sup>687</sup>. Il montre aussi *deux petites esquisses* en peinture, peut-être des réalisations en rapport avec la toile précédente. Parmi les dessins, il y a une *Figure académique* également exécutée à Rome, un *Portrait* sans plus de précision, et que nous pensons être le portrait de jeune homme marqué « Lafitte f à Rome 1793 », conservé au *Metropolitan Museum* de New York<sup>688</sup>, et l'*Allégorie sur l'Instruction publique* déjà évoquée. Il y a encore une scène antique, *Caracalla et Sévère, sujet tiré de la vie des empereurs*, qui pourrait être le dessin conservé à l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris, sous le titre forgé *Deux sénateurs romains*<sup>689</sup>. Selon nous, cette scène montre le moment qui succède à la découverte par Sévère du parricide que se prépare à perpétrer Caracalla. Le vieil empereur fait venir son fils : « Si vous voulez me tuer [...] prenez cette épée, (il en avait fait mettre une à côté de lui) exécutez ici votre dessein<sup>690</sup> ». Le style de ce dessin est tout à fait caractéristique de la "manière" de Lafitte à cette période : corps trapus mais bien charpentés, gestes excessifs traduisant bien la tension dramatique de l'instant, que ne démentent pas ces yeux à la taille un peu exagérée, et au regard perçant. Un dessin plein d'expressivité qui aurait fait un beau frontispice, par exemple. D'ailleurs, il y avait encore un dessin représentant *Caracalla* dans le catalogue après décès, et il n'est pas impossible que Lafitte ait eu un projet d'illustration, car c'est l'époque où il commence ce type d'ouvrages ; mais nous n'avons pas retrouvé d'ouvrages pouvant correspondre<sup>691</sup>. On note que plusieurs œuvres ont été réalisées en Italie, durant la première année de sa pension. Il se place ainsi dans la droite ligne de la tradition académique ; elles auraient fait l'objet d'un envoi à l'Académie, et d'une critique en règle, si

---

<sup>687</sup> cf. Deuxième partie, chapitre 1, : *Peintre d'histoire...vraiment ?* et Annexe 1, figure 13.

<sup>688</sup> Cf. Annexe 1, figure 14.

<sup>689</sup> Paris, ENSBA, [*Deux sénateurs romains*], PM 2454. Pierre noire ; 19,7 cm x 14,2 cm. Reproduit sur Cat'zArts, le site des collections de l'Ecole des Beaux -arts de Paris.

<sup>690</sup> Jean-Baptiste-Louis CREVIER, *Histoire des empereurs romains depuis Auguste jusqu'à Constantin*, Paris, Dessaint et Saillant, 1754, tome 9, *Sévère*, livre XXII, p. 247.

<sup>691</sup> CAT, n° 63 : *L'Empereur Caracalla*, dessin à la plume..

les événements n'en avaient pas décidé autrement. Il ne semble pas avoir beaucoup travaillé depuis son retour : pourquoi ne pas avoir terminé le *Vengeur* ? Sujet trop marqué politiquement ? Il fait pourtant l'objet de deux tableaux au même Salon, dont l'un a même été récompensé.

En 1798, il expose trois œuvres seulement, ce qui le place encore au-dessus de la moyenne de dépôt, qui est de deux numéros par artiste. Il présente deux esquisses dessinées, l'une figurant la remise des prix par Périclès à l'Odéon d'Athènes, évoquée précédemment, et l'autre sur l'armée d'Italie. Parmi les œuvres conservées, nous n'avons rien trouvé qui pourrait lui correspondre ; remarquons simplement à son sujet qu'elle constitue un hommage au "héros" qui prend de plus en plus de place dans l'espace politique français. Une seule réalisation en peinture figure au Salon, le *Portrait de Saint-Prix*, artiste du Français. Plusieurs autres acteurs ont été portraituretés et exposés, comme Fleury du Théâtre français, Chéron du Théâtre des Arts ou encore Elléviou, de l'Opéra-comique. Ce n'est pas parce qu'il fait son portrait, qu'un peintre a forcément des relations autres que commerciales avec son modèle. Mais nous faisons tout de même remarquer que c'est une nouvelle indication de liens existant entre Lafitte et le théâtre<sup>692</sup>. Saint-Prix, de son vrai nom Jean-Amable Foucault, faisait partie "des Noirs" dans la troupe des comédiens français en 1793, groupe où figuraient les plus modérés, suspects d'être contre-révolutionnaires. Mais il n'est pas qu'acteur au théâtre, il l'a été aussi dans les événements de son temps, et notamment lors de la journée du 20 juin 1792. Commandant du bataillon du Val de Grâce, il tente d'empêcher la foule de s'emparer des canons, puis s'interpose sabre à la main avec son adjoint pour stopper le cortège qui s'ébranle vers l'Assemblée nationale<sup>693</sup>. « Saint-Prix était un homme d'ordre, il respectait sincèrement le roi et la constitution<sup>694</sup> ». Était-il proche des Girondins ? En tous cas, il n'est guère dans le cœur des autorités de ce début de l'an II, qui l'envoient croupir avec ses camarades en prison, d'où ils ne sortiront qu'après thermidor. Ce portrait, très certainement une commande, révèle-t-il quelque indice sur les affinités politiques de Lafitte ? Lafitte expose encore à un autre

---

<sup>692</sup> Lafitte connaît peut-être le milieu des acteurs, car Etienne Meynier dit Saint Fal, faisant aussi partie des « Noirs » n'était autre que le frère de Charles, camarade de Lafitte à Rome. Dans le catalogue de Duchesne, on remarque parmi les dessins au n° 126 : *Portraits de Saint Phal, Chenar et autres. 7 pièces.*

<sup>693</sup> Pour le détail de la journée, voir Haim BURNSTIN, *Une révolution à l'œuvre : le faubourg Saint Marcel, 1789-1794*, Paris, Champvallon, 2005, p. 363-372.

<sup>694</sup> C'est une opinion tirée du rapport de Roederer sur les événements, et citée par Mortimer TERNAUX, *Histoire de la Terreur, 1792-1794*, Paris, Michel Lévy frères, 1863, tome 1, p. 147.

Salon, celui de Lille en 1796<sup>695</sup>. Là aussi, il s'agit d'un portrait dessiné au crayon sur papier blanc, celui du citoyen \*\*\*.

Lafitte participe donc fort honorablement, au moins par le nombre d'œuvres exposées, à deux Salons du Louvre. Mais la vraie question demeure de savoir pourquoi il ne participe pas aussi aux autres. Manque d'inspiration ? Manque de temps pour être prêt ? Les Salons, bisannuels depuis 1747, deviennent annuels en 1796 sur décision de Bénézech, le ministre de l'Intérieur. Ce sera le cas jusqu'en 1802, à l'exception de 1797. Ou y a-t-il une autre cause ? Exerce-t-il son art pour des raisons économiques évidentes à des objets qui ne s'exposent pas ? Une phrase dans la lettre adressée à François de Neufchâteau le 5 floréal an VII (20 avril 1799) nous le fait penser : il a interrompu « tous les autres travaux dont [il vit] avec [son] épouse artiste<sup>696</sup> ». Reste à savoir de quels travaux il s'agit. Les *Almanach du commerce de Paris* apportent des éléments de réponse. Celui de l'an VII (1798-1799) précise « portraits et dessins<sup>697</sup> » ; celui de l'an VIII (1799-1800), « portraits et histoire<sup>698</sup> » ; celui de l'an IX (1800-1801), « portraits, histoire et décors<sup>699</sup> ». Ces "spécialités" sont celles qu'il exercera toute sa vie, accolées à son nom dans tous les *Almanachs*. Nous présenterons pour l'instant très succinctement les différentes catégories de travaux auxquels Lafitte s'est livré pour assurer son quotidien. Elles feront l'objet d'études plus détaillées dans la seconde partie de notre thèse.

## 2.2 - « Les arts qui ont le dessin pour base »

En attendant des jours meilleurs ou une manne gouvernementale, Lafitte bénéficie d'un atout majeur, lui assurant de nombreux débouchés et de multiples possibilités de travail : sa maîtrise du dessin. Jusque-là, le dessin ne fait pas partie des arts à proprement parler. Il est une technique, un moyen longuement travaillé à l'Académie, indispensable à tous les arts graphiques : d'où l'expression utilisée ci-dessus en titre. Il sert dans de très nombreux cas, et plus encore depuis que l'art est redescendu des hautes sphères des chapelles et des châteaux. On insiste de plus en plus sur « l'utilité des beaux-arts, leurs influences sur les arts

---

<sup>695</sup> Gaétane MAËS, *Les salons de Lille de l'Ancien régime à la Restauration : 1773-1820*, Dijon, l'Echelle de Jacob, 2004 ; Pierre SANCHEZ, *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles à Paris et en province*, Dijon, l'Echelle de Jacob, 2004, tome 2.

<sup>696</sup> AN, F<sup>17</sup> 1056, Dossier 15.

<sup>697</sup> *Almanach du commerce et de toutes les adresses de la ville de Paris pour l'an VII*, Paris, Favre et B. Duchesne, an VII.

<sup>698</sup> *Id.* pour l'an VIII, Paris, Duverneuil et de la Tynna, an VIII.

<sup>699</sup> *Id.* pour l'an IX, Paris, Duverneuil et de la Tynna, an IX.

mécaniques, d'où il[s] tire[nt]leurs sources et sur les manufactures qui font la richesse des Etats qui les possèdent<sup>700</sup> ». Non pas qu'on ne le savait pas avant, de tous temps les artistes ont mis leur art au service de l'orfèvrerie, de la porcelaine ou encore des tapisseries, mais la modification de la société, l'enrichissement d'une classe d'individus, l'augmentation des besoins, qui constituent les premiers balbutiements d'une société de consommation, sont facteur de développement de ce que l'on appellera bientôt l'art industriel. Le dessin en est la base et Lafitte saura utiliser ses talents dans ces secteurs.

Par rapport aux autres pratiques artistiques, le dessin apporte un avantage certain, l'importance moindre du matériel à mettre en œuvre : un porte-crayon, quelques pierres et craies de différentes couleurs et du papier suffisent. Au fil des années, peu à peu s'estompent les "grands dessins" particulièrement léchés et très académiques, aux qualités plastiques incontestables, presque comparables à des tableaux. Hasards de la conservation ? Nous pensons plutôt qu'il en a terminé avec la période de formation, et qu'il se sert du dessin pour ce qu'il est, un outil pour "fabriquer" autre chose, par exemple l'estampe. N'oublions pas la formation initiale de Lafitte chez le graveur Demarteau. Elle devient un genre artistique à part entière, et se développe particulièrement à cette période ; rapide d'exécution — encore que la technique du burin demande parfois des années pour réaliser une plaque —, l'estampe s'adapte bien aux nombreux changements des temps ; elle présente en outre l'avantage d'être moins coûteuse à réaliser que la peinture. Moins onéreuse aussi pour le client, elle se répand dans des couches de population qui n'auraient pu prétendre à l'acquisition d'une toile. Enfin, en plus de tous ces avantages, l'estampe peut facilement être réimprimée en fonction du succès obtenu. Tout ceci fait de la gravure un moyen particulièrement adapté au marché des biens artistiques dans le contexte de la société de consommation qui se met en place. En considérant le nombre important de grandes estampes commises par Lafitte dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, il serait logique de penser qu'il y en a eu d'autres avant. L'inconvénient est que les auteurs ne sont pas toujours clairement identifiés sur ces œuvres, signe sans doute d'une moins grande considération.

Vient ensuite l'illustration de livres. Une tradition existe depuis longtemps de beaux ouvrages richement décorés, mais le goût pour les beaux frontispices et les histoires illustrées se développe particulièrement en cette fin de XVIII<sup>e</sup> siècle. Des artistes célèbres comme Moreau ou Cochin, contribuent à produire des éditions précieuses, qui font le bonheur des bibliophiles d'hier ... et d'aujourd'hui. Le recours à ce genre de travail est un fait courant

---

<sup>700</sup> Henry LAPAUZE, *op. cit.*, séance du 22 vendémiaire an III, p. 330.



chez d'autres peintres, et non des moindres, pendant la même période ; on connaît les illustrations de Girodet et de Gérard pour les œuvres de Virgile publiée par Pierre Didot en 1798. François Buisson, libraire et éditeur bien connu, et par ailleurs cousin par alliance de Lafitte, a-t-il joué un quelconque rôle dans ce type d'activité ? Une (première ?) réalisation de Lafitte concerne la nouvelle édition des *Œuvres de Jean Batiste Rousseau* en 1795<sup>701</sup>. Cette édition est la seule retrouvée pour l'instant jusqu'au début du siècle suivant. S'il y en a eu d'autres, elles seront difficiles à découvrir, car les illustrations et frontispices ont en commun avec les gravures le fait d'être souvent anonymes ... quand elles n'ont pas purement et simplement disparu des ouvrages.

La peinture de décor lui permettait d'approcher d'un peu plus près de sa vocation première. Au moins touche-t-il à la couleur ! L'extrême fin du siècle voit se développer une classe de nouveaux riches, bourgeois parvenus qui n'envisagent pas de vivre ailleurs que dans des hôtels somptueux. La bonne société du Directoire investit les quartiers nouvellement apparus depuis le milieu du siècle, celui de la Chaussée d'Antin par exemple, où la spéculation fait rage. Il faut des décors à la mesure de ces demeures, et qui mieux que des peintres pour les concevoir. Le goût pompéien est à la mode, dont raffole Joséphine de Beauharnais, bientôt Madame Bonaparte, une des reines de cette société. La première trace de l'activité de Lafitte peintre décorateur, on la retrouve justement chez les Bonaparte à la Malmaison, acquise par Joséphine en 1799 et que réaménagent les architectes Percier et Fontaine entre 1800 et 1802. On lui attribue les danseuses de la salle à manger et le décor d'une partie de la bibliothèque. S'il a travaillé à d'autres pièces, ce que le nombre de dessins indiqués dans le catalogue de sa vente tend à prouver, il n'en reste pas de traces, car il y eut des remaniements, notamment dans la chambre de Joséphine<sup>702</sup>. Il a peint ces décors sur stuc, mais les a-t-il inventés ? Cela fait une grande différence : dans le premier cas, il est un simple exécutant, dans le second, il fait œuvre d'artiste. Il ne reste aucun document comptable sur ce premier aménagement du château, qui aurait sans doute pu apporter des informations sur le travail de Lafitte. Il n'y a guère de traces de ce travail tout court. On a pris l'habitude de dire « peint par Lafitte sur les dessins de Percier et Fontaine ». Ils ne parlent nulle part de cette collaboration, mais les dessins des pièces concernées figurent presque tous dans le recueil de

---

<sup>701</sup> *Œuvres de J-B Rousseau*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée sur les manuscrits de l'auteur, et conforme à l'édition in-4° donnée par M. Séguy, Paris, Rémond ; Poignée, 1795.

<sup>702</sup> CAT, n° 156 : Etudes de figures et de têtes en médaillons, pour décorer plusieurs pièces de la Malmaison : dessinées au trait, à la plume, et piquées pour être poncées. 43 pièces.

décorations intérieures de Charles Percier<sup>703</sup>. Lafitte n'en est certainement pas à son coup d'essai en travaillant à la Malmaison ; l'ouvrage est d'importance, par la qualité du donneur d'ordre, et les architectes n'auraient pas confié une responsabilité pareille sans être sûrs des capacités de l'artiste. Percier et Fontaine ont participé à des travaux d'aménagement dans plusieurs demeures en 1798 et 1799 ; avaient-ils déjà fait appel à notre peintre ? Ce sera difficile à prouver. La peinture de décor a un inconvénient, elle est souvent anonyme, à moins d'être un artiste célèbre et de bénéficier de documents écrits comme des descriptions, documents de chantier, mémoires etc. Surtout, elle est sujette à fréquentes variations en fonction des modes du jour ; en conséquence, bien des décors ont été irrémédiablement sacrifiés au fil du temps, noyés sous des badigeons et repeints successifs. Ce qui est sûr, c'est qu'il entend faire de cette référence prestigieuse une source de publicité, car c'est à ce moment qu'il s'inscrit comme peintre de décor dans l'*Almanach du commerce*.

Il fait vraiment œuvre de peintre, mais dans un genre considéré par la tradition académique comme secondaire : le portrait. Il suit en cela l'air du temps, et s'adapte aux *desiderata* d'une clientèle plus nombreuse, plus individualiste, et plus aisée aussi. De nouvelles dynasties s'installent, et à chaque dynastie il faut ses portraits d'ancêtres. Déjà aux siècles passés, le portrait de famille trônait en bonne place, constituant bien souvent la seule œuvre d'art présente dans les foyers, comme nous avons pu le constater à la lecture des inventaires des familles Lafitte et Pugin. Mais le portrait prend de plus en plus d'importance au cours de cette fin de siècle et il envahit maintenant les murs du Salon du *Museum*, sous les huées de la plupart des critiques. Les plus grands ne l'ont pas dédaigné : David n'expose-t-il pas au Salon de 1795 qu'une seule toile : le *Portrait d'une femme et de son enfant* ? Le portrait possède en lui-même une double caractéristique. D'abord, l'œuvre destinée à être vue et admirée, porte en elle-même sa propre publicité permanente, dont l'auteur bénéficie avec profit, à mesure que le nombre des clients augmente. Mais *a contrario* le tableau, objet domestique et familial, a tendance à rester confiné dans les intérieurs et ne permet pas forcément à l'artiste de passer à la postérité, même si son carnet de commande est plein, et sa bourse bien garnie<sup>704</sup>. Succès ne signifie pas automatiquement célébrité, sauf s'il exécute

---

<sup>703</sup> Charles PERCIER, *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement ...*, composé par C. Percier et P.-F.-L. Fontaine exécuté sur leurs dessins, Paris, Se vend chez les Auteurs, an IX (MDCCCI) (1801).

<sup>704</sup> Pour ne donner qu'un exemple des gains substantiels apportés par la pratique du portrait, voici le cas de François Gérard, qui finit par s'adonner presque exclusivement au genre, et devenir le portraitiste des cours européennes : « Quelques charmants portraits, exposés aux Salons lui donnèrent une vogue immense et de 1800 à 1810, le nombre des portraits que fit Gérard fut incalculable. Les sommes qu'il y gagna furent très

aussi des peintures plus officielles et publiques, ou encore si le portraituré est connu, comme le général Servan<sup>705</sup>. Mais qui pourrait mettre un nom sur ce ravissant tableau de famille du Musée de Poitiers, peint à peu près dans le même temps<sup>706</sup> ? Sorti de son contexte, le portrait ne joue plus le rôle qui lui était imparti, et il laisse finalement retomber dans l'oubli le portraituré, comme il avait laissé dans l'ombre l'artiste.

Lafitte déploie donc ses talents dans des secteurs d'activité où bien des ouvrages risquaient de rester confidentiels, ou de disparaître sans être connus. Mais avait-il le choix ? La clientèle existe, et il faut bien vivre. Et si elle réclame des portraits, tant mieux, car le genre bénéficie d'un avantage incomparable, que nous n'avons pas encore cité, celui d'être accessible à un artiste ne disposant pas d'un vaste atelier.

### 3 – Un artiste sans atelier

Un peintre a plus ou moins besoin de matériel et d'espace pour exercer son talent. La peinture de chevalet nécessite moins de place et peut se réaliser « en chambre ». Mais celui, à qui la formation académique a enseigné la peinture d'histoire et qui souhaite s'y consacrer, ne peut exercer son art, que s'il possède un espace suffisant. Se pose alors la question de l'atelier, indispensable pour travailler à ces « grandes machines » qui vont orner les lieux publics, consacrer l'artiste, et le conduire vers le succès. Derrière cette question se cache une ambiguïté : l'atelier est le but ultime de reconnaissance officielle du talent, mais aussi moyen *sine qua non* de réaliser les œuvres qui vont entraîner cette reconnaissance. Il serait intéressant d'avoir une étude sur les ateliers d'artistes pendant la Révolution, notamment pour connaître les conditions d'attribution, et les qualités de ceux qui les obtiennent. On se rend compte en parcourant les archives que le sujet est brûlant, et que les instances de tutelle (le ministère de l'Intérieur pour notre période) sont assaillies de demandes, de contestations, de récriminations, et faire l'histoire de cet aspect reviendrait presque à faire l'histoire des mauvaises relations en tous genres, rivalités, envies, jalousies qui déchirent le monde artistique. Les demandes sont tellement nombreuses que, en l'an VIII, on décide de les regrouper dans un document à part, sorte de liste d'attente — quand une réponse négative et définitive ne figure pas en face du nom du demandeur. On voit que la plupart des artistes ne

---

considérables et [...] il amassa une belle fortune ». Cité dans Virginie ANCELOT, *Les Salons de Paris. Foyers éteints*, Paris, Jules Tardieu, 1858, p.49.

<sup>705</sup> Paris, Musée Carnavalet, CARP2224. Accessible sur le site Paris Musées.

<sup>706</sup> Poitiers, Musée Sainte Croix, 977.20.1.

désarment pas et renouvellent régulièrement leur demande. En 1815, un document fort intéressant réalisé à la demande du ministre de l'Intérieur fait le point sur la question depuis l'origine, c'est-à-dire depuis la naissance de l'Académie royale de peinture<sup>707</sup>. Les choses étaient plus simples alors, seuls les privilégiés de cette noble institution avaient le droit de prétendre à un atelier. Du moment où tous les artistes se trouvent sur un pied d'égalité, tous ont droit aux mêmes avantages — ou aux mêmes désagréments. Depuis un décret du 12 août 1792, le ministre de l'Intérieur dispose des logements du Louvre en faveur des artistes : « [il] est responsable du mode d'exécution et du choix des artistes qu'il appelle à cette jouissance ou qu'il en exclut<sup>708</sup> ». Sur quels critères en attribuait-on un à l'époque qui nous concerne ? Le talent est-il vraiment le premier d'entre eux ? Des considérations politiques s'en sont mêlées, comme on le voit à l'occasion de l'agrandissement du Museum. Un arrêté du comité de Salut public du 11 messidor an II (7 juillet 1794) ordonne la mise à la disposition du Conservatoire du Museum des arts de certains espaces occupés par des logements : « Il sera pourvu sans délai, par la commission de l'instruction publique au remplacement du logement des artistes logés dans cette partie du Louvre et qui donneront des témoignages de civisme et de talent<sup>709</sup> ». Il s'avère que bien peu d'occupants sont dignes de la mesure ; certains sont en état d'arrestation, il y a un émigré, un condamné par le tribunal révolutionnaire, un qui « ne jouit pas de la confiance publique<sup>710</sup> », et même encore des « partisans » de Roland et de Lebrun, qui n'ont « pas de titres aux bienfaits de la République », évidemment. D'autant plus qu'il reste trois membres du Conservatoire du Museum à loger, tous amis de David et du régime. La roue tourne, mais les procédés demeurent. Voici le préambule d'un autre arrêté du 21 pluviôse an III (10 janvier 1795), pris par la même commission, « convaincue qu'une dispensation juste et éclairée des bienfaits nationaux est le véritable moyen de réparer les injustices dont les artistes distingués ont gémi jusqu'à ce jour, de raviver leur émulation et de rendre aux arts leur énergie et leur gloire<sup>711</sup> ». Elle s'est « fait représenter l'état des logements du Museum national et les noms des citoyens artistes qui les occupent à titre d'encouragement

<sup>707</sup> AN, F<sup>21</sup> 511, Dossier 2. Ce rapport, accompagné de l'ordonnance royale du 20 janvier 1815, fait le point sur les indemnités de logement octroyées aux artistes depuis l'origine et confirme le maintien de cette pratique.

<sup>708</sup> Cette prérogative du ministre est rappelée dans une séance du comité d'Instruction publique du 27 germinal an II (16 avril 1794), à propos d'une demande de logement qui lui a été adressée. On renvoie le demandeur. *Procès-verbaux du comité d'Instruction publique, op. cit.*, tome 4, p. 176.

<sup>709</sup> *Recueil des actes du Comité de salut public, op. cit.*, tome 14, p. 772-773.

<sup>710</sup> AN, F<sup>21</sup> 569, Plaquette 4, Pièce 7. Il s'agit vraisemblablement d'un brouillon du procès-verbal de la séance tenue au conservatoire du Museum le 5 thermidor an II. Y assistaient les représentants du peuple nommés par le comité de Salut public, parmi lesquels David, et la commission de l'Instruction publique, « comme chargée de toute la partie exécutive ». En suite de quoi, celle-ci prendra un arrêté, confirmant l'évacuation demandée. *Ibid.*, Pièce 9.

<sup>711</sup> AN, F<sup>21</sup> 569, Plaquette 3, Pièce 65. L'arrêté est signé de Guinguené. Les citations suivantes sont extraites du même document.

ou de récompense », et veut « ravir autant qu'il est en elle à l'intrigue ou à la médiocrité le prix qui n'est dû qu'aux premiers talents ». À ce discours où résonnent la justice et l'équité, suit un certain nombre d'articles, très sobrement rédigés, qui évoquent un peu le jeu des chaises musicales : un tel s'en va, remplacé par tel autre. Les sortants s'appellent cette fois-ci Wicar, Lesueur, ou encore Topino-Lebrun. Règlements de compte politiques et artistiques vont de pair ! Il est plus que probable que les choses ont continué à se présenter plus ou moins sous cette forme dans les années qui ont suivi. La République – mais aussi les régimes qui lui succèdent – a trop besoin de l'art pour ne pas récompenser ceux qui la servent bien, et écarter les autres. Décrocher un logement ou un atelier s'avère d'autant plus compliqué, que le nombre des demandeurs est élevé, qu'il n'y a pas que les seuls artistes à satisfaire, et que l'espace disponible n'est pas extensible à volonté. Sans les bons appuis, au bon moment, la requête avait peu de chance d'aboutir. Dévoilons dès à présent l'information, Lafitte n'en obtiendra pas. Une lettre de Suvée signale cette caractéristique malheureuse, qui met notre artiste à l'écart de ses camarades pensionnaires : « La grande majorité a des logements et des ateliers ou des travaux nationaux honorables ou lucratifs à la fois ; j'en excepte le citoyen Lafitte, peintre le plus ancien d'entre eux et le citoyen Taunay sculpteur<sup>712</sup> ».

Il n'a pas d'atelier et pourtant, ce n'est pas faute d'avoir essayé ! Si les registres de correspondance du ministère ne décèlent pas de demandes de secours ou de travaux officiels, ils en renferment quelques-unes pour un atelier et un logement : deux en l'an V<sup>713</sup>, deux en l'an VIII<sup>714</sup>, deux en l'an IX<sup>715</sup>. Hormis la dernière tentative de l'an IX, dont il reste la lettre détaillée de Lafitte et le rapport correspondant<sup>716</sup>, toutes les autres se résument à une ligne sur un registre. Nous n'avons pas retrouvé les réponses à ces demandes, même si l'on comprend qu'elles étaient négatives. Parfois, on devine aisément la raison de l'échec : en germinal an V, il demande le logement du sculpteur Berruer, finalement conservé un an par sa veuve, qui remercie le ministre le 30 germinal<sup>717</sup>. D'autres fois la réponse est indiquée dans la colonne « Observations ». La demande de floréal an VIII ne peut aboutir, car « il n'y en a pas de vacant ». Apparemment il n'y en a toujours pas le mois suivant, quand Lafitte revient à la

---

<sup>712</sup> Suvée, n° 86, 21 nivôse an VIII (11 janvier 1800).

<sup>713</sup> AN, F<sup>0</sup> 71. Enregistrement du courrier à l'arrivée : lettre de Lafitte du 21 brumaire an V (11 novembre 1796). L'autre lettre, non retrouvée dans le registre de l'arrivée du courrier, est signalée dans un répertoire alphabétique de pièces concernant l'Instruction publique de l'an III à V : F<sup>0</sup> 3925. D'après le contexte des autres pièces, on peut la dater de germinal.

<sup>714</sup> AN, F<sup>0</sup> 4477. Etat analytique de la correspondance ; 3<sup>ème</sup> division, 2<sup>ème</sup> bureau (Beaux-Arts) : Lettres du 2 floréal an VIII (22 avril 1800) et du 4 prairial an VIII (24 mai 1800).

<sup>715</sup> AN, F<sup>0</sup> 3926. Lettre du 11 frimaire an IX (2 décembre 1800). *Ibid.*, F0 288. Répertoire alphabétique, an IX : lettre de Lafitte du 4 (?) prairial an IX (24 (?) mai 1801).

<sup>716</sup> AN, F<sup>17</sup> 1066, dossier 12. Cf. Annexe 1, figure 19.

<sup>717</sup> AN, F<sup>0</sup> 197. Lettre du 30 germinal an V (19 avril 1797).

charge. On peut alors supposer qu'il n'avait pas reçu de réponse au premier courrier. Cette fois, le commis a écrit « Une semblable demande de cet artiste a déjà été portée sur un précédent tableau ». Il est donc bien inscrit sur la liste d'attente. Malgré leur libellé succinct, on peut tirer quelques informations de ces demandes. Première constatation, il se manifeste tardivement, seulement en l'an V. Pourquoi n'avoir pas demandé plus tôt ? Ne pas s'être mis sur les rangs dès son retour, ou peu après, peut-être faute d'appuis influents, fait qu'il rate le coche, et laisse passer tout un tas de monde devant lui. Trois ans plus tard, il est noyé dans le flot des demandeurs, et pas suffisamment "méritant" et connu par ses ouvrages artistiques, pour être satisfait. Deuxième constatation, ces demandes annuelles, toujours au nombre de deux, peuvent être mises en lien avec des événements particuliers : celles de l'an V sont de peu antérieures à la commande de Bénézech pour l'Odéon d'Athènes. Sa carrière prend-elle un tournant, se sent-il le vent en poupe, pense-t-il, ou sait-il déjà qu'il va avoir besoin d'un espace important pour peindre ? Puis il y a un "trou" en l'an VI, correspondant sans doute à sa « maladie longue et dispendieuse », évoquée pour expliquer le retard pris dans son travail. Celui de l'an VII est plus curieux : il vient d'obtenir en floréal le premier paiement de la commande de l'an V, pour laquelle il a été obligé d'emprunter l'atelier d'un ami afin de mener à bien son travail ; il envisage manifestement de le poursuivre et on aurait pu s'attendre à ce qu'il revienne à la charge dès cet instant. La personnalité du ministre a-t-elle eu une quelconque importance pour décider Lafitte à se manifester ? Ses demandes sont adressées à trois ministres sur sept qui se sont partagés la période, à savoir Bénézech, Lucien Bonaparte et Chaptal. Il pouvait penser le premier bien disposé à son égard, puisqu'il y a cet encouragement de messidor pour l'Odéon ; il est possible qu'il puisse s'attendre à un geste favorable du deuxième, sous l'égide duquel se fabrique une seconde gravure avec Poirier de Dunkerque<sup>718</sup> ; en revanche, le troisième avait très peu de considération pour les pensionnaires "prolongés", mais sans doute Lafitte pensait-il à ce moment, avoir de bonnes chances pour obtenir enfin gain de cause. Troisième constatation, les demandes de l'an VIII et IX sont appuyées par des personnalités, sans que cela ne soit plus efficace. Il est recommandé d'abord par Raphaël Bienvenu Sabatier, médecin militaire et membre de l'Institut<sup>719</sup>, et ceci à deux reprises : en floréal an VIII, et en frimaire an IX, comme nous l'apprend la lettre de

---

<sup>718</sup> *Le Tableau général de la Révolution française terminé par celui de la paix*. Cf. Deuxième partie, chapitre 3 : *Les estampes en feuilles*.

<sup>719</sup> Raphaël Bienvenu Sabatier (1732-1811) fut médecin major aux Invalides à partir de 1773, membre de l'Académie des Sciences en 1792 jusqu'à la dissolution des académies en juillet 1793. Nommé médecin-chef de l'armée du nord en 1792, puis inspecteur de santé de l'armée du Rhin, il enseigne la chirurgie à la nouvelle école de santé qui ouvre ses portes en 1795. Il est membre fondateur de l'Institut. Il fut toujours très actif au sein des sociétés scientifiques.

prairial an IX<sup>720</sup>. Attardons-nous un instant sur celle-ci, car c'est la seule de Lafitte retrouvée, et elle contient de précieux renseignements. Il fait allusion « à sa dernière pétition qui [...] fut présentée en frimaire par le citoyen Sabatier ». Il y a effectivement dans le répertoire alphabétique de l'an IX, l'indication d'une lettre de Lafitte du 11 frimaire<sup>721</sup>. Quels liens existaient entre les deux hommes ? Impossible de le savoir, bien sûr, mais remarquons que la bibliothèque de Lafitte contient un ouvrage de Sabatier, publié en 1791, le *Traité complet d'anatomie*<sup>722</sup>, toujours utile pour un dessinateur. D'après Lafitte, cette pétition de frimaire avait retenu l'attention du ministre qui avait donné une réponse favorable. Ce n'est pas tout à fait ce que dit le rapport qui accompagne la lettre : « Le ministre lorsque le citoyen Sabathier de l'Institut lui a demandé pour le citoyen Lafitte le premier logement et le premier atelier vacans [*sic*] n'a paru que désirer connaître si cet artiste y avait le plus de droits<sup>723</sup> ». Cela ressemble un peu à une réponse diplomatique, permettant de faire patienter un demandeur, sans déplaire à un membre de l'Institut. On ne sait pas comment Lafitte a été informé de la décision en « ni oui ni non », mais c'est fort de cette réponse que Lafitte revient à la charge en prairial suivant, « puisqu'il vacque [...] Pavillon du midy un logement et un atelier d'artiste ». Pour mettre toutes les chances de son côté, il se présente avec un second "parrain" de poids : David. Ce dernier rajoute sur la pétition même, une recommandation plus qu'élogieuse : « Il n'est pas mon élève, je ne puis pas à cet égard être suspect, mais c'est d'après le talent que je lui connais et qui ne manque que l'occasion de le développer [...] ». Plusieurs remarques s'imposent ici. D'abord, Lafitte ne s'est pas recommandé de son maître : a-t-il pris ses distances, ou David lui paraît-il plus en cour et donc plus efficace ? Ensuite, David semble confirmer que Lafitte n'a pas encore pu « développer » son talent faute d'atelier, ce qui signifie indirectement qu'il n'est sûrement pas très connu et bien loin du succès suffisant pour obtenir un logement "récompense" ; et pourtant David ajoute « qu'il est du petit nombre de ceux qui mérite réellement les logemens dans le Palais national des arts ». Lafitte argumente sa demande en précisant que « plusieurs de ses confrères ont obtenu cette faveur sans autres titres que les siens<sup>724</sup> », et le rapport qui l'accompagne précise davantage, en laissant

<sup>720</sup> AN, F<sup>17</sup> 1066, Dossier 12. Cette lettre non datée, est certainement celle citée dans le répertoire alphabétique de la correspondance F<sup>0</sup> 288, entre le 1 et le 15 prairial an IX. Malheureusement, le registre d'enregistrement correspondant ne peut être consulté, pour cause de très mauvais état de conservation. Cf. Annexe 1, figure 19.

<sup>721</sup> AN, F<sup>0</sup> 282. Le registre d'enregistrement correspondant est lui aussi bloqué.

<sup>722</sup> Raphaël Bienvenu SABATIER, *Traité complet d'anatomie ou Description de toutes les parties du corps humain*, Paris, T. Barrois, 1791, 3<sup>e</sup> édition. CAT, n<sup>o</sup> 485.

<sup>723</sup> AN, F<sup>17</sup> 1066, Dossier 12. Rapport pour le chef de la Division.

<sup>724</sup> Lafitte avait d'abord écrit « condisciples » qu'il a barrés pour réécrire « confrères ». Le sens des mots peut être important : il se définit spontanément comme « élève » de l'Académie de France à Rome, avant que d'être

transparaître un peu plus l'injustice dont il est victime : « Il est le seul des pensionnaires qui n'ait pas d'atelier et de logement. Des élèves qui ont obtenu après lui la pension et qui ne sont point allés à Rome, l'un d'eux qui en jouit encore, cumule ce double avantage qui lui a été accordé avant l'an 4<sup>725</sup> ». D'après ce rapport, il semble qu'il ait un soutien au ministère, le nouveau chef de la division de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des sciences, Antoine-Vincent Arnould<sup>726</sup>. Une note précise que « le citoyen Arnault a recommandé de lui représenter cette pétition pour son travail avec le ministre ». Mais il y a du « beau monde » sur la ligne de départ pour ce pavillon du Midy, notamment Girodet qui fait la même demande<sup>727</sup>. Au tournant du siècle pointe une génération d'artistes, fleuretant avec le succès et déjà très en vue, qui courtisent le Premier Consul, avant de courtiser l'Empereur ; cajoleries réciproques, car Bonaparte autant que Napoléon connaît le pouvoir des images. C'est dans ce contexte que la remarque du ministre Chaptal sonne comme une sentence bien cruelle pour Lafitte : avait-il en effet « le plus de droits » pour le logement du Pavillon du Midy ? Nous pensons pouvoir répondre non. On se souvient de la lettre de ce ministre à Suvée, qui annonce la fin du traitement temporaire des neuf anciens pensionnaires les plus anciens, en jugeant très sévèrement qu'ils n'avaient pas rempli les engagements exigés par le règlement, ni prouvé leur progrès dans la carrière des arts. doutons que ce ministre ait eu l'intention d'accorder un logement à un individu qu'il vient de rayer de la liste des pensionnaires pour cause d'absence de « travail fini ».

Selon nous, Lafitte a renoncé à réclamer un logement et un atelier. Il se serait adressé à Chaptal, ministre jusqu'en thermidor an XII, et ce dernier ne lui avait guère été favorable. Plus le temps passe, et moins sa demande est recevable, car il est évident qu'il ne fait pas œuvre de peintre d'histoire. Il n'y a pas de raison objective de lui accorder. De toute façon, les transformations du Louvre voulues par Bonaparte ne vont pas tarder à vider les lieux de tous ses habitants. L'arrêté des Consuls du 3 fructidor an IX (21 août 1801) stipule dans l'article 2, que « tous les particuliers logés dans l'enceinte du Louvre, à quelque titre que ce soit, seront tenus d'évacuer les appartements qu'ils occupent avant le 1<sup>er</sup> frimaire an X. Ils seront logés dans d'autres bâtiments nationaux ou recevront une indemnité en argent pour leur loyer ».

---

un artiste sur le même plan que tous les autres. Rien ne dit toutefois que les « confrères » auxquels il pense ne sont aussi des « condisciples ».

<sup>725</sup> Cette description assez précise peut viser Landon et Normand. Manifestement l'auteur connaît bien la situation des artistes pensionnaires ou a fait des recherches pour établir son rapport.

<sup>726</sup> Lié avec Bonaparte, il partit même pour l'Égypte, mais dut s'arrêter à Malte. Il lui doit le poste de chef de la division au ministère. Homme de lettres, dramaturge et poète, il fut dans la troisième classe de l'institut en 1799, puis à l'Académie française en 1803.

<sup>727</sup> Fondation Custodia, i 9185. Lettre de Girodet à Chaptal du 15 prairial an IX (4 juin 1801).



Dans un rapport, on lit que ce déménagement « peut devenir la cause et l'époque d'une grande amélioration dans le mode de distribution des encouragements et des récompenses que le gouvernement accorde aux arts et aux sciences<sup>728</sup> ». On devine ce qui va changer. L'époque n'est plus aux largesses : il y a plus de 90 artistes, et « on présume qu'un tiers au plus [...] a de véritables droits à la munificence nationale ». Il suffira donc de « faire un choix des plus dignes ». Ateliers et logements vont devenir des récompenses pour les meilleurs, et les autres seront dédommagés. Les Archives nationales renferment les traces des paiements de ces indemnités de l'an X à 1816<sup>729</sup>. Nous tournerons cette page du logement — au moins provisoirement — en signalant un document intrigant, qui figure justement dans ce dossier. Non daté, c'est un simple billet sur lequel sont inscrits six noms d'artistes, dont celui de Lafitte, avec des sommes indiquées en regard. Lafitte y figure pour 600 francs, ce qui est effectivement un montant couramment attribué aux indemnités. Son nom comme celui de deux autres personnes ont été barrés. Nous ne voyons donc pas d'explication, à moins d'imaginer que cette liste figure des propositions qui n'ont finalement pas été retenues. En entête de cette liste, on avait d'ailleurs écrit « à ôter », mais cela aussi a été barré. De toute façon, son nom ne figure sur aucun des états de paiements conservés.

Nous ne pouvons trouver meilleure conclusion qu'en citant un extrait du document de 1815 sur l'historique des attributions de logements aux artistes, et sur le régime des indemnités : « Je dois faire observer que les ateliers du peintre d'histoire et surtout ceux du sculpteur ne se trouvent que difficilement. Ils coûtent cher et le plus souvent ils sont au-dessus de la fortune et des ressources de la plupart des artistes. Ceux-ci après avoir fait de pénibles études et s'être élevés jusqu'au genre de l'histoire seraient en quelque sorte contraints de renoncer à cette carrière si le gouvernement ne leur fournissait les moyens d'établir de grandes toiles ou d'exécuter des figures héroïques<sup>730</sup> ».

## 4 – Un point d'étape sur sa carrière

Dix ans se sont écoulés depuis son premier prix de peinture. Dix années pendant lesquelles nous avons peine à le suivre, ne pouvant poser que quelques jalons, grâce à une collecte d'informations bien maigre : quelques archives, de rares œuvres signées, des

---

<sup>728</sup> AN, F<sup>21</sup> 569, Plaquette 4. Rapport présenté au ministre de l'Intérieur, fructidor an IX (août-septembre 1801).

<sup>729</sup> *Ibid.*, F<sup>21</sup> 511, Dossier 1. De la République à 1815 : Indemnités de logement.

<sup>730</sup> *Ibid.*, F<sup>21</sup> 511, Dossier 2. Ce rapport, accompagné de l'ordonnance royale du 20 janvier 1815, fait le point sur les indemnités de logement octroyées aux artistes depuis l'origine et confirme le maintien de cette pratique.

témoignages clairsemés, postérieurs ou sujets à caution. Peu de certitudes, beaucoup d'interrogations, mais une conviction : il ne se manifeste pas beaucoup, et il est à l'écart du groupe d'artistes les plus en vue. Inutile de le chercher sur le tableau de Boilly, *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*. Il n'y est pas. Lafitte fait partie de la cohorte d'artistes qui passent inaperçus, et qui ont du mal à se frayer un chemin dans la carrière.

Il y a tellement de raisons possibles de rester dans l'ombre qu'à moins de découvrir un document extraordinaire et bienvenu, nous en sommes réduite aux suppositions. Il ne manque pas de talent, mais est-il vraiment armé pour la carrière de peintre d'histoire qu'il espère ? Il ne suffit plus de suivre une voie toute tracée et codifiée, il faut construire le chemin, pierre par pierre. Les qualités qui entrent en jeu sont différentes. Son caractère nous est inconnu, mais c'est pourtant un facteur important : tout le monde n'aime pas être sous le feu de la rampe. De la modestie au défaut d'ambition, en passant par le manque de chance, beaucoup de facteurs rentrent en ligne de compte. Les appuis, amitiés ou soutiens dont il a pu (ou pas) bénéficier dans le personnel politique ou artistique nous sont autant inconnus. Tout comme ce que l'on nomme aujourd'hui "les accidents de la vie". Il a souffert d'une maladie « longue et dispendieuse » dans le courant de l'an VI<sup>731</sup>. Mais il est à Paris depuis le début de l'an II, et ce n'est pas cette affection qui est cause de sa transparence depuis son retour d'Italie.

On pourrait mettre en avant le manque d'atelier. Mais il s'en passe bien les premières années pour « tous les autres travaux dont [il vit]<sup>732</sup> ». Il ne fait sa demande que fin 1796, en rapport sûrement avec la toile pour l'Odéon. Les suivantes, en 1800 et 1801 sont aussi en lien avec cette toile. Sa participation au chantier de la Malmaison lui fait probablement croire qu'il est proche d'atteindre son but : l'attribution d'un atelier, « propre au genre de peinture qu'il a embrassé<sup>733</sup> ». Mais ce n'est pas une caution suffisante ; les cartes sont déjà distribuées, et il n'a pas d'atouts. Il n'obtient rien. De toute façon, il était trop tard pour concrétiser son désir. Il est à l'écart des commandes officielles, et il n'y a guère que celles-ci qui permettent de réaliser de grandes toiles. Et puis le « grand genre » était un parti déjà presque dépassé. Tel que prôné par l'Académie, il ne pouvait lui survivre intégralement. Le débat sur la représentation des faits marquants de la Révolution et des traits de vertu, d'héroïsme ou de courage, fait bouger la hiérarchie des genres<sup>734</sup>. Le printemps 1794 bruit des débats à la

---

<sup>731</sup> AN, F<sup>17</sup> 1056, Dossier 15. Pétition au citoyen François de Neufchâteau ministre de l'Intérieur, 5 floréal an VII (24 avril 1799).

<sup>732</sup> *Id.*

<sup>733</sup> *Ibid.*, F<sup>17</sup> 1066, Dossier 12. Au citoyen Chaptal, Conseiller d'Etat, ministre de l'Intérieur, prairial an IX (mai-juin 1801).

<sup>734</sup> Voir notamment Edouard POMMIER, *L'art de la liberté, op. cit.*, p. 192-202.

Société républicaine et populaire des arts autour de cette question. « Nous n'avons plus besoin de fouiller l'histoire des âges les plus reculés pour échauffer notre imagination », déclare un de ses membres enthousiaste<sup>735</sup>. Cette remise en cause de la prédominance de l'Antiquité s'accompagne d'une atténuation, pour ne pas dire une disparition de la distinction entre histoire et genre. Un « pauvre peintre de genre » ainsi qu'il se présente, écrit à la Société : « Que veut-on établir par cette démarcation de peintre de genre et d'histoire ? On ne doit regarder comme bon peintre que celui qui rend la vérité. [...] Je plains beaucoup les Peintres d'Histoire dans l'acception académique, car maintenant nous ferons davantage de tableaux de genre. [...] Et je vais continuer [...] afin de prouver au Salon prochain, si je le peux, qu'il ne doit pas y avoir de tableau d'histoire ou de genre, mais bien des tableaux de la nature<sup>736</sup> ».

Il est peut-être transparent sur la scène officielle et publique, mais il travaille. Quand il apparaît dans le champ, on le voit occupé à des activités probablement moins nobles qu'il ne l'aurait souhaité, telles que la gravure, l'illustration de livres, le portrait et le décor, mettant en œuvre et en valeur ses qualités de dessinateur. Apparemment, elles ne l'enrichissent pas : « Il a épuisé ses faibles moyens », il est « peu riche », écrit-il à François de Neufchâteau et à Chaptal ; dans le rapport qui s'ensuit, on le dit « absolument sans fortune ». Le tableau n'est peut-être pas si noir, il faut se souvenir qu'il demande une faveur, et qu'il est préférable de ne pas paraître trop à l'aise. Mais on se reprend à penser aux propos si accablants de Pillet, affirmant « que le père Lafitte exigea de son fils la restitution de tout l'argent que ses études lui avaient coûtées, exigence qui fut satisfaite, malgré les temps de détresse pour les arts dans lesquels la France se trouvait alors<sup>737</sup> ». Difficile de prendre ce témoignage comme une vérité absolue. Un élément déclencheur, même insignifiant mais « monté en épingle », aurait pu aboutir à cette accusation terrible. Sans doute faut-il n'y voir que la confirmation de la situation financière fragile de Lafitte au début de sa carrière.

Précarité, et peut-être aussi déclassement, car avec le type de travaux entrepris, il courait le risque d'être assimilé aux peintres artisans de l'ancienne Académie de Saint Luc ;

---

<sup>735</sup> DETOURNELLE, *op. cit.*, « Discours prononcé à l'occasion de la plantation de l'Arbre de la Liberté par le citoyen Lebrun (Jacques), peintre et membre de la Société populaire et Républicaine des Arts », Tome I, n° IV, p. 190. Ne s'agirait-il pas plutôt de Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, peintre et marchand de tableaux ?

<sup>736</sup> *Ibid.*, *Lettre au Rédacteur*, Tome I, n° V, p. 302-305. « Ce pauvre peintre de genre » a été identifié avec Pierre Cacault, élève de Vien, frère du diplomate François Cacault par Udolpho VAN DE SANDT, « *Grandissima opera del pittore sara l'istoria* : notes sur la hiérarchie des genres sous la Révolution », *Revue de l'art*, n° 83, 1989, p. 71-77.

<sup>737</sup> Charles-Paul LANDON, *Annales du Musée ou Recueils complet de gravures*, Paris, Pillet aîné, 2<sup>e</sup> éd., 1833, Ecole française moderne, tome 2, p. 6.

une autre raison peut-être à ce besoin continu de préciser « peintre d'histoire »<sup>738</sup>. Pourtant, d'autres peintres à la formation analogue (Girodet, Gérard, Guérin, Isabey, etc.) ont sacrifié à ces compromis, car ils sont tous confrontés au même problème ; ils vivent difficilement de la peinture pour laquelle ils ont été formés. Ils continuent à peindre en attendant des jours plus favorables, mais s'adonnent à d'autres activités plus commerciales. Dans la société du Directoire obsédée par la valeur marchande des choses, un premier prix de peinture ou de sculpture, ne représente pas grand-chose. L'art entre dans la sphère du commerce, et les artistes ont des rapports parfois difficiles avec ce monde-là. Le législateur ne s'y trompe pas, qui voudrait comprendre tous les artistes dans la même catégorie, celle qui paie patente<sup>739</sup>. Perdre sa dignité en s'intégrant dans le système, ou rester en marge en ne travaillant plus ?

Ainsi, il n'y a pas que la doctrine qui change, la condition des artistes aussi ; ils se professionnalisent ; certains s'enrichissent ; une nouvelle génération ambitionne de rejoindre l'élite de la société et y parvient. Gérard et ses portraits, Isabey et ses miniatures, symbolisent bien cette réussite d'artistes qui ont su prendre le tournant de l'évolution. Il faut aussi tenir compte du profil de la nouvelle clientèle, très éloignée de celle d'Ancien Régime, abreuvée de culture classique, capable de saisir le sens de l'allégorie, dont on se demande tout au long de la période si elle est bien comprise par tous, et utile à l'édification des foules<sup>740</sup>.

Poussé par le besoin financier, il multiplie les travaux pour une clientèle privée. Ce qui ne lui laisse pas l'opportunité de produire en même temps quelque belle pièce qui va faire parler de lui au Salon. Pas de visibilité, pas de notoriété : mais n'est-il pas un bon exemple de l'artiste en train de se transformer, et de s'adapter aux nouvelles conditions du "marché", aux nouvelles normes de la profession, avec, il est vrai, moins d'éclat que d'autres ? Manque de moyens techniques ou d'opportunités ? La clientèle se gagne aussi par des réseaux, et son isolement apparent dans le petit monde artistique ne joue probablement pas en sa faveur. Sa participation aux aménagements de la Malmaison nous semble avoir eu un rôle de

---

<sup>738</sup> Depuis la création de l'Académie royale de peinture, de sculpture et d'architecture, la rivalité entre les artistes a toujours fait rage. Les uns, nourris d'art classique ne rêvent que du « grand genre » et dédaignent les autres, membres de l'Académie de Saint Luc, rabaissés au rang d'exécutants techniques, simples artisans par rapport aux artistes véritables. Voir Charlotte GUICHARD, *Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle. Peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale*, dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2002/3, n° 49-3, p. 54-68.

<sup>739</sup> Sur la question de la mise en place de la patente, voir Edouard POMMIER, *De l'art libéral à l'art de la liberté : le débat sur la patente des artistes sous la Révolution et ses antécédents dans l'ancienne théorie de l'art*, dans *Bulletin de la Société de l'Art français*, 1992, p. 147-167.

<sup>740</sup> Lors de la séance du 8 brumaire an III (20 octobre 1794) à la Société républicaine des arts, on propose d'insérer quelques demandes dans les journaux pour avoir l'avis des lecteurs, et en particulier celle-ci : « Quel emploi peut-on faire en général de l'allégorie pour qu'elle soit un langage intelligible à tous les citoyens ». Henry LAPAUZE, *op. cit.*

déclencheur dans sa carrière. Mais cela le met-il plus en lumière pour autant ? Le statut social d'un artiste se mesure à sa réussite professionnelle et financière, mais tient compte aussi de sa réussite publique et honorifique. Succès ne rime pas forcément avec célébrité. Trop en retrait dans les premières années qui ont suivi son retour d'Italie, il ne rattrape pas le peloton de tête des artistes de l'Ecole française. Il a trente ans, et une première page de sa vie se tourne.

## **Chapitre 6**

### **Une carrière diversifiée**



Du Consulat à la Restauration, son activité se développe dans les directions impulsées : diversification des activités et développement de la clientèle. Peu à peu, son réseau s'élargit, on le connaît, et on fait appel à lui, parfois même pour des travaux officiels. Comme l'essentiel est à destination d'une clientèle privée, beaucoup de ces ouvrages nous sont inconnus ; mais nous avons pu malgré tout en retrouver suffisamment, soit l'objet lui-même, soit la trace qu'il a pu laisser dans les journaux ou dans différentes sources d'archives, pour brosser une vue d'ensemble de la carrière de Louis Lafitte. Nous avons choisi de présenter ce travail dans une seconde partie. On se rendra compte en la découvrant, ou en parcourant notre catalogue, à quel point la carrière de Louis Lafitte fut variée, et ses ouvrages nombreux, de la simple vignette aux fresques du Dôme des Invalides. Il s'est essayé dans presque tous les domaines où pouvait s'appliquer sa maîtrise du dessin : les arts "traditionnels", peinture, gravure, mais aussi les arts décoratifs et industriels. Il a tout de même été chargé de quelques commandes officielles, et non des moindres. S'il n'est pas identifié dans le réseau principal, véritable vivier d'artistes sollicités en permanence, il bénéficie manifestement de quelques soutiens, qui lui permettent de travailler à des ouvrages publics d'importance. Ils lui permettront même, et c'est un comble dix-neuf ans après son prix, de faire enfin œuvre de peintre d'histoire en 1809, avec *La proclamation de la République Cisalpine*, la seule réalisation de ce genre, à notre connaissance.

La part la plus importante en volume des travaux privés se situe précisément dans les quatorze ans qui forment le cadre chronologique de ce chapitre, et qui correspondent à peu près à ce que l'on pourrait appeler la carrière privée de Lafitte. Durant la période, il réalise 66% de toutes ses estampes et 72% de toutes illustrations de livres. Il est plus difficile d'estimer ces travaux dans le domaine de la peinture : les décors intérieurs, que nous pensons avoir été réalisés essentiellement pendant cette période, ont été maltraités par le temps. Il en va de même pour les portraits ; comme ils sont souvent intimes par nature, ils sont restés dans l'anonymat des familles. Soulignons cependant que deux des quatre tableaux conservés ont été réalisés en 1806 et 1809. Il ne participe qu'à trois Salons sur les neuf qui se sont tenus entre 1800 et 1814 : 1806, 1808, et 1810. Il présente essentiellement les dessins de travaux qu'il a en cours, illustrations, gravures, ou modèles de décors, privés ou publics. On les trouvera cités dans les chapitres correspondants de la seconde partie.



Heureusement pour nous, Louis Lafitte a recherché les honneurs dans la dernière partie de sa vie, et dans les lettres écrites à l'occasion de demandes de médailles, il parle de lui et dévoile quelques aspects de sa carrière, Lorsqu'il devient dessinateur du cabinet du Roi en 1815, il rédige une note récapitulative des titres « qui [lui] ont mérité la place<sup>741</sup> ». Il produit un document similaire en demandant le cordon de Saint Michel dix ans plus tard<sup>742</sup>. Parmi les titres dont il s'honore, et qui sont gages de ses qualités, il y a le prix de peinture de l'Académie. On remarque d'ailleurs sous sa plume la célèbre formule, si souvent utilisée plus ou moins à l'identique dans les notices biographiques, « il a été le dernier pensionnaire que Sa Majesté le Roi ait envoyé à l'Académie royale de France à Rome ». Il fait référence bien sûr à sa qualité de membre professeur de l'Académie de Florence, se référant alternativement à sa nomination de 1793 et à son diplôme de septembre 1806. Il parle aussi de son appartenance à plusieurs sociétés savantes, mais nous n'avons pas retrouvé lesquelles. Une telle indication ne présente pas un fait exceptionnel, il n'est que de voir sur les pages de titres les longues listes de ces sociétés et académies françaises et étrangères accolées aux noms de nombreux auteurs de cette époque. Dans ce qui ressemble à un *curriculum vitae* pour une note, et à une lettre de motivation pour l'autre, il laisse naturellement de côté tout ce qui concerne les ouvrages privés, pour ne citer que les actions et fonctions qui présentent un caractère public. Ainsi, il nous apprend qu'il participa à la constitution du musée de Lille ; nous ne pourrions guère faire mieux qu'évoquer cette mission, faute d'archives. En revanche, nous avons pu réunir un peu plus d'informations sur son activité de professeur de dessin. En effet, en 1826, il dit tenir une école depuis 26 ans, c'est-à-dire depuis la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Durant la même période, nous n'avons glané que très peu d'informations sur sa vie privée. Il n'apparaît pas dans les circuits officiels, il n'y a donc aucune raison pour qu'on parle de lui. Son nom n'est cité dans aucune correspondance, Mémoires, et autres témoignages de ce type que nous avons pu consulter ; à peine devinons-nous quelques amitiés au travers de rares archives. « Avec un cœur bon et des mœurs douces, M. Lafitte devait naturellement trouver chez lui le bonheur<sup>743</sup> », et sa vie familiale se passe apparemment sans encombre. Et si l'on en juge par les ouvrages sur les questions d'éducatons de sa bibliothèque, il prend son rôle de père très au sérieux.

---

<sup>741</sup> AN, O<sup>3</sup> 355. Note adressée au secrétaire de la Chambre du Roi d'après les ordres de Monsieur le premier gentilhomme d'année par Lafitte dessinateur graveur du Cabinet du Roi, 21 juillet 1817.

<sup>742</sup> *Ibid.*, O<sup>3</sup> 820, dossier 10.

<sup>743</sup> CAT, Notice, p. v.

# I – Des activités variées

## 1 – Louis Lafitte et le musée de Lille

### 1.1 – Les musées de province

« Sans doute Paris doit se réserver les chefs d’œuvre dans tous les genres [...] mais l’habitant des départements a aussi une part sacrée dans le partage du fruit de nos conquêtes et de l’héritage des œuvres des artistes français<sup>744</sup> ». D’après le ministre de l’Intérieur d’alors, Jean-Antoine Chaptal, l’abondance d’œuvres en tous genres accumulées dans les collections nationales est telle, qu’on ne peut même pas en montrer la moitié au Museum, dans « l’immense galerie ouverte au public ». Il y a urgence à trouver des lieux d’accueil satisfaisants sur tout le territoire français, pour des raisons de justice, mais aussi dans l’intérêt même de l’art, de sorte que « le voyageur ne pourra porter ses pas sur aucun point de la République, qui ne lui offre ou une riche collection de tableaux, ou l’œuvre de quelque homme de génie qui a illustré son pays ». Le ministre pointe aussi dans son rapport sur l’utilité éducative de ces présentations, autant pour la formation des artistes que pour l’édification du public. Il propose donc la création de quinze grands dépôts de tableaux, « là où des connaissances déjà acquises pourront leur donner de la valeur, et où une population nombreuse et des dispositions naturelles feront présager des succès dans la formation des élèves ». Lille répond parfaitement à ces critères, et figure donc dans la liste retenue dans l’arrêté du Premier Consul le 14 fructidor an IX (1<sup>er</sup> septembre 1801)<sup>745</sup>.

Une école de dessin avait été créée à Lille en 1755, dans l’esprit des idées des Lumières sur la place des Beaux-Arts dans l’éducation<sup>746</sup>. Le Magistrat estimait que les artistes lillois ne s’adressaient la plupart du temps qu’à une minorité, et que le plus sûr moyen

---

<sup>744</sup> Extrait du rapport du ministre de l’Intérieur Chaptal sur l’établissement des musées de province, ayant donné lieu à l’arrêté des Consuls du 14 fructidor an IX (1<sup>er</sup> septembre 1801). Jean-Gabriel PELTIER, *Paris pendant l’année 1801*, Londres, de l’imprimerie de Cox fils et Baylis, 1801, p. 46.

<sup>745</sup> Sur le sujet de la création des musées, voir Dominique POULOT, *Musée, nation, patrimoine*, Paris, Gallimard, 1997 ; *Une histoire des musées de France*, Paris, Ed. la Découverte, 2008.

<sup>746</sup> Lille n’est qu’un exemple parmi d’autres. Edouard Pommier constate l’importance des écoles gratuites de dessin pour la période précédant la Révolution, et montre leur rôle majeur dans la genèse du projet muséographique : « La place que tiennent [...] les expositions et les collections montre que le musée devait être l’aboutissement logique d’une institution qui apparaît bien comme une “invention” de la province ». Edouard POMMIER, « Naissance des musées de province », *Les Lieux de mémoire*, Pierre NORA dir., Paris, Gallimard, collection Quarto, 1997, tome 1, p. 1507.

de propager les connaissances utiles était d'établir des cours de dessin, auxquels chacun pourrait participer, en fonction de sa condition et de sa profession<sup>747</sup>. On ajouta l'architecture, puis les mathématiques, et en 1765, on rebaptisa l'Ecole, Académie des Arts. En 1772, la grande salle de l'Académie devint le lieu du Salon des Arts, où pourraient exposer tous les ans artistes et amateurs. Enfin en 1775, une décision municipale fit de l'Académie des Arts une institution honorifique très proche de celle de Paris, avec ses privilèges et son règlement. Les morceaux de réception des Académiciens restaient exposés en permanence dans le Salon des Arts. Vinrent s'y ajouter les œuvres d'élèves envoyés à Paris, pour y parfaire leur instruction. Il y avait aussi tous les moulages servant à l'étude, et si l'on considère l'ensemble de ces œuvres, on peut y voir une amorce de musée. Pour l'heure, il s'adressait aux seuls élèves — sauf pendant le Salon, où il était visible par tous —, mais avec la Révolution, survint l'idée d'une présentation au public. Dès février 1792, le peintre Louis Watteau, directeur de l'Académie depuis 1778, avait demandé, mais sans succès, aux administrateurs du district d'installer un musée dans la chapelle des Récollets, où commençaient à s'entasser les plus belles pièces provenant des confiscations des biens de l'Eglise<sup>748</sup>. En frimaire an II (décembre 1793), Watteau déclare « avoir fait transporter et déposer à l'Ecole gratuite des Arts, avec permission des citoyens administrateurs [...] 23 tableaux pris au chapitre des ci-devant Récollets, [...] jusqu'à ce qu'il en soit autrement ordonné<sup>749</sup> ». Il semblerait que ce soit là l'origine du « Musée provisoire » dont font état plusieurs documents officiels, par exemple la notice des tableaux qui accompagne l'ouverture au public en avril 1803. En annonçant le premier envoi du gouvernement, on précise qu'il « vient enrichir de plusieurs tableaux précieux la collection du muséum provisoire de Lille<sup>750</sup> ». Lille était donc bien une candidate de choix répondant aux critères définis par l'arrêté.

Aussitôt averties, les autorités lilloises réagissent comme le feront aussi d'autres villes : elles envoient à Paris le peintre miniaturiste, Louis-Nicolas van Blarenberg, pour essayer d'influer sur la sélection, et ainsi obtenir « un choix de tableaux, autres que ceux de

---

<sup>747</sup> Cet extrait d'une délibération de la municipalité est cité par Marc FUMAROLI, « The birth of the modern Museum », *Masterworks from the Musée des Beaux-Arts, Lille*, exposition, 27 octobre 1992-17 janvier 1993, New York, *Metropolitan Museum of art*, 1992, p. 19-20. Sur l'historique de l'Académie et du Salon des Arts, voir p. 19-21.

<sup>748</sup> « Le souci des administrateurs de ne pas enfreindre une loi, datant du 5 novembre 1790, réservant au Corps législatif la procédure en matière de musées, freina cette initiative de Watteau ». M. VANDALLE, « Le Salon des arts et le Musée de Lille de 1790 à 1803 », *Revue du Nord*, tome 31, n° 124, octobre-décembre 1949, p. 210.

<sup>749</sup> Lettre de Louis Watteau du 19 frimaire an II (9 décembre 1793), citée dans l'ouvrage référencé ci-dessus, p. 212. Il n'y avait sans doute que l'embarras du choix pour constituer cette collection. Louis Watteau établit un inventaire des œuvres amassées dans la chapelle des Récollets le 1<sup>er</sup> prairial an III (20 mai 1795) ; il mentionne 646 pièces, dont 287 sujets religieux ou scènes de l'Ancien Testament. 197 tableaux « sont jugés dignes de retenir l'attention et d'être conservés pour l'instruction ». *Ibid.*, p. 214.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 217.

l'Ecole flamande, dont la ville possède déjà une collection précieuse<sup>751</sup> ». C'est une démarche inutile — pour le moment en tout cas. Car une commission, composée de Vincent, Regnault et Gibelin<sup>752</sup>, est chargée de former les différents lots de façon parfaitement égalitaire et arbitraire, sans s'occuper de l'attribution ultérieure<sup>753</sup>. Nommée le 14 vendémiaire an X (6 octobre 1801), elle ne se met au travail que trois mois plus tard, une fois les 846 tableaux à répartir choisis par l'administration. Enfin, le 30 thermidor an X (18 août 1802), le ministre peut annoncer aux préfets des départements que les lots sont fixés. Sans doute doit-on la répartition à Chaptal lui-même. Elle souleva beaucoup de récriminations, et entraîna des modifications dues aussi bien à l'administration et aux autorités du Consulat, qu'aux villes destinataires. Bien peu ont été satisfaites de leur sort. Entre les tableaux « retirés par ordre » et les *desiderata* des départements, le nouveau directeur général du Musée central, Dominique Vivant Denon, va avoir fort à faire pour gérer les changements, les restaurations, les encaissements, les envois, et aussi les humeurs des mécontents.

## 1.2 – Le rôle de Lafitte

C'est au cours de cette phase de l'opération qu'intervient Louis Lafitte, « nommé commissaire par la ville de Lille pour présider à la formation de son musée<sup>754</sup> ». Il enjolive quelque peu son rôle, nous semble-t-il. Pour comprendre quelle fut sa fonction, il faut expliquer l'organisation de cet événement sans précédent, le transfert de plus de sept cents tableaux. Hormis le triage des tableaux, tous les frais inhérents à ces dépôts sont à la charge des départements ; ils consistent en frais de restauration — toutes les toiles sont loin d'être en bon état —, d'encaissement, qui doit être soigné, et de transport. Pour régir tout cela au

---

<sup>751</sup> Extrait des procès-verbaux des séances de la Municipalité, octobre 1801. Cité par M. VANDALLE, « Le Salon des arts et le Musée de Lille de 1790 à 1803 », *Revue du Nord*, tome 31, n 124, octobre-décembre 1949, p. 217.

<sup>752</sup> Esprit-Antoine Gibelin (1739-1813), est originaire d'Aix en Provence. Peintre d'histoire, administrateur du Musée spécial de l'Ecole française de Versailles, il était également écrivain ; on lui doit, semble-t-il, la rédaction de tous les documents émanant de ladite commission. Le conservateur du musée de Bruxelles se trouve à Paris pour suivre les opérations, tâcher, si possible, de favoriser sa ville, et informer le maire et le préfet du département de la Dyle. Il apporte de nombreuses informations sur le fonctionnement et le déroulement des opérations. Florie-Anne BLANC, *Les envois de l'Etat aux musées des départements (arrêtés du 14 fructidor an IX et du 15 février 1811. Organisation, choix et histoire matérielle*, Ecole du Louvre, mémoire de recherche (2<sup>ème</sup> année de 2<sup>ème</sup> cycle), septembre 2015, volume 1, p. 19. On peut utilement se reporter à cette étude, qui présente de façon détaillée et très documentée « la mise en œuvre matérielle de l'arrêté, et [le] destin matériel des œuvres concernées ».

<sup>753</sup> Les commissaires semblent deviner l'écueil à venir : le choix délicat de l'attribution des lots. Ils anticipent et préviennent « qu'ils se [renfermeront] strictement dans la mission qui leur est donné de classer pour les départements, de proposer, mais qu'ils n'administreront pas, qu'ils ne prendront aucune décision ». Cité dans l'ouvrage référencé ci-dessus, p. 20.

<sup>754</sup> AN, O<sup>3</sup> 355. Note adressée au secrétaire de la Chambre du Roi d'après les ordres de Monsieur le premier gentilhomme d'année par Lafitte dessinateur graveur du Cabinet du Roi, 21 juillet 1817.

mieux, le Conseil d'administration du Musée Central des Arts a établi un « Règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départements » le 9 vendémiaire an XI (1<sup>er</sup> octobre 1802). Dans l'article 6, il apparaît clairement que « le paiement des frais concernant chacun [des restaurateurs] (attendu que le ministre a déclaré ne pouvoir faire aucune avance) sera demandé et exigé en commençant les travaux de sorte qu'il y ait pour l'admin<sup>on</sup> certitude de pouvoir payer les travaux régulièrement chaque mois<sup>755</sup> ». Il va donc être question d'argent, de comptes et d'avance de fonds par les destinataires. Une nouvelle circulaire envoyée aux préfets fixe « la marche à tenir dans les diverses opérations relatives à la restauration des tableaux et aux moyens conservateurs qui doivent précéder leur transport aux musées des départements<sup>756</sup> ». Elle prévoit notamment les relations avec des intermédiaires ou « fondés de pouvoir » résidant obligatoirement à Paris, que les préfets devront nommer, pour permettre les transferts financiers, pour remettre et encaisser les tableaux. Les préfets ne choisirent pas au hasard ces personnes de confiance, et, d'après les exemples cités par Florie-Anne Blanc, il semblerait qu'ils aient eu la tentation de se tourner vers des artistes, ou tout au moins vers des connaisseurs en matière d'art<sup>757</sup>. C'est un rôle de cet ordre qu'a joué Lafitte selon nous.

Une lettre de Denon, adressée en thermidor an XI (août 1803) au citoyen Lafitte, récapitule toutes les opérations du compte du Musée de Lille<sup>758</sup>. Le directeur dit avoir « reçu des mains du citoyen Lafitte, le 4 frimaire an XI [25 novembre 1802] : 800 F ». Cette somme correspond à la mise de départ exigée de tous les départements. Il verse encore 900 F, le 22 ventôse (13 mars 1803), et 300 F, le 28 prairial (17 juin 1803). Le total des travaux s'élevant à 3 690 F, il reste donc un dû de 1 690 F, que Denon s'empresse de lui réclamer : « Veuillez, je vous prie, en enformer M. Vankemberg<sup>759</sup>, et l'inviter à presser l'envoi [...] afin que je puisse payer aux différentes personnes qui ont été occupées à cette restauration le reliquat de leurs mémoires et vous les faire passer ensuite acquittés ». Il lui précise également que les musées déjà en possession de leurs tableaux « ont accordé une gratification de 48 F aux gardiens du musée pour les travaux extraordinaires que cette opération a exigé de leurs soins ». Le musée a déjà reçu depuis quelques mois des toiles, car la notice produite pour l'ouverture au public en avril 1803 mentionne « le premier envoi accordé par le

---

<sup>755</sup> Cité par Florie-Anne BLANC, *op. cit.*, p. 70.

<sup>756</sup> La circulaire date vraisemblablement du début novembre 1802. *Ibid.*, note 370, p. 70. Un registre a été ouvert contenant les « Comptes ouverts avec les Départements, pour les 17 Musées qui leur sont attribués ». Il permet de suivre dans le détail toutes les opérations effectuées.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 105-107.

<sup>758</sup> AN, fonds des AMN, \*AA 12, correspondance supplémentaire, p. 51. Mémoires des restaurateurs de tableaux. Le directeur général du musée central des Arts au citoyen Lafitte, 22 thermidor an XI (10 août 1803).

<sup>759</sup> Denon veut-il dire van Blarenberghe, envoyé auprès du ministre pour essayer de négocier la composition du lot ?

Gouvernement<sup>760</sup> ». Au total, Lille reçut quarante-six tableaux, « et déposa entre les mains du directeur du musée de Paris, une somme de 3 738 francs<sup>761</sup> ».

Si le rôle de Lafitte semble clair, il reste toutefois une question, à laquelle nous ne pourrions pas apporter de réponse, en l'état actuel de nos recherches. Comment se retrouve-t-il dans cette fonction d'intermédiaire entre Lille et l'administration du Museum ? À qui la doit-il ? D'après la circulaire adressée aux préfets, il leur incombait de nommer le fondé de pouvoir, qui devait nécessairement être un homme de confiance. Il est donc indubitable que Lafitte a une ou des relations solides avec Lille. A ce moment, le préfet est Christophe Dieudonné, proche de François de Neufchâteau, comme lui originaire des Vosges ; il a fait une carrière administrative et politique à Paris, avant d'être nommé dans le Nord. Il a, semble-t-il, été très apprécié et a rempli sa mission avec beaucoup de zèle<sup>762</sup>. Nous n'avons rien trouvé, susceptible de montrer un lien direct entre les deux hommes. Mais Lafitte peut avoir été recommandé par un tiers, et le champ des possibles est bien vaste. Il a eu des relations avec Wicar, formé par l'Académie des Arts de Lille, et qui est très attaché à sa ville natale ; mais il est en Italie depuis un petit moment déjà, et ne reviendra d'ailleurs pas en France. Le lien de Lafitte avec Lille existe sûrement depuis plusieurs années. En effet, il expose au Salon de la ville en 1796 un portrait d'homme, malheureusement anonyme. La connaissance de son nom pourrait-elle nous apporter la clé de l'énigme ? Était-ce un notable local ou un personnage influent ? Il est fort probable qu'il sera difficile d'éclairer davantage cette "commission", dont il s'est sûrement bien tiré, puisque les tableaux sont arrivés assez vite à bon port. Nous ne pourrions pas plus répondre aux questions du bénéfice qu'il en a tiré, du "retour sur investissement" en quelque sorte. Il y a deux façons de considérer un profit éventuel : a-t-il été rémunéré ? Sans doute. Mais le plus important, un avantage en est-il résulté pour sa carrière ? Cette action lui a-t-elle servi pour obtenir de nouvelles commandes ? De nouvelles protections ? En l'état actuel de nos connaissances, seul un silence gêné s'impose.

---

<sup>760</sup> Cité par M. VANDALLE, art. cit., p. 217.

<sup>761</sup> Louis CLEMENT DE RIS, *Les musées de province*, Paris, V<sup>e</sup> Jules Renouard, 1859, tome 1, p. 82. La somme indiquée correspond au total réclamé par Denon, pour les mémoires et la gratification des gardiens.

<sup>762</sup> Christophe Dieudonné (1757- 1805). La notice nécrologique que lui consacre Bottin est, comme il se doit, plus qu'élogieuse. Mais il insiste particulièrement sur la carrière et les réussites du préfet. On y apprend toutefois les grandes lignes de sa vie. Avocat au parlement de Nancy, il s'engagea en politique dès le début de la Révolution dans sa province : « Il embrassa la cause de la révolution avec franchise, la servit avec honneur, et la vit se terminer sans avoir à rougir ». Elu à l'Assemblée législative en 1792, il occupa divers postes administratifs à haute responsabilité, tant dans les Vosges qu'à Paris, comme celui de chef de la première division du ministère de l'Intérieur en l'an VI (1797-1798). Membre du Conseil des Anciens en l'an VII, nommé au Tribunat en l'an IX, il y resta peu de temps, car ses qualités connues et appréciées le désignèrent pour occuper les fonctions de préfet de la région nord, le 3 pluviôse an IX (23 janvier 1801). S. BOTTIN, *Annuaire statistique du département du Nord, pour l'an 1806*, Lille, Impr. Marlier, p. 418-427.

## 2 – « L'école de dessin »

### 2.1 - Un débouché évident

« Il tient une école depuis 26 ans, il a formé beaucoup d'élèves très distingués dans la peinture la gravure et le dessin », ainsi se présente-t-il lorsqu'il demande le cordon de Saint Michel<sup>763</sup>. Remarquons qu'il emploie le terme « école », et non atelier, plutôt attribué aux espaces d'enseignement de la peinture. Il ne faudra pas rechercher de point de comparaison avec les ateliers fameux des peintres les plus célèbres, ni même avec ceux plus modestes. N'oublions pas que la personnalité de celui qui tient ce genre de lieux, est son meilleur atout pour attirer une clientèle d'apprentis-artistes. De l'aveu-même de David, à son retour de Rome, « les jeunes artistes vinrent en foule [I]e prier de leur donner des leçons<sup>764</sup> ». Nous avons montré que Louis Lafitte n'a guère eu l'occasion de se tailler une réputation de peintre, confronté pourtant aux mêmes conditions, mais dans des circonstances qui ont tellement changé en dix ans. Il lui aurait été difficile, nous semble-t-il, de séduire de tels élèves. De plus, il faut de l'espace pour organiser cette activité nécessitant un matériel plus important, et se posait pour lui la question de l'atelier, qu'il n'arrivait pas à résoudre<sup>765</sup>. Aussi n'enseigne-t-il pas la peinture, mais le dessin, discipline à laquelle s'applique plus volontiers le mot « école ». Cela lui était plus facile sans doute, pour des raisons de commodités spatiales, et probablement aussi pour des raisons de compétences, voire de goûts personnels.

Ce n'était pas un mauvais choix, car l'enseignement du dessin se répand depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. En même temps, le regard change progressivement sur la discipline : on passe « d'un modèle académique à dominante artistique qui prévaut au XVIII<sup>e</sup> siècle à celui, plus adapté aux conditions socio-économiques du XIX<sup>e</sup> siècle, qui repose sur l'approche géométrique du dessin<sup>766</sup> ». Peu à peu, le fossé se creuse entre arts libéraux et arts mécaniques, dessin artistique et dessin technique. Il n'est pas question, bien sûr, de voir en Lafitte un "dessinateur technique", mais l'intérêt pour les arts appliqués que révèlent à la fois

---

<sup>763</sup> AN, O<sup>3</sup> 820, dossier 10. Demande de cordon de Saint Michel, Louis Lafitte, janvier 1825.

<sup>764</sup> Jacques-Louis DAVID, « Autobiographie de David ». *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, ed. par G. et D. WILDENSTEIN, Paris, Fondation Wildenstein-La Bibliothèque des arts, 1973, p. 157.

<sup>765</sup> Par exemple, il est obligé d'emprunter celui d'un ami pour peindre l'esquisse de Périclès et l'Odéon d'Athènes

<sup>766</sup> Agnès LAHALLE, « Enfert (Renaud d') – L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850) », *Histoire de l'éducation*, 105 | 2005, p. 73.

les ouvrages et revues de sa bibliothèque<sup>767</sup>, et les collaborations qu'il développera avec des orfèvres, porcelainiers ou fabricants de papiers peints, cet intérêt, disions-nous, n'est plus à démontrer. Et rien n'interdit de penser qu'il puisse se trouver de futurs artisans parmi les élèves fréquentant son « école », oubliés dans l'énumération qu'il en fait. Parmi ceux dont nous avons retrouvé la trace, nous extrayons dès maintenant deux noms, pour lesquels le passage chez Lafitte ne donne suite à aucune carrière artistique, visible et identifiable sur la scène publique, s'entend. Ils ont le profil de l'artisan qui cherche un supplément de formation artistique, pour faire évoluer leur métier vers plus de raffinement, ou pour se mettre à la mode. Ayant suffisamment de capacités, voire de talent ils sont admis à l'École des Beaux-Arts en 1807 : en février, Pierre Gabriel Bouveret, 16 ans, fils d'un graveur sur métaux ; et en mars, Alexis Tranchant, 23 ans, né à Laval. Le père du premier ne figure qu'en 1816, dans *l'Almanach des 25 000 adresses de Paris*. En revanche, on le trouve dans *l'Almanach du commerce de Paris* en 1820, en même temps qu'une enseigne « Bouveret fils et Porchelot, graveurs sur métaux et sur pierres fines ». Ce pourrait bien être Pierre Gabriel, qui a su exploiter l'enseignement de Lafitte, en gravant plus finement, et plus artistiquement peut-être, qu'un graveur sur métaux ordinaire. Il est probable qu'il ait évolué dans sa carrière, car le Bouveret qu'on trouve à la même adresse en 1823 est à la rubrique « bijoutier », et en 1829 à celle « coutell., parfum., nécess. », avec la précision « dépôt de march. angl. ». Quant à son père — si c'est bien lui —, il continue à exploiter son atelier. Pour le second, on trouve un artisan du nom de Tranchant, tantôt qualifié de fondeur, tantôt de graveur, dans *l'Almanach du commerce de Paris* de 1802 à 1810 ; puis à partir de 1813, une veuve Tranchant qui s'occupe de vente de métaux ou de cuivre. Si Alexis a des liens avec cette famille, il ne s'implique pas dans l'activité d'origine, ou ne laisse pas de traces. De semblables élèves, issus de l'artisanat, ne laissent que peu de traces, encore est-ce dans les almanachs commerciaux.

Parler d'école est certainement un peu pompeux ; sans aller jusqu'à voir en lui un « professeur de dessin dispensant ses leçons dans une mansarde<sup>768</sup> », nous pensons qu'il s'agissait vraisemblablement de cours à destination d'un effectif plus ou moins réduit — peut-être issu de son milieu familial ou amical —, donnés rue de Tournon, dans l'appartement où il s'installe fin 1798, et qu'il occupe jusqu'à la seconde Restauration. Cela correspond bien à l'indication chronologique fournie par Lafitte lui-même : cours ou « école », son activité

<sup>767</sup> Par exemple les *Annales de l'industrie nationale et étrangère*, par Le Normand et de Moléon, 1820-1826, ou les *Annales de l'industrie manufacturière*, par de Moléon, 1827 et première semestre 1828. Cf. CAT, n° 490.

<sup>768</sup> Alain BONNET, « La formation pratique des ateliers d'artistes au XIXe siècle », *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris 1780-1863*, France NERLICH et Alain BONNET dir., Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2013, p. 57.



d'enseignement existe depuis 26 ans. C'était un des moyens des plus commodes et des plus appropriés pour augmenter ses revenus maigrelets. Girodet l'avait fait avant lui, comme le rapporte Pierre-Alexandre Coupin : « A son retour d'Italie, Girodet [...] dut penser à se procurer par l'exercice de son talent les moyens de subvenir aux frais d'exécution des ouvrages qu'il méditait sans doute. C'est probablement cette considération qui le détermina de céder aux désirs de certains amateurs distingués dans la Société par leur nom et leur fortune, et il ouvrit un atelier d'instruction dont la rétribution était un peu plus élevée que celle fixée par les autres maîtres de la capitale<sup>769</sup> ». Une différence notoire entre les deux jeunes pensionnaires réside incontestablement dans leur milieu social et relationnel très différent. Les amis de Girodet sont efficaces et influents, puisqu'il obtient sans difficulté un atelier au Louvre dès son retour<sup>770</sup>, tandis que Lafitte doit se contenter de recevoir des élèves dans son appartement.

Le terme d'école, employé par Lafitte, reflèterait-il une part d'orgueil ? Sans doute, mais il pourrait aussi correspondre à une réalité, au moment où il l'écrit, c'est-à-dire en 1825. Dans une précédente note de 1817, il parlait seulement d'« enseignement », en citant des ouvrages qu'il aurait écrit, et sur lesquels nous reviendrons un peu plus loin<sup>771</sup>. Il y a peut-être une raison à cette ampleur nouvelle perceptible dans le vocabulaire : il a enfin obtenu le logement tant attendu en 1816, et il est si vaste qu'il y a deux ateliers, un personnel et un pour les élèves. Nul doute que cela a dû dynamiser l'activité de "maître à dessiner" de Lafitte, d'autant plus que sa nouvelle fonction de dessinateur du Cabinet du Roi lui apportait un surplus d'importance. Nous aurons l'occasion de le montrer plus loin.

Attardons-nous un instant sur ces ateliers, bien qu'ils nous projettent seize ans plus tard, car nous avons une idée assez précise de ce qu'ils renfermaient, grâce au catalogue de vente, et aussi au procès-verbal du commissaire-priseur, qui montre de nombreux lots non cités dans le premier document<sup>772</sup>. Nous ferons deux remarques préalables. Tout d'abord, il est impossible de connaître exactement le contenu de chaque espace. Le catalogue de vente n'est pas un inventaire réalisé pièce par pièce. Le matériel vendu comprend à la fois celui à

---

<sup>769</sup> Cité par Sidonie LEMEUX-FRAITOT, « Les ateliers de Girodet », *Apprendre à peindre ...*, op. cit., p. 135.

<sup>770</sup> A vrai dire, Girodet s'était vu attribuer par la Commission exécutive des arts, à « titre d'encouragement », un atelier au Louvre en mai 1795, avant même son retour d'Italie. Un ami, François Noël — l'auteur du Dictionnaire de la fable —, était intervenu. Mais la rumeur de sa mort à Gênes avait entraîné la redistribution de cet atelier. Qu'à cela ne tienne, on lui en trouva un autre en février 1796, malcommode sous les combles, mais « le prestige du lieu marquait la réussite du jeune artiste : posséder un logement au Louvre représentait non seulement un avantage financier, puisqu'il était gratuit, mais surtout une reconnaissance sociale : il confirmait le jeune peintre dans son statut de maître ». Sidonie LEMEUX-FRAITOT, art. cit., p. 135. La différence de traitement entre les deux pensionnaires apparaît crûment, dans toute son injustice.

<sup>771</sup> AN, O<sup>3</sup> 355. Note adressée au secrétaire de la Chambre du Roi..., 21 juillet 1817.

<sup>772</sup> Archives de Paris, D48E<sup>3</sup> 22. Vente à la requête de M<sup>me</sup> Lafitte, le 18 décembre 1828.

son propre usage, et celui servant à l'enseignement des élèves, mais on peut supposer que de nombreux modèles, instruments, et autres objets d'études étaient mis en commun. Ensuite, il a disposé certainement d'un équipement moins fourni dans les premiers temps de son activité, ne serait-ce que par manque de place. Mais la composition ne devait guère être différente.

## 2.2 - L'« indispensable »

« Je n'ai pas encore une bosse ni une estampe, etc., qui me sont de la plus grande nécessité. [...] des choses que la nature de mes études me rende dès à présent indispensables ; [...] je voudrais commencer à me procurer, peu à peu, certains livres, estampes, médailles, plâtres, etc., et mille autres petits objets qu'on ne peut détailler, et dont l'étude et la propriété sont [...] indispensables<sup>773</sup> ». Ces propos, tenus par Girodet énumèrent les outils de travail d'un artiste, et nous les retrouvons chez Lafitte. Maître et élèves avaient de quoi puiser l'inspiration au gré des gravures, copies en plâtre, antiquités, et dans toute une collection d'objets d'origine végétale, minérale et animale, de ces choses que l'on trouve à l'époque dans tout bon cabinet de curiosités, et qui sont « le *pain* des artistes » selon l'expression de Girodet.

Nous avons dénombré quelques 3 545 estampes, de tout style et de toutes époques, mais les graveurs français depuis le XVII<sup>e</sup> siècle (environ 2 400) ont sa préférence ; parmi ceux-ci, « l'Ecole moderne » est bien représentée (environ 1 000). Rien que de Jacques Callot, il y en a 1 247, mais la particularité de ce graveur a été de réaliser de petites pièces sur des thèmes très variés : de quoi fournir de nombreux exemples aux dessinateurs. Le genre du portrait est particulièrement bien représenté, toutes époques confondues, avec notamment 54 planches de Robert Nanteuil. L'atelier contenait également de nombreuses planches dessinées, pouvant servir de modèles : têtes d'étude à la plume ou à la pierre noire rehaussée de blanc (36 pièces), des études de mains et des pieds (9), des académies, des figures drapées et des figures nues, à la pierre noire sur papier blanc, ou de couleur rehaussé de blanc (36 pièces). Pour apprendre à représenter le corps et les mouvements avec justesse et réalisme, il y avait 29 pièces « études d'ostéologie et de myologie, dessinées en 1784, à la sanguine<sup>774</sup> », datant sans doute des débuts de sa formation, peut-être même copiées chez Demarteau. On

---

<sup>773</sup> Anne-Louis GIRODET *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire*, mises en ordre par P-A Coupin, Paris, J. Renouard, 1829, tome 2, Lettre XXXIX, à M. Trioson, Rome le 1<sup>er</sup> février 1791, p. 382-383.

<sup>774</sup> CAT, n° 159.

pouvait compter aussi sur quelques études de « serpents, d'oiseaux, etc. ». En bref, tout un arsenal pour apprendre et se perfectionner, complété par les pièces en ronde-bosse

Les moulages en plâtre sont de plusieurs types. Il y a d'abord ceux qu'on voyait accrochés au mur sur le dessin montrant l'atelier du "pauvre peintre"<sup>775</sup> : des modèles anatomiques de différentes parties du corps, des lots de pieds, de mains, de jambes, de bustes, de têtes, certainement dans des positions variées ; des études dont « quelques-unes [sont] moulées sur nature<sup>776</sup> », nous révèle le catalogue. Pour apprendre à dessiner le corps, un manuel anatomique ne suffit pas, si précis soit-il. Car le livre montre une image en deux dimensions, il manque le volume et la profondeur, que le dessinateur rendra par la perspective, le modelé, la répartition des ombres et lumières. Pour l'appréhender, rien de mieux qu'une ronde-bosse, que l'on peut manipuler et observer sous tous les angles. Ce qui n'empêche pas qu'il y avait aussi comme autres sources de documentation, de nombreuses « anatomies » et « têtes d'études », peut-être des dessins. L'atelier comportait aussi un squelette bien sûr, et un mannequin à ressort, pour représenter les différents mouvements du corps, bien moins coûteux qu'un modèle en chair et en os, qu'il remplaçait peut-être efficacement. Parmi les objets en plâtre, se trouvaient également « plusieurs statues moulées sur l'antique, dont Vénus de Médicis, l'Apolline, Minerve, etc. », ainsi que « plusieurs bustes [...] dont Apollon et Diane, tête de Niobé, du Laocoon, Démosthène, etc.<sup>777</sup> ». On recense encore d'autres bustes, "modernes" ceux-là : « Diane de Poitiers, moulée sur sa statue, Mignard, le Roi Charles X, M. Denon, etc.<sup>778</sup> ». Il y avait aussi Turenne, d'après le procès-verbal. Six boîtes en carton avec couvercle contenaient « 900 empreintes en plâtre, de diverses pierres gravées<sup>779</sup> », vendues sous la dénomination de « plâtres antiques ». Il pourrait s'agir de bas-reliefs.

Pour recréer paysages et décors, on disposait de toute une collection d'éléments naturels ou d'objets. Dans la catégorie "objets", signalons deux bateaux, « une corvette avec ses agrès », et un modèle de frégate, cité dans le procès-verbal ; « deux modèles de candélabre » ; des vases antiques. Dans le registre guerrier, on ne trouve qu'une cuirasse, ce qui semble étonnant pour un artiste qui a tant représenté de trophées d'armes et autres motifs de ce genre. Pour le monde animal : « quelques oiseaux empaillés, bartavelles, perdrix, etc.,

---

<sup>775</sup> Cf. Annexe 1, figure 18.

<sup>776</sup> CAT, n° 374.

<sup>777</sup> *Ibid.*, n° 371 et 372.

<sup>778</sup> *Ibid.*, n° 373.

<sup>779</sup> *Ibid.*, n° 365.

avec leur cage en verre<sup>780</sup> » ; « Plusieurs papillons et autres insectes, dans des boîtes avec un verre<sup>781</sup> » ; « Environ 150 coquilles de différens genres<sup>782</sup> ». Le procès-verbal de la vente rajoute « trois bêtes dont un crocodile », sans doute empaillées elles-aussi, et « une tête de cheval », dont il n'est pas précisé sous quelle forme elle se présente. Dans la bibliothèque, on pouvait se rapporter au *Nouveau recueil de planches coloriées d'oiseaux*, d'après des dessins de Huet et de Prêtre. Pour le monde végétal, on pouvait compter sur un *Herbier forestier ou collection d'arbres et d'arbrisseaux qui composent les forêts*, contenant « 42 échantillons très bien préparés et placés sur une feuille de papier blanc », ou encore sur les *Leçons de flore, Cours complet de botanique, etc. avec 56 planches coloriées*. Ces trois ouvrages sont publiés entre 1819 et 1820, le premier étant même encore en cours de publication en 1828.

L'achat de Lafitte aurait-il un rapport avec son activité d'enseignement et la mise à disposition d'une documentation riche et diversifiée pour ses élèves ? Ceux-ci avaient-ils accès à la bibliothèque ? Sans anticiper sur la question de la bibliothèque de Lafitte, qui fera l'objet d'une étude dans un autre chapitre, nous pouvons au moins répondre sur un point : sa localisation. Les seules bibliothèques vendues sont en bois blanc, certainement très ordinaires, et selon nous, elles se trouvaient dans l'atelier, comme nous le voyons chez d'autres artistes, Gros ou Guérin par exemple. Là devaient être regroupés les nombreux « ouvrages à figures », et, les « livres relatifs aux arts », de façon à toujours avoir sous la main exemples et modèles. Le *Dictionnaire pittoresque et historique*, malgré son titre général, est un ouvrage thématique consacré aux arts<sup>783</sup>. Il aurait pu tout aussi bien prendre place parmi les « livres relatifs aux arts » du catalogue. L'indication sur la première page en fait comprendre tout l'intérêt pour un jeune artiste en formation : il est « utile aux artistes, amateurs des beaux-arts et étrangers ». Il inclut quatre discours sur l'architecture, la peinture, la sculpture et la gravure depuis leur origine et des « catalogues ou tables alphabétiques des plus fameux artistes anciens et modernes qui ont professé ces arts et illustré leur siècle ». Il a sans doute utilisé cet ouvrage de 1766, dès le début de sa formation.

Parmi les objets les plus nombreux, on trouve les monnaies (395) et médailles (2133), de tous pays et toutes époques, soit plus de 2500 au total. Ce ne sont pas toujours de belles

---

<sup>780</sup> *Ibid.*, n° 376. D'après le procès-verbal de la vente, il y avait même un aigle, animal certainement fort utile s'il était déjà dans la collection sous l'Empire. En 1828, il ne rapporte que 8 francs,

<sup>781</sup> *Ibid.*, n° 377.

<sup>782</sup> *Ibid.*, n° 378.

<sup>783</sup> HEBERT, *Dictionnaire pittoresque et historique ou Description d'architecture, peinture, sculpture, gravure, histoire naturelle, Antiquités et dates des établissemens [sic] et monumens [sic] de Paris, Versailles, Marly, Trianon, S. Cloud, Fontainebleau, Compiègne, autres maisons royales et châteaux à environ quinze lieues autour de la capitale et discours sur ces quatre arts, avec le catalogue des plus célèbres artistes anciens et modernes, et de leurs vies*, Paris, C. Hérisant, 1766, 2 vol.

pièces terminées, il y a quelques moules en plâtre, mais surtout des empreintes, en soufre colorée, comme les 1300 médailles grecques. Il possède des clichés pour les pièces « modernes », réalisées par les graveurs Galle, Gatteaux, et Depaulis, avec lesquels il a eu l'occasion de travailler, notamment pour les médailles de Napoléon. Cette sorte d'empreinte, faite dans du plomb, permettait de juger de l'état d'avancement ou de la qualité de la gravure. La valeur documentaire de tels objets, véritables mines iconographiques, n'est plus à démontrer. C'est Girodet, encore une fois, qui souligne l'intérêt de ces « médailles antiques et marbres en échantillons, qui deviennent presque indispensables à un artiste qui veut mettre quelque vérité dans l'architecture qu'il peut avoir à représenter<sup>784</sup> ».

Outre la documentation, un atelier a besoin de matériel<sup>785</sup>. Il est probable que chaque élève apportait le sien, au moins pour ce qui était facilement transportable, et pour ce qui concernait les "consommables", peintures, crayons, encres etc. Ce qui figure à la vente correspond à celui que Lafitte utilisait personnellement, tant pour le dessin que pour la peinture<sup>786</sup>. Il a beaucoup de plumes de corbeau, si utiles au dessinateur et si joliment décrites dans la *Décade philosophique* : « Le Dieu des Arts l'a juré par le Styx ;/Pour tes dessins d'une touche si pure, /Ces plumes de corbeau vont, changeant de nature, /Devenir, sous tes doigts, les plumes de phénix<sup>787</sup> ». Parfois, on remarque des objets plus précieux, tel « un étui de mathématiques en acajou [...] de chez Hubert<sup>788</sup> », ou de l'or en feuilles, « 2 paquets composés de chacun 240 cahiers, contenant 24 feuilles, de la fabrique de G. H. Benda<sup>789</sup> ». En

---

<sup>784</sup> Anne-Louis GIRODET, *op. cit.*, Lettre à M. Trioson, Rome 28 septembre 1790, p. 375. Pour ce qui est du marbre, Lafitte en avait aussi dans sa collection, en même temps que d'autres gemmes et minéraux. Rien d'exceptionnel, si l'on en juge par le prix de vente particulièrement bas.

<sup>785</sup> Pour tout ce qui constitue le matériel du peintre en ce début de XIXe siècle, on se reportera à Pierre Louis BOUVIER, *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, Paris, F.-G. Levrault, 1827.

<sup>786</sup> Il n'y a rien que de très courant pour un dessinateur : des « crayons anglais », réputés pour leur qualité ; des plumes de corbeau, les meilleures pour le dessin à l'encre de chine ; « pinceaux à laver » ; des règles, y compris en mesures anglaises, équerres, compas, etc. ; ou pour un peintre : plusieurs boîtes de couleurs, dont une « garnie » ; des palettes, y compris une « de voyage » ; des baguettes de peintres ; des flacons, sans doute pour préparer et conserver les couleurs ; des toiles ; deux chevalets .

<sup>787</sup> Le poème est adressé « A un dessinateur renommé », par un poète nommé Guichard. *Décade philosophique*, an XI, n° 23, 20 floréal (10 mai 1803), vol. 3, p. 310. Apparemment, Lafitte est resté attaché à un ustensile traditionnel, pour lequel il existait une alternative "moderne". Dans le numéro suivant de la *Décade*, on apprend qu'« un Anglais nommé Wise a inventé une plume d'acier également propre à l'écriture et au dessin, et qui surpasse pour les traits fins et forts les plumes d'oie et de corbeau ». *Ibid.*, n° 24, 30 floréal (20 mai 1803), p. 380.

<sup>788</sup> CAT, n° 383. Ne s'agirait-il pas plutôt de Léopold Huret, ingénieur mécanicien, breveté du Roi et de S. A. S. Madame la Duchesse douairière d'Orléans, et du garde-meuble de la couronne ? Il expose au Salon des produits de l'industrie en 1819 « des étuis de mathématiques complets du plus beau fini ». *Rapport du jury d'admission des produits de l'industrie de la Seine ...*, par L. Héricart de Thury, Paris, C. Ballard, 1819, p. 135.

<sup>789</sup> *Ibid.*, n° 386. G. H. Benda, de Fürth (Bavière), est peut-être l'inventeur d'un procédé de fabrication d'or faux. Cette industrie était une spécialité de la région. En 1841, « la France est encore tributaire de l'Allemagne pour l'or faux en poudre ou en feuilles ». *Description des machines et procédés spécifiés dans les brevets d'invention ...*, Paris, Vve Bouchard-Huzard, 1846, p. 511.

réalité, il s'agissait d'or faux, dont il se servait dans la décoration, et peut-être aussi pour la réalisation de ses encadrements, car il y avait des bordures dorées, des cadres, et des passe-partout. On trouvait aussi dans l'atelier des instruments qui auraient pu servir à tous, une « chambre claire » et une « presse en taille douce ». La première est un dispositif ingénieux pour dessiner d'après nature : un système optique reproduit sur le papier la scène visée par l'artiste, et lui permet aisément d'en tracer les contours. Celle utilisée par Lafitte est certainement construite d'après le brevet de Wollaston en 1806. Il est possible qu'il ait vu cette *camera lucida* lors de son séjour en Angleterre en 1814, mais il était déjà possible de se la procurer en 1810 chez l'opticien Lerebourg, place du Pont-Neuf. Cet instrument pouvait aider tout le monde à l'atelier : « particulièrement précieux pour un jeune artiste qui sait l'employer avec intelligence », il lui permet d'exercer la justesse de son œil ; c'est aussi un gain de temps pour « l'artiste consommé [...], surtout lorsqu'il y a une grande complication d'objets à dessiner », car il lui permettra de « déterminer les positions relatives de tous les points » importants de son tableau<sup>790</sup>. Quant à la presse, elle devait servir essentiellement dans le cadre de l'enseignement, car les futurs graveurs sont nombreux parmi les élèves dont nous avons retrouvé la trace. Grâce à sa formation, Lafitte était pour eux un professeur doublement compétent, pour le dessin en lui-même bien sûr, mais aussi pour les spécificités du dessin destiné à la gravure, pour laquelle il a beaucoup travaillé.

### 2.3 - « Beaucoup d'élèves distingués » ?

Quels étaient-ils donc, ces nombreux artistes qu'il a formés dans la peinture, la gravure et le dessin ? Quelques documents, parmi lesquels les très officiels registres d'inscription à l'école spéciale de peinture et la liste des artistes autorisés à peindre dans la galerie du Sénat, nous ont permis d'en retrouver une douzaine.

Le premier est le fils de son ami le graveur Charles Normand, Louis-Marie (1789-1874). Il s'inscrit à l'École de peinture le 3 brumaire an XIII (25 octobre 1804), à tout juste quinze ans. Le registre précise : « élève de M. Lafitte. Présenté par M. Renou <sup>791</sup> ». Doté d'un talent précoce, il avait reçu les premières leçons de dessin, architecture et gravure de son père, mais pour apprendre à dessiner la figure, il était entré dans l'atelier de Louis Lafitte. Ce « maître » a occupé une place privilégiée dans la vie de l'élève, à tel point que la notice

---

<sup>790</sup> « *On the camera lucida etc. Considérations sur la camera lucida* du Dr. Wollaston », *Bibliothèque britannique. Sciences et arts*, tome 43, 1810, p. 80-81.

<sup>791</sup> ENSBA, Ms 823. Registre des élèves de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Paris inscrits à mesure qu'ils ont pris des billets de protection ...depuis le 5 février 1778 jusqu'au 12 août 1813.

nécrologique de Louis-Marie, soixante-dix ans plus tard, s'en fait encore l'écho. Il est probable que l'affection ait été réelle, et même réciproque : « Louis Normand professa toujours pour son maître une vive reconnaissance et une grande vénération. M. Lafitte, en effet, l'avait pris en amitié et lui avait souvent donné des marques d'estime, auxquelles son élève était fort sensible<sup>792</sup> ». Normand fils, initié par un père qui avait montré la voie de la gravure au trait, continua sur ce chemin, et produisit durant sa vie un grand nombre d'ouvrages. Citons par exemple l'*Entrée triomphale du duc d'Angoulême à Paris*, d'après les dessins de Lafitte, gravée en 1825. Sa carrière fut bien remplie, et « il serait impossible d'énumérer ses œuvres éparses, produit de son labeur infatigable. Le chiffre s'en élèverait sans doute à plusieurs milliers<sup>793</sup> ». Mais le graveur, même fécond, passe souvent discrètement sur la scène artistique, et Louis Normand n'a pas laissé une trace aussi visible que deux autres élèves de Lafitte, les frères Devéria.

L'aîné, Achille (1800-1857), est inscrit sur le registre le 13 septembre 1815, et son frère Eugène (1808-1865), le 28 août 1818<sup>794</sup>. Tous deux sont précoces : le premier a quinze ans, le second, à peine treize. Un dessin de Lafitte représentant Achille enfant nous indique qu'il connaissait et probablement fréquentait la famille Devéria<sup>795</sup>. On trouve une indication supplémentaire de leur présence dans « l'école » de Lafitte sur le registre des personnes autorisées à entrer dans la galerie de peinture du Sénat. Le passage d'Achille « 16 ans, élève de M. Lafitte » est noté le 13 octobre 1816, et celui d'Eugène, le 3 mai 1819<sup>796</sup>. Les deux frères eurent des carrières bien différentes. Eugène remporte un triomphe au Salon de 1827, avec la *Naissance d'Henri IV*, et l'on a pu croire qu'un chef de file du romantisme était né. Mais « Eugène Devéria ne dépassa point son premier effort. Son coup d'essai fut son coup de maître<sup>797</sup> ». Dans une première partie de sa vie, Achille excelle dans un domaine où l'avait initié Lafitte : l'illustration. Il est un des grands illustrateurs et lithographe des éditions romantiques. Les milieux littéraires de ce mouvement fréquentent d'ailleurs l'atelier que son frère et lui ont ouvert en 1820 ; ne disait-on pas que « le romantisme était chez lui chez les

---

<sup>792</sup> QUEUX DE SAINT HILAIRE, *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Louis-Marie Normand, graveur en taille-douce*, Paris, impr. de F. Malteste, 1875, p. 5-6.

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 8. Cf. Index 10, Lexique des graveurs.

<sup>794</sup> AN, AJ<sup>52</sup> 234. Ecoles spéciales de peinture et de sculpture de Paris : enregistrement de MM. les élèves (août 1807 à avril 1841). Achille Devéria : n° 298 ; Eugène Devéria : n° 470.

<sup>795</sup> Nous remercions Olivia Voisin pour nous avoir fourni cette information. Le dessin est conservé dans une collection particulière.

<sup>796</sup> Institut de France, Bibliothèque Thiers, Ms Masson 172. Registre contenant les noms et prénoms des artistes qui ont reçu des cartes d'entrée de la galerie des tableaux du Sénat conservateur en date du 7 messidor an XI (26 juin 1803) époque de son ouverture jusqu'en 1820, folio 40 et 55.

<sup>797</sup> Théophile GAUTIER, *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques*, Paris, Charpentier et Cie, 1874, p. 222. La notice sur Eugène Devéria avait paru dans le *Moniteur* du 13 février 1865.

Devéria<sup>798</sup> » ? Achille a mis aussi à profit les séances de copies des pièces de Nanteuil que Lafitte lui a sans doute imposées, et il a été portraitiste à succès. Il abandonne ses crayons en 1847, quand il est nommé dans une commission chargée de travailler au catalogage des estampes de la bibliothèque royale ; il devient ensuite conservateur du cabinet des estampes en 1855, en remplacement de Jean Duchesne. Charles Baudelaire a pris sa défense à plusieurs reprises et notamment au Salon de 1845 : « Pendant de longues années, celui-ci a puisé, pour notre plaisir, dans son inépuisable fécondité, de ravissantes vignettes, de charmants petits tableaux d'intérieur, de gracieuses scènes de la vie élégante, comme nul n'en a édité depuis<sup>799</sup> ».

Plusieurs autres élèves, biens moins connus, ont été inscrits à l'Ecole de peinture. En même temps que Louis-Marie Normand, on trouve Frederick Auguste Milhauser, de Dresde, âgé de 33 ans. Nous avons cité précédemment les deux inscrits fils d'artisans de 1807. En 1821, Jacques Jean Adolphe Jeandon, 20 ans, se présente comme élève de Lafitte et Monvoisin. Nous n'avons trouvé aucune information sur ces personnages. Claude Joseph Edmond Curty (1799-après 1882), 18 ans, inscrit en 1817, est un peu plus documenté, car il a exposé des tableaux régulièrement au Salon de 1824 à 1841. Il a peint de nombreuses vues de Paris et, dans un genre différent, on lui doit la décoration de la salle de banquet maçonnique à Mons, ainsi que des grisailles dans l'église d'Anzin (Nord). Il fut également élève d'Abel de Pujol et de Boisselier<sup>800</sup>. Lafitte connaît très bien le dernier inscrit en 1826, Auguste François Louis (1810-après 1865), car il est le fils du graveur Jean-François Ribault, son ami et aussi son cousin par alliance. Il se spécialise dans la gravure d'architecture, et expose au Salon de 1831 à 1865.

Les autres élèves ne se retrouvent pas sur le registre de l'Ecole des Beaux-Arts ; leurs liens avec Lafitte sont attestés par des dictionnaires d'artistes ou des livrets du Salon. En premier lieu, il faut citer Athalie Ribault (1781- ?), mère du précédent. Elle peignait des portraits essentiellement, et aurait également donné des cours particuliers<sup>801</sup>. Sa fille gravait au trait selon Gabet. Bien que nous n'ayons pas trouvé beaucoup d'informations à son sujet, il serait étonnant qu'elle n'ait pas été formée par Lafitte, en même temps que son frère et sa mère<sup>802</sup>. Sans lien apparent avec cette famille décidément tournée vers l'art, une autre femme

---

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>799</sup> Charles BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, « Salon de 1845 », p. 22.

<sup>800</sup> Il y a de lui au musée Carnavalet une estampe représentant la bataille d'Ouessant et *Le Vengeur*, mais plus proche de celle des *Tableaux historiques de la Révolution* que du dessin de Lafitte.

<sup>801</sup> Charles GABET, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIXe siècle*, Paris, Madame Vergne, p. 592.

<sup>802</sup> Il est possible qu'elle soit "la Julie Ribault", auteur de « plusieurs vignettes gravées d'après les dessins de M<sup>lle</sup> Ribault, un portrait de femme, lithographié par elle, et le *Jugement dernier*, d'après Michel-Ange, gravé à l'eau-



du nom de Julie Ribault (1789-1851) a suivi assez jeune l'enseignement de Lafitte ; peintre de genre et portraitiste, elle expose au Salon de 1810, à 21 ans, et jusqu'en 1839. En 1824, elle obtient une médaille d'or<sup>803</sup>. Elle dessinait et gravait aussi au trait, et à partir des années 1840, elle collabore régulièrement aux *Journal des Dames* et *Journal des Demoiselles*<sup>804</sup>. Jacques Messidor (dit Henri) Boisseau (1794-1848), est lui aussi un artiste consommé, graveur et dessinateur de paysages ; il obtient en 1814 un prix de gravure de topographie au Dépôt général de la Guerre. Sa production est constituée d'une « infinité d'eaux-fortes », et aussi de lithographies de paysages. Grand amateur de sous-bois, il ne participe qu'à un seul Salon, en 1833, avec un dessin à la mine de plomb, *Souvenir de la forêt de Fontainebleau*. Il a bénéficié de plusieurs maîtres, Bertin et Michallon pour le dessin, Fortier pour la gravure, et s'est adressé à Lafitte pour la figure, comme Normand fils l'avait fait. Était-ce cette compétence particulière et reconnue que l'on venait chercher chez cet ancien pensionnaire ?

Probablement. Selon Gabet, Boisseau « donne des leçons au crayon, à l'estompe et au lavis<sup>805</sup> ». Nous avons commencé avec un élève proche, terminons par un autre, dont il s'est probablement occupé dès le début de son activité d'enseignement : François-Louis (1782-1849), fils de Jacques Couché, le graveur de la *Galerie du Palais Royal* entre autres. Les liens d'amitié qui unissaient Lafitte avec les Couché père et fils, sont attestés par un dessin réalisé bien plus tard, et dédié « à mon ami Couché ». On trouvera dans le chapitre consacré à la gravure, les collaborations entre les trois artistes, plus importantes en nombre entre Lafitte et Couché fils<sup>806</sup>.

La plupart des élèves de Lafitte sont issus du sérail, baignant dans les arts depuis leur plus tendre enfance. Sans être des artistes sur le devant de la scène, reconnus et choyés de l'institution et du public, ils se sont fort honorablement comportés, et certains ont laissé derrière eux un catalogue bien fourni.

---

forte par Mlle Ribault » : CAT n° 294. Une fille était née dans la famille Ribault en 1808, prénommée Stéphanie Athalie Julie. Archives de Paris, Etat-civil reconstitué, V3E/N 1930. Gabet non plus que Nagler ne cite son prénom, mais le second précise qu'il ne faut pas la confondre avec l'autre Mlle Ribault, « citée ci-après ». G. K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon ...*, München, E. A. Fleischmann, 1843, p. 97.

<sup>803</sup> Charles GABET, *op. cit.*, p. 592-593.

<sup>804</sup> Elle connut une fin terrible, victime d'un de ces faits divers sanglants qui défraya la chronique en son temps. Charles Dickens s'en fit l'écho dans le périodique *The household narrative of current events* de janvier 1851. Elle fut assassinée par le commis du journal, chargé de lui apporter les 200 francs mensuels qu'elle gagnait pour ses dessins et gravures. En ce jour du 31 décembre 1850, il décida de les garder pour lui, et d'assassiner la légitime bénéficiaire. Mais Julie n'était pas tout à fait morte, et elle écrivit avec son sang le nom du coupable, qui fut exécuté le 15 mai 1851. Cf. Londres, *Victoria & Albert Museum, Department of prints and drawings and Department of paintings accessions 1957-1958. Fashion plate*, n° d'inv. E.22396:270-1957 ; gravure coloriée à la main, vers 1840.

<sup>805</sup> Charles GABET, *op. cit.*, p. 75.

<sup>806</sup> Cf. Deuxième partie, chapitre 3 : Dessiner pour graver. Il a gravé notamment 57 planches pour les *Fastes de la Nation française*.

### 3 - Transmettre à un plus vaste public

Dans le premier document de 1817, Lafitte ne parle pas de cette « école » ; en revanche, il dit être « l'auteur d'un grand nombre d'ouvrages dont plusieurs servent à l'enseignement<sup>807</sup> ». Bien sûr, il faut tenir compte de ce qui s'est perdu en deux siècles ; de ce qui a pu nous échapper au cours de recherches, qui ne sont jamais aussi poussées qu'on le souhaiterait. Malgré tout, il nous semble que Lafitte fait à nouveau preuve, au mieux d'exagération, au pire de forfanterie. A moins qu'il ne tienne compte des volumes qu'il a illustrés, comme les *Annales du Musée* et les *Vies des peintres*, publiées par Landon, et qui devaient probablement servir autant aux apprentis-artistes, qu'aux amateurs d'art. Le seul recueil que l'on peut considérer comme un manuel d'enseignement paraît en 1810 ; c'est un in-folio qui vise un large public, *Principes élémentaires de dessin et d'anatomie, à l'usage des lycées et des écoles de dessin, en vingt-quatre planches*<sup>808</sup>. Les qualifications de l'auteur sont rappelées : « Par Louis Lafitte, Peintre d'histoire, Ancien Pensionnaire de l'Ecole de France à Rome, Membre de l'Académie de Florence, etc. ». Le complément de titre décrit précisément le contenu : « On a représenté, à la suite de chaque figure, un écorché et son squelette posés dans les mêmes attitudes ; on y a joint aussi plusieurs planches des extrémités du corps humain dessinés dans une plus grande proportion ». Le titre très classique annonce un ouvrage qui ne l'est pas moins, comme il s'en est fait tant au XVIII<sup>e</sup> siècle, et comme il continue de s'en faire. Les planches sont gravées en manière de crayon, peut-être pas la plus novatrice en matière de gravure, mais certainement la plus adaptées pour rendre l'effet d'un carnet de croquis ; elles en rappellent d'autres déjà vues chez Demarteau, notamment dans la façon de dessiner les pieds, assez disgracieuse à notre goût. Le modèle est un nu idéal, pris dans la statuaire antique : déhanché léger, poids du corps sur une jambe tendue et sur le bras opposé, en appui sur un support ; silhouette ondulante, toute en tension et relâchement, qui permet de montrer les muscles du torse, tantôt en extension, tantôt comprimés. Lafitte connaît parfaitement le canon classique, dont il donne d'ailleurs les proportions planche 20. Comme l'indique le complément de titre, il y a deux types de planches, certaines montrant le corps entier et les autres, des détails : dix pour la figure en pied, de face et de dos, avec les écorchés et les squelettes correspondants, dont quatre donnent les noms des muscles et des os ; douze pour les détails de la tête et du visage, ainsi que les mains et les pieds. Cinq graveurs se sont

---

<sup>807</sup> AN, O<sup>3</sup> 355. Note adressée au secrétaire de la Chambre du Roi..., 21 juillet 1817.

<sup>808</sup> Le livre est publié chez Jean, éditeur, marchand d'estampes connu, rue Saint Jean de Beauvais. Il se vendait 24 francs.

partagé le travail, sous la direction de son ami Jacques Couché. Et qui dit manière de graver ramenant au siècle précédent, dit aussi artistes dont la carrière est largement derrière eux, et plonge dans le XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils sont de la génération de Jacques Couché (1759-1821?), tous nés autour de 1750 : Charles-Louis Lingée (1748-1819), Pierre-Jean Boquet (1751-1817), Nicolas Schenker (1760-1848) ; les deux principaux, aux dates inconnues, sont Marie-Adelaïde Duclos<sup>809</sup>, peut-être la plus jeune du groupe, et Sébastien Desmaretz. Celui-ci grave seize planches sur vingt-quatre, dont la totalité des parties du corps (parties du visage et extrémités). Il est responsable aussi de la première, sorte de frontispice qui sert de page de titre. On y voit une figure féminine drapée, appuyée contre un haut piédestal où sont inscrits titre et auteurs du recueil. C'est une artiste, reconnaissable à son porte-crayon ; elle tourne la tête vers le buste de Minerve, en bonne place sur le piédestal. À droite, une grande torchère complète et équilibre le décor. Mlle Duclos a gravé quatre planches, et les autres graveurs, chacun une. On pourrait se demander pourquoi réunir autant de collaborateurs ; le travail a-t-il été réparti ainsi dès le début, ou a-t-on appelé à la rescousse, parce que le travail prenait du retard ? Ces graveurs, tous experts dans l'exécution de la gravure en pointillé<sup>810</sup> et en manière de crayon, se retrouvent sur ce projet, à la requête de Couché certainement. Ils se connaissent, et ont déjà eu l'occasion de travailler ensemble, sans aucun doute, à un moment ou à un autre de leur carrière. Mais Lafitte les connaît-il ? Cette collaboration avec des artistes confirmés mais typés, représentant une tradition issue du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous la voyons aussi à l'œuvre dans la carrière de Lafitte vers 1800-1805. Les estampes dont il réalise les dessins, sont gravées par des artistes de ce genre, ce qui nous fait conclure en faveur d'une certaine nostalgie pour la gravure qu'il a pu apprendre et voir passer chez Demarteau.

Les *Principes élémentaires*, tels que nous les connaissons, ont paru en septembre 1810<sup>811</sup> ; mais c'est certainement une deuxième version. En effet, en novembre 1809, avait été déposé un ouvrage par le marchand Jean : mêmes auteurs, Lafitte et Couché, avec un titre très légèrement différent, *Principes de dessins d'anatomie, par Louis Lafitte, ancien pensionnaire de l'école de Rome et peintre d'histoire*. Mais d'après la description qui suit, on note deux différences : « Cette suite est en dix-huit planches dont un frontispice, une planche portant trente-deux images en médaillon<sup>812</sup> ». Selon nous, le frontispice était déjà celui que nous

<sup>809</sup> Les graveurs appartiennent souvent à des dynasties. Marie Adelaïde aurait-elle un lien de parenté avec Antoine-Jean Duclos (1742- ?), un des plus fameux élèves d'Augustin de Saint Aubin ? Pour les différents graveurs, voir le lexique en Annexe 10.

<sup>810</sup> Nicolas Schenker, par exemple, a travaillé en Angleterre avec Bartolozzi.

<sup>811</sup> *Journal général de la littérature de France*, volume 13, 1810, 9<sup>ème</sup> cahier, p. 280.

<sup>812</sup> ARTFL project/Image of France : Dépôt légal des estampes, 8 novembre 1809, n° 139.

connaissions : le titre inscrit correspond à celui du dépôt légal, et il eut sans doute été difficile de graver en aussi peu de temps une estampe de cette complexité, avec un drapé aussi sophistiqué. Quant aux six planches rajoutées, il pourrait s'agir de celles « des extrémités », remplaçant, pourquoi pas, trente-deux médaillons de trop petite taille. Ce qui expliquerait la précision du complément de titre de la seconde version : « Dessinées dans une plus grande proportion ».

Si Lafitte s'est engagé dans cette voie éditoriale, c'est peut-être signe qu'il peut, ou qu'il croit pouvoir compter sur une certaine popularité. Nous ne savons pas, évidemment, si l'ouvrage a séduit lycées et écoles de dessin ; il n'était pas le seul dans sa catégorie. En tous cas, il témoigne des essais de diversification de Lafitte, qui met à contribution toutes ses compétences. L'année suivante, il fait paraître un ouvrage qui reproduit les décors de l'arc de triomphe provisoire, à l'occasion du mariage de Napoléon et Marie-Louise ; puis en 1825, un autre pour une manifestation tout aussi officielle, le retour d'Espagne victorieux du duc d'Angoulême. On ne peut les considérer comme des manuels d'enseignement, mais comme des témoignages de première main sur des travaux réalisés par Lafitte, et nous aurons à en reparler dans le chapitre qui leur est consacré.



## II- Lafitte intime

### 1 – Un père de famille attentif

Si nous n'avons guère de documents qui permettent de connaître la vie professionnelle de Lafitte en détail, qui sont ses clients, combien lui rapportent les différents travaux qu'il réalise, en revanche, nous pouvons avoir quelques idées sur la façon dont il joue son rôle de père de famille, par un biais, qui peut paraître curieux, mais qui se révèle, selon nous, riche d'enseignement : sa bibliothèque.

La petite Louise Adelaïde, connue plutôt sous le prénom Antonia, est née quasiment en même temps que le siècle, le 13 messidor an VII (1<sup>er</sup> juillet 1799). La majeure partie de son éducation se déroule donc sur cette période 1800-1814, qui constitue le cadre chronologique de notre chapitre. Dans un chapitre ultérieur, nous essaierons de dresser un portrait psychologique de l'homme Lafitte au travers de ses lectures ; nous en pouvons dévoiler ici une composante, qui a une incidence sur l'éducation d'Antonia, l'intérêt pour la morale. N'est-il pas en cela un simple reflet de son siècle<sup>813</sup> ? Les œuvres à portée moralisante tiennent une bonne place dans la bibliothèque, et on peut citer au passage, *Télémaque*, « à qui nul ouvrage de morale ne peut être comparé chez les nations modernes<sup>814</sup> », les *Contes moraux* de Marmontel, ou encore les articles des essayistes et moralistes Hawkesworth et Samuel Johnson de *The Adventurer*<sup>815</sup>. « La morale, si vous lui donnez le sens le plus étendu, se trouve dans tous les genres d'écrire<sup>816</sup> », explique Chénier et c'est exactement ce que montrent Joseph Michel Noël et François de La Place dans leur ouvrage *Leçons françaises de*

---

<sup>813</sup> La bibliothèque de Jean Lafitte contenait des ouvrages de morale, comme celui de Bartolomeo ARNIGIO, *les veilles de Barthélémy Arnigio, de la correction des coutumes, la manière de vivre et mœurs de la vie humaines*, Troyes, P. Chevillot, 1608. Cet ouvrage ancien est peut-être un héritage de famille. Signalons encore d'Adrien RICHER, *Le théâtre du monde, où par des exemples tirés des auteurs anciens et modernes, les vertus et les vices sont mis en opposition*, dont il n'y a que deux éditions, 1775 et 1788.

<sup>814</sup> Marie-Joseph de CHÉNIER, *Rapport historique sur l'état et les progrès de la littérature depuis 1789, rédigé par Monsieur de Chénier*, Paris, Imprimerie royale, 1815, p. 48. Chénier place à égalité avec *Télémaque*, l'*Emile* de Jean-Jacques Rousseau.

<sup>815</sup> *The Adventurer* est un périodique publié entre 1752 et 1754 par John Hawkesworth, essayiste célèbre Outre-Manche. Il paraissait deux articles par semaine, récits, essais ou contes variés, souvent à portée moralisatrice. De très nombreuses rééditions se succèdent après 1754 et surtout à partir de 1802, lorsque paraît la collection des *British essays*, dont fait partie *L'Adventurer*, volumes 23-25. Il est probable que ce soit une de ces rééditions en format in-12 qui figure dans la bibliothèque de Lafitte. Duchesne parle d'un in-18, mais c'est une erreur ou une coquille typographique. Aucune édition dans ce format n'est répertoriée par la *British Library*.

<sup>816</sup> Marie-Joseph de CHÉNIER, *op. cit.*, p.47.

*littérature et de morale*<sup>817</sup>, que Lafitte offre probablement en étrennes pour 1811 à sa fille, suivant en cela les recommandations du *Journal de l'Empire* : « En peut-on donner un meilleur aux jeunes gens qui sont dans les études et même aux jeunes demoiselles assez au-dessus de leur sexe pour préférer un livre à un bijou ou à un joujou ?<sup>818</sup> ». Que trouve donc Antonia en ouvrant son cadeau : une compilation d'extraits d'œuvres littéraires, classés par genre (narrations, descriptions, allégories, philosophie pratique et morale, discours et morceaux oratoires etc.), des « morceaux de notre langue les mieux écrits et les mieux pensés<sup>819</sup> », pour « former [les jeunes gens] à la pureté du langage et de leur donner de bons principes<sup>820</sup> ». Dans l'espoir de « seconder efficacement les pères et mères de famille qui ont le loisir ou le besoin de s'occuper eux-mêmes [...] de l'éducation de leurs enfants<sup>821</sup> », les auteurs offrent un « exercice de lecture soignée [...] en même temps leçon de vertu, d'humanité [...] de religion, de philosophie, de désintéressement ou d'amour du bien public<sup>822</sup> ». Le projet est noble et ambitieux, et n'est pas sans rappeler, dans un autre domaine, les recueils qui mettaient en avant une décennie plus tôt les actions les plus dignes de passer à la postérité et d'être portées à l'attention des jeunes générations pour édification.

Louis et Marie Jeanne s'occupent donc très soigneusement de l'éducation de leur fille, et pas uniquement sur le plan moral. Il nous semble bienvenu de décrire ici d'autres ouvrages. Deux titres s'apparentent à des manuels d'apprentissage à destination des parents. *Le Nestor français ou guide moral et physiologique pour conduire la jeunesse au bonheur* indique qu'ils sont attentifs aux soins d'hygiène et de prophylaxie pour le bon développement d'Antonia<sup>823</sup>.

---

<sup>817</sup> Le titre complet en est *Leçons... ou recueil, en prose et en vers, des plus beaux morceaux de notre langue dans la littérature des deux derniers siècles ; ouvrage classique à l'usage de tous les établissements d'instruction, publics ou particuliers, de l'un et de l'autre sexe*. La première édition de 1804 est suivie de très nombreuses autres ; celle de Lafitte en 1811 est la cinquième. « C'est une espèce de Museum ou d'Elysée français » pour lequel Noël et de La Place ont compulsé deux à trois cents littérateurs, tant des « auteurs fameux qui ne sont plus » que des vivants « dont les talents sont depuis longtemps consacrés par la gloire, et même ceux dont le nom, jeune encore, est déjà inauguré par elle à la célébrité ». « Tout dans ce recueil est le fruit du génie, du talent, de la vertu ; tout y respire et le goût le plus exquis et la morale la plus pure ». Rappelons qu'Antonia a onze ans en 1811.

<sup>818</sup> *Journal de l'Empire*, mercredi 25 décembre 1811, p. 2-4.

<sup>819</sup> Joseph Michel NOËL et François de LA PLACE, *op. cit.*, préface de la première édition, p. VI.

<sup>820</sup> *Idem*, p. VIII.

<sup>821</sup> *Idem*, p. XIV.

<sup>822</sup> *Idem*, p. XIII.

<sup>823</sup> J. A. MILLOT et A. J. COFFIN-RONY *Le Nestor français ou guide moral et physiologique pour conduire la jeunesse au bonheur*, Paris, Buisson, 1807. Millot est un ancien membre des Collège et Ecole de chirurgie de Paris, auteur également de *l'Art de procréer les sexes à volonté*, et Coffin-Rony est avocat au ci-devant parlement de Paris. Il semblerait qu'il n'y ait eu qu'une seule édition de cet ouvrage. La place de l'enfant dans la famille a évolué tout au long du 18<sup>e</sup> siècle. Leur nombre s'est réduit et on concentre l'attention sur les soins indispensables à leur survie durant cette période difficile et meurtrière qu'était la petite enfance. Les progrès de la médecine et de l'hygiène, plus une conception différente de la prise en charge des problèmes de santé, désormais un peu plus axée sur le rôle des familles et de leurs médecins ont donné naissance à toute une littérature médicale à destination des familles. Cf. Michel FOUCAULT, « La politique de la santé au XVIIIe

A une époque où l'intensification des liens parents enfants s'accroît, où l'enfant prend plus de place au sein de la famille, celle-ci devient un vecteur important de médicalisation, et ce type d'ouvrages se répand, apportant souvent une réponse aux craintes réelles ou supposées. Dans le cas du couple Lafitte, on peut comprendre ce désir de protéger l'enfant qui reste, dans la mesure où ils ont perdu leur premier enfant. *Le Nestor français* « fourmille d'observations judicieuses, de préceptes sages appuyés sur des connaissances qui appartiennent au médecin éclairé [...] »<sup>824</sup>, mais va bien au-delà des conseils de soins physiques. Selon le goût de l'époque, des citations de morceaux en vers émaillent le texte, et éclairent les sujets. Un quatrain dévoile ainsi le but de l'ouvrage : « Les progrès de l'amour du bien / Sont le fruit de la vigilance ; / La vérité lui sert de guide et de soutien, / Mais il doit son triomphe à la persévérance. » Il est encore une fois question de morale, et le bonheur que promet Millot ne s'obtiendra « que par la pratique de toutes les vertus sociales, fruits d'une bonne éducation »<sup>825</sup>. *Le Guide d'une mère ou Traité d'éducation particulière*<sup>826</sup> de Charles Bidou, instituteur, est un traité d'éducation classique, où la morale apparaît en toile de fond, mais aussi et surtout, un manuel d'instruction contenant toutes sortes de matières, « depuis la première connaissance à procurer à l'enfant, celle de son corps », aux « avantages qui résultent de la culture des sciences », mythologie, écriture, arithmétique sans oublier la géographie et l'histoire ou plutôt la chronologie. Il encourage la lecture de tous les livres, mais « point de romans ». Le titre figure encore en 1841 dans les recommandations de lecture de certains ouvrages catholiques<sup>827</sup>. Il faut toutefois définir la nature de la foi chrétienne contenue dans l'ouvrage et la relativiser, avant de conclure à un penchant de la famille Lafitte pour une éducation religieuse traditionnelle stricte. On trouve un développement critique sur ce texte dans une histoire de l'éducation morale et religieuse, publiée en 1865. La religion

---

siècle », dans *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, tome III 1976-1979, n° 168, 1994.

<sup>824</sup> *Le Télégraphe littéraire ou le Correspondant de la librairie*, n° 1, 5 avril 1807, p. 14. *Le Journal général de médecine, chirurgie et de pharmacie*, de Jean Sédillot est plus critique : « On serait fort embarrassé de se faire une idée et du but de cet ouvrage d'après le titre et on ne l'est pas moins après avoir lu le livre. Théologie, morale, philosophie, droit, sciences, arts et littérature, physiologie, pathologie, art militaire, hygiène, thérapeutique, il y a de tout ; c'est un véritable pot-pourri [...] ». Tome vingt-neuvième, 1807, p. 124-126.

<sup>825</sup> *Journal de physique, de chimie, d'histoire naturelle et des arts*, janvier 1807, n° LXIV, p. 557.

<sup>826</sup> Le titre exact est *Le Guide d'une mère pour l'éducation de ses enfants, ou Traité d'éducation particulière. Ouvrage également destiné aux personnes qui se proposent d'instruire, et aux jeunes gens de l'un et l'autre sexe, qui veulent mettre de l'ordre dans leurs études et leurs lectures*, Paris, Le Normand, 2ème édition, 1804. (1<sup>re</sup> édition en 1803). Variante du titre dans un catalogue du libraire Deterville en 1810 : *Guide d'une mère [...] destiné aux chefs de famille qui veulent diriger ou surveiller l'éducation de leurs enfants*. Il n'y a eu que deux éditions de l'ouvrage.

<sup>827</sup> Par exemple : *L'Encyclopédie catholique : répertoire universel et raisonné des sciences, lettres, arts et métiers* par l'Abbé Glaire ; *Conseils pour former une bibliothèque ou Catalogue raisonné de tous les bons ouvrages qui peuvent entrer dans une bibliothèque chrétienne*, par J. F. Rolland.



véhiculée par le texte de Bidou n'est autre que la « religion naturelle, plus le respect du culte établi, ou plutôt rétabli par le Concordat de 1801 et remis à la mode par *le Génie du christianisme* de Chateaubriand, en 1802. Bidou aime donc une certaine foi, une certaine piété ; il est moral dans ses prescriptions ; mais disciple avoué de Condillac, [...] il ne peut nous donner que ce qui est contenu dans la philosophie sensualiste, c'est-à-dire un système d'éducation passablement terre à terre<sup>828</sup>». Une idée déjà ancienne, mais qui est reprise et développée par la quasi-totalité des ouvrages contemporains d'éducation destinés aux filles, sous-tend son propos : l'importance de l'éducation à donner aux femmes, car c'est sur elles que repose la lourde tâche d'enseigner à leurs enfants<sup>829</sup>. Mais Marie Jeanne a-t-elle été en mesure de l'assumer ? Car Bidou place la barre très haut. Heureusement, pour l'aider elle a pu compter sur les deux ouvrages suivants, écrits essentiellement pour être compris par les femmes, avec cette condescendance dont on aimerait être sûr qu'elle appartient au passé.

Grâce au premier, *Lettres à Emilie sur la mythologie*, Lafitte comptait sans doute initier sa fille à ce qui fait la base de sa propre pratique artistique et constitue un bagage culturel important pour les hommes de sa génération. Il faut toutefois préciser que lui-même ne possède pas l'ouvrage de référence, *Le Dictionnaire de la fable* de Noël, qui figure dans toutes les bibliothèques d'artistes ou même de lettrés de l'époque. Charles Albert Demoustier a écrit cet ouvrage pour « les jeunes gens, les dames surtout », qui « trouvent dans ces lettres une instruction amusante et facile que la plupart d'entre eux n'iraient point chercher dans les dictionnaires de la fable et moins encore dans d'autres ouvrages d'une physionomie plus scientifique<sup>830</sup> ». De cette matière aride et difficile d'accès pour un profane, Demoustier façonne un ouvrage plaisant et délicat, avec un « cadre ingénieux » qui alterne la prose et le

---

<sup>828</sup> L. BURNIER, *Histoire littéraire de l'éducation morale et religieuse en France et en Suisse romande*, Lausanne, Georges Bridel éditeur, 1864, tome 2, p. 46-48.

<sup>829</sup> Cf. Rebecca ROGERS, *Les bourgeoises au pensionnat. L'éducation féminine au XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007. L'auteure souligne l'influence de Rousseau sur les théories éducatives postrévolutionnaires. « S'il a certes contribué à l'association des femmes à la vie domestique, il n'en a pas moins dans le même temps enrichi cette condition de responsabilités nouvelles qui trouveront un écho sous la plume des pédagogues du début du XIX<sup>e</sup> siècle ». La période de la Restauration en particulier voit en effet fleurir de nombreux plans d'éducation écrits par des femmes, qui soulignent le rôle « social » de la femme à l'intérieur de la sphère privée : en se chargeant de l'éducation – surtout morale – des enfants, elle les prépare à tenir leur rôle futur respectif dans la société et contribue ainsi au progrès de celle-ci. *Le guide d'une mère* n'est qu'un des très nombreux ouvrages qui propage cette idéologie.

<sup>830</sup> Charles Albert DEMOUSTIER, *Lettres à Emilie sur la mythologie*, Paris, Renouard, 1809, Première partie, Avertissement de l'éditeur. Il s'agit de l'édition que possède Lafitte. L'œuvre avait tout d'abord paru en six parties, de 1786 à 1798. De très nombreuses éditions se sont succédé tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Il y eut également des traductions en portugais, anglais, allemand et espagnol. Tout ceci atteste du succès considérable de l'œuvre, qui a suscité dès l'origine plusieurs contrefaçons, du vivant même de Demoustier. Pour une étude détaillée de l'œuvre, voir Christian BIET, « *Les Lettres à Emilie* de Demoustier, ou la mythologie au service des familles », *Mélanges offerts à Pierre Barbéris*, textes réunis par Gérard GENGEMBRE et Jean GOLDZINK, Fontenay aux Roses, E.N.S. Editions, 1995, p. 45-64.

madrigal. La phrase extraite de *Télémaque* qui figure en faux titre, illustre bien ce propos : « Heureux ceux qui se divertissent en s’amusant<sup>831</sup> ». Mais les *Lettres* de Demoustier vont bien au-delà d’un simple recueil didactique, c’est un véritable traité d’éducation pour jeune fille cultivée, sorte de miroir de l’*Emile* de Rousseau. La fable y sert de support d’enseignement. Outre les éléments d’une culture de base que requiert la vie en société – littérature, arts plastiques, musique –, ces *Lettres* proposent un manuel technique, sorte de mode d’emploi à destination des jeunes filles dans la « grande affaire » de leur vie : « Je vais vous crayonner son histoire [de l’Aurore], c’est-à-dire ses amours : car c’est ordinairement là tout ce que l’on entend par l’histoire d’une jolie femme<sup>832</sup> ». S’ensuivent conseils et recommandations, dans le respect d’une morale traditionnelle pour toutes les étapes de la vie amoureuse, jusqu’à la maternité, le seul but ultime. On comprend la double utilité de cet ouvrage pour des parents soucieux de l’avenir de leur fille !

Les *Lettres à Sophie sur la physique, la chimie et les sciences naturelles*<sup>833</sup> sont décalquées sur le précédent, pour le titre et pour la forme alternant vers et prose, mais disserte sur des sujets scientifiques. L’auteur, Louis Aimé Martin, explique dans la préface comment Les *Etudes sur la nature* sont à l’origine de l’ouvrage. Sophie, lectrice assidue et attentive de Bernardin de Saint Pierre, se fait « des idées fausses sur plusieurs grand phénomènes de la Nature ». Martin, en lui dévoilant quelques « découvertes modernes » – Lavoisier et Newton notamment – pique sa curiosité, et le voilà contraint de « rendre amusantes des expériences et des découvertes souvent abstraites ». Pour « jeter un peu de variété et d’agrément », il incorpore des vers comme l’avait fait Demoustier avant lui. Sur les conseils de Delille<sup>834</sup>, il multiplie même les passages rimés, pour « délasser le lecteur ». Son but, « instruire en amusant ». Mais il aborde des domaines très pointus pour lesquels « une partie des connaissances nécessaires [lui] manquait », et il lui fallait une caution scientifique. Il la trouve en la personne du naturaliste et minéralogiste Patrin<sup>835</sup>. L’ouvrage est tout entier parcouru de

---

<sup>831</sup> *Télémaque*, livre II.

<sup>832</sup> Charles Albert DEMOUSTIER, *op. cit.*, partie IV, lettre XLVII, Tithon et l’Aurore.

<sup>833</sup> Aimé Louis MARTIN, *Lettres à Sophie sur la physique, la chimie et les sciences naturelles*, Paris, H. Nicolle, 1811, 3<sup>ème</sup> édition. La première édition de 1810 connut un tel succès qu’il y eut plusieurs rééditions dans les années qui suivirent. Martin est connu pour s’être chargé de la première édition posthume des œuvres complètes de Bernardin de Saint Pierre, et avoir épousé sa veuve. Ce n’est sûrement pas un inconnu pour Lafitte, et une fois de plus, on peut supposer que celui-ci choisit les livres dans le cercle de ses connaissances et ils correspondent vraisemblablement à ses convictions. Les citations qui suivent sont extraites de cet ouvrage.

<sup>834</sup> La sixième édition de 1820 est précédée d’une « Dédicace aux Mânes de Delille ».

<sup>835</sup> Eugène Louis Melchior Patrin (1742-1815), correspondant de l’Institut, membre de l’Académie des sciences de Petersbourg entre autres, « a cherché à expliquer par de nouvelles hypothèses la plupart des grands phénomènes de la nature, tels que la formation des minéraux et des montagnes, l’origine des sources, la cause des volcans etc. » *Biographie nouvelle des contemporains*, par A. V. ARNAULT et alii, Paris, Ledentu, 1827, tome 16. La plupart des poètes didactiques qui ont composé sur les sciences, se sont attaché la collaboration de

sentiments religieux : « Il termine son ouvrage par prouver que toutes les œuvres de la nature ont un but, que ce but est le bien des êtres créés<sup>836</sup> ». Dans le premier livre par exemple, il montre « la sagesse du Créateur dans la forme du pied des animaux ». De fréquentes attaques contre ceux qu'il nomme « les impies » finissent par placer Martin dans le camp des « religieux ».

L'offre de livres pour l'éducation des enfants explose au début du XIXe siècle, et Lafitte n'avait que l'embarras du choix pour les "manuels" qui allaient l'aider pour instruire et éduquer sa fille<sup>837</sup>. Il est difficile de dire si la petite Antonia a fréquenté une institution quelconque à un moment ou un autre de son enfance ou adolescence ; un dessin montrant la pension de Madame Pinatel, rue de Reuilly, pourrait nous le faire croire<sup>838</sup>. Mais nous pensons qu'elle profita d'un enseignement "domestique", d'une éducation bourgeoise typique de la jeune fille "moderne" : les rudiments culturels pour tenir sa place en société, beaucoup de morale, et surtout la préparation rigoureuse de son futur métier d'épouse et de mère<sup>839</sup>. Lafitte attachait manifestement beaucoup d'importance à son rôle de père de famille, et s'est impliqué dans l'éducation d'Antonia, à l'instar de M. Gaudry enseignant la géographie à sa

---

savants patentés. Malgré la bonne volonté de certains pour apporter de la crédibilité à leurs ouvrages, il en fut d'autres qui frisèrent le ridicule, comme ceux qui remettent en question le système héliocentrique pour des raisons religieuses. Tout le genre finit par sombrer dans le discrédit. Car même « appareillé scientifiquement », le poème didactique pour remédier au désenchantement causé par le développement de la science et à l'immoralité qui en découle, tente de démontrer que derrière ces progrès, il y a un projet divin, ce que Martin appelle « les causes finales », qui lui ont valu tant de critiques.

<sup>836</sup> *Télégraphes et Petites Affiches littéraires*, jeudi 19 juillet 1810, n° 29.

<sup>837</sup> Il y aurait eu en 1803 autant de livres publiés sur l'éducation que durant les quinze années précédentes. L. BURNIER, *op. cit.*, p. 42. Plus récent et plus scientifique, l'ouvrage de Marguerite FIGEAC-MONTHUS, *Les enfants de l'Emile ? Effervescence éducative de la France au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Berne, Peter Lang, 2015, étudie plus de 200 plans d'éducation entre le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du Second Empire. La période révolutionnaire notamment fourmille de projets car la régénération de la société passe par la régénération du système éducatif ; projets qui poseront progressivement les bases d'une "éducation nationale". Un recensement des livres pour l'enfance et la jeunesse durant cette période indique 411 titres dont 91 édités en 1794. Cf. Michel MANSON, *Les livres pour l'enfance et la jeunesse sous la Révolution*, Paris, INRP, 1989. Le nombre de livres pour fille est multiplié par cinq entre 1750 et 1830, témoin de cet intérêt porté à l'éducation féminine. Cf. Isabelle HAVELANGE, Ségolène LE MEN, *Le Magasin des enfants. La littérature pour la jeunesse, 1750-1830*, Montreuil, Bibliothèque Robert-Desnos, Association du Bicentenaire, 1988. Ce genre de livres pour la jeunesse n'existe pas dans la bibliothèque de Lafitte, mais gageons qu'il y en a eu, à l'image de celui qui figurait dans celle de Jean Lafitte (cf. note 78). Antonia les a-t-elle conservés ? Ou bien jugés peu importants ou indignes d'une telle collection ont-ils été laissés de côté par l'inventorier ?

<sup>838</sup> *Drawings of Louis Lafitte (1770-1828) : A life more tranquil : Images of Nineteenth century France*, Londres, Thomas Williams Fine Art, 1998. Les dessins présentés dans cette exposition avaient été conservés dans un album, « very possibly collected by Lafitte himself, or else by a member of his family ». Introduction (non paginé).

<sup>839</sup> Sur ce plan, Antonia n'a pas réussi sur toute la ligne, puisqu'elle vécut séparée de son mari les quinze dernières années de sa vie. En revanche, elle se fit remarquer dans les années 1830, en tenant un salon, où elle chantait – très bien paraît-il – sur des poèmes qu'elle écrivait. La BNF conserve plusieurs de ses recueils de poèmes et de chansons. Vers la fin de sa vie, elle changea de genre de littérature et publia un recueil de contes pour enfants – qui n'est pas sans évoquer les futurs *Malheurs de Sophie* –, puis deux ouvrages consacrés à l'éducation des enfants.

filles sur le tableau de Boilly en 1812<sup>840</sup>. Ses choix livresques ne sont pas dictés par le hasard. Il partage les idées des auteurs et/ou inspireurs de ces “manuels”, et leurs ouvrages sont en bonne place dans sa bibliothèque. Peut-être même que les classiques de la littérature publiés dans les années 1800-1810 et retrouvés dans sa bibliothèque, ont été pour contribuer à l’instruction littéraire de sa fille. Les mots de Bidou pourraient sortir de la bouche de Lafitte: « Bien élever un enfant, c’est, en veillant sans cesse à l’accroissement de ses forces physiques et morales [...], lui former un bon tempérament, un bon cœur, un bon esprit ; c’est lui ménager les occasions de devenir adroit, agile et robuste ; c’est verser dans son sein les principes d’une religion compatissante, et d’une probité sévère ; c’est imprimer dans son âme des maximes d’honneur, des traits de sensibilité, et l’amour des devoirs de son état ; c’est enfin lui procurer des connaissances solides dans les lettres, les sciences et les arts<sup>841</sup> ».

Sur le plan strict de l’étude de la bibliothèque, la présence de tels ouvrages est intéressante : aucun des autres artistes dont nous avons consulté les ventes ou inventaires n’en possède de ce type. Et pour cause : aucun de Girodet, Gros, Guérin ou Meynier n’a eu d’enfants. Mais cela n’empêchait pas qu’ils aient pu s’intéresser aux questions de morale. En outre, c’est l’occasion d’approcher un peu plus l’intime de Louis Lafitte, de franchir la porte de son appartement et d’entrer dans le cercle de famille, même au travers d’un filtre, et toujours avec la tentation d’en faire dire un peu trop aux objets inanimés. L’occasion ne se reproduira peut-être pas si souvent. Par effet miroir, cette éducation de la fille nous renvoie à la sienne propre, dont il est difficile de savoir quoi que ce soit. Il ne faut pas ici confondre éducation et instruction : en ce qui concerne la seconde, elle s’est sûrement faite sur le tas, au sens littéral du terme, dans l’atelier de Demarteau puis chez Regnault. S’y ajoute une bonne part d’autodidactisme. Mais l’éducation proprement dite, les premiers rudiments, quels ont-ils été ? S’il n’a pas eu un départ privilégié, il aura voulu faire différemment avec sa fille, et sur ce plan il a réussi.

Sa fille est sa fierté, et Catherine Welby en témoigne d’ailleurs avec un brin de jalousie : personne ne peut égaler Antonia dans l’esprit de sa mère. L’éducation reçue lui a permis de tenir sa place dans la société qu’elle fréquente sous la Restauration, et son père a dû faire de son mariage en 1820 un événement mondain ; la liste des invités prestigieux est

---

<sup>840</sup> Cf. Sébastien ALLARD, Nadejje LANEYRIE-DAGEN, Emmanuel PERNOUD, *L’enfant dans la peinture*, Paris, Citadelle § Mazenod, 2011. Le regard porté sur l’enfant s’est transformé vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et la peinture s’en fait l’écho. Il est devenu une personne au sein de la cellule familiale, et un tableau comme celui de Boilly montre que les pères n’hésitent plus à s’impliquer dans l’éducation de leurs enfants, même de leurs filles. Dans un autre contexte, on se souvient du tableau de Gérard représentant Isabey tenant sa fille par la main.

<sup>841</sup> Cité par L. BURNIER, *op. cit.*, p. 48.

imposante. Mais n'occupe-t-il pas alors une position officielle ? Il nous reste deux dessins d'elle identifiés, mais combien d'autres a-t-il faits ? « À deux ans et neuf jours », il la saisit en plein sommeil, près de ses jouets, fatiguée par le jeu ; instantané touchant et plein de tendresse<sup>842</sup>. A quinze ans, il fait le portrait d'une jeune fille plutôt sérieuse, à la mine rêveuse, voire mélancolique : tête inclinée, regard baissé dans le vague ; presque une vision romantique<sup>843</sup>. Il est possible qu'une gravure conservée dans un portefeuille du Département des estampes la représente vers dix ou douze ans, les traits du visage présentant des caractéristiques communes avec la précédente : mêmes joues rebondies, mêmes yeux en amande, bouche mince, et menton un peu en avant. Le regard est direct, et même un peu perçant, et les lèvres pincées lui donnent une mine boudeuse, mais décidée<sup>844</sup>. Une enfant à caractère, n'en doutons pas, qui est devenue une jeune fille accomplie et cultivée, grâce aux soins attentifs de ses parents.

## 2 – Des exemples trop rares d'amitié

Après cette incursion dans la sphère familiale, la plus intime, il aurait été intéressant de présenter le monde relationnel et amical de Lafitte. Mais les seuls amis ou relations solides que nous lui connaissons, nous les devinons par le biais des collaborations qui les réunissent régulièrement et durablement. Nous en avons déjà cité, les Couché, les Normands, ce sont des graveurs. Fréquente-t-il le milieu des peintres, des anciens pensionnaires ? S'il a continué à correspondre avec Réattu, il n'y en a pas de traces dans la correspondance que l'on a conservée de ce dernier. Il fréquente sûrement Charles Paul Landon, ne serait-ce que pour des raisons professionnelles, mais peut-être aussi d'autres anciens de l'atelier de Regnault. A-t-il d'ailleurs des liens avec son maître ? Le contrat de mariage de sa fille en 1820 apporte une réponse positive : le couple Regnault est présent. Mais l'occasion est solennelle, l'invitation pourrait être de pure forme. En revanche, la présence d'Edme Gois, compagnon de Lafitte à

---

<sup>842</sup> [*Antonia sleeping next to playing cards and a dice*], dessin à la mine de plomb et pierre noire ; 21,8 cm x 35 cm ; daté et signé en bas à gauche « Antonia Lafitte âgée de deux ans et neuf jours dessiné par Lafitte ». Comme elle est née le 1<sup>er</sup> juillet 1799, le dessin a donc été réalisé le 10 juillet 1801. *Old masters drawings*, Christie's London King Street, 5 décembre 1997, lot n° 279.

<sup>843</sup> [*Portrait d'Antonia Lafitte, fille de l'artiste*], dessin à la pierre noire ; 26,8 cm x 20,8 cm ; annoté « Antonia Lafitte à quinze ans », « Boulonnais » et signé « L. Lafitte ». Il a été réalisé probablement à la fin de l'été 1814.

<sup>844</sup> BNF, Département des estampes, SNR 1 (Louis Lafitte), [*Portrait d'une fillette bouclée*]. Lithographie ; 28,5 cm x 20,5 cm. Il y a incompatibilité entre la date proposée par l'*Inventaire du fonds français du XIXe siècle*, vers 1815, et notre suggestion, qui suppose une réalisation antérieure de quelques années. Lafitte se serait-il essayé à la lithographie, plusieurs années avant l'installation des premières presses par Lasteyrie (1815) et Engelmann (1816). Ce ne serait pas incompatible avec ce que l'on sait de la curiosité technique dont a fait preuve Lafitte à plusieurs reprises.

Florence, nous semble être l'indication d'une relation, sinon d'une amitié conservée. Aucun autre artiste ne figure parmi les présents.

Mais nous y voyons Dominique Vivant Denon ; il n'occupe plus de fonction officielle depuis 1815, on ne peut donc pas supposer que Lafitte l'invite par intérêt. Il lui doit des commandes sous l'Empire, mais il pourrait y avoir entre les deux hommes un peu plus que des relations officielles de travail. Plusieurs faits semblent l'indiquer. Denon lui confie la réalisation du frontispice de *Point de lendemain*, édition assez confidentielle, destinée à un cercle restreint de relations. Lafitte a fait le *Portrait en pied de M. Denon dessinant un grand monument d'Égypte*. Il l'a conservé dans sa collection jusqu'à son décès, mais Denon l'a gravé, en remplaçant le décor de pyramides par la campagne française. Voulait-il une planche un peu moins reliée à Bonaparte, ou plus romantique ? Ce dessin avait suffisamment de valeur aux yeux du neveu anglais de Denon, pour qu'il en fit l'acquisition<sup>845</sup>. Enfin, dernier indice : si l'on considère que faire un cadeau est un geste, sinon d'amitié, au moins d'estime, on peut dire que l'un ou l'autre type de relation existait entre les deux hommes. Denon apprécie assez Lafitte pour lui offrir une le dessin original d'une œuvre qui a fait parler d'elle en son temps : *Le Déjeuné de Ferney*, gravé par Née et Masquelier en 1775<sup>846</sup>. Il était réputé disparu, jusqu'à la publication d'un article de Pedro Poullenot en 1911 : il vient d'avoir l'heureuse fortune de le retrouver. Une inscription figure en marge de l'œuvre, en réalité une aquarelle, indiquant qu'elle a été donnée par l'auteur à Lafitte : « C'est d'ailleurs d'un descendant de M. Lafitte que nous tenons la pièce : inutile d'ajouter que son authenticité est au-dessus de tout soupçon<sup>847</sup> ». Comme dans la famille de Denon, la conservation de cette aquarelle a paru évidente. Depuis quand les deux hommes se connaissent-ils ? Ils ont pu se rencontrer à Florence, puisqu'ils s'y trouvaient au même moment, à l'automne 1793. Nous avons cité la lettre de Denon qui s'adresse à Lafitte à propos des tableaux musée de Lille, mais rien ne dit qu'ils ont été en contact direct. Dans l'état actuel de nos connaissances, le directeur général du Museum ne confie que plus tard des commandes à Lafitte, pour la monnaie des médailles, vers 1808. Un rapprochement daterait-il de cette époque ? Cela nous semble peu crédible,

---

<sup>845</sup> CAT, n° 125. Le dessin est toujours conservé par les descendants. Plume et encre ; 15 cm x 20 cm. Duchesne indiquait que le dessin était de la même grandeur que la gravure. Veut-il parler de celle réalisée par Denon ?

<sup>846</sup> Denon avait rendu visite à Voltaire en juillet 1774. De retour à Paris, il avait dessiné son portrait, et cette petite fantaisie, *Le Déjeuné à Ferney*, qui le représentait dans son lit, en chemise et bonnet de nuit. La nouvelle était vite parvenue aux oreilles du philosophe, qui fut passablement fâché d'être ainsi ridiculisé. Il reprocha à Denon de l'avoir dessiné « en singe estropié ». Lettre de Voltaire à Denon, décembre 1775, citée par Albert de LA FIZELIERE, *L'œuvre originale de Vivant Denon, ancien directeur général des musées : collection de 317 eaux-fortes dessinées et gravées par ce célèbre artiste ...*, Paris, A. Barraud, 1873, tome 1, p. 14.

<sup>847</sup> Pedro POULLENOT, « L'aquarelle originale du "Déjeuné de Ferney" par Vivant Denon », *Revue de l'art ancien et moderne*, n° 176, novembre 1911, p. 396. L'aquarelle est un lavis d'encre de Chine sur un dessin à la mine de plomb. Ovale en largeur, elle mesure 13,7 cm x 10,5 cm.

Denon est alors un personnage important, très en vue, et surtout très occupé. Un artiste peu connu, ne bénéficiant pas certainement d'appuis efficaces et bien placés, aurait-il pu l'approcher et nouer des liens ? Il est plus probable qu'ils se connaissaient antérieurement.

Bernardin de Saint Pierre, en pleine préparation de la belle édition de 1806 de *Paul et Virginie*, s'adresse plusieurs fois à Girodet, en lui parlant de « son ami Lafitte ». Façon de parler ou réalité ? En tout cas, rien n'affleure dans la correspondance de Girodet. L'auteur semble lui-même assez proche de Lafitte pour l'inviter chez lui, avec « son ami M. Grandjean », pour « une partie de garçon<sup>848</sup> ». Cet Antoine Grandjean-Fouchy est alors chef du 2<sup>ème</sup> bureau de la division de l'Instruction publique au ministère de l'Intérieur, chargé des dépenses et du contentieux. Sous la Révolution, il a été à la commission exécutive de l'Instruction publique. Lafitte, comme les autres pensionnaires, était amené à s'adresser à elle souvent, que ce soit pour les affaires de la pension, pour des demandes d'atelier, ou encore pour des travaux. Il a sympathisé avec lui, au point de lui demander d'être le parrain d'Antonia en 1799, comme nous l'apprend son contrat de mariage. Il a fait de même avec un autre fonctionnaire, François Baudelaire, chef des bureaux de la Préture du Sénat Conservateur.

Entre Lafitte et Baudelaire, nous avons une des rares traces certaines de relations amicales suivies. Le personnage n'est pas tout à fait un inconnu dans l'histoire des arts, puisqu'il n'est autre que le père de Charles Baudelaire, et que toute biographie du poète commence par quelques mots sur lui. Son parcours de vie, sa personnalité, ses goûts, seront peut-être autant d'indications potentielles sur la propre personnalité de Louis Lafitte, si tant est qu'on ne choisisse ses relations proches que parmi des gens qui vous ressemblent. Après des études brillantes de rhétorique, de théologie et de philosophie, François Baudelaire est ordonné prêtre en 1784. C'est l'aboutissement ordinaire de son cursus, pas une vocation ; aussi accepte-t-il avec enthousiasme la place de précepteur des enfants du comte Antoine César de Choiseul-Praslin. Chez ce grand-seigneur amateur d'art, il développe son sens esthétique, en même temps qu'il devient un « homme très distingué » avec « des manières exquises tout à fait aristocratiques<sup>849</sup> ». Pédagogue dévoué et consciencieux, il est apprécié par son employeur qui l'introduit dans son cercle d'amis, dont fait partie M<sup>me</sup> Helvétius. Dans « la société d'Auteuil » réunie autour d'elle, on trouve des hommes aux idées éclairées, que l'abbé

---

<sup>848</sup> *EE*, Invitation à M. de Lafitte, 17 octobre 1807, BSP\_1857. Cf. Deuxième partie, chapitre 2 : Les dessins d'illustration.

<sup>849</sup> M<sup>me</sup> Aupick, Lettre à Charles Asselineau, 24 mars 1868. Ces lettres de Caroline, la seconde épouse de François Baudelaire, sont publiées dans l'ouvrage d'Eugène CREPET, *Charles Baudelaire. Étude biographique*, Paris, Léon Vanier, 1906. Ici, p. 260.

Morellet résume ainsi : « la liberté, la tolérance, l'horreur du despotisme et de la superstition, le désir de réformer les abus, étaient nos sentimens communs<sup>850</sup> ». Baudelaire accueille la Révolution avec optimisme, tout comme le comte de Choiseul-Praslin, officier municipal réformateur dans sa commune d'Auteuil. Mais les événements rattrapent le ci-devant, et en 1793, il est emprisonné avec sa femme et sa mère. Selon le récit de Mme Aupick Baudelaire s'est démené auprès des amis de collègue bien placés du côté du pouvoir pour leur épargner le pire. Il prend soin de ses élèves, et pour subvenir à leurs besoins, il donne des leçons de dessin et vend les gouaches qu'il peint. Les Choiseul-Praslin sont libérés en 1794 ; le précepteur poursuit son travail jusqu'en 1797, puis se retrouve sans emploi, et embrasse la carrière de peintre, selon la profession qu'il donne lors de la signature de son contrat de mariage avec Rosalie Janin, peintre elle-aussi. Mais les temps sont durs pour les artistes, et grâce à des relations, il obtient une place au triage des livres provenant des confiscations. En 1800, sa carrière prend un tournant décisif grâce à Choiseul-Praslin, nouvellement nommé sénateur ; il le fait élire secrétaire particulier de la commission administrative du Sénat. En 1803, une promotion le propulse chef des bureaux de la Préture, poste qu'il occupera jusqu'en 1817, lorsqu'on lui fasse comprendre qu'il n'y a plus sa place<sup>851</sup>. Bénéficiant d'une retraite confortable, il s'installe rue Hautefeuille, dans un appartement qu'il décore avec un goût bien loin des modes et conventions bourgeoises, mais qui reflète certainement sa personnalité. Les meubles sont un peu fatigués, l'espace encombré de bustes et statues à l'antique, et les murs tapissés de cadres de toutes sortes, dans lesquels prédominent des gravures galantes. Il y a aussi les gouaches dont il est l'auteur : « Sans être des chefs d'œuvres, ces pièces ont du charme, celui d'un petit maître du XVIII<sup>e</sup>, qui mêle au goût de l'Antiquité une sensibilité déjà romantique<sup>852</sup> ». Sous-bois aux frondaisons profondes, d'où émergent des statues antiques et édifices de tous ordres, parfois des ruines, arbres séculaires aux troncs noueux, grottes et

---

<sup>850</sup> Abbé André MORELLET, *Mémoires inédits sur le dix-huitième siècle et sur la Révolution*, Paris, Baudouin, 1822, vol. 1, p. 381. Dans cette « société », Baudelaire a pu croiser, entre autres, le marquis de Condorcet, Nicolas Chamfort, l'avocat Dominique Garat, le philosophe idéologue Destutt de Tracy, et le médecin Cabanis. De nombreuses personnes fréquentant ce salon étaient affiliées à la loge maçonnique des Neuf Sœurs.

<sup>851</sup> Voici comment M<sup>me</sup> Aupick explique les faits : « Lorsque les Bourbons sont revenus, ils ont amené avec eux le gaspillage dans toutes les administrations. M. Baudelaire, d'une probité si sévère, si ménager de l'argent de l'Etat, ne voulait pas se prêter aux exigences de toutes les nouvelles créatures dont il était entouré... chacun tirait à soi : qui voulait être chauffé, qui voulait être éclairé pour rien. [...] M. Baudelaire gênait ». Eugène CREPET, *op. cit.*, p. 264, Lettre à Ch. Asselineau, 24 mars 1868.

<sup>852</sup> Marie-Christine NATTA, *Baudelaire*, Paris, Perrin, 2017. Sur ces gouaches, voir Claudie BERTIN, « Les gouaches préromantiques de François Baudelaire », *L'Estampille*, février 1989, p. 56-73. Voir également l'article de Jean ZIEGLER, « François Baudelaire (1759-1827) : peintre et amateur d'art », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1979, p. 109-124. On y voit reproduites, entre autres, deux gouaches illustrant le même passage des *Bucoliques* de Virgile ; la première date de 1796, il l'a reprise en modifiant légèrement la composition, en 1814. Elles montrent la constance des goûts et du style de Baudelaire.



rochers enfouis sous les branchages, voilà son vocabulaire habituel, qui cherche avant tout le pittoresque. A la fin de sa vie, il peint des scènes bucoliques, empreintes de sérénité pastorale, où la lumière savamment distribuée « évoque l’ambiance de paix des longs après-midi d’été à la campagne<sup>853</sup> ».

Le cadre de vie chez Baudelaire père, ce sont les vers du fils poète, né dans cette maison en 1821, qui le décrivent le mieux, traduisant un univers nostalgique, auquel il s’identifie : « Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, /Où gît tout un fouillis de modes surannées, /Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher, /Seuls, respirent l’odeur d’un flacon débouché<sup>854</sup> ». Le style de François Baudelaire, les œuvres qu’ils affectionnent, ne peuvent qu’évoquer des souvenirs à Lafitte : il en a vu et copié du même genre chez Demarteau. La peinture qu’il a apprise chez Jean-Baptiste Regnault, pour appartenir au courant néoclassique, n’est pas celle toute en froideur et rigidité de David. Moins empreinte de passion antique et de tension héroïque, sa peinture élégante évoque celle du classicisme romain du premier XVII<sup>e</sup> siècle . Tout au long de sa carrière, il « affirme la continuité de son goût pour des évocations sensuelles et nobles<sup>855</sup> », ce qui a probablement fait dire à Delécluze — qui ne l’aimait guère — qu’il « passa les dernières années de sa vie à faire des petits tableaux de boudoir<sup>856</sup> ». Nous avons indiqué déjà les choix de Lafitte portés vers des graveurs rompus au pointillé et à la manière du crayon, comme ce genre faisait fureur dans les années 1780.

« ENFANCE : vieux mobilier Louis XVI, antiques, consulat, pastels, société dix-huitième siècle<sup>857</sup> ». L’atmosphère laissera décidément son empreinte dans la mémoire de Charles Baudelaire. Quelles sont ces « têtes et physionomies [...] d’un style que beaucoup d’entre nous peuvent vérifier en pensant aux gens qui fréquentaient le salon paternel aux années de notre enfance<sup>858</sup> » ? Quelles sont ces fréquentations qui tiennent autant au passé que le décor du logis ? Les amitiés anciennes du collège, auxquelles se sont adjointes de nouvelles connaissances faites au Sénat, Clément de Ris, un des Préteurs, et surtout Charles Lambrechts. Mais il y a toujours les habitués de la « société d’Auteuil », tels Cabanis et Destutt de Tracy, nommés sénateurs comme le duc de Choiseul-Praslin. Ce groupe

---

<sup>853</sup> Claudie BERTIN, *op. cit.*, p. 72.

<sup>854</sup> Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, p. 141. LX : Spleen (II) « J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans ».

<sup>855</sup> Bruno FOUCART, « Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 juillet 2019.

<sup>856</sup> E. J. DELECLUZE, *Louis David : son école et son temps*, Paris, Macula, 1983, p. 302. La critique est certainement très exagérée, mais elle pourrait expliquer d’éventuelles relations entre Baudelaire et Regnault

<sup>857</sup> Cité par Sima GODFREY, « “Ce père nourricier” : Revisiting Baudelaire’s family romance », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 38, n° 1/2, 2009, p.41.

<sup>858</sup> Charles BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, *op. cit.*, p. 390.

d'intellectuels, fidèles à l'héritage philosophique et encyclopédique, s'est engagé politiquement dans la Révolution dès le début ; ils n'ont pas hésité à assumer d'importantes responsabilités, malgré les dangers<sup>859</sup>. Convaincus que seuls « les perfectionnements de toutes les sciences, de tous les arts, et surtout l'art de penser rendu populaire<sup>860</sup> » pourront produire la société nouvelle, ils sont à l'origine des différentes instances de l'instruction publique, dont l'Institut national des sciences et des arts, avec ses trois classes. Celle des sciences morales et politiques, où pour la première fois se trouvent réunies toutes les sciences humaines, est pour eux un lieu de discussion, de confrontation et de collaboration. La pensée idéologique s'y élabore, dont Destutt de Tracy a rassemblé les principes dans un corps de doctrines<sup>861</sup>. Les amis de Baudelaire sont ces idéologues, que Napoléon méprisait ; ils font partie pour la plupart du groupe de "résistants", ayant voté contre le Consulat à vie et l'établissement de l'Empire. Plusieurs seront même parmi les premiers à demander la déchéance de l'Empereur, à rallier la Restauration, et à rédiger le projet du nouvel acte constitutionnel<sup>862</sup>. Chez Baudelaire, rien ne rappelle l'Empire, pas même la moindre gravure napoléonienne ; doit-on en conclure que ses idées politiques s'accordent avec celles de ses amis ? Au cours de leurs soirées, continuent-ils à "philosopher" sur le monde comme ils le faisaient vingt ans plus tôt ? À espérer un régime libéral et tolérant, qui bannisse l'obscurantisme et les abus ? Pourquoi pas même une monarchie, à condition qu'elle se conforme à leurs idées ? Jean Adhémar voit dans la présence d'un tableau de Madame de La Vallière le signe d'une orientation « dans un sens royaliste<sup>863</sup> ». Sous le Consulat, la publication de l'ouvrage de Madame de Genlis sur la maîtresse royale, avait donné lieu à la multiplication de gravures sur la cour de Louis XIV. D'après Bourrienne, l'empressement du public à se procurer ces images, mit Bonaparte en colère ; la police se chargea de les faire disparaître.

---

<sup>859</sup> En 1793, on reprocha à Condorcet d'être trop proche des Girondins. Il échappa à la guillotine en se suicidant. Caroline Baudelaire Aupick parle de cet événement, laissant même entrevoir un rôle actif de son mari : « Malgré tous ses efforts, il n'a pu sauver Condorcet de la mort, seulement de l'échafaud, comme vous savez. » Eugène CREPET, *op. cit.*, p. 261.

<sup>860</sup> Dominique-Joseph Garat, cité par Sergio MORAVIA, « La Société d'Auteuil et la Révolution », *Dix-huitième Siècle*, n° 6, 1974, p. 190.

<sup>861</sup> Destutt de Tracy publie entre 1801 et 1805 ses *Éléments d'idéologie*, dont un volume sur la *Grammaire* et un sur la *Logique*. Le quatrième volume, *Traité de la volonté et de ses effets*, consacré à l'économie, ne paraît qu'après la chute de Napoléon.

<sup>862</sup> La plupart d'entre eux avaient dans un premier soutenu le coup d'état du 18 brumaire, voyant en Bonaparte un républicain attentif à conserver les acquis de la Révolution. Ils déchantent assez rapidement, et se placent dès lors dans une opposition, peu activiste, mais suffisamment "broyante" tout de même, pour que Bonaparte décide de supprimer la classe des sciences morales et politiques, lors de la réorganisation de l'Institut en 1803. « Leur apparent opportunisme [...] ne manifeste en réalité qu'une fidélité militante aux objectifs révolutionnaires ». Louis ARENILLA, « Notes de lecture. Georges Gusdorf : La conscience révolutionnaire. Les idéologues, Paris. Payot, 1978 », *Dix-huitième siècle*, 1980|12, p. 540.

<sup>863</sup> Jean ADHEMAR, « L'éducation artistique de Baudelaire faite par son père », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1979, p. 126-127.

Outre ses amis “politiques” y a bien sûr des artistes, Claude Ramey, un sculpteur, les peintres Naigeon, Prud’hon, qu’il a certainement rencontrés dans le cadre de son travail de triage de livres. Il y a peut-être Jean-Baptiste Regnault, qui fait son portrait vers 1808-1810, mais aucun document n’atteste vraiment d’une réelle relation amicale<sup>864</sup>. Ce sont tous des hommes de sa génération, nés dans les années 1750. Aussi Louis Lafitte fait-il office de “benjamin” dans cet entourage familial et fidèle. Comment et à quel moment rentre-t-il dans le cercle ? Le travail de Baudelaire au Sénat le mettait en contact avec les artistes qui intervenaient au Luxembourg : il faisait exécuter les décisions des Prêteurs, contrôlait les dépenses, signait les mandats de paiement. S’ils ne se connaissaient pas déjà, c’est probablement à l’occasion de la reconstruction du théâtre de l’Odéon, dont Lafitte s’occupe du décor, que la rencontre a eu lieu, c’est-à-dire vers 1807<sup>865</sup>.

Nous avons trouvé plusieurs preuves des relations entre les deux hommes, par exemple, cette reprise au dessin d’une toile de Baudelaire. Ce tableau pourrait être celui d’une *Bacchante*, dont Mme Aupick écrit que « Charles (Baudelaire) [l’] avait suspendu lui-même dans sa chambre ». Il faisait le pendant profane d’un « vieux tableau » représentant Saint Antoine près d’une croix, se croyant « obsédé par un démon ou un mauvais ange ». Elle le décrit ainsi : « À la place du saint, il a mis une Bacchante qui tient un thyrses au lieu de la croix de Saint Antoine ; elle est entourée d’amours au lieu d’anges ». D’après elle, son mari « s’était amusé » à cette sorte de parodie, ou de détournement subversif<sup>866</sup>. Le dessin de Lafitte diffère légèrement de la description : un Satyre accompagne la Bacchante, et un seul amour volète au-dessus d’eux<sup>867</sup>. Scène galante dans un sous-bois, figures mythologiques ... Même si le dessin de Lafitte ne copie pas le tableau décrit par Mme Aupick, il est exactement dans le même style que la majorité des gouaches conservées. Le groupe de figures a été isolé et redessiné, certainement par Lafitte, pour être gravé au trait par Aglantine. Nous ignorons si

<sup>864</sup> Jean ZIEGLER, art. cit., p. 119.

<sup>865</sup> Cf. Deuxième partie, chapitre 1 : *Décor publics et privés*.

<sup>866</sup> Lettre à Ch. Asselineau, 8 novembre 1867. Eugène CREPET, *op. cit.*, note 2, p. 12-13.

<sup>867</sup> Louis Lafitte, [Bacchante et Satyre dans un sous-bois] : Dessin ; plume et lavis d’encre noire, rehauts de blanc ; 34 cm x 24 cm ; inscrit « Baudelaire pinxit ». Me Couturier, Paris, 22 mars 2000, lot 170. Peut-être la présence suggestive du Satyre a-t-elle effarouché la prude Caroline ! Elle s’était occupée discrètement, mais efficacement de remplacer par des images plus “respectables”, les sujets polissons qui s’étalaient sur les murs de l’appartement. Il y en avait vraisemblablement de plus lestes que cette *Bacchante*. Charles Baudelaire a raconté à sa mère avoir vu chez un marchand un tableau de son père représentant « une figure nue, une femme couchée, voyant deux figures nues en rêve ». Lettre du 30 décembre 1857, citée par Jean ZIEGLER, art. cit., p. 122. On trouve la trace d’un sujet de ce genre dans le catalogue de Lafitte, un dessin montrant deux femmes nues debout ; l’une murmure on ne sait quelle proposition à la seconde, qui semble très hésitante. L’étude de commissaire-priseur qui l’a vendu l’attribue à Lafitte, mais selon nous, l’attribution est exacte. La représentation de femmes nues n’a rien d’exceptionnel dans la peinture, mais parmi les œuvres conservées de Lafitte, elles sont plutôt rares. Nous ne trouvons qu’un dessin d’une femme nue endormie, qui serait signé celui-là, passé aussi sur le marché de l’art.

la gravure a été éditée, car nous n'avons trouvé qu'un seul exemplaire, dans un portefeuille du Département des estampes<sup>868</sup>.

François Baudelaire possédait un recueil de dessins de Lafitte, dont la plupart étaient des illustrations pour les *Fables* de La Fontaine. Mais quelques-uns sont plus personnels ; la plume et les crayons du dessinateur ont illustré l'intimité de cette agréable société. Il croque sur le vif une partie de billard rue Hautefeuille, ou des scènes familiales, qui montrent souvent le premier fils Baudelaire, Alphonse, né en 1805 : l'enfant assis sur un banc tenant un chien par le cou au jardin du Luxembourg<sup>869</sup>, ou écrivant sur une table basse. Ces dessins sont de rares exemples de croquis "instantanés" au crayon, "premiers jets" non retouchés ; ils ont la saveur de la spontanéité<sup>870</sup>. Le recueil contenait également un dessin allégorique à la plume, envoyé d'Angleterre à « M. Bodelaire [*sic*], chef des bureaux de la prêtreure du Sénat, rue de Vaugirard ». Un artiste drapé dans une toge antique, carton à dessins sous le bras, est sur le point de s'embarquer à Douvres — le nom est inscrit sur un soubassement. L'artiste en question, est bien sûr Lafitte, dont les initiales « L F » sont inscrites sur la malle qu'on est en train de charger sur le canot. Un servant fait des offrandes au pied d'une statue de Neptune ; l'artiste tourne ses regards vers lui, et lui montre du bras la direction de la mer. L'offrande sert évidemment à obtenir l'assurance d'une heureuse traversée. Dernière information, la date de l'événement, 2 septembre, figure sur un rouleau dans la main d'une femme vêtue elle-aussi à l'antique, assise sur le quai. Une façon bien personnelle, artistique et pleine d'humour, pour prévenir son vieil ami de son retour prochain, après son séjour anglais (mai à septembre 1814). Pour compléter les images familiales, Baudelaire possédait aussi un petit portrait d'Alphonse, signé et daté de 1812<sup>871</sup>. Lafitte l'a souvent pris pour modèle, montrant ainsi la

---

<sup>868</sup> [Bacchante et Satyre dans un sous-bois] : BNF, Département des estampes, SNR 1 (Louis Lafitte). Gravure au trait ; 19 cm x 12,9 cm. C'est nous qui avons donné ce titre, par rapprochement avec le dessin.

<sup>869</sup> Lafitte habitait tout près de ce jardin, lieu de promenade très prisé à l'époque. Il lui a inspiré deux grands dessins, conservés dans sa collection. Sur l'un, des enfants dansent, sur l'autre, on voit des enfants avec leurs bonnes. CAT, n° 99. Crayons noir et blanc ; 32,5 cm x 43, 5 cm.

<sup>870</sup> Toutes les informations sur ce recueil proviennent de l'article déjà cité de Jean ZIEGLER, p. 120. Les dessins appartiennent à des collections privées, mais on peut voir la reproduction de quelques-uns : p. 118, fig. 11, *Partie de billard chez François Baudelaire* (15,5 cm x 20,5 cm) ; p. 119, fig. 12, *Un artiste quitte Douvres pour la France*. Le dessin d'*Alphonse dans les jardins du Luxembourg* ainsi que le portrait du jeune enfant sont visibles dans l'ouvrage de Jean-Paul AVICE et Claude PICHOS, *Baudelaire : l'ivresse des images*, Paris, Textuel, 2003, p. 17, fig. 5 et 6.

<sup>871</sup> Outre ces images et souvenirs intimes, François Baudelaire avait dans ses cartons un dessin de Lafitte, « un grand crayon dont le légende pourrait être *Le Charretier embourbé* ». Jean ZIEGLER, art. cit., p. 120. Jean Adhémar cite une œuvre léguée à Baudelaire « par souvenir » par le sénateur Lambrechts, intitulé *Une Scène de la Vendée* : « son iconographie est très retreinte, alors [...] et on ne voit vraiment pas ce que ce tableau a pu représenter ». Mais l'auteur cite « un renseignement dû à Jean Ziegler », concernant un « dessin rehaussé (42 x 30), "important, très poussé, 200 f" : "Mort d'un général, épisode des guerres de Vendée ?" », par Louis Lafitte, vendu par la galerie Paul Prouté, catalogue XVIII, 1925. Jean ADHEMAR, art. cit., p. 126, et note 11. En l'état actuel de nos recherches, nous ne voyons pas ce que ce dessin pourrait être.

place de l'enfant dans sa famille, mais aussi peut-être dans l'esprit du dessinateur<sup>872</sup>. Dans un album ne comportant que des dessins d'intimes et de familiers, Alphonse est présent ; il est endormi dans son lit d'enfant, avec une peluche de chien à côté de lui<sup>873</sup>. Il serait étonnant qu'il n'ait pas dessiné Charles, même si ses travaux officiels à partir de 1816 lui laissaient moins de temps. S'il l'a fait, les dessins ont certainement été conservés par sa mère, et perdus depuis. A moins qu'ils ne dorment dans une collection particulière, comme beaucoup de pièces concernant François Baudelaire et sa famille.

Il reste encore quelques traces plus officielles, ou en tous cas publiques des relations étroites entre les deux hommes. L'une a lieu à l'occasion d'un événement dramatique, le décès de Rosalie Janin, première épouse de François Baudelaire, survenu le 22 décembre 1814. Le jour suivant, Claude Ramey et Louis Lafitte ont le triste devoir de signer le registre de sépultures de Saint Sulpice, où avaient lieu les funérailles. Plus joyeuse est la seconde, la présence à la signature du contrat de mariage d'Antonia Lafitte en juin 1820, de François, Caroline, sa nouvelle épouse, et Alphonse Baudelaire.

### 3 – Quel Louis Lafitte en 1814 ?

Cette amitié nous dévoile un Louis Lafitte bien différent de celui que nous avons décrit, républicain acharné à Rome, révolutionnaire lorsqu'il choisit de représenter la fusillade du Champ de Mars. Des *Formes acerbes* aux décors pour Napoléon, en passant par le *Tableau général de la Révolution française*, il s'est adapté aux différents régimes qui se succèdent, mais avait-il le choix<sup>874</sup> ? Un opportunisme de bon aloi était la solution pour donner de l'élan à une carrière un peu poussive ; il ne lui aura pas particulièrement servi, reconnaissons-le. Cela ne signifie rien quant à ses opinions, qu'aucun indice ne permet d'ailleurs de connaître avant la Restauration. S'il fréquente le cercle intime de Baudelaire, c'est évidemment qu'il s'y sent bien, probablement même qu'il s'y reconnaît. Il y côtoie une compagnie qui se fréquente de longue date, que rapprochent des façons de penser communes,

---

<sup>872</sup> Pour anecdote, Alphonse rachète à la vente Lafitte de mars 1829, du mobilier pour une valeur de 1 200 francs environ, dont les deux bibliothèques de bois blanc, un bureau et une table à trois rallonges en acajou, et un « meuble de salon, un canapé, deux fauteuils, deux bergères, six chaises le tout couvert de soie bleue ». Il lui fallait se meubler, car son mariage était prévu pour le mois suivant.

<sup>873</sup> *A child asleep in a cot with a toy dog* (recto) ; crayon ; 16 cm x 11,5 cm ; inscrit « Alp. Baudelaire ». *Drawings of Louis Lafitte (1770-1828) : A life more tranquil : Images of Nineteenth century France*, Londres, Thomas Williams Fine Art, 1998, n° 7. Les dessins présentés dans cette exposition avaient été conservés dans un album, « very possibly collected by Lafitte himself, or else by a member of his family ».

<sup>874</sup> Pour les *Formes acerbes* et *Le tableau de la Révolution française*, voir la deuxième partie, chapitre 3 : *Les estampes en feuilles*.

partagées depuis la société d'Auteuil. Lafitte a-t-il été en contact au début de la Révolution avec ces républicains d'Ancien Régime, ou avec leurs idées ? On n'oublie pas le ton familier de la formule de politesse dans la lettre de Garat en 1793 ; ou les liens avec la commission d'Instruction publique ; ou encore l'amitié avec Grandjean. Il faut pourtant remarquer que le bagage culturel du jeune Lafitte ne correspond pas très bien à celui de ces intellectuels rompus à la discussion et à la réflexion, nourris au lait de l'*Encyclopédie*. Selon nous, s'il a été instruit et a adhéré à leurs idées, c'est probablement par des intermédiaires. Absence — ou pauvreté — de connaissances, ne signifie pas médiocrité intellectuelle, ou incapacité à se forger un bagage, et en dix ans, il a eu le temps de mûrir, de fortifier ses convictions, d'ouvrir son champ de vision<sup>875</sup>.

N'est-il pas attiré aussi par un côté "vieille France" de certains d'entre eux ? Georges Gusdorf donne l'exemple de Destutt de Tracy en 1830, qui « visite les barricades de juillet en habit à la française d'Ancien Régime. Emouvant symbole d'une bonne volonté parfaitement démodée<sup>876</sup> ». Attachés obstinément aux Lumières, ils sont dans une certaine mesure des témoins d'un monde qui n'est plus, mais dont ils ont pu garder les manières d'être. Un monde qui n'est peut-être pas sans intérêt pour Louis Lafitte, comme certains indices pourraient le laisser penser, à commencer d'abord par la fréquentation de ces idéologues, révolutionnaires de la première heure, mais pas forcément hostile à une monarchie éclairée. Durant ces années 1800-1815, il a l'occasion de connaître d'autres membres de l'aristocratie, mais d'une mouvance politique autrement radicale, bien loin du libéralisme et du matérialisme athée des idéologues. Il fait les portraits de deux rejetons de grandes familles. Ferdinand de Bertier de Sauvigny, fils de l'intendant de Paris massacré le 22 juillet 1789, est fidèle à la monarchie catholique pure et sans concession ; il fonde en 1810 l'ordre des Chevaliers de la Foi, pour travailler à la Restauration des Bourbons. L'autre portrait est celui de sa première épouse, Thaïs, une Lefèvre d'Ormesson, famille alliée de la première depuis bien longtemps, et attachée aux mêmes valeurs ; elle est fille d'Henri, contrôleur général de finances en 1783. La future position de Lafitte dans l'organisation de la Maison du Roi semble bien indiquer que ces portraits ne sont pas que le fruit du hasard des découvertes et des conservations.

Des liens sont avérés avec un autre personnage, Louis Armand Constant Mouron, appelé généralement Mouron Egerton, en raison de son mariage avec Audrey Egerton, fille d'un général anglais. Il appartient à une famille de négociants et de propriétaires terriens de

---

<sup>875</sup> Pourtant, dans sa bibliothèque, hormis les philosophes de l'âge des Lumières, Montesquieu, Diderot, et Voltaire, qu'il était difficile d'ignorer, il n'y a pas d'essais sur les problèmes de son temps ou de textes de réflexion philosophique. De Jean-Jacques Rousseau, il n'y a que la *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*.

<sup>876</sup> Cité par Louis ARENILLA, art. cit., p. 541.

Calais, intéressée autant à favoriser le développement économique de la région, par exemple par l'assèchement de marais ou l'introduction de plantes étrangères, qu'à s'impliquer dans la vie politique locale. Son père, « ancien échevin et juge-consul », fait partie de l'Assemblée provinciale de Picardie ; à son décès, il était major de la garde nationale. D'après l'inscription sur la stèle funéraire de son fils Louis décédé en 1819, il a été trésorier des troupes du roi, sans doute le titre le plus glorieux à mentionner sous la Restauration. « Dans les temps malheureux où [...] l'attachement au Prince » était un crime, Louis Mouron, osa montrer de « la fidélité pour le Trône<sup>877</sup> ». Voilà pourquoi, certainement, il bénéficie d'un « anoblissement » dans les *Fastes*, en étant appelé « de Réty », du nom de la commune où il possédait un château. Peut-on attribuer à cette « fidélité » l'aide qu'il apporte à Madame Archambault de Talleyrand de Périgord, réfugiée à Calais au début de l'année 1794<sup>878</sup> ? Elle lui emprunte 106 700 livres, et lui vend un hôtel rue de Richelieu. S'il a les honneurs des *Fastes*, c'est pour un événement le montrant attaché « d'une manière toute particulière aux Bourbons ». À cause de l'épouse anglaise, la famille s'est certainement précipitée en Angleterre dès la chute de l'Empire ; Mouron et son fils étaient présents à Londres à l'arrivée de Louis XVIII le 21 avril 1814. Le lendemain, ils lui furent présentés par le duc d'Havré, que Mouron avait peut-être eu l'occasion de côtoyer avant la Révolution, du temps où il était président de l'Assemblée Provinciale de Picardie. Il offre au roi un médaillon représentant les portraits de Louis XVI, de Marie-Antoinette, et du Dauphin, ainsi qu'une bague reliquaire en forme de tombeau contenant du sang de « l'illustre Martyr ». Le Roi les reçoit, et s'empresse de les lui restituer, en lui disant : « prenez-les donc de la main de Louis XVIII, il vous ordonne de les accepter et vous autorise à vous en décorer comme étant celui qui les a le mieux mérités ». Après Poirier de Dunkerque, c'est donc un deuxième homme du nord qui apparaît dans l'environnement de Lafitte, peut-être rencontré à Paris, puisque les affaires de Mouron l'y conduisaient, voire l'y attachaient ; un entrefilet dans un journal de 1793 montre qu'il avait au moins un pied à terre dans la capitale, rue neuve des Capucins, Chaussée d'Antin<sup>879</sup>. C'est aussi un homme en relation avec l'Angleterre, même en ces temps de blocage de frontières, peut-être pas aussi efficace que l'Empereur l'aurait souhaité.

---

<sup>877</sup> TERNISIEN D'HAUDRICOURT, *Les Fastes de la nation française*, Paris, Decrouan, 1825, 2<sup>ème</sup> édition. Les citations suivantes sont extraites du même ouvrage.

<sup>878</sup> Auguste VITU, *La maison mortuaire de Molière d'après des documents inédits*, Paris, Alphonse Lemerre, 1880, p. 444. L'auteur cite des pièces administratives du 18 pluviôse an II (6 février 1794) et 2 floréal an II (21 avril 1794). Elle fut dénoncée quelques jours plus tard, ramenée à Paris, et exécutée le 8 thermidor an II.

<sup>879</sup> *Affiches, annonces et avis divers, ou Journal général de France*, supplément du 2 mai 1793, p. 1877. Il a perdu dans un fiacre un porte-feuille de maroquin rouge contenant divers papiers et quelques assignats.

Lafitte a fait les portraits au crayon de Madame Mouron Egerton, et de son fils Edouard<sup>880</sup>. Celle-ci est assise au coin du feu ; elle tient une lettre sur laquelle on lit « 31 octobre 1813 ». Sur la table à côté d'elle, un livre porte le titre d'Egerton ; au mur, est affichée une carte montrant le nord de la France, avec la localisation de Réty, le Pas de Calais, et le sud de l'Angleterre jusqu'à Londres. Edouard est en train de jouer du violon ; il répète une valse qu'il a composée pour sa mère, comme on peut le voir sur la partition. Lafitte a signé sur les deux : celui de la mère, sur la base de la cheminée, et celui du fils de façon plus originale sur une feuille de papier à musique, « Lafitte delinea vit MDCCCXIII ». Le *Courtauld Institut of art* conserve un dessin comme étant celui de Mouron, mais sans certitude<sup>881</sup> ; selon nous, il s'agit bien de celui d'Edouard Armand Louis, et il fait partie de la même série que les deux dessins précédents, dont il est proche par les dimensions et la technique. Où Lafitte a-t-il dessiné la famille ? À Paris, ou à Réty ? Dans le catalogue de vente de son cabinet, il y a un carnet de 48 « vues diverses, prises pendant un voyage à Réty, Saint Omer, Boulogne et Calais, en août 1814<sup>882</sup> ». Les dates ne coïncident pas ; les dessins sont antérieurs, et le voyage pourrait plutôt correspondre à celui du retour d'Angleterre, en septembre 1814. Le passage à Réty, un an après la réalisation des portraits, montre de toute évidence des relations entre Lafitte et la famille Mouron.

Le contenu de sa bibliothèque, ses choix de lecture, les auteurs qu'il plébiscite, sont autant d'indicateurs potentiels des idées de Lafitte dans la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais que révèlent-ils réellement : un retour en arrière après un épisode républicain plus radical, ou un mûrissement progressif au contact de personnes favorables à la monarchie ? Parmi les rares livres d'histoire qu'il achète durant la période, il y a les six volumes de *l'Histoire de France pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle* (de 1709 à 1789), dans lesquels Charles Lacretelle s'attache à montrer les origines de la Révolution, car « la période historique parcourue dans cet ouvrage est biens moins remarquable par les événements qu'elle renferme que par ceux auxquels elle a donné naissance<sup>883</sup> ». Antérieurement, il avait publié entre 1801 et 1806, *un Précis historique de la Révolution française*, de l'Assemblée législative jusqu'à la période directoriale, que Lafitte ne s'est apparemment pas procuré. Est-ce à dire que le récit des événements dont il a été le témoin direct l'intéresse moins que les causes qui les ont

---

<sup>880</sup> Londres, Musée Victoria & Albert : Madame Mouron de Réty née Egerton, E.887.1963 ; crayon ; 29,5 cm x 19,4 cm ; Édouard Mouron de Réty, E.886.1963 ; crayon ; 29,5 cm x 19,4 cm. Accessible sur le site du musée.

<sup>881</sup> Londres, *Courtauld Institute of Art*, [Portrait de Mouron ?], D.1952.RW.4506. Crayon sur papier chamois ; 30,8 cm x 19,9 cm.

<sup>882</sup> CAT, n° 136.

<sup>883</sup> Charles LACRETELLE (dit Lacretelle jeune), *Histoire de France pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Buisson, 1812, tome 1, Avertissement de l'auteur à la troisième édition, p. I. Cf. Annexe 4.



provoqués ? Mais ce n'est pas tant le sujet de l'ouvrage que la personnalité de l'auteur qu'il faut souligner. Le profil de cet historien monarchiste, antijacobin farouche, rallié au moins pour la forme à Bonaparte, a bien des points communs avec celui des poètes qu'affectionne Lafitte. Ce sont tous des hommes de sa génération, marqués par la philosophie des Lumières et l'exemple des grands anciens de l'antiquité. Leurs vers veulent suivre les traces de Virgile, Lucrèce et Ovide, mais en fait d'antiquité, on se limite souvent à des périphrases et métaphores mythologiques, sorte de poncifs littéraires qui pourraient bien répondre aux poncifs iconographiques que Lafitte répète dans ses allégories. Que ce soit Vincent Campenon, Gabriel Legouvé, Joseph Alphonse Esménard, tous académiciens et auteurs à succès en leur temps, leurs noms ont disparu des manuels de littérature depuis longtemps. Leur style s'inspire des *Saisons* de Jean-François de Saint Lambert, initiant un genre qui fit florès jusqu'après l'Empire, la poésie descriptive et didactique, jugée sévèrement par Marie Joseph de Chénier, qui en déplorait les longueurs et la monotonie<sup>884</sup>. Ces écrivains font une poésie encore soumise aux contraintes classiques de la forme, où l'on se propose de révéler quelque vérité à portée moralisante ou philosophique ; où l'on discourt en vers sur des sujets champêtres et mélancoliques, avec parfois un certain penchant pour le funèbre ; où l'on entend expliquer les progrès de la science avec une caution littéraire de moralité mêlée parfois même de sentiments religieux, mais où n'importe quel sujet devient digne de versification<sup>885</sup> ; le tout enchâssé dans des descriptions interminables. Peut-on y voir une trace de ses sympathies politiques vers un certain passéisme ? L'indice n'est certes pas décisif, mais mérite d'être souligné. En effet, par sa forme toujours soumise à des contraintes académiques, cette littérature qui se veut savante et poétique à la fois, est suspecte aux yeux de certains qui y voient la marque d'un conservatisme politique. En outre, la caution morale voire religieuse

---

<sup>884</sup> Sur un thème très en vogue à l'époque, la vie champêtre et les bienfaits qu'elle procure à l'homme, *Les Saisons* sont un exemple parfait de poésie descriptive, et le modèle de ce que l'on a appelé la poésie didactique, qui met en vers les savoirs et réalise l'union des lettres et des sciences. S'y mêlent descriptions des phénomènes naturels et des innovations techniques dans le domaine des activités agricoles, avec un souci constant d'explication scientifique, et préceptes philosophiques dans l'esprit de l'*Encyclopédie*. Ce recueil inspira toute une lignée de poètes jusqu'à l'avènement du romantisme. Marie Joseph de Chénier ne l'appréciait guère : « Décrire est aujourd'hui fort en usage dans notre poésie [...] [genre] inventé dans les collèges par les poètes latins modernes, [...] inconnu parmi nous aux maîtres de la poésie, avant Saint Lambert et M. Delille [...] Les productions de leurs élèves n'ont pas souvent mérité la même louange ». Marie Joseph de Chénier, *Rapport historique sur l'état et les progrès de la littérature depuis 1789, rédigé par Monsieur de Chénier*, Paris, Imprimerie royale, 1815, p. 174.

<sup>885</sup> Il se trouva même des poètes pour composer sur *L'Origine de la Pédérastie*, Joseph Théodore Desorgues, resté inédit, et sur *La Crépitionomie ou l'Art des pets*, de Ducastel de Saint Paul (1815). Le fait est que la poésie sous l'Empire est dans une situation peu brillante. Elle n'a fait que stagner depuis la Révolution et s'est bien affadie. Entre autres causes, la personnalité du prince, Bonaparte autant que Napoléon, qui ne fut guère favorable aux arts de l'imagination. « La censure a mis les écrivains dans la main du maître. [...] Les poètes officiels de l'Empire, à quelques exceptions près, infligent des pompes grossières ». Robert SABATIER, *Histoire de la poésie française*, Paris, Albin Michel, 1975, tome 4, *La poésie du XVIIIe siècle*, p. 272.

est de plus en plus difficile à apporter face aux avancées scientifiques et technologiques, certains poèmes frisent le ridicule, et le genre se décrédibilise. « [La poésie didactique] représente un combat d'arrière-garde, virulent mais discrédité, pour maintenir l'unité culturelle des lettres et des sciences autour de principes moraux, religieux et politiques de l'Ancien Régime. C'est ainsi que le poème didactique peut apparaître, en plus de ses caractéristiques génériques, comme le véhicule de l'idéologie réactionnaire<sup>886</sup> ». Un mot pour finir : ces auteurs ont des parcours de vie assez proches de celui de Lafitte : ils ont traversé les décennies d'après 1789 en se faufilant entre les obstacles et en s'adaptant aux circonstances, certains de la façon la plus servile<sup>887</sup>. En tous cas, nous n'avons pas trouvé de traces concrètes d'une sujétion de Lafitte à Bonaparte ou Napoléon ; on lui a passé des commandes, mais ni honneur ni récompense, autre que le règlement des sommes dues n'en sont résultés<sup>888</sup>. S'il se procure plus tard, en 1821, les *Œuvres de Napoléon Bonaparte*, « histoire chronologique très détaillée [...] sans aucune observation critique », n'y voyons sans doute que de la curiosité de la part de Lafitte pour un personnage qu'il a servi directement, en dessinant des modèles de médailles ou des décors officiels, et indirectement, en fournissant à Ternisien d'Haudricourt de nombreuses illustrations de hauts faits et gestes de bravoure pour les *Fastes de la nation française*. Remarquons qu'on ne trouve pas la trace dans sa bibliothèque du *Mémorial de Sainte Hélène* par le Comte de Las Cases, qui paraît peu de temps après en 1823, et qui deviendra vite le livre de chevet des nostalgiques bonapartistes.

Déduire les opinions intimes d'un individu, en se fondant sur le contenu d'un rayon de bibliothèque, comporte une très large part d'incertitude. On peut être tenté d'acheter un ouvrage, simplement parce qu'il fait beaucoup parler de lui. Plusieurs ont une orientation sans équivoque, soit par le thème, soit par la personnalité de leurs auteurs. Les rares traces d'amitiés ou de clients vont dans le même sens, et ces indices, pour tenus qu'ils soient, nous dévoilent un Louis Lafitte qu'on sera moins étonné de trouver dans les cercles de la Duchesse de Berry et des Angoulême. Mais est-il sincère et en partage-t-il vraiment ces idées ? Est-il proche de cœur ou opportuniste ? Quoi qu'il en soit, il saura les mettre en valeur, le moment venu, pour en retirer enfin quelques avantages pour sa carrière.

---

<sup>886</sup> Nicolas WANLIN, « Le poème didactique : un genre réactionnaire ? », *La Révolution française* [en ligne], 7|2014, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 9 août 2019.

<sup>887</sup> Vincent Campenon ; Gabriel Legouvé ; Joseph Alphonse Esménard : cf. Annexe 4.

<sup>888</sup> *Œuvres de Napoléon Bonaparte*, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1821-1822, 5 vol. C'est un recueil chronologique de lettres, proclamations, bulletins et discours, car « ce qu'il a écrit, ce qu'il a dit dans les diverses circonstances de son existence militaire et politique, servira mieux à le faire connaître que les discours de ses amis ou de ses ennemis ».

Nous n'y sommes pas encore tout à fait, mais l'Empire touche à sa fin. Avril 1814, Napoléon courbe la tête pour la première fois. La circulation en Europe redevient possible, et c'est le signal pour la famille Lafitte de se précipiter à Londres pour rendre visite au frère et beau-frère Auguste Charles Pugin. Ils ne se sont pas vus depuis fin 1791, et ils ont beaucoup de choses à se raconter. Auguste Charles a bénéficié très rapidement après son arrivée sur le sol britannique d'appuis qui lui ont permis de bâtir une carrière solide. Lorsque les émigrés purent rentrer en France, il n'a pas eu envie de retrouver le sol natal, et il a fondé sa propre famille Outre-Manche. Une de ses sœurs lui aurait d'ailleurs reproché de ne pas faire beaucoup d'efforts pour garder le contact<sup>889</sup>. Il n'a manifestement pas eu le mal du pays.

Ce séjour est l'occasion pour les uns et les autres de découvrir les nouveaux visages : du côté anglais, Catherine Welby, l'épouse de Charles, leur fils, Auguste Welby Northmore, et du côté français, Antonia, la fille de Louis et Marie Jeanne Adelaïde. Sur le plan artistique, Lafitte ne reste pas inactif, collaborant même avec son beau-frère. Ces contacts renoués continueront de loin en loin, avec plusieurs séjours des Pugin en France. Ils donnent l'occasion à Catherine Welby d'écrire de longues lettres à sa sœur Selina, sources pour nous d'informations sur la vie des Lafitte.

---

<sup>889</sup> La lettre est citée par Rosemary HILL, *God's architect : Pugin and the building of romantic Britain*, Londres, Allen Lane, 2007, p. 13.

### III - Retrouvailles

#### 1 - La famille Pugin-Welby

A peine plus âgé que Lafitte, Auguste Charles se trouve lui-aussi confronté au même problème : construire une carrière et vivre de son art. Il a un obstacle en plus, il doit le faire dans un pays étranger, dont il n'est pas sûr qu'il comprenne la langue, encore moins qu'il la parle. Il n'a probablement pas rejoint l'Angleterre par hasard ; il y trouve des appuis, peut-être dans la communauté française des émigrés, qui comprend des artistes, mais plus sûrement, selon nous, dans les correspondants anglais du *Journal des modes*. Il obtient très vite sa lettre d'admission à la *Royal Academy School* de Londres ; pour cela, il lui a fallu montrer un portefeuille assez convainquant, mais après six ans passés à l'Académie de peinture de Paris, cela n'a pas dû être très difficile. En théorie, on y fait grand cas de la peinture d'histoire, mais en réalité, une sensibilité nouvelle est en train d'apparaître, presque romantique. Le paysage gagne en popularité, particulièrement quand il est réalisé à l'aquarelle. Une école se développe, privilégiant une vision plus émotionnelle de la nature, et accordant plus de place à l'ombre et à la lumière qu'à la ligne et à la forme. Un professeur, l'aquarelliste Thomas Sandby, révolutionne le classique dessin d'architecture, en enseignant aux élèves à créer un portrait imaginaire du bâtiment tel qu'il se verrait dans son environnement<sup>890</sup>. Avec cette vue pittoresque et colorée, le client peut se rendre compte de qualités plus subjectives et plus abstraites qu'une simple élévation, commencer à imaginer sa vie dans sa future demeure, ou se promener autour. Pugin, qui est passé un temps dans l'atelier du paysagiste Valenciennes, est sensible à cette conception perspectiviste du dessin d'architecture et deviendra un représentant des plus talentueux dans le genre<sup>891</sup>.

On le met très vite en contact avec par John Nash, architecte qui travaille au Pays de Galles pour de riches propriétaires locaux, avant d'être celui du Prince de Galles, devenu Prince Régent en 1811. Auguste Charles est engagé comme dessinateur, et même lorsque Nash eut cessé d'être son principal employeur, il continua à travailler pour lui. Il lui doit beaucoup, comme il le reconnaît vingt ans plus tard dans la dédicace de son livre sur

---

<sup>890</sup> Rosemary HILL, *op. cit.*, p. 13.

<sup>891</sup> Selon le registre d'inscription des élèves de l'Académie royale de peinture et sculpture, il aurait été l'élève de Valenciennes en 1789 et 1790. Paris, ENSBA, Registre des élèves de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris ..., Ms 823.

l'architecture gothique : « *Soon after my arrival in this country, I was fortunately introduced to you, and prosecuted my architectural studies in your office with much gratification and advantage to myself*<sup>892</sup> ». Nash revient à Londres vers 1796, probablement avec Pugin dans son sillage. Celui-ci ne se dirige pas vers une carrière d'architecte, mais continue à dessiner bâtiments et éléments d'architecture. Sa notoriété future dans ce domaine vient de l'enseignement dispensé à de nombreux élèves, et surtout de l'influence exercée sur l'architecture anglaise, car il faut souligner son rôle de pionnier dans la redécouverte et l'utilisation du style gothique sur le sol anglais, le *Gothic revival*<sup>893</sup>, grâce aux ouvrages qu'il a publiés.

Mais au tournant du siècle, l'architecture n'est guère plus qu'une petite pièce « *in the ingenious patchwork of freelance activities*<sup>894</sup> », au même titre que l'aquarelle, genre dans lequel il acquiert assez vite une réelle expertise. Il fait montre notamment d'une grande maîtrise pour les effets de lumière, ou la variété des couleurs. Déjà en 1797, le comte d'Essex l'avait invité à Cassiobury avec d'autres artistes — dont Turner —, pour réaliser des vues de son domaine et de sa maison<sup>895</sup>. Pugin se dit lui-même artiste dans le *Holden's directory* de 1802, mais il ne semble pas avoir fait jusque-là de grands efforts pour développer sa carrière. Un événement survient cette année-là qui va le dynamiser : son mariage avec Catherine Welby, issue d'une vieille et bonne famille saxonne du Lincolnshire. Femme intelligente, déterminée, assez sensible à la position sociale, elle pense qu'il est temps pour lui d'apparaître « *under his own name*<sup>896</sup> », et de passer à la vitesse supérieure. Peu à peu, les commandes s'amplifient, mais il semble que les premières planches signées de son nom ne soient publiées qu'en 1805, dans l'ouvrage de John Claude Nattes, *Oxford Delineated*.

Une étape majeure dans la vie artistique de Pugin est due à la rencontre avec Rudolph Ackermann, éditeur et marchand d'estampes, fondateur en 1809 du *Repository of arts, literature, commerce, manufactures, fashions, and politics*<sup>897</sup>. Il avait peut-être fait sa connaissance à l'occasion des funérailles de l'amiral Nelson en janvier 1806, grâce à Jacques Mériqot, graveur français émigré lui-aussi, avec qui il est lié d'amitié. Celui-ci partagea avec

---

<sup>892</sup> Cité par Alexandra WEDGWOOD, Auguste Charles Pugin (1768-9-1832), *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, University Press, 2004 [en ligne], consulté le 23 mars 2013.

<sup>893</sup> Entre autres ouvrages, il publie en 1821 *Specimens of Gothic Architecture selected from various ancient edifices in England*, dédié à John Nash.

<sup>894</sup> Rosemary HILL, « A. C. Pugin », *Burlington Magazine*, 138, n° 1114, janvier 1996, p. 15.

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 13. Auguste Charles Pugin est élu associé en 1807 de la *Society of Painters in Water Colors*, créée en 1804, et il en devient membre à part entière en 1812.

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>897</sup> Ce périodique n'est pas sans rappeler le *Cabinet des Modes* dans lequel Pugin avait fait ses premières armes.

Pugin la commande qu'il avait reçue pour illustrer l'événement<sup>898</sup>. Quant à Ackermann, il avait dessiné le cercueil et le fourgon mortuaire de l'amiral. De la rencontre des deux hommes, il résulte un des plus beaux recueils du XIX<sup>e</sup> siècle, une œuvre majeure dans l'histoire du livre illustré en Angleterre, *The Microcosm of London*, publié entre 1808 et 1810. Les 104 aquatintes en couleur représentent les bâtiments et lieux publics de Londres, considérés non pas comme des vues d'architectures froides et impersonnelles, mais comme des lieux habités, reflets colorés et pittoresques de la société géorgienne. Aussi les dessins architecturaux de Pugin ont-ils été animés par les multiples personnages de Thomas Rowlandson, bien connu comme caricaturiste ; ces "Londoniens" ne sont pas de simples figurants, ils apparaissent comme autant de caractères particuliers et individualisés, qui animent l'espace et rendent le tout particulièrement vivant<sup>899</sup>. D'autres ouvrages du même type suivirent, auxquels Pugin apporte son concours : *History of Westminster Abbey* (1812), *History of the University of Oxford* (1814), *History of the University of Cambridge* (1815), *History of the Colleges of Winchester* (1816). Ces livres, considérés comme faisant partie des plus beaux de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, contribuèrent grandement à asseoir la réputation de Pugin.

Les années suivantes et jusqu'à sa mort, survenue en décembre 1832, il travaille à la réalisation d'ouvrages consacrés à l'architecture. Pour l'aider dans sa tâche, et peut-être aussi pour des raisons financières, il établit une école de dessin d'architecture à son domicile. Il emmène ses élèves à plusieurs reprises en France, car les liens se sont rétablis à la Restauration entre les deux amis et beaux-frères.

## 2 - Londres

La famille Lafitte est pressée, il faut dire que Louis et Marie-Jeanne-Adelaïde attendent depuis près de vingt ans ce moment. Le temps de se préparer, d'obtenir les passeports, ils prirent sûrement le chemin de l'Angleterre sitôt que Louis XVIII eut franchi la barrière Saint Denis, laissant « Paris dans la joie, dans le ravissement », comme ce voyageur

---

<sup>898</sup> *The National Maritime Museum*, Greenwich, Londres, conserve plusieurs gravures réalisées d'après les dessins de Pugin. Voir par exemple : *Funeral Procession of the late Lord Viscount Nelson, from Greenwich to Whitehall on the 8th January, 1806*, PAH 7323 ; aquatinte en couleur ; 40 cm x 50 cm ; Augustus Charles Pugin, John Hill, James Cundee ; publiée le 1<sup>er</sup> avril 1806.

<sup>899</sup> Dans son introduction, Ackermann souligne le "défaut" habituel de ce genre d'ouvrages : « *The buildings and figures have almost invariably been designed by the same artist. In consequence of this, the figures have generally been neglected, or are of a very inferior cast, or totally unconnected with the other part of the print* ». *The Microcosm of London*, Londres, R. Ackermann, 1808-1810, vol. 1, Introduction, p. II. Dans les années qui suivirent, Pugin participa à d'autres projets de ce type publiés par Ackermann.

qui raconte son voyage à Londres, entrepris exactement à la même époque, et probablement dans les mêmes conditions<sup>900</sup>. Il n'indique pas la date de son départ, mais il est à Boulogne le 6 mai, où il est obligé de s'arrêter, « faute de chevaux. Les routes sont encombrées de troupes étrangères, ce qui contribue à dégarnir les postes, outre l'affluence de voyageurs ». Il est à Calais le 7, où « le temps affreux et la mer très grosse » le retarde encore un peu. Enfin il arrive à Douvres le 8, puis à Londres le 10. Depuis 1793 et l'établissement de la *Reglementations of Aliens Act*, la surveillance des entrants étrangers est particulièrement rigoureuse ; comme ce voyageur, les Lafitte ont été obligés de donner le nom et l'adresse d'un habitant de Londres, qui sert de caution, et permet de rester sur le sol anglais. Ils ont cité évidemment Auguste Charles Pugin.

La joie des retrouvailles n'empêche pas qu'à peine arrivé, Lafitte est sollicité pour faire ce qu'il fait le mieux : dessiner. Le beau-frère français est probablement une curiosité pour les amis et relations des Pugin ; peut-être sa réputation le précède-t-elle. Il est plus probable qu'Auguste Charles s'est chargé de vanter ses mérites. Toujours est-il que les époux Brooks, des proches des Pugin, lui demandent leurs portraits. Catherine Welby parle de leur présence à Paris en même temps qu'eux dans plusieurs de ses lettres. Dans l'une, elle évoque la connaissance du français de Henry Brooks, qui lui a permis de faire « *a very handsome income from that cause alone in the aliens office*<sup>901</sup> ». Il commence par celui de Monsieur, comme le montre la dédicace : « Donné à Madame Brooks par l'auteur Louis Lafitte mai 1814 ». Il dessine le buste d'un homme dans l'âge mûr, certainement à l'aise financièrement, bien que ses vêtements reflètent une certaine simplicité. L'expression du visage montre de la sévérité, avec un air hautain, voire un peu arrogant. Un homme sûr de lui, à n'en point douter. Nous ne savons pas à quoi ressemblait Madame Brooks, n'ayant pas trouvé de photo de son portrait passé en vente publique en 2000. Lui-aussi portait une dédicace : « Donné à M. Brooks par l'auteur Londres août ». Le délai entre les deux portraits s'explique par les travaux officiels dont Lafitte a été chargé, et qui seront décrits ci-après. Une fois ceux-ci terminés, il s'attelle à un autre ouvrage, plus important sur le plan familial, puisqu'il s'agit des portraits de sa belle-sœur, Catherine Welby et de son neveu, Augustus Welby Northmore.

Lafitte représente sa belle-sœur à mi-corps, assise sur un fauteuil, visage de trois quart face<sup>902</sup>. Les mains serrées contre son ventre, penchée légèrement en avant, elle ne semble pas

---

<sup>900</sup> *Souvenirs de Londres en 1814 et 1816 ; suivis de l'histoire et de la description de cette ville dans son état actuel*, Paris, impr. de Crapelet, 1817, p. 4.

<sup>901</sup> YCBA, Pugin 48, Catherine Welby à Selina Welby, septembre 1827. Elle parle sûrement de l'*Aliens Office*, chargé d'appliquer la *RAA* et de s'occuper de l'enregistrement des migrants arrivant sur le sol anglais.

<sup>902</sup> Londres, musée Albert et Victoria E.82-1970. Reproduit sur le site du musée.

très à l'aise, et on dirait la pose un peu contrainte. En la regardant, on entend le jugement sur les femmes anglaises du voyageur dont nous avons suivi le périple en Angleterre : « Elles sont bonnes épouses, excellentes mères, entendent parfaitement les soins du ménage, et gouvernent bien leurs maisons [...] Il faut le dire encore, elles sont généralement jolies ; mais leurs habillements écourtés et serrés, leur coiffure singulière, leur démarche balancée les privent de ces grâces et de cette élégance qui prêtent tant de charme aux Parisiennes<sup>903</sup> ». Catherine est en effet simplement mise : sa tournure ordinaire, la chemise remontant assez haut sous le menton, son bonnet, d'où émerge des mèches de cheveux qui ne semblent pas très bien coiffées, lui donne l'air d'une petite bourgeoise, tout au plus. Elle ne porte pas de bijoux, même pas une bague, sauf si elle est à la main gauche, dissimulée sous l'autre main. La seule fantaisie réside dans le nœud au corsage, qui répond à celui de la coiffe. Son apparence traduit ce qu'elle est en réalité, une puritaine. Quelques années plus tard, lors d'un séjour à Paris, elle relèvera elle-même ces différences de mises entre elle, portant « *a very indifferent dress*<sup>904</sup> », et ses belles-sœurs, Adelaïde Lafitte et Sophie Bernhard, souvent « *extremely well dressed*<sup>905</sup> ». Lafitte la dessine sans concession ; elle a dépassé la quarantaine, elle commence à s'empâter, peut-être aurait-il pu tricher un peu, par une mise en scène vestimentaire, ou par la position du visage. Catherine est présentée au naturel ; ses traits ne sont pas très jolis, mais il se dégage d'elle une certaine bonhomie. Elle semble plutôt affable, avec les commissures des lèvres très légèrement relevées, dans une esquisse de sourire, et un regard direct, un peu insistant et scrutateur, comme son fils. Ce portrait au crayon est parfaitement terminé, il est même le plus abouti des quatre réalisés pendant le séjour en Angleterre.

Augustus Welby Northmore est né tardivement après dix ans de mariage le 1<sup>er</sup> mars 1812. « *Pride of papa's and the anxious joy of mama's heart*<sup>906</sup> », son éducation se fait en conséquence : objet exclusif et jaloux des soins de sa mère, il apprend très tôt de son père à observer et explorer les bâtiments pour en découvrir l'histoire. A six ans à peine, à l'occasion d'un voyage dans le Lincolnshire et le Yorkshire, il a un premier contact avec l'architecture gothique. Il écrira plus tard dans son *Autobiography* que tout ce qu'il a vu en 1818 « *much delighted him*<sup>907</sup> ». Il a un peu plus de deux ans, lorsque Lafitte fait son portrait en buste, en insistant essentiellement sur le visage<sup>908</sup>. Malgré ces joues bien rebondies de l'enfance, on

---

<sup>903</sup> *Souvenirs de Londres en 1814 et 1816, op. cit.*, p. 37.

<sup>904</sup> YCBA, Pugin 45, Catherine Welby à Selina Welby, 25 septembre 1824.

<sup>905</sup> *Ibid.*, Pugin 44, Catherine Welby à Selina Welby, septembre 1821.

<sup>906</sup> YCBA, Pugin MS 45. Catherine Welby to Selina Welby, septembre (?) 1824.

<sup>907</sup> Cité par Rosemary HILL, *op. cit.*, p. 49.

<sup>908</sup> Londres, Musée Victoria et Albert, E.81-1970. Reproduit sur le site du musée.



remarque le regard, intense, scrutateur, et plein d'intelligence, qui reflète peut-être déjà la précocité dont fera preuve Augustus Welby Northmore ; il obtiendra en effet sa première commande officielle à quinze ans à peine, pour dessiner du mobilier pour le château de Windsor. Lors du voyage en France de la famille Pugin, en 1827, Catherine écrit que son fils « *has begun his reputation in France as well as in England* ». Mais elle a remarqué que les plus proches ne sont pas les plus complimenteurs. Ainsi son oncle Lafitte ne fait jamais aucun éloge ; elle ajoute que son épouse ne supporterait pas qu'il le fasse, car personne ne peut égaler « *her Antonia*<sup>909</sup> ». On sent bien un peu de rancœur dans cette remarque, qui dévoile des jalousies de mères, des positions bien périlleuses d'enfants uniques portés aux nues, de part et d'autre de la Manche ! Cela n'empêche pas Lafitte de faire cette année-là un second portrait de son neveu, qui se trouvait dans un carnet de croquis ne contenant que des scènes de vie familiale, impliquant des proches<sup>910</sup>. L'identification a été proposée par Stephen Bann, par comparaison avec des portraits postérieurs, présentant des ressemblances frappantes : les yeux et la forme de la bouche. Il a alors quinze ans, mais paraît plus âgé. C'est un très beau jeune homme, presque un dandy élégamment vêtu et à la mine altière. Cela correspond aux dires de Catherine qui évoque un jeune homme confiant et fier de son apparence à cette époque de sa vie.

### 3 – Carlton House

Mais revenons en 1814. Lafitte n'a guère le temps de profiter des conversations familiales ou de croquer les intimes : on lui propose de l'ouvrage officiel, probablement peu de temps après son arrivée<sup>911</sup>. La chute du tyran a rempli l'Europe de joie, et les souverains des puissances alliées, tous réunis à Paris où se discute le traité de paix, ont été invités par le Prince Régent d'Angleterre à fêter dignement l'événement à Londres. Les célébrations vont pratiquement s'échelonner sur trois mois, avec des temps forts : en juin, la fête en l'honneur des souverains étrangers ; en juillet, l'apothéose de Wellington ; et le 1<sup>er</sup> août, le jubilé célébrant le centenaire de l'accession au trône de la famille de Brunswick. Il faut éblouir, et l'occasion est belle pour John Nash, architecte du Prince depuis deux ans, de montrer son

---

<sup>909</sup> YCBA, MSS 44, Pugin, 1827.

<sup>910</sup> L'identification du portrait a été proposée par Stephen BANN, « Pugin : *The french connection* », *Gothic Revival Worldwide*, Timothy BRITAIN-CATLIN, Jan DE MAEYER, et Martin BRESSANI dir., Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2016, p. 23. Londres, *British Museum, Portrait of a young man, probably Augustus Pugin*, 1999,0327.1. Accessible sur le site du musée.

<sup>911</sup> Par erreur, Duchesne parle de 1816 pour la réalisation de ces travaux. Sans doute ignore-t-il les faits tels qu'ils se sont déroulés.

savoir-faire ; mais il faut faire vite, et utiliser toutes les ressources et les compétences disponibles. Pugin est évidemment de la partie, et dispose, par un heureux hasard, d'une recrue de choix, son beau-frère, dont il connaît vraisemblablement les réalisations de décors de fêtes à deux occasions de la vie de Napoléon, son second mariage et le baptême du Roi de Rome. Quelle ironie que cet engagement ! Employer un artiste qui a célébré l'Empereur, pour honorer celui qui a le plus contribué à sa chute. Si "ce détail" est parvenu à la connaissance du Prince de Galles, il a certainement apprécié, lui qui voulait surpasser Napoléon en matière d'aménagements de la capitale anglaise. Pour la nouvelle époque qui s'ouvrait en France, c'était aussi pour Lafitte, une promotion et une opportunité extraordinaires, dont il saurait faire usage pour faire avancer sa carrière.

Le prince de Galles aimait recevoir dans les jardins de sa résidence de Carlton House à la belle saison, et on installait pour l'occasion de grandes tentes et chapiteaux éphémères, qui abritaient convives et danseurs conviés aux fêtes princières. C'est ce que va devoir réaliser John Nash, avec deux obstacles à surmonter : le nombre de structures à monter et le délai extraordinairement court pour l'exécution. Sur les quinze à vingt salles temporaires qu'il prévoit, deux seulement seront prêtes pour la réception des souverains étrangers début juin ; le tout sera terminé à temps pour le 21 juillet, pour Wellington. D'après le catalogue de la vente Lafitte, celui-ci n'a collaboré que pour cette dernière occasion ; arrêtons-nous donc un instant à cette fête, « d'une magnificence au-delà de toute expression<sup>912</sup> ». L'architecte avait conçu un ensemble interconnecté de salles temporaires, prévues pour accueillir 2 500 invités, dont les journaux donnent la description assez détaillée. La pièce principale et centrale, *the polygonal room* ou *tent room*, est une salle de bal particulièrement originale : sorte de grande tente en forme de cloche avec un toit concave, descendant de l'apex de la colonne dorique centrale suivant une courbe caténaire, elle mesure 120 pieds de diamètre (36,57 mètres) pour une hauteur de 80 pieds (24,38 mètres). Les vingt-quatre nervures du toit correspondent aux vingt-quatre côtés de ce vaste polygone, alternativement décorés d'une porte et d'une large fenêtre<sup>913</sup>. Seul subsiste le plan de cette salle, on ne sait donc pas à quoi ressemblaient les autres ; mais les descriptions précises permettent d'avoir une vue d'ensemble. Les différentes

---

<sup>912</sup> *Le Conservateur impartial*, Saint Pétersbourg, n° 63, 7 août 1814, p. 364.

<sup>913</sup> Cf. Jonathan CLARK, « *Cones, not domes : John Nash and Regency structural innovation* », *Construction History*, vol. 21(2005-2006), p. 43-63. Ces constructions temporaires coûtant cher, le Prince Régent passait commande depuis quelques années de structures temporaires, mais démontables et réutilisables. *The Polygon room* appartient à cette catégorie. Seule parmi les autres structures créées pour l'occasion, elle resta en place et servit les années suivantes. Mais à l'été 1818, il apparut que la raison de son élévation était bien dépassée, que son entretien ponctionnait les finances ; d'ailleurs Carlton House est sur son déclin. Le Prince Régent décide donc qu'elle soit démontée et transférée à Woolwich, pour abriter les trophées militaires, le matériel d'artillerie et autres curiosités militaires. C'est encore aujourd'hui le *Museum of Artillery in the Rotunda*.

structures se succédaient symétriquement et de part et d'autre de la salle polygonale, et l'ensemble formait un H. Il y avait des espaces proposant des rafraîchissements variés, des promenades, de grandes salles à manger — jusqu'à trois cents convives —, une tonnelle aménagée en jardin botanique, un temple corinthien dédié à Wellington, une salle était entièrement dédiée aux drapeaux et trophées militaires, et une autre célébrait la vaillante marine anglaise. On souligne la splendeur de l'ensemble, l'élégance des draperies blanches et roses, la délicatesse des guirlandes de fleurs, la beauté du plafond de la salle polygonale, peint en imitation de mousseline blanche « *which produced a very light effect*<sup>914</sup> ». Les festivités ayant lieu de nuit, la lumière ruisselait partout, y compris dans le jardin, illuminé pour la circonstance, « *similar to Vauxhall Gardens ; [...] a small pyramide of variegated lamps was in constant motion ; the Gardens were in consequence used by the elegants as a promenade*<sup>915</sup> ».

On ne décrit que deux décors iconographiques pour l'ensemble : dans la grande salle de banquet, il y avait « *eight beautiful allegorical paintings* », et dans la promenade qui s'ouvre à l'est de la tente polygonale, douze transparents, eux-aussi allégoriques, « *executed in a stile to do honour to the english art and the Prince the great patronizer of the arts*<sup>916</sup> ». *Le Conservateur impartial* ajoute qu'ils ont été « exécutés par les premiers artistes<sup>917</sup> », et publie la liste des sujets, dévoilés également dans la plupart des journaux anglais. « *The first of this transparencies represented the "Overthrow of tyranny by the allied power" ; the second, "Assembly of the powers for general peace" ; the third, "Arrival of the allied princes in London" ; the fourth, "Arrival of the allied sovereigns in Paris" ; the fifth, "Passage of the allied sovereigns from France to England" ; the sixth, "Agriculture in England" ; the seventh, "Victory and general peace" ; the eighth, "Commerce of England" ; the ninth, "Union of the Seine and the Thames with the Ocean" ; the tenth, "Military glory" ; the eleventh, "The arts in England" ; the twelfth, "Emancipation of the Holland"*<sup>918</sup> ». Illuminés comme ils devaient l'être, ces transparents ont sûrement fait beaucoup d'effet. C'est parmi eux qu'il faut chercher la participation de Lafitte. Ce n'est guère étonnant qu'on se soit adressé à lui pour ce genre d'objets, pour lequel il a une certaine expertise, en ayant déjà

---

<sup>914</sup> *The Annual Register*, vol. 56, 1814, 21 juillet, p. 64. Il reprend l'article du *Times* du 23 juillet 1814.

<sup>915</sup> *Morning Post*, *Saturday* 23 juillet 1814.

<sup>916</sup> *Id.*

<sup>917</sup> *Le Conservateur impartial*, volume 2, n°63, Saint Pétersbourg, 7 août 1814.

<sup>918</sup> *The Annual Register*, *op. cit.*

réalisé pour des événements importants sous l'Empire, ce que Pugin n'ignorait pas certainement<sup>919</sup>.

## 4 – Les transparents de Lafitte

Deux sujets figurent dans le catalogue de Lafitte : *L'Union de la Seine et de Tamise*, et *Neptune calmant la tempête lors du passage de l'Empereur Alexandre en Angleterre*<sup>920</sup>. On reconnaît dans celui-ci le sujet sur le départ pour l'Angleterre. Il y a aussi cinq « compositions pour diverses frises », et sept « compositions allégoriques », sans plus de précisions. Pour ces dernières pièces, Duchesne précise qu'il y a « des croquis et dessins au trait de ces compositions ». Il y a enfin des « réductions de plusieurs de ces dessins pour être gravés », au nombre de dix, selon le procès-verbal de la vente. Avait-il l'intention de valoriser ces œuvres de circonstances pour sa propre promotion ? Seules trois planches, exécutées par Mlle Ribault, figurent dans le catalogue<sup>921</sup>.

Mais parmi les nombreuses pièces conservées au Département des estampes, cinq pourraient évoquer les sujets listés ci-dessus<sup>922</sup>. A commencer par celle montrant Neptune au milieu des flots, qui correspond sans nul doute au dessin cité par Duchesne<sup>923</sup>. Le quadriga du dieu marin jaillit au milieu de gerbes d'écume et de vagues ; Neptune est debout, levant vers le ciel son trident, au bout duquel flotte un drapeau anglais. Grâce à des nuées épaisses, et peut-être aussi aux sons stridents qui sortent de la conque d'un Triton à gauche, il tient en respect un groupe de figures peu sympathiques, placé au-dessus de lui, prêt à fondre toutes armes dehors sur le navire des souverains alliés, qui s'éloigne au loin. Ces personnages grimaçants, au rictus haineux, mêlés à des chimères à queue de serpent, ces monstres ailés effrayants, représentent bien sûr les suppôts de l'Empereur déchu, du tyran dont l'Europe s'est enfin débarrassée. Ces êtres monstrueux rappellent ceux des *Formes acerbes*, ou les

---

<sup>919</sup> Cf. Deuxième partie, chapitre 4 : *Les travaux impériaux*.

<sup>920</sup> CAT, n° 82 : « L'union de la Seine et de la Tamise : composition allégorique employée dans la fête donnée au général Wellington ». Le dessin est signé « Lafitte 1815 ». Il s'agit donc d'un dessin refait postérieurement à l'événement, peut-être en vue de le graver. N° 82 bis : « Neptune calmant la tempête lors du passage de l'Empereur Alexandre en Angleterre : composition allégorique pour la fête du duc de Wellington. Dessin à la sépia ». Il est possible que celui-là soit aussi un dessin réalisé postérieurement.

<sup>921</sup> *Ibid.*, n° 83 : « Compositions allégoriques [...]. Dessin à la plume. 7 pièces ». N° 81 : « Compositions pour diverses frises [...] : au trait, à la plume, sur papier de couleur. 5 pièces ». N° 84 : « Réduction de plusieurs de ces dessins pour être gravés, dessinés au trait, à la mine de plomb. Sur pap. blanc ». N° 346 : « Compositions pour une fête donnée en Angleterre à Lord Wellington, gravées par M<sup>lle</sup> Ribault, d'après les dessins de M. Lafitte. 3 planches ».

<sup>922</sup> BNF, Département des estampes, SNR 3 (Louis Lafitte). Toutes les estampes dont il va être question se trouvent dans le même recueil.

<sup>923</sup> Cf Annexe 1, figure 20 b.

figures des remords d'Oreste ; ils doivent assez bien correspondre à l'image que les Anglais se faisaient des "ogres" français ! Le sujet de cette estampe pourrait être celui du « *Passage of the foreign Sovereigns from France to England* ».

Une autre estampe très proche par le style a un sujet facilement identifiable<sup>924</sup>. Il évoque la chute de Phaéton ; un personnage est éjecté d'un char à l'antique, mené par quatre fougueux chevaux, qui pour l'instant en ont perdu le contrôle. Jupiter, qui trône en majesté dans les nuées, foudre en main, vient de punir l'impudent personnage, qui se rapprochait un peu trop du soleil. Derrière lui, Mercure ; il tient un parchemin qui contient sûrement la sentence des dieux de l'Olympe, dont Jupiter avait sollicité l'avis, selon Ovide. Mais à la place du fils d'Apollon, c'est un souverain "moderne" qui s'écroule : il laisse échapper un globe, symbole du pouvoir, ainsi que sa couronne, et son sceptre est brisé. A l'aigle qui le surmontait, on peut sans trop de doute identifier la figure à Napoléon. Les ruines qu'il a semées en Europe, jonchent le sol où il va s'écraser. Difficile de ne pas voir dans ce dessin le premier sujet, *Overthrown of tyranny*, Jupiter symbolisant le pouvoir suprême des puissances européennes coalisées. S'il y avait un doute, il serait levé par une autre gravure, italienne celle-là, au titre non équivoque : *Caduta di Napoleone*<sup>925</sup>. La mise en scène générale, très similaire à celle de Lafitte, rajoute quelques éléments plus pittoresques et expressifs, que la lettre décrit précisément. Par exemple, les souverains alliés, représentés ici à la place-même qu'occupe Jupiter sur le dessin de Lafitte, sont identifiés par un symbole que la lettre rappelle soigneusement. Cette particularité, ajoutée à un dessin moins élégant et à la moindre qualité de la gravure, nous fait penser qu'elle visait peut-être un public plus populaire, moins aguerri au langage allégorique. Elle a été publiée dans les temps qui ont suivi la première abdication, ou en tout cas, avant les Cent Jours ; car le Temps, qui domine la scène, tient dans ses mains le rouleau portant la date du décret fatal : 2 avril 1814. Selon nous, il y a un lien entre ces deux estampes, si différentes par leur style, mais sans pouvoir préciser davantage. Le dessinateur italien a-t-il eu connaissance du sujet ou du dessin du transparent anglais, de la gravure de Lafitte ? Celui-ci avait des liens avec l'Italie, et certaines de ses œuvres y ont été publiées, comme l'almanach *Apollon et les Muses*, quelques années auparavant. La gravure d'après le dessin de Lafitte est signée Lerouge en dessous du trait carré, et à cause des très grandes similitudes entre celle-ci et la précédente, on peut déduire qu'il a également réalisé Neptune. Le style de gravure est légèrement différent de celui des trois dernières, dont deux

---

<sup>924</sup> Cf Annexe 1, figure 20 a.

<sup>925</sup> *University of Oxford, Bodleian Libraries*. Estampe, eau-forte, burin ; 23,2 cm x 28,5 cm. Un autre exemplaire est conservé à la Bibliothèque Thiers (Institut de France). Elle n'est pas signée, et porte l'indication *Deposto alla biblioteca*. Mais de quelle ville ?

sont signées de Lafitte et Normand fils ; la troisième, si proche, doit aussi leur être attribuée. Gravées au trait, elles ont été réalisées certainement d'après les réductions citées au catalogue.

Sur la première, une composition triangulaire montre un groupe central principal, un autre avec des figures à droite, et pour équilibrer l'ensemble, une divinité aquatique à gauche. Sous l'apparence du dieu Mars, armé et casqué, on reconnaît le héros du jour, Wellington. Son bouclier le confirme d'ailleurs ; il est orné des armes de Grande-Bretagne, avec la devise « Honni soit qui mal y pense » et une partie de celle des rois « Dieu et mon droit ». D'après les informations du catalogue, Lafitte aurait dessiné deux modèles d'un « bouclier offert au général Wellington<sup>926</sup> » : celui représenté ici est-il l'un d'eux ? Nous ne savons pas si le triomphateur a reçu ou non ce cadeau. Grâce à lui, il protège les plus faibles, recroquevillés à ses pieds, terrorisés par le groupe de droite, composé des horribles créatures déjà tenues à distance par Neptune : corps contorsionnés, visages grimaçants, serpents monstrueux. L'une d'elle brandit la torche de la discorde, mais toutes sont repoussées hors du champ par le vaillant guerrier. Minerve lui accorde sa protection, et une Victoire ailée le couronne tout en embouchant la trompette qui va porter sa renommée autour de la terre. Derrière ce groupe, on voit un autel avec certainement l'inscription « HUMANIT[AS] ». À l'arrière-plan, l'armée anglaise a établi son camp. Lafitte a repris le modèle d'un dessin réalisé pour les *Fastes*, illustrant l'« Hommage aux armées françaises et alliées de l'Empire Français ». Sur l'autel figurait l'inscription « A la valeur », et le texte suivant expliquait l'allégorie qui faisait l'éloge de « dix siècles de vertus militaires<sup>927</sup> ». Par analogie avec cette illustration, nous croyons devoir rapprocher cette estampe du dixième sujet, « *Military glory* », que le *Conservateur impartial* a traduit : « Véritable réputation militaire ». Lafitte est non seulement le dessinateur mais aussi l'inventeur de cette image, ainsi qu'il le précise sous le trait carré : « L. Lafitte *inv. Et del.* ». Ce qui n'est pas si fréquent dans l'ensemble des œuvres retrouvées.

L'estampe suivante n'est pas signée, mais il y a tant de points communs avec la précédente, que nous la croyons des mêmes auteurs. Le Musée des Beaux-Arts de Nancy en conserve un exemplaire sous le titre du *Triomphe de Cérès*, qui correspond exactement à ce

---

<sup>926</sup> CAT, n° 80 : « Dessin d'un bouclier offert au général Wellington : deux compositions différentes ; l'une est lavée à la sépia et n'est pas tout à fait terminée ; l'autre est au simple trait, à la mine de plomb : plusieurs parties ne sont que légèrement tracées ».

<sup>927</sup> TERNISIEN D'HAUDRICOURT, *Les Fastes de la Nation française ...*, Paris, Gillé fils, 1807. Le texte poursuivait ainsi : « C'était sous le règne du Grand Napoléon, sous ce règne brillant de l'éclat de tous les âges que devait principalement s'élever ce monument à la gloire des armées françaises et alliées ». Hasard, ou propos délibéré de la part de Lafitte, qui réutiliserait un dessin à la gloire de Napoléon pour célébrer son vainqueur ?

qu'elle représente<sup>928</sup>. La déesse des moissons et des productions de la terre, montée sur un char tiré par deux superbes lions, tient dans une main une torche enflammée, et de l'autre, une faucille, l'outil essentiel aux moissonneurs. Elle est entourée de toutes sortes de produits agricoles, bétail, fruits, céréales, ruches, et aussi d'instruments aratoires en tous genres. Son acolyte Bacchus, dieu des forces naturelles comme elle, est représenté par un jeune enfant tenant un thyrses, et courant autour du char. A gauche, des adorateurs de la déesse : un berger, une femme qui offre un couple de tourterelles. Cette scène mythologique illustre, selon nous, le sixième sujet « *Agriculture in England* ». Le dessin original à la plume est conservé à Amherst (Massachusetts)<sup>929</sup>. De format supérieur à l'estampe, 23,7 cm sur 47,3 cm, il devait faire partie des sept compositions allégoriques du lot 83.

La dernière est également une scène mythologique, sans doute une allégorie à la paix. Le groupe central se compose d'une Victoire ailée brandissant une palme, et d'une autre jeune femme plaçant une branche d'olivier, symbole de paix, sur un globe terrestre. Son autre main tient une torche enflammée, et la Victoire guide son bras vers un tas d'objets militaires, casques, fusils, tambour, auxquels elles mettent le feu. Ce geste évoque clairement la fin de la guerre, ce qu'indique aussi la porte refermée du temple de Janus, à droite, identifié par sa représentation habituelle du dieu à deux visages. Un groupe de femmes et d'enfants s'y était abrité. A gauche, des *putti* dansent autour d'un terme surmonté d'un buste de Mercure. La paix revenue, le commerce va pouvoir reprendre. Le globe terrestre repose sur un trône majestueux, avec des accoudoirs en forme de lion ailé. Le devant est décoré, et bien que le dessin soit à peine esquissé, il nous semble reconnaître le blason anglais, avec les trois léopards dans le quartier inférieur droit, et les pattes des lions debout de part et d'autre de l'écusson. La thématique mise en œuvre sur ce dessin, la victoire, la paix universelle, la reprise de l'activité économique, évoquerait bien le septième sujet, « *Victory and general Peace* ». Cependant, cette estampe, gravée comme les autres par Normand fils, est signée « Lafitte *pinxit* », et on ne peut exclure qu'elle représente une des huit « *beautiful allegorical paintings* » ornant la grande salle de banquet.

Il reste encore un dessin, que nous voudrions évoquer ici, et qui, selon nous, fait partie de l'ensemble créé pour Carlton House. Il est conservé au Musée de Picardie<sup>930</sup>, et présente

---

<sup>928</sup> Nancy, Musée des Beaux-Arts, *Le Triomphe de Cérès*, n° inv. TH.99.15.4620. Eau-forte, 15,6 cm x 29,5 cm (tr. c.).

<sup>929</sup> Amherst College, Mead Art Museum, *The Triumph of Ceres*, AC 1986.38. Encre noire sur papier vélin crème ; 23,7 cm x 47,3 cm.

<sup>930</sup> Amiens, Musée de Picardie. [Rétablissement du commerce avec l'Angleterre à l'occasion de la Paix d'Amiens] ; Plume, encre noire et lavis ; 24 cm x 46,5 cm. Cf Annexe 1, figure 20 c.

des caractéristiques communes avec *The Triumph of Ceres* : de technique, plume et encre noire, et de dimensions, 24 cm sur 46,5 cm. Le style, l'iconographie, le traitement des figures, l'élégance des formes, le précieux des détails, tout le rattache aux estampes présentées précédemment. La description de l'image achève de convaincre. Au centre de la composition en frise, on voit deux jolies nymphes enlacées ; derrière elles, une troisième tient dans une main une sorte de sceptre, et une corde autour de son poignet la relie à une barque dont on ne voit que la proue à l'extrême droite, portant l'inscription « London ». À gauche, on voit un autre groupe de trois nymphes, placées à un rang très légèrement en dessous du précédent, voulant sans doute marquer une hiérarchie. La première tient une branche de lys et au-dessus d'elle, un cygne déploie ses ailes. Ce détail du dessin n'est pas sans rappeler Thermidor du calendrier républicain. Les deux autres, très à l'écart, sont plus énigmatiques : leurs visages sont très proches l'un de l'autre, on dirait qu'elles chuchotent et se font des confidences. Mais de quelle nature sont les propos ? Car leur regard assez perçant pourrait presque sembler celui de deux complotistes. Entre les deux groupes de figures féminines, se trouve, représentée de dos, une divinité aquatique, que l'on reconnaît au triton qui l'accompagne. Il tient d'une main le bras de la nymphe de gauche, et tend l'autre vers la nymphe centrale, tout en la regardant, comme pour l'inviter à se joindre à la première. Il nous semble que c'est l'exacte transcription graphique du neuvième sujet, « *Union of the Seine and the Thames with the Ocean* ».

En raison des différences de dimensions, les cinq estampes conservées n'appartiennent pas au même ensemble, selon nous. Les deux premières, gravées par Lerouge dans une manière un peu plus "sophistiquée" que le simple trait de Normand, peuvent avoir été destinées à la diffusion isolée des différents sujets. Nous n'avons pas retrouvé les planches de M<sup>elle</sup> Ribault : faisaient-elles partie du même ensemble que celles de Normand ? À considérer celles-ci, on ne peut s'empêcher de penser au recueil montrant le décor de l'Arc de Triomphe pour le mariage de Napoléon et Marie-Louise<sup>931</sup>. Ces réductions au trait de Lafitte pourraient indiquer un projet identique pour la fête en l'honneur de Wellington. C'est ce que laisse entendre le *Journal de Paris*, en annonçant le retour en France de Lafitte : « On s'occupe de publier en Angleterre les compositions de cet habile artiste<sup>932</sup> ». La succession rapide des

---

<sup>932</sup> *Journal de Paris, politique, commercial, et littéraire*, 21 septembre 1814.



événements a forcément entravé le projet, s'il existait, et après Waterloo, il n'était plus vraiment d'actualité.

Cette commande officielle outre-Manche a-t-elle été d'une quelconque utilité à Lafitte pour sa propre promotion ? Rien ne nous le prouve, mais en tous cas, il avait l'intention d'en faire état publiquement en France, comme le montre l'article du *Journal de Paris*. Le premier sentiment de fierté et d'orgueil passé, il a considéré que cette confiance en son talent constituait une forme de reconnaissance, dont il pouvait se servir en retour. Jusque-là, il avait travaillé sous la direction de personnages plus importants que lui, qui utilisaient ses compétences, mais le laissaient le plus souvent dans l'ombre. Aucun des régimes antérieurs ne l'avait distingué, et il doit penser que c'est son tour. Ce succès lui apparaît comme un moyen d'atteindre à une dignité bien méritée. Remarquons cependant l'anonymat qui entoure ses travaux à Carlton-House, son nom n'apparaissant bien sûr nulle part dans les comptes-rendus des journaux anglais. Par ailleurs, était-il vraiment si peu connu dans sa patrie ? L'entrefilet du *Journal de Paris* semble montrer le contraire ; prévient-on du retour d'un inconnu ? Mais peut-être avait-il une relation dans ce quotidien.

Il est difficile de savoir à quel point on eut connaissance de cette collaboration en France. En tout cas, il ne restait plus un partisan de Louis XVIII en Angleterre, pour admirer les transparents de la tente polygonale, exception faite de son ambassadeur, Claude-Louis de la Châtre, seul français présent au banquet solennel donné en l'honneur des Puissances alliées en juin 1814. Et si elle fut connue, comment fut-elle perçue ? Contentons-nous d'une remarque : il ne s'agissait pas simplement de servir la monarchie restaurée — ce qui sera finalement le cas de tellement d'anciens bonapartistes, après avoir été parfois d'ardents républicains que cela en devient presque ordinaire —, mais de célébrer dans un pays étranger, ennemi depuis si longtemps, un héros qui a triomphé des armées françaises. Comme le rapporte le *Journal de Paris*, il a « exécuté à Londres plusieurs ouvrages de peinture pour le gouvernement britannique », et si d'autres ont publié l'information, ou s'il s'en est vanté, on peut supposer qu'il ne s'est pas fait que des amis. Au retour de l'Empereur, il avait même intérêt à ce que cela restât totalement ignoré. Après les Cent Jours et Waterloo, l'attitude des alliés est bien moins conciliante et favorable pour la France et sa monarchie qu'elle ne l'avait été en avril 1814. Faire état de Wellington n'était peut-être pas l'idée la plus judicieuse.

C'est pourtant au début de la seconde Restauration, que nous trouvons mention de ces travaux, dans une lettre du marquis de Vibraye, aide de camp du duc d'Angoulême, réclamant

pour Lafitte une part des travaux « distribués récemment par la Maison du Roi<sup>933</sup> ». Les Anglais ont su distinguer ses talents, explique-t-il, et c'est le seul titre qu'il met en avant pour argumenter sa demande : Lafitte a contribué à l'ornementation des « fêtes en l'honneur des victoires qui ont rétabli la paix de l'Europe et le Roi sur le trône de France ». Pas sûr que l'entourage de Louis XVIII ait continué longtemps à apprécier ce rappel ! Quand le visiteur de 1814 lit dans les journaux anglais que « le Roi de France prend un ton et montre des prétentions que l'on était loin de pouvoir lui supposer<sup>934</sup> », il exprime peut-être l'avis de nombre de ses compatriotes, et pourquoi pas des nouveaux dirigeants français, en écrivant que « l'esprit du pays se fait voir ici dans tout son jour. Ainsi le Roi de France devrait gouverner sous le bon plaisir de messieurs les Anglais. Ne croirait-on pas que notre Corneille créait ces vers pour leur répondre ? "Mais la reconnaissance et l'hospitalité/Sur les âmes des Rois n'ont qu'un droit limité. / Quoique doive un Monarque, et dût-il sa couronne, /Il doit à ses sujets encor plus qu'à personne." » ». Lafitte parle lui-aussi ses travaux anglais dans les premiers temps de la seconde Restauration, mais il ne les évoquera plus dans les lettres ultérieures, lorsqu'il fera ses demandes de décorations.

---

<sup>933</sup> AN, O<sup>3</sup> 355, d. 80. Le marquis de Vibraye au comte de Pradel, directeur général du département de la Maison du Roi, 27 avril 1816. Le marquis de Vibraye, Pair de France, aide de camp de Monsieur, duc d'Angoulême, est un des fondateurs des Chevaliers de la Foi. La citation suivante est extraite de la même lettre.

<sup>934</sup> *Souvenirs de Londres en 1814 et 1816, op. cit.*, lettre XI, p. 57. La citation suivante est extraite du même ouvrage. Les vers de Corneille sont tirés de *La mort de Pompée*, Acte I, Scène 1.



## **Chapitre 7**

# **Splendeurs et misères**



Quarante-huit « vues diverses prises pendant un voyage à Réty, Saint-Omer, Boulogne et Calais en août 1814<sup>935</sup> » marquent le retour au pays des Lafitte, après quatre mois bien occupés. Partis de Douvres le 4 septembre, comme l'indique le dessin adressé à François Baudelaire, ils sont arrivés avant le 21, date de l'entrefilet du *Journal de Paris*. Ils ont pris le temps de flâner le long du chemin, et Lafitte en a profité pour dessiner, comme à son ordinaire. Ainsi s'achève le seul voyage accompli par la famille en Angleterre. Jusqu'en 1827, ce sont les Pugin qui prendront l'habitude de venir visiter la parentèle française.

S'il avait dans l'idée de se mettre sur les rangs pour obtenir une place officielle, les circonstances ne lui en n'ont pas laissé le temps ; le printemps 1815 arrive vite, et avec lui, le retour de Napoléon. Selon Margareth Hill, la famille Lafitte est restée en Angleterre durant les Cent Jours et n'est rentrée en France qu'après Waterloo. Mais elle n'indique pas la source de cette information et semble ignorer le retour de septembre 1814. En tout état de cause, s'il s'avérait que les Lafitte ont effectivement passé cette période à Londres, cela voudrait dire qu'ils sont repartis sur le chemin, qui pouvait devenir celui d'un exil plus ou moins long, à l'annonce du retour de l'Aigle. Cela nous semble très peu probable, mais en l'état actuel de nos recherches, nous ne pouvons guère en dire plus.

Signalons cependant une estampe conservée à la BNF, *La Journée du Champ-de-Mai*, d'Abraham Girardet, d'après un dessin de Lafitte, selon la notice. Cette cérémonie, au cours de laquelle Napoléon proclama l'Acte additionnel aux Constitutions de l'Empire, eut lieu le 1<sup>er</sup> juin 1815. Il va sans dire que si Lafitte est bien l'auteur du modèle, il était forcément présent à Paris. Mais rien ne prouve qu'il le soit. L'estampe figurait dans la vente Lafitte, et la notice de la BNF s'appuie sur le commentaire de Duchesne, précisant que cette pièce, « rare », n'a pas été terminée. Mais à aucun moment il ne dit pas que c'est d'après un dessin de Lafitte, ce que généralement il n'oublie pas de signaler. Difficile donc de conclure dans un sens ou un autre à partir de ce document.

---

<sup>935</sup> CAT, n° 136 : dessins à la mine de plomb et pierre noire sur papier blanc. Parmi eux, il y avait sûrement un portrait d'« Antonia Lafitte à 15 ans », annoté « Boulonnais ». La jeune fille est représentée à mi-corps, mais seul le visage de trois-quarts face est bien terminé. Son père a dû la croquer pendant un moment de rêverie ; à vrai dire, elle a l'air plutôt mélancolique, peut-être même est-ce de la tristesse que l'on voit au fond de ses yeux. *Old master drawings*, galerie David Jones, Paris, avril 1995. Reproduit .

Nous n'avons trouvé que très peu de traces d'œuvres, privées ou officielles, durant ces deux années 1814-1815. Mais, au retour définitif du Roi, sa carrière prend enfin l'ampleur attendue depuis si longtemps, avec sa nomination de dessinateur-graveur du Cabinet. Les circonstances de son accession ne nous apparaissent pas clairement. Il est soutenu par des personnages importants, qui appartiennent à une mouvance "plus royaliste que le roi". Comment les connaît-il ou, plus justement, comment-il connu d'eux ? Qu'a-t-il fait pour être, à ce moment-là, dans le bon réseau ? Le fait est qu'il fréquente ces milieux qui gravitent autour des duchesses de Berry et d'Angoulême jusqu'à la fin de sa vie, avec plus ou moins de bonheur sur le plan de la carrière et des honneurs qu'il espérait, mais certainement avec une grande satisfaction sur le plan personnel, révélant le courtisan qui sommeillait (peut-être) en lui. Lafitte a su glisser dans ce cercle sa fille, au demeurant talentueuse. D'une certaine façon, elle symbolise la réussite familiale, et son contrat de mariage, où s'étalent les larges paraphes des grands noms de la Maison du Roi, en est le témoin. La fréquentation des milieux royalistes stimule la famille, et comme beaucoup dans ces temps de Restauration, ils s'inventent une origine noble. C'est d'ailleurs plutôt le fait de Marie-Jeanne-Adélaïde, qui crée une belle légende familiale, à partir de pseudo-éléments historiques. Cet aspect ne donne pas vraiment une vision bien sympathique de la famille.

Les treize dernières années de sa vie se déroulent davantage en lumière, mais ce n'est pas pour autant que l'on trouve plus de témoignages à son sujet. Quasiment toutes les informations récoltées sur l'aisance familiale, le cadre de vie, et même sur le caractère des protagonistes, c'est à Catherine Welby qu'on les doit. Au travers de ses récits, la famille prend vie, pour le meilleur, mais parfois aussi pour le pire ; on voit Lafitte réagir face à un problème familial gênant. On saisit au passage quelques traits de son caractère, que l'on peut compléter avec des indications sur ses goûts fournies par ses choix de lecture et la composition de son cabinet. Il est dommage qu'il n'y ait pas eu d'inventaire après décès — il n'avait qu'une héritière —, mais la succession donne l'image d'une famille à l'abri du besoin. Une fin de vie plus aisée, pourtant des critiques posthumes laissent planer une ombre sur les toutes dernières années, qui ont peut-être été moins faciles et moins glorieuses qu'il n'y paraît sur le plan professionnel. Il y a peu de la Roche Tarpéienne au Capitole. Des travaux importants n'ont pas été traités comme ils auraient dû l'être, semble-t-il, et Marie-Jeanne-Adélaïde en fait les frais. Les derniers échanges entre elle et les autorités laissent un goût d'amertume.

# I – La consécration

## 1– Enfin une fonction officielle

Nombreuses ont été les personnes qui ont pu reprendre la place qui était la leur avant la grande parenthèse. Jean-Michel Moreau, dit le Jeune, dessinateur et graveur du Cabinet du Roi depuis 1781 avait été confirmé par Louis XVIII le 1<sup>er</sup> octobre 1814. À sa disparition, le 30 novembre 1814, il n'est pas remplacé immédiatement. La question ne vient à l'ordre du jour que l'année suivante, après le retour définitif du roi. Il est probable qu'à ce moment-là le nom de Louis Lafitte ait déjà été proposé, ou en tous cas que certaines personnes s'occupent de faire sa promotion, car sa nomination intervient très vite. D'après le marquis de Vibraye, c'est le duc de Duras, un des quatre premiers gentilshommes de la Chambre, qui lui a accordé sa protection, « et a obtenu pour lui l'honneur d'être choisi<sup>936</sup> » pour cette charge. On reconnaît bien sûr son talent, il « est au premier rang des dessinateurs de notre école », mais surtout on lui sait gré de sa moralité, parce qu'il est « attaché aux bons principes et par conséquent à la cause du Roi ». Un jugement similaire se retrouve sous la plume du vicomte de Senonnes : « ses excellentes opinions lui donnent encore des droits à votre bienveillance<sup>937</sup> ».

Lafitte obtient son brevet de dessinateur-graveur du Cabinet du Roi le 12 septembre 1815<sup>938</sup>. Il prête serment « entre les mains du duc de Duras » le 5 octobre. Il ne porte pas toujours le même titre dans l'*Almanach royal*. A partir de 1820, il est appelé simplement « dessinateur du Cabinet »<sup>939</sup>. Jusque-là, il était en compagnie de trois autres graveurs sur "l'organigramme", il est maintenant cité séparément. C'est peut-être la raison pour laquelle on trouve parfois sur certaines estampes le titre de « Premier Dessinateur du Cabinet », jamais utilisé dans l'*Almanach*, qui pourtant se renseigne aux sources officielles<sup>940</sup>. Quoiqu'il en soit, le voilà à nouveau pensionnaire du roi, serviteur gagé de Sa Majesté, qui a reconnu et

---

<sup>936</sup> AN, O<sup>3</sup> 355, d. 80. Le marquis de Vibraye au comte de Pradel, 27 avril 1816. Les citations suivantes sont extraites de la même lettre.

<sup>937</sup> *Id.*, le Comte de Forbin, directeur général des Musées royaux à M. le comte de Pradel, 1 août 1816. La lettre est signée du vicomte de Senonnes, secrétaire général du Musée.

<sup>938</sup> *Id.* Brevet de dessinateur-graveur du Cabinet du Roi pour M. Lafitte (Louis), 12 septembre 1815.

<sup>939</sup> C'est certainement consécutif à la réorganisation de la Maison du Roi en 1820.

<sup>940</sup> Il faut toutefois signaler que l'annonce dans le *Moniteur Universel* est ainsi libellée : « M. Louis Lafitte [...] vient d'être nommé par S. M. le Roi de France, à la place de premier dessinateur-graveur de son cabinet, en remplacement de M. Moreau ». 17 décembre 1815, n° 551, p. 1395.



récompensé, selon les termes du brevet, « son affection à notre service ». D'une certaine façon, le brevet matérialise un lien personnel avec le Roi qui octroie cette charge, « tant qu'il [lui] plaira », avec tous les avantages qui lui sont liés. Leur liste est longue, mais peut se résumer en quelques mots : d'une part des privilèges et droits honorifiques, et, d'autre part, des avantages financiers, désignés par plusieurs termes, correspondant sans doute à différents types de rémunération. Lafitte perçoit en premier lieu une pension réglée par la liste civile ; ici, on parle de gages, nom donné « au paiement que le Roi ordonne par an aux officiers de sa maison<sup>941</sup> ». Il est question aussi d'émoluments, « profits et avantages casuels qui proviennent d'une charge<sup>942</sup> ». Il nous semble retrouver ici ce qu'a décrit Pauline Lemaigre-Gaffier, qui a étudié les Menus Plaisirs au XVIII<sup>e</sup> siècle : « Les "personnes attachées aux Menus" bénéficient d'une rétribution dont la variété des formes atteste encore le caractère domestique de leur service. Leurs gages sont indissociables de nombreux avantages en nature, mais aussi de gratifications et de rétributions à l'ouvrage. En contrepartie du don de soi qu'implique le service du roi, celui-ci fait usage de sa libéralité pour récompenser et secourir les plus fidèles de ses serviteurs<sup>943</sup> ». Les mémoires de frais retrouvés concernant diverses réalisations s'expliquent donc naturellement. Outre les 1 200 francs de ses gages annuels — qui augmenteront au fil de la carrière, et qui seront 3 000 francs à son décès<sup>944</sup> —, il reçoit régulièrement d'autres paiements de la liste civile. Par ailleurs, il est probable que ses fonctions de dessinateur du Cabinet lui laissaient du temps pour honorer des commandes privées et entreprendre des travaux plus rémunérateurs ; période de consécration sur le plan professionnel, elle le fut aussi sur le plan financier, ce que confirme d'ailleurs Catherine Welby en 1824 : « *They are altogether a thriving family in the right road to preferment*<sup>945</sup> ».

Le brevet ne donne aucune indication sur les fonctions précises attachées à cette charge. On destine son « grand talent à être utilisé pour les occasions célèbres où il est bon qu'il brille<sup>946</sup> ». Attend-on de lui qu'il fournisse des dessins pour les services exécutants de la Maison du Roi que sont les Menus Plaisirs, en charge des fêtes et spectacles, et le Garde-meuble, s'occupant du mobilier et des objets d'art des demeures royales ? Après sa mort, une lettre du vicomte de la Rochefoucault, directeur des Beaux-Arts de la Maison du Roi, parle de

---

<sup>941</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J. J. Smitt, 1798, tome 1. Le mot renvoie au salaire payé aux domestiques et serviteurs.

<sup>942</sup> *Id.* « En ce sens il est opposé aux revenus fixes et certains ».

<sup>943</sup> Pauline LEMAIGRE-GAFFIER, « Servir le roi et administrer la cour. Les Menus Plaisirs et l'invention de leur personnel (années 1740-1780) », *Hypothèses*, 2009/1 (12), p. 61-62.

<sup>944</sup> Il y a une différence importante avec la pension d'Isabey, qui touchera 5 000 francs en 1828.

<sup>945</sup> YCBA, MSS 44, Pugin 45. Catherine Welby à Selina Welby, septembre 1821.

<sup>946</sup> AN, O<sup>3</sup> 355, d. 80. Le marquis de Vibraye au comte de Pradel, 27 avril 1816.

trente dessins de Lafitte faits pour le mobilier de la couronne<sup>947</sup>. Il est donc probable que ce service a occupé le plus clair de son temps. Mais pour quel genre d'ouvrages ? Le Garde-Meuble, — comme les Menus Plaisirs — a ses propres dessinateurs ; il y avait un partage des travaux sans doute, mais selon quels critères ? En 1823, son intendant, arguant la vétusté des masses des huissiers de la Chambre, propose d'en faire de nouvelles en vermeille, sur le modèle donné par Dugourd, un des dessinateurs attachés au service<sup>948</sup>. On aurait pourtant pu s'attendre à ce que des ornements si prestigieux, précédant le roi dans toutes les cérémonies, soient l'œuvre du dessinateur du Cabinet. Ce ne fut apparemment pas le cas. Pourtant, d'après les objets dont nous avons trouvé la trace dans les archives de la Maison du Roi, Lafitte a travaillé pour des pièces importantes, et pour des circonstances exceptionnelles. Il les rappelle lui-même dans les états de service qu'il rédige en 1825 pour la demande du cordon de Saint Michel ; ainsi peut-on être quasiment sûr que ce sont bien les seules compositions d'importance qu'il a réalisées. Quelques-unes concernent le Garde-Meuble à proprement parlé, et l'aménagement des châteaux royaux, vases de Sèvres ou tapisseries des Gobelins ; on lui doit aussi les costumes des officiers de la Maison du Roi et l'épée de pair de France. On le sollicite pour la réalisation d'un cadeau fastueux pour la cathédrale de Trieste. Selon toute vraisemblance, il ne fournit qu'un décor de fêtes pour le retour d'Espagne du duc d'Angoulême, commandé par le comte de Chabrol, préfet de la Seine. Il participe activement à la préparation du sacre de Charles X, fournissant notamment les dessins de toute l'orfèvrerie ; mais il ne pourra pas terminer ce qu'il considérait sûrement comme une œuvre essentielle, « l'exécution du grand ouvrage des cérémonies du sacre qui doit être dessiné par lui et gravé sous sa direction ressortissant des attributions du dessinateur du Cabinet du Roi<sup>949</sup> ». Il reste cinq grands dessins, montrant les phases principales du sacre. En d'autres occasions officielles, on lui avait déjà demandé cette sorte de travail de reportage fixant les événements pour la postérité, le baptême du duc de Bordeaux par exemple. Et en janvier 1825, « il termine un grand dessin de la cérémonie funèbre qui a eu lieu à Saint Denis pour le feu Roi ». Nous reviendrons sur ces travaux dans la seconde partie de notre thèse. S'il a dessiné des objets de moindre importance, plus quotidiens ou d'un usage "ordinaire", ce que laisse supposer les « trente dessins », considérés par le comte de Forbin comme étant de « peu

---

<sup>947</sup> AN, 20144779/9. Le vicomte de la Rochefoucauld, directeur général des Beaux-arts, au comte de Forbin, directeur des musées royaux, 10 juin 1829.

<sup>948</sup> En 1818, Dugourd et Saint Ange, dessinateurs du Garde-Meuble, avaient un traitement de 600 francs par an.

<sup>949</sup> AN, O<sup>3</sup> 820, d. 10. Demande du Cordon de Saint Michel, janvier 1825. La citation suivante est extraite du même document.

d'intérêt [et ne pouvant] convenir que pour la destination qui leur avait été assigné<sup>950</sup> », ils n'ont évidemment pas laissé de traces particulières dans les archives.

Une diversité de travaux, dans des cadres divers, pour des commanditaires différents, les limites de son activité se révèlent assez floues ; peut-être en a-t-il résulté rivalité et jalousie entre les artistes de la Chambre. Lorsqu'il réclame une place ou un ouvrage, il met souvent en avant ce qui lui est dû, parce que ce sont « les attributions du dessinateur du Cabinet du Roi ». La formule sonne un peu comme une mise au point et l'affirmation de ses prérogatives. Quoiqu'il en soit, définies ou non, les tâches qui l'attendaient ne lui semblèrent pas suffisantes. Les tentatives entreprises dans les mois qui ont suivi sa nomination montrent qu'il cherche sinon à étendre son domaine d'activité, au moins à le préciser. Ce sont ses premières déconvenues.

## 2 – Des espoirs déçus

### 2.1 – Pas de titres supplémentaires

Dans l'euphorie de sa nomination, il tente donc d'étoffer ses titres, en demandant plusieurs autres places, qui lui semblent être le prolongement logique de celle de dessinateur-graveur ; peut-être même croit-il qu'elles lui sont naturellement dues. Le 5 février 1816, il adresse un placet « à Sa Majesté », pour obtenir la place de conservateur de dessins du Cabinet, « qu'occupait autrefois Monsieur Cochin<sup>951</sup> ». La fonction exige « les mêmes connaissances que celles de dessinateur » ; lesquelles connaissances on a reconnu en lui une première fois, alors pourquoi pas une seconde ? Le même jour, c'est la « place autrefois occupée par Monsieur Pajou statuaire<sup>952</sup> », compositeur dessinateur de médailles. Pour justifier sa demande, il explique bien sûr qu'il est « livré depuis longtemps à la composition des médailles et des bas-reliefs ». Il se réfère au passé, à ses prédécesseurs et se place dans la continuité du service au roi et à la monarchie, faisant fi de l'interruption de près d'un quart de siècle. Il n'obtient apparemment pas de réponse, et s'impatiente, car il renouvelle ses demandes un mois plus tard, dans des termes presque identiques. Cette fois, le comte de Pradel, directeur général du Ministère de la Maison du Roi lui répond, mais ce n'est pas ce

---

<sup>950</sup> AN, 20150333/848. Réponse du comte de Forbin au vicomte de la Rochefoucauld, 25 juin 1829.

<sup>951</sup> *Ibid.*, O<sup>3</sup> 355, d. 80. Cochin avait été nommé conservateur des dessins du Cabinet en 1754.

<sup>952</sup> *Ibid.*

qu'il attendait : la place de conservateur des dessins n'est pas vacante et celle de compositeur dessinateur de médailles n'existe pas<sup>953</sup>. La déception a été forte, sûrement.

Qu'à cela ne tienne, il ne désarme pas, et s'adresse au comte de Pradel, encore une fois au sujet des médailles. A vrai dire, il veut préciser sa demande précédente : « mon seul but fut d'obtenir la faveur d'être désigné par vous, pour en dessiner les compositions, d'après les programmes qui me seraient donnés, comme c'est d'usage<sup>954</sup> ». Sous l'Empire, la Monnaie des Médailles était tombée dans l'escarcelle de Vivant Denon, mais la Classe d'histoire et de littérature ancienne avait continué inlassablement à produire dessins et inscriptions pour des médailles qui n'étaient que très rarement frappées. Redevenue Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres lors de la réforme des Académies en mars 1816, elle retrouve rapidement son rôle exclusif. D'après Lafitte, le sculpteur Lemot « a rempli momentanément ce travail, n'y ayant encore personne de nommé ». Entre les lignes, on entrevoit une critique de ce choix "momentané" : c'est « une place qui exige un dessinateur *ad hoc* auquel ce genre d'études soit familier et qui puisse en donner des preuves ». Et il rappelle à nouveau que plus que quiconque, « [il] ose [se] flatter d'en pouvoir soumettre quelques-unes ». Il n'est pas exigeant, « il [lui] suffirait d'être seulement désigné [...] à l'académie des inscriptions et des belles lettres, pour espérer fixer son choix ». La réponse ne se fait pas attendre, mais encore une fois, elle n'est sûrement pas celle que Lafitte attendait. Le comte de Pradel saura se souvenir de lui, lorsqu' « une occasion de [l'occuper] utilement dans une place de ce genre<sup>955</sup> » se présentera, mais ne répond pas sur la désignation à l'Académie. Un mois plus tard, la réorganisation de la monnaie des médailles fixe les règles ; les sujets des médailles sont donnés par le ministre de la Maison du Roi, et seule l'Académie peut en composer les types et les inscriptions<sup>956</sup>. Il ne semble pas qu'on ait confié à Lafitte beaucoup de sujets à illustrer ; une médaille exécutée par l'orfèvre du roi Cahier existe, mais nous n'avons pas trouvé la trace d'une commande officielle pour cet objet. Quelques dessins évoquant des projets de médailles par leur forme se rapportent à des événements de la vie de Charles X,

---

<sup>953</sup> *Ibid.* le Directeur général du Ministère de la Maison du Roi à Louis Lafitte, février 1816. Cette réponse est antérieure à la seconde demande de Lafitte. A-t-on oublié de lui adresser ? Ou est-ce une erreur de transcription, car c'est une copie ?

<sup>954</sup> *Ibid.* A Monsieur le comte de Pradel, Directeur général de la Maison du Roi, 30 avril 1816. Les citations suivantes sont extraites de la même lettre.

<sup>955</sup> *Ibid.* le comte de Pradel à Monsieur Lafitte, mai 1816.

<sup>956</sup> Ordonnance du 8 juin 1816, article XII. Il échoit au Directeur, de concert avec l'Académie, de proposer le graveur qui doit être chargé de l'exécution. Il surveille aussi la bonne exécution du travail. « Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et des Belles-Lettres », *Histoire et mémoires de l'Institut royal de France*, Paris, Imprimerie Royale, tome 5, 1821, p. 28.

mais nous ne savons pas si elles ont été gravées. En tout état de cause, on est loin de ce que Lafitte avait espéré.

## 2.2 - La course aux commandes officielles

Une autre déception l'attend, lorsqu'il lit les journaux en ce printemps 1816. Malgré la dureté des temps, Louis XVIII entend consacrer une somme importante prélevée sur la liste civile, pour « la culture des arts. Une partie des ouvrages ainsi ordonnées par le ministère de la Maison du Roi, est destinée à l'ornement des maisons royales. Plusieurs n'ont pour objet actuel que de procurer aux peintres et aux sculpteurs une occupation lucrative<sup>957</sup> ». Comme il est question essentiellement de tableaux, Louis Lafitte ne figure pas dans les listes d'artistes retenus. Évidemment, il n'a pas fait ses preuves dans ce domaine. Est-ce une constatation spontanée du marquis de Vibraye, ou Lafitte s'est-il plaint auprès de ses relations ? Toujours est-il que cette absence motive la lettre déjà citée, « pour réclamer quelques droits que M. Lafitte [...] aurait à ne pas être oublié sous le rapport de son art et de l'estime qui lui est due. Or, les journaux ayant annoncé des travaux distribués récemment par le ministère de la Maison du Roi, tels que bas-reliefs, composition de médailles, etc. Je n'ai pas lu le nom de M. Lafitte<sup>958</sup> ». En bonne place dans son argumentation, encore une fois les médailles : parmi « des travaux innombrables, il y a entre autres beaucoup de médailles très estimées dont il est l'auteur : il a très souvent été choisi pour cet effet ». Ce n'est sûrement pas un hasard si cette lettre est envoyée au comte de Pradel trois jours avant que Lafitte n'envoie la sienne, pour obtenir la place de dessinateur de médailles. En fin diplomate, le marquis dédouane le comte, qui s'est laissé surprendre : « vous n'avez pas eu l'intention que celui-ci fut exclu. [...] Vous avez beaucoup d'occupation et vous avez pu ne pas vous en apercevoir ; je suis persuadé que vous me remercierez de vous en prévenir ». D'après lui, « les artistes déjà désignés n'ont aucuns droits ny par leurs places, ny par leurs talents, ny par leur moralité d'être préférés à M. Lafitte ; et il peut au moins marcher à côté d'eux ». Il en veut pour preuve « la particularité curieuse » qu'il rapporte en post scriptum. Des graveurs chargés de commandes sont allés demander des conseils à Lafitte : « Cela n'est pas étonnant, il y a longtemps qu'ils sont accoutumés à en prendre de lui et à lui transmettre leur travail avant de le terminer<sup>959</sup> ». Cette

---

<sup>957</sup> *Journal des débats politiques et littéraires*, 20 avril 1816. D'autres commandes de tableaux sont annoncées dans le *Journal de Paris*, 25 juin 1815.

<sup>958</sup> AN, O<sup>3</sup> 355, d. 80. Le marquis de Vibraye au comte de Pradel, 27 avril 1816. Les citations qui suivent sont extraites de la même lettre.

<sup>959</sup> Nous ne savons pas de quels travaux il s'agit.

recommandation chaleureuse a des accents de sincérité qui engagent son auteur, mais elle ne suffit manifestement pas à “débloquer le compteur” en faveur de Lafitte.

Aussi l’artiste s’adresse-t-il cette fois directement au comte de Forbin, directeur général du Musée Royal des arts, « pour obtenir par [sa] faveur une part dans les travaux que Sa Majesté dispense aux artistes<sup>960</sup> ». Celui-ci transmet la demande au comte de Pradel en des termes qui ressemblent fort à ceux de la lettre de recommandation du marquis de Vibraye : « Personne n’est plus digne que M. Lafitte de cette faveur. [...] Je vous prie donc avec l’insistance la plus vive de prendre en considération la demande que j’ai l’honneur de vous adresser en faveur de M. Lafitte<sup>961</sup> ». Quel a finalement été l’effet de ces demandes répétées ? Lafitte répond lui-même dans la note adressée au secrétaire de la Chambre du Roi un an plus tard : depuis sa nomination, « M. Lafitte a eu l’occasion par des travaux qui lui ont été confiés par M. le comte de Pradel [...] de chercher par son zèle à justifier le choix dont Sa Majesté a daigné l’honorer<sup>962</sup> ». Leur énumération se suffit à elle-même, pour rendre compte du peu d’ampleur de ces travaux, en nombre comme en valeur. Pour des dessins de médailles et jetons pour le Roi et une composition pour un grand ostensor, il a été payé 950 francs. Nous n’avons pas retrouvé de documents concernant un cartouche représentant les quatre parties du monde avec les armes de France, destiné à un globe pour le Cabinet du roi. Une commande plus importante est passée en mai 1817 ; elle concerne huit dessins pour les Gobelins. Mais nous verrons plus tard que rien ne s’est déroulé comme on aurait pu l’attendre.

Revenons sur la lettre du marquis de Vibraye ; elle est intéressante car il avance une explication à cet ostracisme : c’est le fait de « quelques petites intrigues d’artistes de sous-ordre ou jaloux, qui en mettant sous vos yeux une liste auraient soustrait le nom de M. Lafitte ». Une théorie du complot avant l’heure ! Mais ce climat passablement délétère semble bien correspondre à celui qui régnait parmi les artistes, en concurrence les uns avec les autres, et prêts à se déchirer par rivalité. Une semblable mésaventure est survenue au peintre Robert Lefèvre, lors du Salon qui s’est tenu en novembre 1814. Il avait exposé entre autres un

---

<sup>960</sup> AN, O<sup>3</sup> 855, d. 80. Louis Lafitte au comte de Forbin, sans doute juillet 1816.

<sup>961</sup> *Id.* le comte de Forbin au comte de Pradel, 1<sup>er</sup> août 1816. La lettre est signée par le vicomte de Senonnes, secrétaire général du Musée. Connu pour ses idées monarchistes à la fin de l’Empire, il fut l’un des agents de Louis XVIII en Italie, et obtint en récompense des places lucratives, comme celle de secrétaire de la Maison du Roi, puis celle de secrétaire du Musée. C’est un proche du duc et de la duchesse de Berry. Selon nous, la lettre et ses descriptions flatteuses du talent et des mérites de Lafitte, tiennent plus de son avis personnel que de celui du comte de Forbin.

<sup>962</sup> *Id.* Note adressée au Secrétaire de la Chambre du Roi d’après les ordres de Monsieur le premier gentilhomme d’année par Lafitte dessinateur graveur du Cabinet du Roi, 21 juillet 1817.

portrait du roi « dont la ressemblance surpasse encore aujourd’hui tout ce qui a été fait<sup>963</sup> ». Il ne plait pas à tout le monde et surtout pas à « quelqu’un qui veut m’anéantir [...] attendu que [...] s’étant emparé du sceptre de la portraiture, il veut le conserver dans toute sa plénitude<sup>964</sup> ». Pour contrer la « cabale » et « faire taire toute cette clique », il a retiré le tableau. On l’a remplacé par un autre, « affreux », et on s’arrange pour que le public croie que c’est toujours le sien. Mais le ministre de la Maison du Roi le soutient, et lui promet de l’employer dès que possible pour réaliser le portrait du roi d’après nature, car il « n’a point encore été exécuté de manière satisfaisante même par le prince régnant ». La commande officielle d’un tableau pour la Chambre des Pairs lui parvient le 17 février 1815, commande pour laquelle il touchera la somme de 10 000 francs. Il fait donc partie de la vague des artistes ayant bénéficié de la manne royale, dont Lafitte réclame quelques miettes. Si nous avons insisté sur cet épisode, c’est qu’il nous semble y voir des ressemblances avec le sort qui n’a pas toujours favorisé Lafitte, peut-être précisément à cause d’une hostilité persistante à son égard.

### 2.3. – L’honneur d’un artiste

Dans sa quête de reconnaissance, il lui reste une étape à franchir : prendre rang parmi ses pairs, c’est-à-dire siéger à l’Académie royale des Beaux-Arts. *A priori*, il n’avait jamais fait aucune démarche jusque-là pour approcher la quatrième classe de l’Institut, et sans doute avec raison. Quel œuvre pouvait-il en effet mettre dans la balance ? Il n’a guère plus à proposer en 1816 ; mais il est maintenant en possession d’une fonction officielle, obtenue plus par protection que pour des raisons artistiques, et il s’est convaincu que le chemin était ouvert devant lui.

Aussi, lorsqu’une place d’académicien se libère en raison du décès de Ménageot, le 4 octobre 1816, il sollicite l’honneur d’être placé sur la liste des concurrents. L’Académie prend acte de sa candidature dans la séance du 2 novembre<sup>965</sup>. Peut-être n’est-il pas si assuré, si l’on

---

<sup>963</sup> Robert Lefèvre raconte l’histoire dans une lettre à son ami Elouis, conservateur du musée de Caen. « Trois lettres inédites de Robert Lefèvre, communiquées par M. Fernand Engérand », *Les Nouvelles Archives de l’Art français*, 3<sup>ème</sup> série, 1897, tome XIII, p. 91. Issu du même atelier, Robert Lefèvre et Lafitte étaient sinon amis, au moins entretenaient-ils des relations amicales, comme on peut en juger par le rôle de témoin du premier dans l’établissement du certificat d’individualité du second, « pour servir à l’inscription des membres de l’Ordre Royal de la Légion d’Honneur ». En ce qui concerne le portrait du roi exposé, le livret du Salon indique que « ce portrait a été fait sans séance et entièrement de mémoire ». De quoi probablement expliquer les critiques !

<sup>964</sup> *Id.* voudrait-il parler de François Gérard, qui expose lui-aussi au même Salon un *Portrait de Louis XVIII* ?

<sup>965</sup> Archives de l’Institut de France, ABA, 5E8. Lettre de candidature de Louis Lafitte [s. d.]. Les citations suivantes sont extraites de la même lettre.

en juge par l'usage répété dans sa lettre du verbe oser : « oserai-je », « j'oserai », « j'ose ». S'il franchit le pas, c'est que « des travaux honorés de quelques marques d'approbation par les membres de l'Académie » l'y ont encouragé. Il énumère alors « quelques-uns des ouvrages qui motivent peut-être [sa] demande » : ouvrages d'anatomie et principes de dessin, bas-reliefs pour les monuments publics « en grand nombre », dessins de médailles et d'illustrations pour des éditions, décors de « plusieurs maisons de plaisance, d'arabesques et de tableaux » ainsi que de l'Odéon, dessins des « douze grandes compositions du banquet royal en Angleterre pour la fête de la Paix ». En réalité, d'après les traces que nous avons retrouvées de son travail, c'est l'ensemble des domaines dans lesquels il a œuvré jusque-là qu'il livre aux Académiciens. D'après une liste non datée, mais qui semble correspondre à cette élection, il est bien inscrit pour concourir<sup>966</sup>.

La procédure suit son cours, et plusieurs opérations s'enchaînent avant l'élection finale<sup>967</sup>. D'abord, l'Académie doit décider s'il y a lieu ou non de procéder au remplacement de Ménageot. La réponse ayant été positive, à la séance suivante, la section de peinture doit proposer sa liste de candidats, auxquels viennent s'adjoindre ceux qui sont distingués par l'Académie. Malheureusement, Lafitte n'a été retenu par aucune des deux. Enfin, une semaine plus tard, le 16 novembre, a lieu le vote : Lethière, ancien directeur de l'École de Rome est élu au second tour de scrutin. Mais le remplacement de Ménageot ne s'effectue pas sans rebondissement. Le choix d'un académicien devait être agréé par le roi ; il se trouve que Louis XVIII n'approuve pas cette élection. Il faut donc recommencer la procédure. Il est vraisemblable que la candidature de Lafitte soit toujours valide, puisqu'elle concernait le remplacement de Ménageot, et que celui-ci n'est pas encore acquis. Mais d'après le procès-verbal de la séance du 21 décembre, Lafitte n'apparaît nulle part. Le vote, un peu laborieux, a lieu le 28 décembre, et après huit tours de scrutin, Garnier est enfin élu.

Apparemment, il y a eu pour Lafitte une opportunité supplémentaire de promotion en cette fin d'année 1816. L'Académie était chargée de nommer les professeurs de l'École royale et spéciale des beaux-arts. Une place était libre, qu'il fallait pourvoir le même jour que l'élection de Lethière. Le déroulement des opérations est identique à celui exposé précédemment : la section de peinture propose des candidats, et l'Académie ajoute les siens. Si l'on en croit le procès-verbal de la séance, sont nommés Guérin, Meynier, Prud'hon et

---

<sup>966</sup> *Id.* Liste des candidats qui se sont fait inscrire pour remplir la place vacante dans la section de peinture de l'Académie Royale des Beaux-Arts, par la mort de M. Ménageot.

<sup>967</sup> Pour le déroulé des séances de l'Académie, voir *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, [éd.] par Catherine GIRAUDON, pub. sous la dir. de Jean-Michel LENIAUD, Paris, Ecole des Chartes, 2002, tome 2 : 1816-1820.



Garnier. Mais le nom de Lafitte apparaît sur une feuille de décompte de voix, correspondant bien à ce vote. Qui l'a rajouté sur la liste ? Pourquoi ne figure-t-il pas dans le procès-verbal ? Ce document est un bien maigre indice, mais il permet de se faire une petite idée du soutien sur lequel pouvait compter Lafitte dans le monde académique. Il obtient quinze voix pour et dix-huit contre : il n'a pas que des amis et nombreux sont ceux qui ne voient pas en lui un professeur crédible.

Une autre occasion se présente deux ans plus tard, lors du décès de Visconti. Lafitte renouvelle sa demande, en économisant cette fois l'énumération de ses travaux<sup>968</sup>. Cela ne lui porte pas préjudice, car il est retenu dans la liste des candidats présentés par l'Académie. Une liste du décompte des voix a été conservée et montre que Lafitte fait partie de ceux qui ont le plus de votes négatifs, mais pas suffisamment pour l'empêcher de s'aligner pour l'élection finale<sup>969</sup>. Lethière s'étant représenté, fort de l'assurance que le roi « ne mettrait plus d'obstacle à [son] admission<sup>970</sup> », l'Académie renouvelle son choix de 1816, et il est élu à l'unanimité, dès le premier tour. La noble institution n'avait apprécié que très moyennement la décision royale de rejeter sa décision, et à coup sûr, elle la confirmerait au premier moment venu. Pour ce renouvellement de siège, tout autre que Lethière avait peu de chance de forcer le barrage.

Une troisième occasion se présente en 1825, avec la disparition de Denon. Lafitte retente sa chance et envoie sa lettre de candidature<sup>971</sup>. Le procès-verbal est silencieux à son sujet ; quinze jours avant le vote avait eu lieu la lecture des lettres des candidats, et le nom de Lafitte n'est pas indiqué. Simple oubli ou le rédacteur savait-il déjà qu'il n'y aurait pas de suite ? Quoi qu'il en soit, sa candidature n'est pas retenue pour le vote final, il échoue donc une fois de plus. Ces échecs répétés ont certainement été d'amères déceptions et des blessures d'amour-propre cuisantes. Boudé par ses pairs, rejeté et maintenu à l'écart parmi la masse des obscurs et des sans talent, c'est sans doute ce qui peut arriver de pire à un artiste. Être distingué par le roi ne signifiait pas prendre rang parmi les élus de l'Académie ; loin d'être une aide, peut-être même que cela l'a desservi. L'épisode Lethière montre que les autorités artistiques et le roi pouvaient avoir des intérêts divergents. Puisqu'il ne trouve pas grâce aux yeux des artistes, il essaie d'abreuver sa soif d'honneurs à une source qu'il pense lui être plus favorable : la distribution des décorations, dépendant directement du roi.

---

<sup>968</sup> Institut de France, ABA, 5E10. Candidatures, lettre de candidature de Louis Lafitte, 19 mars 1818.

<sup>969</sup> *Id.* Procès-verbal de la séance du 21 mars 1818.

<sup>970</sup> *Id.* Candidatures, lettre de Le Thièrre [*sic*] non datée.

<sup>971</sup> *Ibid.*, ABA, 5E16. Candidatures, lettre de Louis Lafitte.

## 2.4 – Un demi-succès

En 1821, il jette d'abord son dévolu sur la Légion d'Honneur. Il peut paraître curieux, avec les idées qui semblent les siennes, qu'il ait d'abord demandé cette décoration, création de Bonaparte, mais Louis XVIII en avait reconnu tout de suite l'intérêt : « Pouvions-nous voir avec indifférence une institution qui donne à l'autorité souveraine le plus noble motif d'influence sur le caractère national [...] et produit dans toutes les classes de citoyens une émulation qui ne peut qu'ajouter à la gloire de la monarchie ?<sup>972</sup> ». La lettre qu'il envoie au marquis de Lauriston, ministre de la Maison du Roi, laisse supposer qu'ils se sont déjà entretenus de la question, et que Lafitte est assuré d'une réception favorable : « D'après la liberté que vous avez eu la bonté de m'accorder j'ai l'honneur de vous adresser une demande de décoration<sup>973</sup> ». L'enregistrement du courrier marque la date du 1<sup>er</sup> juin. Lafitte explique n'avoir pas pu faire parvenir plus tôt sa demande, car il était occupé à des travaux pour le baptême du duc de Bordeaux, qui avait eu lieu le 1<sup>er</sup> mai. Il y joint, probablement envoyé en même temps, un récapitulatif des titres qui lui donnent le droit de réclamer la décoration, comme ils lui ont déjà « obtenu la place qu'il occupe auprès de Sa Majesté ». Comme il l'avait fait pour les lettres de candidature à l'Académie, il cite les nombreux travaux pour les bâtiments publics, en insistant sur ceux pour l'Hôtel royal des Invalides qu'il a effectués entre 1817 et 1819. Lauriston lui répond aussitôt : la demande est parvenue trop tard, il n'a pas pu glisser son nom parmi ceux honorés par le roi à l'occasion du baptême<sup>974</sup>. Mais il promet de la classer soigneusement, pour la faire ressortir à la première occasion lorsqu'on travaillera à une nouvelle promotion dans cet ordre. La réponse ne sonnerait-elle pas un peu comme une excuse facile, reprenant au bond l'explication fournie par Lafitte pour justifier le dépôt tardif ? Les personnes à récompenser sont nombreuses, et probablement la priorité du dessinateur du Cabinet n'est-elle pas la plus judicieuse.

Aussi revient-il à la charge l'année suivante, en renouvelant sa demande le 3 août 1822, « encouragé à cette démarche par la réponse favorable dont vous avez bien voulu m'honorer le 2 juin 1821<sup>975</sup> ». Cette fois-ci, la lettre recensant ses titres est rigoureusement identique, au mot près, à celle de l'année précédente. La réponse du 10 août, polie mais un

---

<sup>972</sup> Ordonnance du Roi relative à la Légion d'Honneur, 19 juillet 1814. L'article 72 de la charte constitutionnelle proclamait que « la Légion d'Honneur est maintenue ».

<sup>973</sup> AN, O<sup>3</sup> 837. Louis Lafitte au marquis de Lauriston ministre de la Maison du Roi, non datée, mais enregistrée le 1<sup>er</sup> juin 1821.

<sup>974</sup> *Ibid.* Le marquis de Lauriston à Louis Lafitte, 2 juin 1821 (brouillon).

<sup>975</sup> *Ibid.* Louis Lafitte au marquis de Lauriston, 3 août 1822.

peu plus explicite, lui expose qu'on ne l'oublie pas, et que sa demande est bien toujours en bonne place sur le dessus du dossier, mais « en désirant que le petit nombre de croix qui pourront être réparties entre les personnes spécialement attachées au service de sa Maison permette à Sa Majesté de vous distinguer parmi les nombreux concurrents qui aspirent à la même faveur<sup>976</sup> ». La cause de l'octroi retardé de la décoration semble bien être celle que nous avons crû deviner dans la réponse de 1821. Pourquoi expédie-t-il une troisième demande, rigoureusement identique, le mois suivant<sup>977</sup> ? Est-ce juste pour prendre note des deux réponses favorables qu'il a reçues ? Lafitte apparaît ici comme un quémendeur, qui encombre les bureaux de demandes de faveur.

C'est la dernière demande, semble-t-il. Le 21 août 1823, il est enfin nommé chevalier dans l'ordre de la Légion d'Honneur. Huit ans se sont écoulés depuis sa nomination de dessinateur du cabinet. Le moins que l'on puisse dire c'est qu'il n'a pas croulé sous les honneurs ; on a sans doute considéré que la place était suffisante pour le récompenser. Qu'avait-il fait d'ailleurs pour la mériter ? Nous n'avons pas trouvé la réponse. Lui a savouré une distinction si longtemps attendue, et sa famille en a conçu beaucoup de fierté, comme en témoigne Catherine Welby : « *Uncle Lafitte is now a knight and wears the scarlet ribbon. [...] on me in his full court dress after the lever. It is extremely rich and the gold handle of his sword is carved from his own design. All these things give me pleasure for this reason that hereafter when my son may visit France his family connections will be very respectable*<sup>978</sup> ».

En janvier 1825, l'approche du sacre lui fournit l'opportunité de faire une nouvelle demande au roi, pour le cordon de Saint Michel. Cet ancien ordre de chevalerie, aboli avec les autres sous la Révolution, a été rétabli en 1816 par Louis XVIII, et il est devenu une récompense pour des mérites scientifiques, littéraires ou artistiques. Lafitte se réfère à la tradition pour justifier sa demande : « Mes prédécesseurs ayant obtenu de temps immémoriaux à l'époque du sacre le cordon de l'ordre royal de Saint Michel [...] plein de confiance en la bonté de Votre Majesté, j'ose mettre en elle toutes mes espérances<sup>979</sup> ». Il envoie à cette occasion un état de ses services plus complet que ceux qu'il a rédigés jusqu'à présent. Ce document est particulièrement intéressant, parce qu'il balaie l'ensemble de la carrière ; il est tout au bout de sa vie, et les travaux en cours sont les derniers qu'il réalisera, n'ayant d'ailleurs pas le temps d'en terminer certains. Nous avons retrouvé les traces de

---

<sup>976</sup> *Ibid.* Le marquis de Lauriston à Louis Lafitte, 10 août 1822 (brouillon).

<sup>977</sup> *Ibid.* Louis Lafitte au marquis de Lauriston, 23 septembre 1822.

<sup>978</sup> YCBA, MSS 44, Pugin 45. Catherine Welby à Selina Welby, septembre 1824.

<sup>979</sup> AN, O<sup>3</sup> 820, d. 10. Demande du cordon de Saint Michel au roi. Les états de services joints à la lettre sont datés de janvier 1825.

quasiment tous les ouvrages cités ; ils seront étudiés dans les différents chapitres thématiques de la seconde partie. Toutefois, comme il l'avait déjà fait dans un état précédent, il parle de « plusieurs tableaux pour les églises », et nous ne savons pas de quoi il s'agit. En même temps, il a écrit au duc de Doudeauville, ministre de la Maison du Roi, « suppliant [Son] Excellence de bien vouloir prendre [sa] demande en considération, et [se] confiant en la protection qu'elle se plait à accorder aux arts<sup>980</sup> ». Le dossier ne contient pas la réponse qu'on lui a faite, mais deux annotations sur la lettre-même permettent de la connaître : « L'inscrire avec soin », et par une autre main : « Rép. le 20 février 1825 qu'il a été inscrit ». *A priori*, "l'affaire" était donc en bonne voie. Les trois dernières années de sa vie se passent sans nouvelles sur la question. Nous n'avons pas trouvé trace de réclamation, comme il avait pu le faire pour la Légion d'Honneur : hasard des conservations ou manque réel ? En tous cas, il n'obtiendra pas le cordon, et selon nous, il est peu probable qu'il l'ait obtenu, les derniers travaux ne s'étant pas déroulés aussi bien que souhaités par le roi, comme nous le pourrions voir.

Pas de place pour lui ni à l'Académie ni à l'École spéciale de dessin, une Légion d'Honneur reçue avec retard, un cordon de Saint Michel en suspens, les gratifications, récompenses et autres attentions honorifiques n'ont pas été à la hauteur de ses espérances, n'en doutons pas. Il y a pourtant un privilège qu'on finit par lui attribuer, et non des moindres, car il avait tenté de l'obtenir en vain pendant de nombreuses années : un logement. Il n'a pas eu sa place d'académicien, mais il aura l'appartement de Ménageot au Quai Conti.

## **3 – Le logement si longtemps attendu**

### **3.1 – Le Palais des Beaux-Arts<sup>981</sup>**

On lui accorde le jour-même du décès de Ménageot, le 4 octobre 1816. Il est fort probable que la décision de lui faire bénéficier de cet avantage avait été prise antérieurement, peut-être même au moment de sa nomination, et qu'on lui avait promis le premier logement vacant. Dans les jours qui suivent, Lainé, ministre et secrétaire d'état de l'Intérieur prévient le

---

<sup>980</sup> *Ibid.* Demande de cordon de l'ordre royal de Saint Michel, adressée sans doute au ministre de la Chambre du Roi, le duc de Doudeauville, non daté mais enregistré le 18 février 1825.

<sup>981</sup> Cf. le plan en Annexe 2.

chevalier Bruyère, directeur général des travaux publics de Paris<sup>982</sup>, qui à son tour, « avec une bien vive émotion<sup>983</sup> », informe le bénéficiaire. Cette manifestation de satisfaction, ainsi qu'une certaine familiarité dans le ton de Bruyère, nous font supposer que les deux hommes se connaissent : « Je suis retenu au lit par un violent accès de goutte. Seriez-vous assez bon pour venir en conférer avec moi ? ». On devine avec quel empressement Lafitte dut obéir à cette invitation ! Informé le 8 octobre, il va pourtant lui falloir encore un peu de patience avant d'emménager.

Dès l'annonce du décès de Ménageot, l'architecte du Palais des Beaux-Arts, Vaudoyer, avait anticipé la demande de renseignements concernant le logement, qui n'allait pas manquer de venir de tous côtés. Aussi « pour vous mettre à même de satisfaire à ces demandes [...] je me suis empressé de relever tous ces détails et d'en dresser trois plans<sup>984</sup> ». Écoutons-le donc décrire ce qui sera le cadre de vie des Lafitte jusqu'à la disparition de l'artiste. Le logement est divisé en trois parties. « La 1<sup>ère</sup> au 1<sup>er</sup> étage, comprend une antichambre (n° 9) avec entresols au-dessus pour chambre de domestique ; une belle et grande pièce sur la place (n° 7) dont M. Ménageot faisait salon et atelier ; une chambre (n° 6) sur le quai formant salle à manger avec escalier formant dégagement montant à la cuisine ; une grande chambre sur le quai n° 8, 10, et 11 servant de cabinet et chambre à coucher garde-robe (en n° 10) prise sud de l'Institut. La 2<sup>ème</sup> partie de ce logement est au 2<sup>ème</sup> étage, en mansarde, sous n° 2,3,4,5,6,19,20,21,22, et 23 elle communique au 1<sup>er</sup> étage par un escalier intérieur ; elle contient 4 grandes chambres dont trois cheminées plus 5 cabinets pour cuisine, office, petit atelier, chambres de domestiques, magasin bûcher etc.<sup>985</sup> ». La troisième partie du logement va causer les premiers problèmes. Elle comporte deux pièces qui ne communiquent ni avec le premier, ni avec le second étage. Vaudoyer pense qu'il conviendrait de les restituer à leur logement d'origine, qui vient d'être attribué à Lagrenée : « sa soustraction ne fera aucun tort au logement de feu M. Ménageot, qui sera encore très étendu ». Et Lagrenée, justement, les réclame, « comme lui étant essentielles<sup>986</sup> » ; quant à Lafitte, il entend les conserver. Le ministre de l'Intérieur doit trancher, en regrettant que le chevalier Bruyère n'est pas manifesté

---

<sup>982</sup> AN, F<sup>13</sup> 1183. Lettre de Lainé au chevalier Bruyère, (4 octobre ?). La Direction des travaux publics de Paris s'occupe, entre autres, de la construction et de l'entretien des bâtiments civils. Les logements au Collège des Quatre-Nations relèvent donc de cette direction.

<sup>983</sup> Le billet envoyé à Lafitte est recopié sur la lettre-même du ministre citée ci-dessus. La date du 8 octobre y est inscrite.

<sup>984</sup> AN, F<sup>13</sup> 1183. Vaudoyer, architecte du Palais des Beaux-Arts, au chevalier Bruyère, maître des Requêtes, Directeur des travaux publics, 7 octobre 1816. Cf. Annexe 2.

<sup>985</sup> AN, F<sup>13</sup> 1183. Vaudoyer, architecte du Palais des Beaux-Arts au chevalier Bruyère, Directeur des travaux publics, 7 octobre 1816. La citation suivante est extraite du même document.

<sup>986</sup> *Ibid.* Le ministre secrétaire d'état au chevalier Bruyère, 14 novembre 1816. La citation suivante est extraite de la même lettre.

d'avis : « Je vous avais transmis l'affaire pour l'examiner mais vous me la renvoyez sans me faire la proposition qu'il m'eût été cependant agréable de trouver à la fin de votre rapport comme de tous ceux que vous me faites ». Jugeant finalement la décision facile à prendre, il restitue les deux pièces à Lagrenée. Ce 16 novembre 1816, Lafitte n'est pas encore dans les lieux, mais il a perdu un peu de superficie. En réalité, Bruyère s'est occupé de la question dès le mois d'octobre, à réception de la lettre du ministre l'informant de la demande de Lagrenée. Dans sa réponse, on le sent assez déterminé à défendre les projets de Lafitte, qui a l'intention de placer dans ces pièces « des élèves qu'il ne peut pas recevoir chez lui<sup>987</sup> ». On peut même dire que Bruyère se démène pour apporter des solutions aux problèmes de Lafitte, et lui trouver un autre espace pour remplacer ces deux pièces, dont il a certainement anticipé la soustraction au logement de Ménageot. Une note de Vaudoyer, lui confirme d'ailleurs que « les deux petites pièces ne sont nullement propres à faire un atelier, même en jetant la cloison par terre<sup>988</sup> ». Bruyère a eu l'idée de lui attribuer momentanément celui de feu Dejoux, au musée des Augustins, mais l'administrateur du Musée semble disposé à récupérer les lieux : « M. le Directeur aura à examiner auquel des deux usages [...] il aura à donner la préférence, pour contenter tous les besoins ». Bruyère ne se leurrerait guère ; il pensait que « M. Lafitte ne se [prêterait] que par complaisance à cet arrangement qui lui convient peu<sup>989</sup> ». En tout état de cause, « l'arrangement » ne s'est pas fait, car on ne trouve plus mention dans les documents ultérieurs de cette attribution un moment envisagée. La question de ces deux pièces a certainement été une contrariété pour Lafitte, mais elle paraît de moindre importance au regard des autres difficultés rencontrées.

### 3.2 – Lenteur et retard

La prise de possession de son logement n'est pas aisée. Dans les jours qui suivent l'attribution, le ministre de l'Intérieur reçoit une « demande de jouissance jusqu'au 1<sup>er</sup> janvier 1817 de l'appartement occupé par M. Ménageot<sup>990</sup> » ; la succession se compose presque uniquement de « tableaux assez précieux », qu'il faut laisser dans les lieux, pour que la vente en soit soignée. Le ministre accepte, et l'on prévient Lafitte qu'il ne pourra entrer dans son

---

<sup>987</sup> *Ibid.* Le chevalier Bruyère au ministre secrétaire d'état de l'Intérieur, 26 octobre 1816. Il est possible que le chevalier tergiverse et fasse un peu traîner le dossier, parce que la décision finale risque de défavoriser Lafitte.

<sup>988</sup> *Ibid.* Note, probablement adressée au chevalier Bruyère à la fin d'octobre 1816. La citation suivante est extraite de la même note.

<sup>989</sup> *Ibid.* le chevalier Bruyère à M. de Lescarène, chef de la 2<sup>ème</sup> division au ministère de l'Intérieur, 29 octobre 1816. Les citations suivantes sont extraites de la même lettre.

<sup>990</sup> *Ibid.* M. Sarrazin, fondé de pouvoir des héritiers de M. Ménageot, au ministre de l'Intérieur, 8 octobre 1816.

logement que passé ce délai. La situation se complique encore avec l'arrivée d'une lettre de M. de Lescarène, chef de la deuxième division du ministère de l'Intérieur, qui écrit au nom d'un ami, M. Becquey, conseiller d'Etat, mais surtout propriétaire de l'appartement qu'occupe Lafitte rue de Tournon. Lui-même habite l'appartement en-dessous, et se voit contraint d'accueillir une nièce « dangereusement malade, la mère, le père, des domestiques, une autre nièce et son père. Cette augmentation de population le met dans le plus grand embarras<sup>991</sup> ». Il est au courant que les héritiers de Ménageot « ont obtenu de ne pas être forcés de déguerpir presque instantanément ». M. Lafitte, qu'on a vu, « se prêtera à tout ce qu'on voudra, il se resserrera dans l'appartement Ménageot, si les héritiers consentent aussi à rassembler leurs meubles dans une partie des pièces qui le composent ». M. Becquey attend du chevalier qu'il fasse entendre raison auxdits héritiers. La réponse de Bruyère est claire concernant « l'évacuation [qui] présente beaucoup de difficultés<sup>992</sup> ». Vaudoyer a proposé de déposer les meubles dans un autre logement en attendant, mais Bruyère trouve plus logique de demander à Lafitte de s'y installer lui-même : « J'aurais parlé de cette idée à M. Lafitte si elle m'était venue plus tôt ; M. Becquey pourrait lui en faire la proposition ». Plus aucun document ne parle ensuite de cette solution qui n'a pas été retenue. De son côté, Lafitte s'affaire ; début novembre, il apprend par l'exécuteur testamentaire de feu Ménageot que les héritiers sont à Paris, disposés à procéder rapidement « à la levée des scellés pour s'occuper de suite de l'inventaire<sup>993</sup> ». Il le croit « tout disposé à s'entendre avec M. Laroche pour contribuer ensemble à tout ce qui pourrait être agréable à vous et à M. Becquet ». Bruyère adresse ses remerciements à M. Sarrazin, et lui demande de bien vouloir faire en sorte que le déménagement se fasse tout de suite.

Apparemment, rien ne se passe entre ce début de novembre et janvier 1817, ou du moins, rien qui n'ait laissé de traces dans les archives. Le premier à se manifester, c'est M. Becquey : « J'ai un grand intérêt à ce que M. Lafitte quitte le plutôt possible l'appartement qu'il occupe dans la maison que j'habite. [...] Mais il paraît que les réparations que le gouvernement doit faire peuvent retarder l'entrée de M. Lafitte au collège des 4 nations<sup>994</sup> ». Il faut presser les travaux. Qu'il ne s'inquiète pas, par retour du courrier, le chevalier Bruyère lui apporte l'assurance que l'architecte réunit les ouvriers le jour-même. Lafitte demande aussi de son côté que l'on donne l'autorisation de démarrer les réparations :

---

<sup>991</sup> *Ibid.* M. de Lescarène au chevalier Bruyère, 28 octobre 1816.

<sup>992</sup> *Ibid.* Le chevalier Bruyère à M. de Lescarène, 29 octobre 1816. La citation suivante est extraite de la même lettre.

<sup>993</sup> *Ibid.* Louis Lafitte au chevalier Bruyère, 2 novembre 1816. La citation suivante est extraite de la même lettre.

<sup>994</sup> *Ibid.* M. Becquey au chevalier Bruyère, 5 janvier 1817.

« Quand vous avez eu la bonté de m'accorder un logement au palais des beaux-arts, votre intention a été de m'accorder une faveur complète. C'est pour obtenir le complément de cette faveur que je prends la liberté de représenter à Votre Excellence que ce logement n'a jamais été arrangé ni réparé ; feu M. Ménageot étant garçon et sans ménage a laissé en grenier ce que je suis obligé d'établir en appartement<sup>995</sup> ». Les travaux semblent effectivement démarrer, au grand dam de Vaudoyer qui trouve que Lafitte va un peu vite en besogne : « Le devis des travaux n'était pas achevé quand cet artiste s'est pressé d'en demander l'autorisation. [...] L'ordre de mettre de suite un grand nombre d'ouvriers à ce logement, et les travaux qui y ont été aussitôt commencés, ont fait découvrir un grand nombre de réparations qu'il était impossible de prévoir<sup>996</sup> ». Il s'inquiète bien sûr pour le montant total de la facture, dont on pourrait toujours lui reprocher l'excessivité ; il assure qu'il ne fait que les « grosses réparations, indispensables à la conservation du bâtiment, [qu'il n'y met] aucune espèce de superfluité ; qu'il dirige le strict nécessaire avec la plus grande parcimonie ». D'après le descriptif joint à sa lettre, l'appartement était dans un état de ruine, que Bruyère avait d'ailleurs lui-même constaté. Probablement aussi s'agace-t-il que d'une certaine façon, on passe au-dessus de son autorité d'architecte. Il égratigne une seconde fois Lafitte, en envoyant le montant des travaux le 20 février suivant ; il aurait fallu le joindre à la demande de travaux adressée au ministre, mais « M. Lafitte pressé de déménager d'une part, et d'emménager de l'autre n'a pas pris le temps d'accomplir cette formalité<sup>997</sup> ». Mais est-ce réellement Lafitte le responsable le démarrage des opérations ? Ne seraient-ce pas plutôt les réclamations de M. Becquey ? Bruyère, qui lui-aussi doit rendre des comptes à son ministre, insiste bien sur son intervention dans l'affaire : « M. le sous-secrétaire d'Etat Becquet ayant témoigné le désir de voir M. Lafitte mis promptement en possession de son logement, on a commencé les travaux<sup>998</sup> ». Quoi qu'il en soit, il indique le montant des travaux effectués, 4 700 francs, et de ceux qu'il reste à faire, 2 130 francs, que le ministre décidera d'ajourner. Vaudoyer reçoit

---

<sup>995</sup> *Ibid.* Louis Lafitte au ministre de l'Intérieur, 8 janvier 1817. Il parle du devis établi par Vaudoyer, sans en indiquer le montant, qui est encore inconnu, mais qu'il dit être « à l'examen de M. le chevalier Bruyère ». Il écrit également à celui-ci le même jour que Vaudoyer « attend que [sa] demande soit approuvée ».

<sup>996</sup> *Ibid.* Vaudoyer au chevalier Bruyère, 15 janvier 1817.

<sup>997</sup> *Ibid.* Vaudoyer au chevalier Bruyère, 20 février 1817.

<sup>998</sup> *Ibid.* Le chevalier Bruyère au ministre de l'Intérieur, 20 janvier 1817. Lui-aussi se met à l'abri sur le plan financier, et reprend l'argumentaire de Vaudoyer. Le montant des travaux sera nécessairement élevé, mais il n'y avait pas le choix : toutes les réparations étaient indispensables à la préservation du bâtiment.



donc l'ordre de suspendre les travaux compris dans son devis supplémentaire jusqu'à nouvel ordre<sup>999</sup>.

Les améliorations indispensables pour l'utilisation du logement sont donc terminées ce 6 mars 1817, donnant très certainement le signal du déménagement pour la famille Lafitte. Quatre mois après l'attribution, elle peut enfin prendre possession des lieux. Le devis très détaillé des réparations, qui ne concernent que l'étage mansardé, permet de connaître exactement la disposition des lieux et leur destination. Cet étage avait été laissé à l'abandon par Ménageot, et il s'est agi de le « rendre habitable à l'usage de M. Lafitte, [...] cet artiste ayant un ménage, des enfants, domestiques et des élèves des deux sexes<sup>1000</sup> ». À peu près tout était à refaire : planchers, carrelages, enduits ; on a ajouté aux pièces borgnes des lucarnes, changé les huisseries, construit des cloisons légères pour créer de nouveaux espaces. La chambre de madame et celle de mademoiselle sont contigües (n° 2 et 3). On y trouve également une salle à manger, une cuisine, un atelier, et une chambre pour domestique. Le devis complémentaire, pour le premier étage, est moins détaillé et n'indique pas la destination des pièces. Il y a surtout des problèmes de plafonds qui s'effondrent, de plâtres endommagés et de planchers qu'il faut relever. En 1821, les réparations n'ont toujours pas été réalisées, et Lafitte adresse une réclamation au Directeur des travaux publics d'alors, le baron Hély d'Oissel. Il faudrait changer les croisées d'une pièce, qui ont dû être condamnées, n'étant plus réparables à cause du bois « totalement détruit<sup>1001</sup> ». Dans la même pièce, il est urgent de faire « le relèvement du parquet qui se trouve baissé de cinq pouces en-dessous de son premier niveau dans la partie du fond ». Cet état, déjà décrit dans le devis de 1817, indique qu'il s'agit de la pièce contigüe à la salle de l'Institut (n° 8). Lafitte en a fait son atelier, comme le montre la raison invoquée pour remettre le plancher à niveau : « Je n'ai pas besoin de vous faire sentir l'importance de ce plancher pour des tables à dessin et des chevalets ». La réclamation ne fut pas immédiatement suivie d'effet. L'affaire suit son cours et on en parle beaucoup durant l'été et l'automne 1822 ; la question du plancher fut épineuse, provoquant des avis divers, et donna lieu à un rapport détaillé. De multiples réparations eurent lieu cette année-là, pour un total de 3 194 francs, et encore en 1823, pour un montant de 1 900 francs. Elles correspondaient toutes, peu ou prou, à ce qui était prévu dans le devis complémentaire de février 1817. Lafitte

---

<sup>999</sup> *Ibid.* Le chevalier Bruyère à Vaudoyer, 6 mars 1817. Il en profite pour lui demander de « donner la plus scrupuleuse attention au règlement des mémoires des dépenses faites, qui [lui] paraissent susceptibles d'assez fortes réductions ».

<sup>1000</sup> *Ibid.* état des réparations et distributions nécessaires et indispensables à faire dans les mansardes, février 1817.

<sup>1001</sup> *Ibid.* Louis Lafitte au baron Hély d'Oissel, 1<sup>er</sup> juillet 1821. Pris de plus en plus souvent par des accès de goutte, le chevalier Bruyère avait fini par démissionner. Le baron Hély d'Oissel le remplaça en mars 1820.

participa aussi sur ces deniers à l'amélioration du logement, comme le rappelle Adelaïde Lafitte après son décès ; il fit notamment peinture et papier pour le second étage<sup>1002</sup>. Mais rien que de très normal, quoi qu'elle en dise : lui-même avait admis dès le début que « les objets qu'on pourrait considérer comme de luxe et d'agrément [resteraient] à [sa] charge<sup>1003</sup> ».

Si un inventaire avait été réalisé après le décès de Louis Lafitte, nous pourrions connaître l'aménagement mobilier de l'espace, et avoir une idée de la valeur de l'ensemble. Nous devons nous contenter de ce qui est vendu au cours de la continuation de la vente du cabinet en mars 1829. On voit surtout de nombreuses chaises en merisier et acajou, garni ou non de crin ; des appareils de chauffage, poêles en faïence, braseros, cheminée à l'anglaise ; des lustres et lampes de diverses formes, des simples chandeliers, à la lampe à douze lumières, en passant par des quinquets et lampes à la Girard, de conception plus moderne, et même deux candélabres en bronze doré qui atteignent un bon prix ; des objets de décoration, pendules, miroirs, dont certains plus précieux, comme cette « belle pendule en cuivre sur son socle en griotte » ou cette « belle console garnie de glaces et bronze dessus de marbre ». Le clou de la vente fut certainement « un meuble de salon un canapé deux fauteuils deux bergères et deux [???] Le tout couvert de soie bleue » adjugé à 950 francs. La table de salle à manger avec trois rallonges est en acajou, comme la plupart du petit mobilier, parmi lesquels deux petits bureaux ou une table à la Tronchin, et sans doute aussi la table ronde avec le dessus en marbre. Ce mobilier cossu montre une famille à l'aise financièrement, vivant dans un environnement confortable, et aimant recevoir. Il est vrai que la veuve Lafitte se sépare à ce moment-là du mobilier dont elle ne se servira plus, ne pouvant maintenir à l'avenir un train de vie similaire, avec réception et fêtes. Pour le reste, il existe dans la succession de Louis Lafitte une estimation à l'amiable : 1 500 francs pour les « meubles meublants et effets mobiliers », 3 500 francs pour l'argenterie. Les premiers échoient directement à Adelaïde, et nous les retrouverons dans son propre inventaire après décès. Le décor, décrit objet après objet par le notaire, dévoile l'intérieur bourgeois d'une dame à l'aise, qui correspond bien à l'impression laissée par les meubles passés en vente.

On prend conscience du chemin parcouru en février 1823, lorsque le ministre demande un état des logements occupés au Palais des Beaux-Arts. Parmi les vingt-deux comptabilisés, celui de Lafitte est le plus vaste, avec quinze pièces, dont deux ateliers. Seuls Houdon (14

---

<sup>1002</sup> *Ibid.*, F<sup>21</sup> 511. Adelaïde Lafitte au vicomte Siméon, 24 janvier 1829. Elle essaie avec cet argument de justifier son droit à rester dans les lieux.

<sup>1003</sup> *Ibid.*, F<sup>13</sup> 1183. Louis Lafitte au ministre de l'Intérieur, 8 janvier 1817.

pièces), Lethière (13 pièces), et Gérard (12 pièces) peuvent rivaliser. Cela donne l'impression d'une vaste maisonnée, et le profil d'un personnage qui prend ses aises, que l'on entrevoyait déjà dans ses déclarations avant d'entrer dans les lieux. Il parlait au ministre de ses besoins pour loger famille, élèves, domesticité, et installer une cuisine, son cabinet et son atelier. On pourrait se poser la question du train de vie de Lafitte avant sa "promotion" au Cabinet du roi. Disposait-il d'autant de place rue de Tournon ? Accueillait-il autant d'élèves qu'il le laisse supposer ? Avait-il déjà un ou plusieurs domestiques ? En 1817, un cabinet au deuxième étage semble destiné à être une chambre de domestique ; en 1823, il demande la réparation d'un plancher pour celle installée dans l'entresol au-dessus de l'antichambre. A sa mort, il y avait une femme de chambre et une cuisinière<sup>1004</sup>. Cela ressemble bien à une progression du train de vie, que confirme sa succession. Il laisse une fortune de 65 000 francs, ce qui le place dans la frange supérieure des personnes de sa catégorie étudiées par Adeline Daumard<sup>1005</sup>.

Lors du séjour de 1821, Catherine Welby avait remarqué un grand changement chez « sa sœur Lafitte ». À deux reprises, elle parle de sa mise extrêmement soignée, n'en croyant pas ses yeux : « *This may be all my fancy, but certainly there is a great alteration in dress manner and appearance in Madame L'F for the better*<sup>1006</sup> ». Des indications ultérieures montrent que les Pugin étaient venus à Paris en 1817 ; le changement en question s'est donc effectué entre ces deux dates. L'amélioration de la situation financière et matérielle est sans doute à l'origine de cette « *good appearance* », même si nous montrerons plus loin que les Lafitte ont d'autres raisons d'être « *in such good looks* ».

---

<sup>1004</sup> AN, MC/ET/CXIX/718. Liquidation partage de la communauté Lafitte, 29 mai 1829.

<sup>1005</sup> Adeline DAUMARD, *La bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 79.

<sup>1006</sup> YCBA, MSS 44, Pugin 44. Catherine Welby à Selina Welby, septembre 1821.

## II – Catherine Welby reporter

### 1 – Antonia, “signe extérieur de richesse”

#### 1.1 – La Musique de la Chambre

Durant cette période joyeuse, où l’avenir sourit à la famille Lafitte, Catherine Welby fait de nombreuses allusions à des soirées, des dîners, et parties où sa « sœur Lafitte » et Madame Bernhard<sup>1007</sup>, autrement dit ses deux belles-sœurs, se montrent sous leurs atours les plus élégants. « *We dine out today and tomorrow ( indeed there is no end of our dinner visits)*<sup>1008</sup> ». C’est la raison pour laquelle elle n’a pas toujours le temps d’écrire à sa sœur : « *We have been engaged in such a round of dinners parties that with going out and preparing to go out, I have had no leisure*<sup>1009</sup> ». Chez les Lafitte, on a organisé très vite des soirées au Palais des Beaux-Arts ; en 1827, Catherine se souvient de sa première visite à Paris, « *ten summers ago* », où elle avait veillé son fils, malade, « *giving up a grand music party at my sister Lafitte*<sup>1010</sup> ».

Malheureusement, il ne reste aucune lettre de ce premier séjour de 1817. On aurait pu entendre parler du talent pour le chant d’Antonia, qui était sûrement le point de mire de la soirée musicale. Précisément à l’automne 1817, lors du séjour des Pugin, elle est en passe d’être engagée par la Musique particulière du Roi. On peut être sûr qu’elle n’obtient pas ce poste par protection, car il implique des compétences particulières et réelles. Youri Carbonnier rappelle, par exemple, que « la Musique est peu concernée par la course aux places qui, au sein de la Maison du roi, oppose les rejetons de l’ancienne noblesse à ceux de la noblesse impériale<sup>1011</sup> ». Les qualités musicales semblent toujours avoir prévalu pour le choix des exécutants de la Musique. Toutefois, la personnalité de son père est évoquée dans le courrier que l’Intendant des Menus, Papillon de La Ferté, adresse au duc de la Châtre, premier

---

<sup>1007</sup> Il s’agit de Louise-Sophie, la seconde sœur d’Auguste-Charles.

<sup>1008</sup> YCBA, MSS 44, Pugin 44. Catherine Welby à Selina Welby, septembre 1821.

<sup>1009</sup> *Ibid.*, Pugin 48. Catherine Welby à Selina Welby, 16 septembre 1827. Pugin commence à être connu, dit-elle, et on l’invite davantage. Ils vont cette année-là à Fontainebleau, chez leur ami l’architecte Peyre — sans doute Antoine Marie dit Peyre fils —, et ils y rencontrent Hittorff. En 1824, elle parle de la visite chez l’architecte des Invalides. Lafitte a probablement introduit son ami auprès d’eux.

<sup>1010</sup> *Id.*

<sup>1011</sup> Youri CARBONNIER, « La restauration de la Musique de la Chapelle royale et les fantômes de l’Ancien Régime », *AHRF* [en ligne], 379 | janvier-mars 2015, consulté le 18 septembre 2019.

gentilhomme, pour proposer les services de la jeune fille. Se mêlent, une fois encore, talent artistique et valeur morale : il est « connu à la fois par le rang qu'il occupe parmi les artistes, et par ses excellents sentiments<sup>1012</sup> ». Il s'agit de remplacer la première cantatrice, Louise Albert, qui a démissionné le 19 septembre 1817, et l'Intendant a pris conseil de Ferdinand Paer<sup>1013</sup>, « directeur et compositeur de la Musique particulière ». Le nom d'Antonia s'est tout de suite imposé, car elle « possède un très beau talent, déjà connu et admiré dans les Sociétés musicales de la capitale. Sa voix est d'une fraîcheur et d'une étendue remarquable ». Elle a été formée par « les meilleurs maîtres d'Italie », et, atout supplémentaire, « elle n'est rattachée à aucun théâtre<sup>1014</sup> ». La précocité est décidément une caractéristique héréditaire : elle a à peine 17 ans. Si les capacités artistiques prévalent pour le choix final, la concurrence n'en est pas moins rude entre postulants professionnels. Aussi le baron de La Ferté s'empresse-t-il d'informer le duc, conscient que celui-ci a déjà reçu et recevra encore plus d'une demande. Antonia est nommée « en qualité de seconde cantatrice de la Musique de la Chambre du Roi<sup>1015</sup> », le 30 septembre ; pour cette fonction, elle touchera les mêmes appointements que son père, 1 200 francs. Elle reçoit la nouvelle le 5 octobre<sup>1016</sup>. Mais il reste encore une formalité, l'acceptation par les parents de la place proposée à leur fille, et Marie-Jeanne-Adélaïde s'empresse de s'y soumettre, « persuadée que l'organisation de la musique de la Chambre du Roi n'offrira jamais aucun inconvénient qui contrarie les principes de l'éducation que Monsieur Lafitte et [elles ont] donné à [leur] fille<sup>1017</sup> ». Nous ne voyons pas de quel « inconvénient » il aurait pu s'agir, mais en tout cas, elle montre qu'elle remplit parfaitement son rôle de responsable de l'éducation d'Antonia. Mais l'expérience dure peu : avant la fin d'octobre, Lafitte demande au duc de La Châtre d'accepter la démission d'Antonia<sup>1018</sup>. En

<sup>1012</sup> AN, O<sup>3</sup> 279. Correspondance des premiers gentilshommes avec la Musique du Roi, les théâtres français et de l'Opéra-Comique et correspondances diverses. N° 1270 : Le baron de La Ferté au duc de La Châtre, 23 septembre 1817.

<sup>1013</sup> Ferdinand Paer était aussi maître de musique de la duchesse de Berry.

<sup>1014</sup> Pour la réorganisation de la Musique établie en janvier 1815, on avait pris garde à écarter les artistes issus de l'Opéra. L'idée prévalait que « des chanteurs d'opéra étaient inconvenants à la chapelle. La précision de n'avoir jamais été attachée au théâtre que Mme de Staiti a cru devoir apporter dans sa réclamation du 11 janvier 1815 est symptomatique à cet égard ». Youri CARBONNIER, art. cit.

<sup>1015</sup> AN, O<sup>3</sup> 241. Musique du Roi : arrêtés et décisions du duc de La Châtre et de Rohan (1815-1823), 30 septembre 1817.

<sup>1016</sup> *Ibid.*, O<sup>3</sup> 279. Correspondances des premiers gentilshommes avec la Musique du Roi. N° 1290 : Le baron de La Ferté à Antonia Lafitte, 5 octobre 1817.

<sup>1017</sup> *Ibid.*, O<sup>3</sup> 1614. Théâtres royaux - Correspondance diverse adressée au surintendant des Menus-Plaisirs. Dossier 7 : Correspondance diverse. L. (1815-1820).

<sup>1018</sup> *Ibid.*, O<sup>3</sup> 291. Musique du Roi, Chapelle du Roi, Théâtres et artistes aux Tuileries, Intendance de l'Argenterie, des Menus-Plaisirs, etc. : copie d'une lettre de Louis Lafitte au duc de La Châtre, datée vraisemblablement du 25 octobre 1817, comme celle qu'il adresse au baron de La Ferté, pour l'informer des faits : « J'ai cru vous devoir cette communication en reconnaissance des soins que vous avez eu la bonté de donner à la nomination de ma fille ». INHA, Autographes 061,06 08 : 25 octobre 1817.

cause, l'« état de santé de madame Lafitte malheureusement très grave », consécutif à « un accident imprévu » ; il laisse présager « des suites nécessairement très longues ». Antonia doit donc prendre soin de sa mère, ce qui est incompatible avec les devoirs auxquels l'oblige la place à la Musique du Roi : « Vous ne trouverez pas mauvais, Monsieur le Duc, que le sentiment de la piété filiale l'emporte sur celui de la reconnaissance que nous vous devons ». La décision du premier gentilhomme est connue grâce à une lettre que le baron de La Ferté adresse à une cantatrice, réclamant la place qu'elle croyait vacante<sup>1019</sup>. Elle est inattendue et montre que, d'une certaine façon, la situation arrange peut-être l'administration : la démission est refusée, mais le duc accorde un « congé illimité » à Antonia, sans solde bien évidemment. Il n'est donc pas question de la remplacer : « Le personnel de la Musique particulière reste par conséquent le même et il est d'autant moins possible de lui donner de l'extension, que le fonds consacré à cette branche du service est complètement épuisé ». La raison d'une si grande mansuétude ? Les motifs avancés par Antonia qui « faisaient tellement honneur à son cœur », que le duc n'a pu que céder. Bien entendu, on en restera là et Antonia ne retournera pas à la Musique du Roi<sup>1020</sup>. L'affaire est curieuse : la santé de sa mère est-elle la vraie raison de la démission de la jeune fille ? De nos jours, ces motifs servent souvent de prétextes, mais Lafitte semble annoncer une indisposition durable, et ce n'est guère facile de simuler sur le long terme<sup>1021</sup>. Pourquoi laisser une si bonne place, relativement difficile à obtenir, et où les candidates se bousculent ? les parents Lafitte auraient-ils découvert « un inconvénient » qui rendait difficile le service d'Antonia ? Somme toute, il nous semble que cette démission arrange les deux parties.

## 1.2 – Un beau mariage

Antonia fit sûrement l'agrément de plus d'une soirée musicale, mais elle fut surtout au cœur d'un événement mondain, de première importance pour Lafitte, d'une certaine façon la

---

<sup>1019</sup> *Ibid.*, O<sup>3</sup> 279. Correspondances des premiers gentilshommes avec la Musique du Roi. N° 1331 : Le baron de La Ferté à Mme Martainville, 5 novembre 1817.

<sup>1020</sup> Antonia non seulement continuera à chanter, mais en plus elle composera musique et chansons. Voici ce qu'on peut lire dans *La France littéraire* d'avril 1837 : « Il y eut mercredi dernier une ravissante soirée chez Madame Molinos-Lafitte, femme d'esprit et excellente musicienne. Niedermeyer tenait le piano ; les gens d'art et de goût qui embellissent cette société ont pu apprécier le beau talent d'auteur de Stradella et la puissance d'accompagnement du maestro ».

<sup>1021</sup> Cependant, il y a dans la vente après décès de Lafitte une chaise de malade, qui ne correspond pas à « la maladie de courte durée » dont parle Duchesne. Elle pourrait avoir servi pour Marie-Jeanne-Adelaïde. En outre, lorsque Catherine décrit sa belle-sœur en 1821, elle ne parle pas seulement de toilettes soignées, elle dit aussi qu'elle est en bonne santé et a bonne mine. Elle pourrait signaler là une différence avec ce qu'elle avait vu lors du dernier séjour, en 1817 justement. « Sa sœur Lafitte » aurait pu être souffrante déjà à ce moment-là.

manifestation de sa réussite et de sa nouvelle position sociale : son mariage le 3 juin 1820 avec Achille Louis Nicolas Molinos, fils de Jacques Molinos, architecte du département de la Seine, membre du conseil des bâtiments de la couronne, et chevalier de la Légion d'Honneur. Toute la solennité du moment transparaît dans le contrat, dès la première page dans la présentation des parties. Tous les titres de Molinos sont indiqués, mais on a oublié ceux de Lafitte, qui sont donc rajoutés dans la marge : « ancien pensionnaire de l'Ecole de France à Rome, membre professeur de l'Académie de Florence<sup>1022</sup> ». Mais toute la pompe entourant la signature de l'acte se manifeste avec éclat dans le nombre, et surtout, la qualité des témoins. Sont présents bien sûr les membres des deux familles Lafitte et Pugin ; du côté Molinos, il n'y a apparemment que le frère Auguste Isidore, lui-aussi architecte, et son épouse. Nous reconnaissons les noms d'amis et relations de Lafitte, le baron Denon, les Baudelaire, le couple Regnault, Etienne Gois, Grandjean Fouchy, parrain d'Antonia, Bartholomé, l'architecte des Invalides. Certains invités sont clairement des connaissances du marié, des militaires essentiellement et leur famille. Achille est aide de camp du lieutenant général d'artillerie, le baron Tirlet, présent à la signature avec son épouse, son beau-père et son beau-frère. Nous ne sommes pas parvenue à identifier tous les invités, sans doute y a-t-il parmi eux d'autres connaissances et relations de Lafitte, mais il est difficile de les différencier de celles de Molinos. Tous les deux évoluent dans le milieu artistique depuis longtemps, et certaines sont certainement communes. Les "officiels" présents sont de haut rang : le comte de Pradel, directeur général du département de la Maison du Roi, le comte Chabrol de Volvic, préfet de la Seine, Luzancy de Champolles, secrétaire de la Chambre. Le baron Mounier, à qui le notaire attribue la fonction de directeur général de l'Administration Départementale et de la Police, était sous l'Empire intendant des bâtiments de la couronne, et Louis XVIII l'avait maintenu dans cette place. Molinos a donc eu souvent l'occasion d'avoir affaire avec lui. On note aussi la présence de deux premiers gentilshommes de la Maison du Roi, les ducs de Duras et de La Châtre, dont on connaît le rôle dans les nominations des Lafitte père et fille. Enfin, assistaient aussi à la signature le marquis de Vibraye, soutien actif de Lafitte, et le marquis de Sassenay, secrétaire des commandements de la duchesse de Berry, qui aura l'occasion, neuf ans plus tard, d'intercéder pour la veuve Lafitte. Cette brillante compagnie, qui comptait dans ses rangs six pairs de France, se retrouva sans doute à la cérémonie religieuse. Nous ignorons où et quand eut lieu la célébration, mais nul doute que Lafitte en conçut beaucoup de fierté, voire d'orgueil. Les jeunes époux sont correctement dotés, chacun

---

<sup>1022</sup> AN, MC/ET/CXIX/670. Mariage entre Achille Louis Nicolas Molinos et Adèle Louise Antonia Lafitte, 3 juin 1820.

recevant 2 000 francs de rente annuelle et perpétuelle, qui s'ajoutent aux 5 000 francs de biens propres. Il est précisé que les biens d'Antonia consistent entre autres en « des livres et instruments de musique, et des objets d'art qu'elle cultive, le tout provenant des dons faits à la future épouse par ses parents ». L'établissement de leur fille a certainement ponctionné dans des proportions importantes le budget des Lafitte, mais le fait qu'ils aient pu consentir un tel effort, montre que leur situation financière s'était considérablement améliorée en peu de temps. C'est l'année suivante que Catherine Welby remarquait ce changement chez sa belle-sœur, parlant de sa tenue élégante, mais ce n'est pas tout ce qui la surprend : « *My sister L'Fiette we found in very good health [...] and in such good looks as really to appear at least ten years (I think I might say more) younger*<sup>1023</sup> ». Nous avons supposé que cette constatation pouvait avoir un lien avec une mauvaise santé prolongée de Madame Lafitte, mais Catherine, un rien caustique, y voit une autre explication : « *I suspect our infirm appearance and age look was a little ruse de mère [sic] till our daughter was married* ». Il ne faudrait pas que la mère devienne la rivale de sa fille en montrant une belle apparence. L'explication est pour le moins curieuse, mais elle montre l'importance de la question du mariage d'Antonia, sans doute priorité des parents, à la recherche du meilleur parti. Et ils l'ont apparemment trouvé : « *The family seem extremely well pleased with the match and, if I may judge from what I have seen of the family Molinos I think with reason* ».

Elle a l'occasion de le vérifier trois ans plus tard. En cette année 1824, Catherine passe trois jours avec son fils à Rosny, où demeurent Antonia et Achille. Celui-ci a quitté l'artillerie, il est maintenant régisseur du château de la duchesse de Berry — avec l'aide de son beau-père ? Le couple a eu une petite fille en 1821, prénommée Claire, qui fait l'admiration de Catherine : l'enfant est « *the most delightfull child in her manners that any country in the world can produce*<sup>1024</sup> ». Elle décrit longuement son pied, « *so small one wonders how she dances [...] without falling* » ; ses mains délicates, « *the most beautiful hand that nature ever formed* » ; et encore ses lèvres fines, « *she has a peculiar very slight lips which is pleasing, otherwise she speaks very plainly* ». Mains et lèvres lui viennent de « *grand mama Lafitte* », d'après Catherine. Ils habitent une maison que la duchesse leur a offerte, tout près du château ; elle est au goût de Catherine, qui lui trouve un air « *old fashioned as we should say in England* ». Il semble que Lafitte soit venu chercher sa fille, car

<sup>1023</sup> YCBA, MSS 44, Pugin 44. Catherine Welby à Selina Welby, septembre 1821.

<sup>1024</sup> *Ibid.*, Pugin 45. Catherine Welby à Selina Welby, 25 septembre 1824. Claire était née le 29 octobre 1821, peu de temps après le séjour des Pugin. Catherine avait évoqué les problèmes de santé d'Antonia, qui avait déjà fait deux fausses couches. Elle aura encore deux garçons, dont l'un naîtra un mois après le décès de Louis Lafitte. Les citations suivantes sont extraites de la même lettre.



ils devaient tous deux assister à un bal en l'honneur du roi, « *at which all who in any way belong to the court were expected to attend* ». Il devait certainement avoir de nombreuses obligations officielles, festives ou non. Elle reste donc en tête à tête avec Achille Molinos, « *a gentlemanly unaffected man* ». Il lui fait visiter les appartements de la duchesse, et l'emmène en bateau sur la Seine ; la promenade est très « *romantic* », surtout lorsqu'apparaît sur fond d'arbres majestueux la « *beautiful monumental chapel [...] erected to the memory of her husband* ». Elle est enchantée de sa visite, et constate l'aisance de sa nièce : « *They live in a highly respectable style keeping two men and four maid servants a carriage and three horses and their house was neat and well regulated as a english one* ». Une aisance qui touche l'ensemble de la famille, car elle continue ainsi : « *They are altogether a thriving family in the right road to preferment* ». Catherine est particulièrement étonnée de la proximité entre Antonia et la duchesse : « *The duchess de Berry distinguished Antonia very much and is fond of little Clare giving her many very valuable toys and my niece a bracelet very fine* ».

Elle n'est pas la seule à profiter de ces largesses. On a vendu chez un antiquaire londonien une imposante pendule en bronze doré ciselé de la fameuse maison Leroy, datée de 1826<sup>1025</sup>. Elle porte l'inscription : « *Donné par S. A. R., Madame Duchesse de Berry, à Mr Lafitte 1<sup>er</sup> dessinateur du Cabinet du Roi* ». Cet objet de prix récompense sûrement de bons et loyaux services ; il est hautement probable que Lafitte a laissé sa trace à Rosny, comme il l'a fait pour au moins une des propriétés de la duchesse d'Angoulême, peut-être le château de Villeneuve-l'Étang acquis en 1821. C'est Catherine Welby qui nous l'apprend : « *he [Pugin] had been at M<sup>r</sup> L'Fitte helping him to arrange a gothic building for the duchess of Angouleme* ». Mais nous n'avons trouvé aucun document dans les archives de Rosny indiquant que Lafitte y a travaillé<sup>1026</sup>. En revanche, il a conservé dans sa collection « la première pensée d'une composition qui se trouve dans l'album de S. A. R. Madame, Duchesse de Berry », et qui représente la naissance d'Henri IV<sup>1027</sup>. D'autres dessins plus intimes témoignent que les Lafitte profitent des charmes de la vie campagnarde à Rosny ; plusieurs représentent très certainement la maison d'Antonia, entourée de grands arbres telle

---

<sup>1025</sup> La pendule mesure 70 cm sur 46,25 cm. La date de décembre 1826, indiquée par la notice de l'antiquaire, est inscrite probablement à l'intérieur du mouvement. Le décor antiquisant évoque l'enseignement et la transmission du savoir. La figure principale, appuyée contre le cadran, est un maître, que l'on retrouve sur le bas-relief de la base. Un couple vêtu à l'antique, assis sur des fauteuils romains, l'écoute attentivement.

<sup>1026</sup> Selon Stephen Bann, « *the Duchesse de Berry [...] employed him in her major redecoration of the Château de Rosny* ». Mais il ne fournit pas les sources qui lui permettent de l'affirmer. Stephen BANN, « *Pugin, the french connection* », art. cit., note 15, p. 20.

<sup>1027</sup> CAT n° 66. Dessin à la *sepia* ; 27,30 cm x 39 cm. le dessin était connu, et fut gravé au burin par Jean-Baptiste Pfitzer en 1829.

que la décrit Catherine<sup>1028</sup>. Ils participent aux parties organisées à Rosny, avec des jeux et amusements collectifs, comme la course en sac<sup>1029</sup>. La duchesse a organisé bien d'autres fêtes, moins bucoliques, notamment des bals somptueux, souvent à thèmes, à Rosny mais aussi aux Tuileries. Ils nécessitaient décors et costumes, pour lesquels on avait besoin des compétences de dessinateur et décorateurs. Le plus fameux est sans conteste celui connu sous le nom de « Quadrille de Marie Stuart », qui a eu lieu le 2 mars 1829<sup>1030</sup>. La duchesse avait imaginé une visite à la cour de France de Marie de Lorraine, reine d'Ecosse, à sa fille Marie Stuart, épouse de François II. Elle voulait une réelle évocation historique, avec décors et surtout costumes Renaissance, qui avaient nécessité de longs mois de préparation. Lafitte n'y assista pas bien sûr, mais il avait dessiné des costumes, comme Isabey, Fragonard, Lecomte, Garneray, dessinateur de l'Opéra ; mais « comme chacun avait sa clientèle et qu'ils ne s'entendirent pas, il y eut certains manques dans l'ensemble<sup>1031</sup> ». Ce bal s'attira de nombreuses critiques, la coiffure de la duchesse ou le costume anachronique du marquis de Rosambo provoquèrent des moqueries, mais « par son luxe et son originalité, [il] montre à l'évidence, que, dans les dernières années de la Restauration, une véritable vie de cour renaissait autour de la duchesse de Berry<sup>1032</sup> ». Une vie à laquelle prirent part le premier dessinateur et sa fille, chacun avec sa compétence et sa place dans la société.

Ces apparitions publiques et ces mondanités, accompagnées forcément de la fréquentation de gens d'un rang social plus élevé, ont-elles eu une influence sur le caractère et la façon d'être de Louis Lafitte et de sa famille ? Il faudrait connaître "le Lafitte" d'avant. Mais nous n'avons retrouvé aucun élément sur ce point. Les très rares propos concernent la fin de sa vie, ou même ont été tenus *post-mortem*, avec le caractère plus ou moins authentiques et fiables que l'on peut prêter à ce type de propos. Le commentaire de Duchesne, forcément laudatif, concernant cet homme « [au] cœur bon et [à l'] âme douce », trouve pourtant un écho dans le jugement de Catherine : « *Our good brother Lafitte is a dear good natured soul whom I like better and better every time I see him* ». Elle ne peut s'empêcher de

<sup>1028</sup> *A life more tranquil : images of the nineteenth century France. Drawings by Louis Lafitte (170-1828)*, Londres, novembre-décembre 1998, Thomas Williams Fine Arts. N° 24, 25, 26, 30, 33, et 45 avec l'inscription « Rosny » sur le montage.

<sup>1029</sup> *La course en sac au château de Rosny*, Crayon noir et rehauts de gouache blanche sur papier beige ; 35,5 cm x 53,5 cm ; annoté sur le passe : « Lafitte dessinateur du cabinet du roi ». Vente Tajan, *Dessins anciens*, 26 novembre 2010, lot 00071. Localisation inconnue.

<sup>1030</sup> Voir Françoise WAQUET, *Les fêtes royales sous la Restauration ou l'Ancien Régime retrouvé*, Genève, Droz ; Paris, Arts et Métiers graphiques, 1981, p. 64-67.

<sup>1031</sup> Anne-Marie ROSSET, *Collection De Vinck : inventaire analytique*, Paris, Bibliothèque nationale, 1938, Tome 5, la Restauration et les Cents Jours, 10214 à 10239. Suite de pièces sur le Quadrille de Marie Stuart.

<sup>1032</sup> Françoise WAQUET, *op. cit.*, p. 67.

donner un petit coup de griffe, en ajoutant : « *but he is a frenchman, and therefore when he begins to talk knows not when to finish*<sup>1033</sup> ». Un bavard au bon esprit, la description de Lafitte est vraiment très réduite. Pillet le dit doté d'une « volonté ferme<sup>1034</sup> », et nous pourrions rajouter de l'obstination, dont il fit preuve très souvent au cours de sa vie, et de l'orgueil, dans son insistance à se présenter comme peintre d'histoire. Les lettres de Catherine Welby sont encore une fois un outil précieux, rapportant ici et là des anecdotes et des événements familiaux, où l'on découvre en pleine action les caractères des uns et des autres.

## 2 – Les dessous d'une personnalité

### 2.1 - Un peu de vanité

Dans la famille Lafitte, l'orgueil et même une certaine vanité constituent aussi le caractère de madame. En ces temps de monarchie restaurée, nombreux sont ceux qui se découvrent une origine aristocratique. Il aurait été bien difficile pour Louis de se rattacher à un glorieux ancêtre — son père est encore de ce monde —, mais Marie-Jeanne n'hésite pas ; ni père, ni mère ne sont là pour la freiner dans sa quête, et, à partir d'éléments authentiques, elle recrée une légende familiale. Son père, fils de Jean-Claude Pugin, laboureur « près la Chapelle d'Echerlans au canton de Fribourg<sup>1035</sup> », devient le cadet d'une noble famille helvétique. D'un « ancien suisse de M. le Prince de Salm Salm décédé au service de M. le duc de L'Infantado<sup>1036</sup> », elle fait un gentilhomme, compagnon du prince. Elle trouve un ancêtre valeureux, qui a combattu victorieusement contre le duc de Bourgogne à la bataille de Morat en 1477<sup>1037</sup>. Elle déterre des armoiries, dont elle promet le dessin ; mais elle va encore plus loin, en citant une loi qui ravit son neveu Augustus : « *the younger branch of a noble family may at any time by proving their right, claim territory sufficient to build a chateau with*

---

<sup>1033</sup> YCBA, MSS 44, Pugin 46. Catherine Welby à Selina Welby, 14 octobre 1824.

<sup>1034</sup> Charles-Paul LANDON, *Annales du Musée ou Recueil complet de gravures*, Paris, Pillet aîné, 2<sup>e</sup> éd., 1833, Ecole française moderne, tome 2, p. 6.

<sup>1035</sup> AN, MC/ET/LXXIII/773. Mariage entre François Joseph Pugin et Anne-Marie Carmentran, 6 novembre 1752.

<sup>1036</sup> *Ibid.*, MC/ET/XLIV/584. Inventaire après le décès de François Joseph Nabord Pugin, 29 décembre 1785.

<sup>1037</sup> Stephen Bann rappelle que l'on pouvait avoir connaissance de ces événements dans l'ouvrage de Prosper de Barante sur *l'Histoire des ducs de Bourgogne*, publié entre 1824 et 1826. Stephen Bann, « *Pugin : the french connection* », art. cit., note 5, p. 17.

*grounds*<sup>1038</sup> ». Il n'en fallait pas plus en effet, pour alimenter les rêves du jeune Augustus, très tôt baigné dans l'imaginaire médiéval. Catherine, si sensible à sa propre origine, ne pouvait qu'être intéressée par la quête de sa belle-sœur ; mais elle la regarde malgré tout avec une certaine ironie. Il faut dire que son ancêtre « *Roger de Welby died fighting at the Battle of Hastings, which clearly proves the family Saxon, and carries it up at once to William the Conqueror*<sup>1039</sup> ».

Ce que la tante promettait en 1824, est accompli en 1827 : les armoiries sont prêtes, et, aux dires de Catherine, elles ont été finement émaillées et encadrées. Une étiquette officielle au dos du cadre atteste leur existence depuis le XIV<sup>e</sup> siècle. Est-ce un hasard si les temps où elles surgissent correspondent à l'accession au trône de Charles X, et au triomphe d'idées monarchistes les plus traditionnelles et les plus radicales ? Faut-il rappeler les relations étroites de Lafitte avec le milieu ? Sans préjuger d'une influence directe et active dans la mise en place du mythe familial, reconnaissons-lui au moins un rôle dans la réalisation pratique des armoiries, s'aidant sans doute de l'ancien ouvrage de Vulson de la Colombière, *La science héroïque*, figurant dans sa bibliothèque. Catherine les décrit ainsi : « *The crest is particularly elegant with a profusion of feathers of various colors, the supporters are gold lions and a sword is laid across the shield having a single pigeon on it*<sup>1040</sup> ». Pour les plumes et les lions, motifs très fréquents sur les blasons, et relevant de l'ornementation et de l'esthétique, Lafitte a pu laisser libre-cours à son imagination ; mais qu'en est-il du pigeon, qui occupe sur l'écu la place réservée aux éléments caractéristiques et particuliers à chaque famille ou propriétaire d'armoiries ? D'après le récit de Catherine, la mère d'Auguste-Charles et Marie-Jeanne-Adelaïde avait brûlé les armes des Pugin pendant la Révolution, de peur que ne soit découverte leur appartenance à la noblesse helvétique. C'était une explication commode pour justifier leur disparition, mais qui pouvait tout aussi bien masquer leur inexistence. Toutefois, l'inventaire après le décès de François-Joseph Pugin, en 1785, apporte une information intéressante, peut-être un élément de preuve quant à la réalité de ces armoiries. Sous la cote douze des papiers, sont répertoriés différentes « pièces servants de renseignements sur la

---

<sup>1038</sup> YCBA, MSS 44, Pugin 45. Catherine Welby à Selina Welby, 25 septembre 1824. Il est probable que les Pugin de Paris de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ont eu connaissance du *Règlement relativement à l'introduction de l'égalité des familles patriciennes et de leur titulature*, pris par le Conseil souverain de Fribourg en 1782. Il uniformise la classe patricienne, jusque-là formée de quatre catégories, et déclare qu'« aucun autre titre ne doit être donné à nos familles d'état que celui de NOBLE avec la particule DE ». Stephen Bann en conclut que « *the younger Pugin's decision to follow suite, and sign himself as "Auguste de Pugin" (for instance in his letter to Sauvageot) could in this light be seen not as a snobbish caprice, but as a response to this assurance of status* ». Stephen Bann, « Pugin : the french connection », art. cit., p. 20. Rappelons également l'étrange signature de Marie-Jeanne-Adelaïde en 1828 : « Ade Pugin » ou « A de Pugin » ?

<sup>1039</sup> YCBA, MSS 44, Pugin 48. Catherine Welby à Selina Welby, septembre 1827.

<sup>1040</sup> *Ibid.*, Pugin 48. Catherine Welby à Selina Welby, septembre 1827.

famille », dont « des transports et droits successifs, armoirie, extraits mortuaire et batistaires<sup>1041</sup> ». Était-ce le document détruit dont parle Marie-Jeanne Adelaïde ? Celui qu'elle a chargé son dessinateur de mari de reconstituer ? En tout cas, le pigeon est une interprétation, facétieuse peut-être, du corbeau noir, emblème de la famille de Corbières du district de Gruyère, à laquelle la famille Pugin aurait été apparentée<sup>1042</sup>.

Pour alimenter la légende familiale, Auguste-Charles n'a pas été en reste ; il aimait, semble-t-il, amuser ses élèves avec des histoires sur ses origines et les circonstances de son arrivée en Angleterre<sup>1043</sup>. L'un d'eux, Benjamin Ferrey est l'auteur de la première biographie des Pugin père et fils en 1861. Ce qu'il raconte de la vie de son maître, ne peut qu'avoir été puisé à cette source : « *The elder Pugin [...] was descended from a family of distinction, his ancestor being a noble man who raised a hundred soldiers for the service of Fribourg, the Senators augmenting his arm "d'un oiseau sable [i.e. noir]", for his valour in having defeated a hundred cavalry at Morat [...] in 1477. Pugin witnessed many of the fearful scenes in the French Revolution, and it is said that he fell fighting for the king, and was thrown with some hundred bodies into a pit near the Place de la Bastille, whence he managed to escape by swimming accross the Seine, flying to Rouen, and embarking from that place to England*<sup>1044</sup> ». Voici parfaitement résumée la légende familiale, élaborée des deux côtés de la Manche dans les années 1820, dans laquelle ont baigné Antonia et le jeune Augustus. Il ne manque au récit de Ferrey que l'aspect financier, qui coule de source : la famille a bien sûr été ruinée par la Révolution. Ce qui n'est pas tout à fait faux, au regard de la perte de deux héritages assez conséquents recueillis à la veille des événements, et intégralement perdus par la veuve Pugin.

Ces tentatives de paraître ce que l'on n'est pas, ces efforts pour se hisser au niveau de ce que l'on ne sera jamais, sont tout à la fois risibles et désolants, et n'inclinent pas à faire éprouver de la sympathie pour la famille. L'événement qui va suivre, et sur lequel Catherine, revient à deux reprises à quelques années d'intervalle, n'est pas de nature à la montrer sous un meilleur jour, particulièrement en ce qui concerne Lafitte lui-même.

---

<sup>1041</sup> AN, MC/ET/XLIV/584. Inventaire après le décès de François-Joseph-Nabord Pugin, 29 décembre 1785.

<sup>1042</sup> Lorsqu'il utilisera plus tard ces armes, Augustus Welby Northmore Pugin transformera le pigeon en merlette, autre petit oiseau noir, peut-être en rappel à sa famille maternelle saxonne. En effet, il était supposé y avoir de tels oiseaux sur les armes d'Edouard le Confesseur.

<sup>1043</sup> Rosemary Hill remarque avec justesse que, s'il n'a jamais rien revendiqué, il n'a pas empêché sa femme et son fils de s'engouffrer dans une histoire familiale largement revisitée. Rosemary HILL, *God's architect, op. cit.*, p. 9.

<sup>1044</sup> Benjamin FERREY, *Recollections of A.W.N. Pugin and his father Augustus Pugin*, Clive et Jane WAINWRIGHT éd., Londres, The Scholar Press, 1978, p. 1-2.

## 2.2 – Beaucoup de dureté

Catherine fait part à sa sœur pour la première fois en 1821 d'une affaire « *unpleasant and distressing*<sup>1045</sup> », concernant les deux enfants de l'« *unfortunate* » frère d'Auguste Charles, Léopold Arsène Nabor, décédé l'année précédente<sup>1046</sup>. Ils viennent de faire irruption dans le paysage familial, et le moins que l'on puisse dire, c'est qu'ils ne sont pas les bienvenus : « *neither of P.'s sisters will do anything for them and how can P. take the expense of two children ?* ». On se querelle beaucoup, on rejette la famille de ce frère, et on en comprend la raison : « *His match was imprudent* ». Pourtant Catherine, qui a dû les rencontrer, trouve à la veuve « *a respectable look* ». Quant à son fils, il ressemble beaucoup à Marie-Jeanne-Adelaïde. Quoi qu'il en soit, en pleine ascension sociale et recherche de respectabilité, cela tombe mal. On a d'ailleurs présenté Léopold à Catherine comme étant d'une condition sociale plus en rapport avec celle que les Lafitte veulent côtoyer. Elle le croit officier : « *Their father sold his commission only three days before he died* ». Elle n'en dit guère plus, mais on la sent émue.

Elle l'est encore plus, et même « *very shocked*<sup>1047</sup> », lorsqu'elle découvre la situation nouvelle en 1827, qu'elle expose longuement à Selina. La mère des enfants est morte à son tour en juillet 1826<sup>1048</sup>. Avant de laisser la parole à Catherine, il n'est pas inutile de découvrir Léopold, tel qu'il apparaît dans les archives. Il meurt relativement jeune, à 44 ans, et sans doute ne jouissait-il pas d'une excellente santé, car on trouve la trace de deux hospitalisations en 1798, dont un séjour de 69 jours à l'Hôpital des Vénériens<sup>1049</sup>. Il exerce la profession de limonadier. En 1809, il se marie à Redon avec Marie-Rose Gérard, lingère, de treize ans sa cadette. Cet établissement n'était pas, en effet, de nature à l'élever socialement et financièrement. Il a intégré les douanes impériales et il est « lieutenant à la résidence de Rieux, département du Morbihan<sup>1050</sup> ». À son décès, le 28 mars 1820, il avait quitté le service

---

<sup>1045</sup> YCBA, MSS 44, Pugin 44. Catherine Welby à Selina Welby, 5 septembre 1821. Les citations qui suivent sont extraites de la même lettre.

<sup>1046</sup> Quimper, Archives départementales du Finistère. Plouhinec, 3 E 237/24/8. Registre des décès, 1820. Il est décédé le 28 mars 1820, au bourg de Poulgoazec, commune de Plouhinec.

<sup>1047</sup> YCBA, MSS 44, Pugin 48. Catherine Welby à Selina Welby, septembre 1827.

<sup>1048</sup> AP-HP, HOTELDIEU 3 Q 2/28. Registre des décès 1826, 4 juillet. Elle est morte des suites d'une gastro-entérite.

<sup>1049</sup> AP-HP, Charitéla 1 Q 2/32. Hôpital de la Charité : Registre d'entrée du 25 frimaire an VI (15 décembre 1797) au 5 pluviôse an VII (24 janvier 1799). Rentré le 21 frimaire an VII (11 décembre 1798) ; sorti le 27 frimaire an VII (17 décembre 1798). Hôpital des Vénériens, 7/66. N° 5345, p. 25. Entré le 27 pluviôse an VI (15 février 1798), il s'est évadé « par-dessus les murs de clôture » le 5 floréal an VI (20 avril 1798). Il a alors 21 ans.

<sup>1050</sup> Rennes, Archives départementales d'Ille-et-Vilaine. Redon, 10 NUM 35 236 208. Registre des mariages, 5 juillet 1809.

actif, et occupait un poste de préposé. La situation n'était guère brillante, et la position sociale de ce frère le plaçait sûrement sur les premiers barreaux de l'échelle. Mais personne n'a détrompé Catherine, qui continue à parler de lui en 1827 comme d'un officier ; elle y voit une excellente raison à la gêne de la veuve, « *as there is no provision here as in England for officers widow*<sup>1051</sup> ». D'après le registre de l'hôpital, Marie-Rose avait un emploi de couturière, ce qui devait lui rapporter quelques subsides. Son inventaire montre quand même l'état de pauvreté extrême dans lequel elle vivait ; le total de ses biens s'élève à très peu. Elle a surtout des dettes, 395 francs, dont 45 francs que Madame Lafitte avait eu la grande gentillesse de lui prêter<sup>1052</sup>.

En revanche, Catherine est beaucoup mieux informée sur "le mauvais mariage". Marie-Rose était venue demander de l'aide à la famille de son mari, accompagnée « *by a man with whom she openly lived* ». Après sa mort, l'homme en question révèle que la petite fille est la sienne. Une femme adultère dans la famille, on comprend que les Lafitte, et l'autre belle-sœur Sophie Bernhard, n'aient pas trouvé l'affaire à leur goût. Le père biologique de la petite fille a décidé de s'occuper d'elle, mais pas du fils aîné : « *poor Leopold the boy who has the strongest resemblance of the family, Mrs Le Fitte did not hesitate to receive* ». Les Lafitte ont une responsabilité légale quant à ces enfants : le conseil de famille a désigné Louis comme subrogé tuteur. A vrai dire, comme seul membre de la famille, tant paternelle que maternelle, il aurait pu être tuteur ; mais le sort de ces orphelins ne semble guère l'intéresser<sup>1053</sup>. Sa tante le place en apprentissage chez l'orfèvre du roi, mais ne lui fournit aucun pécule ; elle le nourrit, le loge et même l'habille. Mais dans quelles conditions : « *He was not for an instant treated like a nephew a brother's son* ». Il mange et dort avec les domestiques : « *Mr Le Fitte told me himself he never permitted him to sit at his table !* ». Mais ce qui peine le plus Catherine, c'est le peu de chaleur humaine, d'affection, ou tout simplement d'attention que ce jeune garçon de quinze ans était en droit d'attendre dans la maison de ses oncle et tante légitimes. Aussi ne doit-on pas s'étonner, si, très rapidement, il choisit de disparaître : « *and Madame Le Fitte said she had never been heard of since* ». Tout cela choque sincèrement Catherine. La conduite de ses belles-sœurs et beau-frère heurte son sens de la responsabilité familiale, et sa sensibilité. Elle ne peut s'empêcher de penser à la

---

<sup>1051</sup> YCBA, MSS 44, Pugin 48. Catherine Welby à Selina Welby, septembre 1827.

<sup>1052</sup> AN, MC/ET/XLIX/1089. Inventaire de Léopold Pugin et Marie-Rose Gérard, 4 septembre 1826.

<sup>1053</sup> Archives de Paris, D 12 U1 98. Conseil de famille des enfants Pugin : 29 août 1826. Le tuteur choisi parmi les amis de la mère, Samuel Corentin Billette de Querouel, d'origine bretonne, est peut-être le père biologique de la petite fille.

situation humiliante, à la détresse de ce jeune garçon, au point d'envisager même de l'emmener en Angleterre, « *to separate him from all his connexions good as well bad* ».

Elle, dont les lettres de quatre pages sont toujours une accumulation d'anecdotes et de récits très courts, consacre deux pages entières à cette affaire, ce dont elle s'étonne elle-même : « *I know not why I have detained you so long on the subject* ». Le projet d'emmener le jeune Léopold en Angleterre a tourné court, et elle n'aura pas l'occasion d'en reparler ultérieurement. On perçoit dans cette lettre de 1827 l'ampleur du malaise occasionné par cette affaire, les querelles et disputes qu'elle a dû occasionner, les tensions au sein de la famille, et peut-être la mauvaise conscience des uns et des autres. Il y avait un peu de ridicule dans la quête des origines nobles ; mais ce qui transparaît au travers de cette histoire est plus sombre, c'est une sécheresse de cœur et une dureté qui rendent Louis Lafitte bien peu avenant. Circonstances exceptionnelles, ou tendance lourde de son caractère ? De là à penser que la mise à l'écart constatée à différents moments de sa vie serait une conséquence de ce tempérament difficile, il n'y a qu'un pas, que nous ne pouvons pas franchir évidemment.





### III – Derniers feux

#### 1 - 3 août 1828

« Monsieur Laffitte, peintre d'histoire, membre de la Légion d'Honneur, et dessinateur du Cabinet du Roi, est mort le 3 de ce mois au Palais de l'Institut<sup>1054</sup> ». Ainsi claqué, aussi sèche qu'une déclaration d'état-civil, l'annonce de la mort de Louis Lafitte dans quelques journaux. Ni académicien, ni professeur à l'École de dessin, il ne bénéficie d'aucune notice nécrologique conséquente, pas d'hommage de ses pairs, ni d'éloge funèbre au pied de la tombe ; une fois retirés les éléments ostensiblement panégyriques, ces textes apportent souvent des informations intéressantes sur la vie et l'œuvre du défunt. Le *Journal des débats* publie quand même quelques lignes deux semaines plus tard, pour rappeler ses principales réalisations, et ses qualités artistiques : « imagination importante [...] goût exquis [...] prodigieuse aptitude au travail<sup>1055</sup> ». On a souvent fait appel à ses qualités, rarement réunies en un seul artiste, dans diverses circonstances officielles, et le journal y voit l'explication du « trop petit nombre d'ouvrages de chevalet que cet artiste, tout laborieux qu'il était, a eu à léguer à la postérité ». Le rédacteur conclut sur les regrets profonds laissés à sa famille et à ses amis, par cet « *homme de bien* dans toute l'étendue du l'acception de ce mot ». Formule toute faite, ou réelle qualité connue de lui ? Quels amis l'ont entouré dans les derniers temps ? Il se trouvait au moins Jean Henry, le raffineur de sucre, ami depuis longtemps sans doute, et dont Catherine Welby cite le nom souvent, en même temps que celui de Sophie Pugin Bernhard ; c'est lui, en effet, qui déclare le décès à la mairie<sup>1056</sup>.

Il n'y a pratiquement aucune information sur son décès et la période qui l'a précédée ; nous ne connaissons pas, par exemple, la cause de sa mort. Duchesne fait mention d' « une maladie de peu de durée ». Mais qu'entend-il par-là : quelques jours, quelques semaines, ou même quelques mois ? La présence dans la bibliothèque de livraisons d'ouvrages du premier semestre 1828 nous fait supposer que la maladie s'est tenue à bonne distance une grosse partie de l'année. Cependant, une remarque dans une lettre du vicomte de La Rochefoucauld,

---

<sup>1054</sup> *Journal des Artistes*, 10 août 1828, p. 91.

<sup>1055</sup> *Journal des débats politiques et littéraires*, 26 août 1828.

<sup>1056</sup> AN, MC/ET/CXIX/718. La copie de l'acte de naissance est jointe à la liquidation de la communauté Lafitte Pugin, ainsi qu'un acte de notoriété, signé par le même Jean Henry et le peintre Monsiau, qui avait déjà paraphé un document similaire pour le dossier de la Légion d'Honneur. Il était le voisin des Lafitte au Palais de l'Institut, et sans doute un ami.

directeur des Beaux-Arts, pourrait au contraire indiquer une indisposition plus longue de Lafitte. Il est question alors des dessins du sacre remis avec beaucoup de retard : « Il est bien vrai que les délais dont l'administration a eu à se plaindre, doivent être principalement attribués à la maladie à laquelle a succombé cet artiste<sup>1057</sup> ». Si retard il y eut, il n'est pas juste le fait de quelques jours ou même quelques semaines, mais plutôt de mois, voire d'années, car le sacre avait eu lieu en mai 1825. Cette remarque s'accorde donc avec une affection plus longue, qui pourrait expliquer la présence dans le mobilier vendu, d'une « chaise de malade en drap vert et roulettes en cuivre », utilisée peut-être par Lafitte, pour des raisons de difficultés, ou même impossibilité, de se déplacer<sup>1058</sup>. En tous cas, lors de la visite de septembre 1827, Catherine Welby ne signale rien et tout semble aller bien.

La famille Pugin revient à Paris en 1828 ; il reste une lettre datée du 3 septembre. Malheureusement, il ne s'y trouve aucun détail sur le décès de son beau-frère ; ce que Catherine dit de sa « sœur Lafitte » donne à penser que Selina est déjà au courant de la situation familiale, et qu'il faut supposer l'existence d'une lettre antérieure. Elle décrit Adelaïde dans une grande détresse : « *my sister Lafitte, who from shutting herself within four walls, and giving herself up to uninterrupted sorrow and regret, began to think there where no pleasures left for her*<sup>1059</sup> ». La religieuse Catherine tente de la consoler en lui conseillant le seul moyen raisonnable, selon elle, de surmonter la perte des joies de l'existence ; loin de les regretter, il faut au contraire être plein de reconnaissance, « *gratitude and thanksgiving* », pour en avoir bénéficié durant sa vie. Tout étant en perpétuel changement, « *this mode of reasoning can alone produce this sincere resignation which is so much our duty and is, in fact, that peace surpassing all understanding* ». Elle a des remèdes plus pratiques et concrets : elle l'emmène dîner avec eux à la campagne, et Adelaïde a l'air d'apprécier. En tous cas le lendemain, elle semble à Catherine « *both in health and spirit another creature* ». Elle

---

<sup>1057</sup> AN, O<sup>3</sup> 1511, d. 50. Le vicomte de la Rochefoucauld au comte de la Bouillerie, 24 avril 1830.

<sup>1058</sup> Une étrange épidémie a sévi dans le faubourg Saint Germain à partir de juin 1828. En novembre, une communication du *Journal général de médecine* fait le point sur ce que les médecins appellent alors « la maladie régnante », et qu'ils ont pris au début pour une affection rhumatismale aux formes insolites. Les malades en effet, étaient pris d'engourdissements, de fourmillements dans les membres, surtout inférieurs, et il pouvait survenir des formes de paralysie. *Notice sur l'épidémie régnante à Paris depuis le mois de juin 1828* ; par M. le D. François, médecin du Bureau central des hôpitaux (24 novembre 1828), décembre 1828, p. 360. Toutes sortes d'autres symptômes accompagnaient la maladie, au demeurant ayant entraîné peu de mortalité. Heureusement, car on ne trouva aucun traitement efficace sur le coup. Curieusement, il n'y a pas de frais de maladie, médecin et apothicaire, indiqués dans l'acte notarial de succession.

<sup>1059</sup> YCBA, MSS 44, Pugin 51. Catherine Welby à Selina Welby, 3 septembre 1828.

envisage donc de l’emmener voir Antonia, qui, quelques jours à peine après le décès de son père, a donné naissance à un petit garçon<sup>1060</sup>.

Louis Lafitte est enterré le surlendemain au Père Lachaise, dans une concession perpétuelle. Le choix de la nécropole n’est pas neutre, il est encore un indicateur de niveau social. Le cimetière de l’Est avait une réputation qu’un journal bordelais décrit ainsi en 1817 : « Le cimetière du Père Lachaise est le dernier asile de luxe et le rendez-vous de la bonne compagnie. » Quand on a joui d’une certaine existence dans le monde, on ne peut déceintement pas se faire enterrer ailleurs, et les gens de bon ton se donneraient un travers chez les ombres, en n’observant pas cette étiquette. Ce cimetière est en un mot la Chaussée d’Antin des morts<sup>1061</sup> ». Il figure sur le registre d’inhumation avec la mention « peintre d’histoire », comme Girodet quatre ans plus tôt<sup>1062</sup>. Cette indication est étonnante, car aucune précision n’est jamais donnée sur les inhumés, aucune note ne figure à côté des noms sur les registres, hormis les titres de noblesse. C’est dire la valeur attachée à cette caractéristique, même après la mort. Un terrain de deux mètres est concédé à perpétuité. Nous ignorons à quel moment cette concession fut acquise, mais c’est probablement après le décès ; c’est du moins ce que laisse supposer la description que fait le notaire dans l’inventaire d’Adelaïde : « la concession de terrain à perpétuité dans le cimetière de l’est pour m. Lafitte<sup>1063</sup> ». Lorsqu’on choisissait cette option après un décès, il fallait se rendre dans le cimetière pour « faire choix du terrain parmi ceux non vendus, car nulle fosse perpétuelle n’est ouverte à l’avance et cette fouille prend souvent plus de trois heures<sup>1064</sup> ». Il est inhumé provisoirement, peut-être le temps d’aménager le caveau définitif, car le registre indique une date d’exhumation, le 29 octobre suivant. Le descriptif qui accompagne la seconde inhumation, montre qu’il est alors placé à l’endroit où se trouve actuellement sa tombe, dans la section 28, tout près de celle de Girodet. Cette proximité est-elle une coïncidence ? Nous en doutons. Une stèle en marbre sera installée en 1829, sculptée en bas-relief par Jean-Jacques Feuchères. Elle représente *La Douleur* sous forme d’« une jeune femme affaissée sur une urne funéraire et tenant une couronne de

---

<sup>1060</sup> Catherine raconte qu’il y a eu des soucis de ce côté-là aussi. Antonia a été malade, comme le nourrisson, à cause du lait. Le médecin pensait même qu’il ne survivrait pas. Mais un changement de nourrice a tout arrangé.

<sup>1061</sup> *La Ruche d’Aquitaine : journal de littérature et des sciences*, vol. 1, novembre 1817, p. 375. Le journal fait la critique de l’ouvrage qui vient de sortir chez Panckoucke : *Promenades aux cimetières de Paris*, par M. P. de Saint-A. Louis Lafitte en avait dessiné le frontispice. Cf. Deuxième partie, chapitre 2.

<sup>1062</sup> Archives de Paris, CPL RJ 18281829 01. Registre journalier d’inhumation, 5 août 1828.

<sup>1063</sup> AN, MC/ET/LIII/969. Inventaire après le décès de Madame veuve Lafitte, 25 février 1840. Il nous semble que si l’acquisition avait été faite par Lafitte lui-même, le notaire l’aurait précisé.

<sup>1064</sup> François-Marie MARCHAND DE BEAUMONT, *Manuel et itinéraire du curieux dans le cimetière du Père La Chaise*, Paris, Elmer frères, 1828, note 1, p. 31-32.

cyprès<sup>1065</sup> ». Dans l'autre main, elle tient un crayon ; palette et pinceaux sont posés au pied de l'urne, symboles du secteur d'activité du défunt. Les aspirations à l'élévation sociale manifestées de son vivant se révèlent aussi bien dans l'emplacement, que dans le type de concession, et le monument. Le montant des frais funéraires rappelés dans la succession, à savoir 1 407 francs, somme non négligeable qui semble indiquer un certain apparat pour les funérailles<sup>1066</sup> ; sauf que nous ne savons pas ce qu'ils incluent. Il y avait au moins 263 francs pour l'achat de la concession perpétuelle<sup>1067</sup> ; mais que concerne le reste ? Qu'en est-il, par exemple, du prix de la stèle de marbre sculptée ? Par comparaison avec les chiffres détaillés des frais funéraires indiqués dans l'inventaire d'Adelaïde, nous pensons qu'il bénéficia du même type de prestation qu'elle, c'est-à-dire de funérailles de seconde classe.

Sa place de dessinateur du Cabinet ne reste pas libre longtemps ; il est immédiatement remplacé par Jean-Baptiste Isabey, qui remplissait jusque-là les fonctions de dessinateur des Fêtes et Spectacles. Il cumule les deux fonctions et il change de titre pour devenir le dessinateur du Cabinet du Roi et des Fêtes et Spectacles<sup>1068</sup>. Outre l'économie réalisée, on peut se demander si on ne reconnaît pas en même temps, d'une certaine façon, qu'il y avait un poste de dessinateur de trop.

Le logement est tout aussi vite réclamé, et les candidats se bousculent. Le jour-même de la nomination d'Isabey, une personne très bien informée, sans doute le marquis de Talhouët, pair de France, et « un de ses bons amis », intercède pour lui<sup>1069</sup>. On peut penser que Florine Lagrenée, femme du peintre Anthelme François<sup>1070</sup>, a été tout aussi rapide pour demander au nom de son mari absent, l'échange de leur appartement avec celui de M. Lafitte, qui dispose d'un atelier. Mais aucune décision n'est prise dans les mois qui suivent, comme nous l'apprend une lettre de janvier 1829 d'Adelaïde Lafitte : elle a obtenu du vicomte

---

<sup>1065</sup> Bas-relief en marbre ; 0,65 m x 0,70 m ; signé J.J.Feuchères, 1829. « La sculpture dans les cimetières de Paris. Cimetière de l'Est (le Père Lachaise) », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, troisième série, tome XIII, 1897, p. 151. L'article précise que ce monument est gravé dans l'ouvrage de Louis Normand, *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris*, Paris [s.n.], 1832, planche 1<sup>ère</sup> servant de frontispice. Cependant, le dessin du monument de Lafitte ne correspond absolument pas à la réalité. C'est un tombeau à l'antique, surmonté de frontons et acrotères. Nous n'avons pas l'explication de cette particularité étrange, d'autant plus qu'en 1832 la stèle définitive a probablement été posée.

<sup>1066</sup> A titre indicatif, « un père de famille, forcé par sa position à la plus sévère économie, a déboursé pour une sépulture perpétuelle 353 fr. 23 ct. ». François-Marie MARCHAND DE BEAUMONT, *op. cit.*, note 2, p. 51.

<sup>1067</sup> *Ibid.*, note 1, p. 31.

<sup>1068</sup> AN, O<sup>3</sup> 559. Rapport au Roi de l'Intendant Général de la Maison du Roi, 5 août 1828.

<sup>1069</sup> Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 4207/II/43.

<sup>1070</sup> Les Lagrenée sont une dynastie de peintres. Anthelme-François (1775-1832) est le fils de Louis-Jean-François, dit l'Aîné (1724-1805) ; élève de Vincent, il est connu pour ses talents de portraitiste et surtout de miniaturiste. Dans la famille, il y avait encore Jean-Jacques, dit le Jeune (1740-1821). Ses peintures sur verre et sur émail furent appréciées du style Empire. Il avait notamment inventé un procédé pour peindre des incrustations sur marbre.

Siméon « la faveur de conserver provisoirement le logement qu'elle occupait au palais des arts<sup>1071</sup> ». Ce n'est pas tant la générosité que les circonstances qui sont à l'origine de cette disposition. Dans un rapport au ministre de l'Intérieur, en mars 1829, Siméon dit ne pas avoir fait encore de proposition pour l'attribution des logements Lafitte et Houdon, décédé en juillet 1828, car « le projet avait été d'abord de partager les bâtiments entre l'Institut et la Bibliothèque Mazarine et qu'ensuite on avait pensé à faire abattre les pavillons. [...] mais les projets tardent à être mis à exécution », et il juge préférable de mettre sous les yeux du ministre les réclamations des artistes et hommes de lettres<sup>1072</sup>.

Adelaïde Lafitte demande à conserver le second étage, « ce qui l'indemniserait des frais que son mari a faits dans ce logement et dont il n'a malheureusement pas pu profiter<sup>1073</sup> ». Elle ajoute d'ailleurs dans la vente du cabinet, inachevée en décembre en raison du nombre d'objets, et continuée en mars 1829, du mobilier qui devait meubler le premier étage, et dont elle ne se servira plus de toutes façons, pour cause de baisse importante de niveau de vie. À part elle, ils sont dix à réclamer l'appartement de Louis Lafitte : Isabey et Lagrenée déjà cités, mais aussi, et entre autres, Le Bas (l'architecte du Palais), Louis Aimé Martin (l'éditeur de Bernardin de Saint Pierre), Robert Lefèvre (ami de Lafitte et premier peintre de la Chambre du Roi), Campenon (homme de lettre et académicien). Le vicomte Siméon rejette la demande d'Adelaïde Lafitte d'occuper définitivement le second étage, car « d'après les règles suivies les veuves ne peuvent conserver les logements ». Pourtant elle demeure dans les lieux deux ans, car l'appartement ne sera finalement accordé à Isabey qu'en septembre 1830 : « il s'est entendu avec M<sup>de</sup> Lafitte et M. Le Bas<sup>1074</sup> ». Pourquoi l'attribution a-t-elle été si longtemps repoussée ? Cela a-t-il un lien avec les soutiens dont elle bénéficiait dans l'entourage de la duchesse de Berry ? Ce n'est peut-être pas un hasard si la décision intervient dans les mois qui suivent la Révolution de Juillet. Ou bien a-t-on vraiment hésité sur les modifications de destination ? Quoi qu'il en soit Adelaïde a bénéficié d'un délai substantiel avant de devoir quitter les lieux<sup>1075</sup>.

---

<sup>1071</sup> AN, F<sup>21</sup> 511. Lettre d'Adelaïde Lafitte au vicomte Siméon, 24 janvier 1829. Le vicomte occupait les fonctions de directeur des sciences, lettres, beaux-arts, librairie, journaux, et théâtres.

<sup>1072</sup> Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 4207/II/43. Rapport du Vicomte Siméon au ministre de l'Intérieur, 18 mars 1829.

<sup>1073</sup> AN, F<sup>21</sup> 511. Lettre d'Adelaïde Lafitte au vicomte Siméon, 24 janvier 1829.

<sup>1074</sup> *Ibid.*, F<sup>13</sup> 1182. 4 septembre 1830. Isabey avait bénéficié d'un autre soutien en juillet 1829, probablement celui du comte Roy, pair de France, ministre et secrétaire d'état en charge des Finances : « [il] recommande à la bienveillance de Monsieur le ministre de l'Intérieur cette demande de M. Isabey ». Cette recommandation figure sur une lettre d'Isabey, qui réclame le logement, et énumère toutes les raisons qui lui donnent le droit d'occuper les lieux. Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 4207/II/43.

<sup>1075</sup> Elle ne s'installe pas très loin, dans la rue des Grands-Augustins.

L'argument d'Adelaïde pour qu'on lui laisse le logement était le peu de moyens dont elle disposait après le décès de son mari. Elle est sans ressource, répète-t-elle dans tous les courriers qu'elle envoie après le décès de son mari. Pourtant, elle bénéficie dès le mois de décembre 1828 d'une pension de 300 francs sur la caisse de vétéranage de la liste civile, « à raison de douze ans, dix mois, vingt-deux jours de service de son mari<sup>1076</sup> ». À partir de janvier suivant, on lui verse un supplément de 192 francs, mais qui n'est plus payé depuis longtemps à son décès en 1840<sup>1077</sup>. C'est évidemment une réduction drastique de moyens. Elle n'est pourtant pas dans une situation aussi terrible qu'elle veut bien le dire. Sa part dans la succession de son mari se monte à environ 50 500 francs. La gêne est toute relative. D'ailleurs, son inventaire après décès montre un intérieur bourgeois et cossu, reflet fidèle du cadre de vie antérieur à son veuvage. Nous avons déjà indiqué qu'elle avait gardé les meubles et objets mobiliers, parmi lesquels la vaisselle et l'argenterie qui ont fait les beaux jours des dîners au Palais des Arts. Mais elle tente malgré tout de monnayer jusqu'au bout les dessins de son mari, sans savoir qu'elle va provoquer des réactions officielles, montrant l'artiste sous un jour un peu terni, en pointant du doigt une conscience professionnelle parfois défaillante.

## 2 – Les réclamations de la veuve

### 2.1 - Les Gobelins : une commande oubliée ?

Il faut se reporter onze ans plus tôt, et se souvenir des demandes répétées pour obtenir une part dans les travaux distribués par le ministère de la Maison du Roi. En juillet 1816, le comte de Pradel avait informé l'intendant du Garde-Meuble de la Couronne, le baron de Ville d'Avray, que Sa Majesté venait de manifester le désir de voir utilisées le plus possible de productions de la manufacture des Gobelins, pour la décoration des châteaux royaux ; il demandait en conséquence qu'on lui désigne les emplacements susceptibles de recevoir tentures et sièges. Une telle recherche prend du temps, et l'intendant ne donne de réponse que le 10 avril 1817. Il indique surtout que, en fonction du temps très long qui s'écoule entre le début et la fin de la réalisation des pièces, « il est urgent de donner les ordres pour qu'on

---

<sup>1076</sup> AN, MC/ET/LIII/969. Inventaire après le décès de Madame veuve Lafitte, 25 février 1840. Cette pension fut maintenue sous la Monarchie de Juillet.

<sup>1077</sup> En 1833, elle apparaît parmi les pensionnés pour une somme de 492 francs. *Liste générale des pensionnaires de l'ancienne liste civile*, Paris Imprimerie Royale, 1833. N° 6648 : Lafitte (Marie-Jeanne-Adelaïde veuve) née Pugin.

prépare de suite les dessins nécessaires et préalables<sup>1078</sup> ». Le comte de Pradel sélectionne le salon de l'Abondance à Versailles et commande à Louis Lafitte huit cartons pour les tentures en question, en lui donnant des indications assez précises sur ce qu'il attend de lui : « Chaque pièce devra [?] panneau orné d'enroulements et d'arabesques avec un cartouche pour contenir une ou plusieurs figures de grandeur naturelle, s'il se peut<sup>1079</sup> ». Il lui recommande aussi de se concerter auparavant avec le Garde-Meubles, Les Bâtiments et la manufacture des Gobelins. C'était une demande pressante de Ville d'Avray, « qu'avant de rien entreprendre, le dessinateur qu'on désignera ou le peintre eût l'ordre de se concerter pour le choix de son sujets ou les détails d'ornement [...] l'on éviterait ainsi la confusion des genres et les disparates quelquefois trop choquants qui forcent à rejeter [*sic*] et laisser sans emploi des pièces de tenture qui ont coûté des sommes énormes et des gros travaux<sup>1080</sup> ». Pradel ajoute qu'« [il verra] avec plaisir la première pensée de ses compositions quand elles auront été jetées sur le papier ».

Il ne l'a pas encore vue le 14 janvier 1818, lorsqu'il reçoit une lettre de Lafitte qui fournit des explications quant à ce retard d'exécution. Il avait promis au ministre de la Guerre de terminer avant la fin de l'année la restauration des quatre pendentifs de la coupole des Invalides. Mais il assure qu'il a pris des dispositions pour terminer « dignement » les travaux dont on l'a honoré<sup>1081</sup>. En septembre suivant, la situation semble au point mort, et le baron des Rotours, administrateur de la manufacture des Gobelins, informe le comte de Pradel de sa crainte de voir les modèles manquer, « ceux commandés depuis longtemps à M. Lafitte » n'ayant pas encore été livrés<sup>1082</sup>. Huit ans plus tard, le vicomte de La Rochefoucauld, directeur général des Beaux-Arts, « a l'intention de faire exécuter [...] des tapisseries pour plusieurs salons des grands appartements du château de Versailles » ; on se souvient alors de la commande passée à Lafitte, et on finit par lui demander de bien vouloir produire les cartons qu'il a faits « il y a plusieurs années<sup>1083</sup> ». Il n'y a pas de trace de réponse, mais l'avenir prouvera que les fameuses tentures n'ont pas été mises à exécution.

Lorsqu'elle retrouve ces dessins, Adelaïde se dit sans doute qu'il serait dommage qu'ils soient perdus pour elle, et s'adresse au vicomte de La Rochefoucauld : « je vous prie de

---

<sup>1078</sup> AN, O<sup>3</sup> 1511, d. 413. Le baron de Ville d'Avray au comte de Pradel, 10 avril 1817.

<sup>1079</sup> *Id.* le comte de Pradel à Louis Lafitte, 26 mai 1817.

<sup>1080</sup> *Id.* Le baron de Ville d'Avray au comte de Pradel, 10 avril 1817.

<sup>1081</sup> *Id.* Louis Lafitte au comte de Pradel, 14 janvier 1818.

<sup>1082</sup> Cette lettre est citée par Chantal GASTINEL-COURAL, *Un âge d'or des arts décoratifs : 1814-1848*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 octobre-30 décembre 1991, Paris, RMN, 1991, p. 172.

<sup>1083</sup> AN, O<sup>3</sup> 1511, d. 50. La Direction du Matériel des Fêtes et Cérémonies et du Mobilier de la Couronne à Louis Lafitte, 20 octobre 1826.



vouloir bien donner des ordres pour que je puisse en recevoir le paiement<sup>1084</sup> ». Elle joint la commande originale et lui rappelle que M. de Turpin et M. Lafitte les lui ont déjà présentés. Il est possible qu'elle parle alors de la réclamation de 1826, citée précédemment, et à laquelle Lafitte aurait finalement répondu, sans qu'il n'y ait de suite. Dans les mois qui suivent, la demande d'Adelaïde passe de mains en mains. La Rochefoucauld la transmet à l'intendant général de la Maison du Roi, le baron de La Bouillierie, car l'affaire concerne la manufacture des Gobelins et le Mobilier de la Couronne, pour l'heure sous son contrôle<sup>1085</sup>. La Bouillierie prend des renseignements auprès de l'intendant du Mobilier, le vicomte de La Ferté, qu'il pense le plus apte à détenir les informations utiles à la conclusion de l'affaire<sup>1086</sup>. Le plus apte ? Pas sûr. Il ignore — ou feint d'ignorer — les échanges de 1817 décrits précédemment entre Pradel et Thierry de Ville d'Avray. Pour lui, « M. le comte de Ville d'Avray [...] non seulement ne les a jamais vus, mais même n'a jamais eu connaissance qu'ils eussent été commandés à M. Lafitte et exécutés par lui<sup>1087</sup> ». La première affirmation est vraie, sans nul doute, mais la seconde ne l'est que très partiellement, car Ville d'Avray avait bien été informé. Conséquence logique de ces propos, « il est très douteux dans cet état de choses, que Mad<sup>e</sup> Lafitte soit fondée à réclamer le prix de ces dessins ». Il en veut pour preuve la conduite-même de Lafitte : « tout porte à croire que son mari n'était pas dans l'intention d'en faire la demande ». Dans le cas contraire, aurait-il « négligé de les soumettre » ? Le plus convaincant pour lui est le long temps écoulé depuis la commande — que finalement il reconnaît donc — ; dans un intervalle de onze ans, « il n'a fait aucune démarche pour provoquer leur admission en son paiement ». Les arguments sont crédibles, et même assez convaincants, il faut bien l'avouer. Pourquoi, en effet, avoir “laissé en route” cette opportunité de revenu ? Une explication serait sans doute à trouver dans le peu d'énergie déployé par le Garde-Meuble pour récupérer ces fameux cartons. Faut-il voir une commande de circonstance, traduisant davantage une volonté affichée de soutien aux artistes qu'un réel besoin ? Une possible tendance naturelle de Lafitte à “traîner”, les nombreux travaux officiels qui s'ajoutent les uns aux autres, sans oublier ceux privés, toutes ces raisons peuvent expliquer que les tentures des Gobelins aient été oubliées. La lettre du baron des Rotours

---

<sup>1084</sup> *Id.* Madame veuve Lafitte au vicomte de La Rochefoucauld, 24 novembre 1828. Il s'agit certainement de Turpin de Crissé, nommé inspecteur général des Beaux-Arts en 1826.

<sup>1085</sup> *Id.* Deux lettres du vicomte de La Rochefoucauld datée du 26 novembre 1828, l'une à Mme veuve Lafitte, et l'autre au baron de La Bouillierie.

<sup>1086</sup> *Id.* Le baron de La Bouillierie, intendant général de la Maison du Roi au vicomte de La Ferté, intendant du Mobilier, 5 décembre 1828.

<sup>1087</sup> *Id.* Le vicomte de La Ferté au baron de La Bouillierie, 27 décembre 1828. Les citations suivantes sont extraites de la même lettre.

montrait qu'il existait, de toute façon, des solutions de repli vers les tableaux d'artistes reconnus. La Ferté conclut sa lettre, en précisant que, en cas de décision de paiement, il ne faudra pas prendre dans « les fonds alloués pour le service du Mobilier de la Couronne qui sont déjà insuffisants pour les besoins urgents ». C'est cette réponse en forme de fin de non-recevoir que l'intendant de la Maison du Roi transmet le 16 janvier 1829 au directeur des Beaux-Arts<sup>1088</sup>.

La lettre par laquelle Adelaïde apprend la nouvelle n'a pas été conservée, mais on en connaît la teneur. La Rochefoucauld aurait expliqué que « l'exécution entière [des dessins] a été retardée faute de fonds disponibles pour cet objet<sup>1089</sup> », et la renvoie à l'intendant de la Maison du Roi, pour obtenir « ce que l'on jugera convenable pour ce travail qui a obligé [son] mari à faire différents voyages à Versailles. La composition des sujets des bordures à laquelle il a apporté tous ses soins lui a également employé beaucoup de temps ». La Bouillerie lui répète ce qu'il avait dit précédemment sur l'irrecevabilité de sa demande, mais eu égard à sa « position digne d'intérêt », il est prêt à réexaminer la réclamation, et lui demande donc le montant de l'indemnité qu'elle attend<sup>1090</sup>. Elle parle dans sa réponse d'une note qui indiquait le prix fixé à l'époque, à savoir 3 600 francs. Mais, « sentant bien vivement toute la bienveillance [...] [et] pénétrée de reconnaissance », elle acceptera ce qu'on voudra bien lui donner<sup>1091</sup>.

L'affaire prend un tour nouveau, et, en conséquence, le portefeuille contenant les trente dessins va prendre le chemin de diverses administrations. De l'intendance générale, il parvient à la direction des Beaux-Arts, accompagné d'une injonction à faire estimer les dessins, pour avoir une plus juste vue de l'indemnité à accorder<sup>1092</sup>. La Rochefoucauld l'adresse alors au directeur des Musées royaux, le comte de Forbin, le mieux placé sans doute pour cette expertise<sup>1093</sup>. Il n'est pas certain qu'Adelaïde aurait apprécié son jugement : « Ces dessins offrent peu d'intérêt et ne peuvent convenir que pour la destination qui leur avait été

---

<sup>1088</sup> *Ibid.*, O<sup>3</sup> 1426, d. 188. Le baron de La Bouillerie au vicomte de La Rochefoucauld, 16 janvier 1829.

<sup>1089</sup> *Ibid.*, O<sup>3</sup> 1511, d. 50. Adelaïde Lafitte au baron de la Bouillerie, 30 mars 1829. La Rochefoucauld a pris son temps pour répondre à Adelaïde, semble-t-il, et il a ménagé sa susceptibilité, en inventant un prétexte. La citation suivante est extraite de la même lettre.

<sup>1090</sup> *Id.* Le baron de La Bouillerie à Madame Lafitte, 10 avril 1829 (brouillon).

<sup>1091</sup> *Id.* Adelaïde Lafitte au baron de La Bouillerie, 29 mai 1829. Elle a mis un peu de temps pour répondre, mais d'après ce qu'elle écrit, on a l'impression qu'elle n'a pas pu voir la note tout de suite. Elle était sans doute dans les papiers de la succession, auxquels elle ne pouvait avoir accès avant le passage du notaire. Celui-ci rédige son acte le 29 mai, précisément le jour-même où Adelaïde écrit au baron.

<sup>1092</sup> *Ibid.*, O<sup>3</sup> 1426, d. 188. Le baron de La Bouillerie au vicomte de La Rochefoucauld, 5 juin 1829.

<sup>1093</sup> *Ibid.*, 20144779/9. Le vicomte de La Rochefoucauld au comte de Forbin, 10 juin 1829.

assignée<sup>1094</sup> ». Peut-être les dessins ne sont-ils pas à son goût, car, si on lui demandait son avis pour les faire exécuter en tapisserie, il « [pourrait] se permettre de faire quelques observations ». Pour proposer une estimation, il a pris des renseignements sur la vente Lafitte où « plusieurs dessins du genre de ceux que vous m’avez adressés [...] n’ont pas été portés à une très haute valeur ». Il reconnaît pourtant la qualité d’exécution et le très grand soin « qui ont dû coûter beaucoup de recherches et de temps à l’artiste », et propose 10 francs pour chacun des dix-sept dessins de figures, et 60 francs pour chacune des quatre grandes compositions, soit un total de 410 francs. La Rochefoucauld fait parvenir l’évaluation à l’intendant général<sup>1095</sup>, qui informe à son tour Adélaïde le 10 juillet 1829. Il a porté l’indemnité à 500 francs, qu’il lui fera parvenir, sitôt qu’elle aura fait savoir si la somme lui convient<sup>1096</sup>. Elle accepte bien sûr, mais a-t-elle réellement compris à quoi correspond cette somme ? Ce n’est pas sûr, quand on lit qu’elle demande l’autorisation de « reprendre le portefeuille contenant les dessins qui ne peuvent être compris dans les cinq cents francs<sup>1097</sup> ». En réalité, les dessins en question n’intéressent personne, et on lui rend tout, en plus des 500 francs, qui sont pris sur les fonds pour les secours, grâces et indemnités<sup>1098</sup>. Il aura fallu dix mois pour terminer cette affaire, qui met en lumière un “raté”, mais qui ne prêtait pas à conséquence, car les tentures pour Versailles n’étaient qu’accessoires. Il n’en va pas de même pour le travail suivant, pour lequel la veuve Lafitte réclame aussi.

## 2.2 – L’Ouvrage du Sacre

Charles X a été sacré roi de France le 29 mai 1825. L’événement a constitué sans aucun doute un moment fort dans la vie de Lafitte ; d’abord sur le plan personnel, à cause des idées qui le relie au clan des Berry et Angoulême, mais aussi sur le plan professionnel, en tant que dessinateur du Cabinet. Nous présenterons dans notre seconde partie le détail des nombreuses réalisations auxquelles il a prêté la main pour l’occasion. Ce qui importe ici, c’est l’Ouvrage du Sacre, véritable reportage officiel en images des cérémonies, pour lequel Lafitte, entre autres, était chargé de fournir des dessins aux graveurs.

---

<sup>1094</sup> *Ibid.*, O<sup>3</sup> 1426, d. 188. Le comte de Forbin au vicomte de La Rochefoucauld, 25 juin 1829. Les citations suivantes sont extraites de la même lettre.

<sup>1095</sup> *Ibid.* O<sup>3</sup> 1511, d. 50. Le vicomte de La Rochefoucauld au baron de La Bouillerie, 30 juin 1829.

<sup>1096</sup> *Id.* Le baron de La Bouillerie à Mme Lafitte, 10 juillet 1829.

<sup>1097</sup> *Id.* Adélaïde Lafitte au baron de La Bouillerie, 25 juillet 1829.

<sup>1098</sup> *Id.* Brouillon de lettre à Madame veuve Lafitte, l’informant de l’envoi prochain du mandat, 28 septembre 1829. L’indication de la restitution des dessins est rajoutée par une autre main.

L'idée n'est pas particulièrement originale ; on se souvient de la *Relation des cérémonies du sacre et du couronnement de Sa Majesté l'Empereur Napoléon*, ornée des dessins d'Isabey et Fontaine. Avant d'exposer les raisons de la réclamation d'Adélaïde, présentons le projet tel que décrit dans une note du comte Turpin de Crissé, inspecteur général du département des Beaux-Arts. Charles Nodier est un des rédacteurs du texte. Pour la partie iconographique, « plusieurs artistes connus pour leur talent et pour leur zèle seront appelés à exécuter les dessins de l'ouvrage<sup>1099</sup> », comprenant des dessins des cérémonies et des costumes. Leurs noms ont été proposés par le comte de Forbin, Directeur général des Musées. Ingres et Percier devaient s'occuper du frontispice, et Lafitte représenter les « grands sujets de la Cérémonie », à savoir : « le Roi allant à l'Eglise, le Roi prêtant les Serments, la Cérémonie des onctions, la Cérémonie des offrandes, le Couronnement, le Festin Royal ». Les fonds d'architecture étaient confiés à Jacques-Ignace Hittorff et Jean-François Joseph Lecointe, architectes des Fêtes et Cérémonies. On projetait également de faire réaliser vingt et un portraits ou costumes. Le graveur du Cabinet du Roi, Henri Laurent, était chargé de la direction de la gravure sur bois pour les fleurons et vignettes, et sur métal au burin pour les planches. Le projet prévoyait une durée de cinq ans pour mener à bien l'entreprise. Car il en va pour la gravure comme pour la tapisserie, il s'écoule beaucoup de temps entre le dessin originel et la planche terminée. Rien d'étonnant donc à ce que le travail soit toujours en cours en août 1828 ; mais il était plus ennuyeux que les modèles ne soient pas prêts. C'est ce qui arrive pour « les grands sujets » de Lafitte, qui n'ont pas tous été livrés.

Dans une lettre postérieure à l'intendant de la Maison du Roi, Adélaïde expose qu'elle s'était adressée au directeur général des Beaux-Arts « dans le mois d'août 1828 », et qu'elle avait demandé « une indemnité pour les grandes compositions du sacre dont M. Lafitte [son] mari fut chargé ». Elle avait alors remis « le cinquième dessin au trait terminé », mais on lui a laissé « les nombreux calques, notes et croquis qui furent faits pour le complément et le fini des six dessins dont [son] mari fut chargé » ; et elle ajoute : « toutes ces études furent entièrement perdues pour moi<sup>1100</sup> ». Comme son interlocuteur le sait déjà, du moins le pense-

---

<sup>1099</sup> Cité dans l'article d'Anne MARTIN, « Charles Nodier, historiographe du sacre de Charles X ? », *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>ème</sup> période, tome LLXXII, 1968, p. 266.

<sup>1100</sup> *Id.* Adélaïde Lafitte, 10 mars 1830. Elle s'adresse probablement à la Bouillierie, qu'elle appelle « Monsieur le baron » ; mais il avait été fait comte en avril 1829. « Ces études » et « nombreux calques » ont figuré à la vente du cabinet : n° 88 à 90, 64 pièces essentiellement croquis à la plume, mais aussi aux crayons noir et blanc, pour les vues de la salle des banquets ; n° 103, « petits médaillons de quarante rois de France, placés dans une des frises de la décoration de l'église de Reims », 21 « jolis dessins à la *sepia* » ; n° 169, « un carnet contenant des croquis, très spirituellement faits, de plusieurs scènes du Sacre du roi Charles X, ainsi que de plusieurs costumes ; détails de décoration et objets divers qui ont été employés dans cette cérémonie. 50 pièces en un

t-elle, on n'a accordé « qu'une faible rétribution pour les dessins aux traits et les trois compositions » livrés par son mari. Et elle rappelle combien sa situation personnelle est difficile. Une première remarque s'impose : elle parle du cinquième dessin, tout en évoquant les six dont aurait dû s'occuper Lafitte. Où est le sixième ? Il n'a certainement même pas été ébauché. On peut le vérifier dans l'*Album factice, dit du Sacre de Charles X*, constitué des dessins originaux et conservé au Département des arts graphiques du Louvre<sup>1101</sup>. Il y a bien cinq compositions de Lafitte et, d'après la liste de départ, il manque la cérémonie des offrandes. On constate également qu'elle formule sa demande un an et demi après le décès de son mari, mais ce n'est pas un hasard ; le grand projet est en train de sombrer, retards et réclamations se multiplient. Beaucoup se plaignent d'avoir été insuffisamment payés, pourtant une enveloppe conséquente de 30 000 francs par trimestre, pendant cinq ans, avait été accordée en juillet 1825. D'après les chiffres donnés par Anne Martin, il semblerait surtout que la répartition n'ait pas été très équitable, certains ayant plus profité que d'autres de l'aubaine<sup>1102</sup>. Ingres a touché 1 000 francs pour le frontispice, Evariste Fragonard, seulement 800 francs pour chaque dessin réalisé, et Lafitte, 2 000 francs pour *Le Festin*. Il n'avait donc pas de quoi se plaindre. Mais c'est sans doute le premier, et certainement le seul qu'il ait entièrement réalisé, et donc le seul aussi à avoir bénéficié d'un salaire confortable.

Qu'en est-il des autres ? Nous pouvons le déduire de la lettre d'Adelaïde. « Le cinquième dessin au trait » qu'elle transmet, doit être celui de *L'Intronisation*, pour lequel on accorda 500 francs aux héritiers Lafitte<sup>1103</sup>. Il reste la trace d'un second paiement de même montant, qui pourrait correspondre à ce que dit Adelaïde : « Il ne fut accordé qu'une faible rétribution pour les dessins au trait et les trois compositions que mon mari avait livrés<sup>1104</sup> ». Pourquoi un si maigre paiement ? La réponse se trouve, sèche et coupante, dans un avis transmis par La Rochefoucauld à l'intendant, qui l'interrogeait sur l'affaire : c'est « l'estimation qui, dans le temps, fut faite pour ces objets laissés tous inachevés par M. Lafitte

---

volume ». Le tout a rapporté à la succession 242 francs ; outre des acheteurs professionnels, il y eut un seul acquéreur privé, Anatole de Vibraye, gentilhomme de la Chambre du Roi.

<sup>1101</sup> Le projet de départ prévoyait un tel objet, et des consignes avaient été données aux artistes : « ces dessins seront lavés à la sépia sur papier blanc de manière à pouvoir être réunis après avoir été gravés et à former ainsi un exemplaire unique et original ». Cité par Anne MARTIN, art. cit., p. 266. Les dessins de Lafitte conservés au Département des arts graphiques du Musée du Louvre sont réalisés à la plume, encre grise, lavis brun, et mine de plomb. Seules deux planches ont été entièrement terminées par les graveurs : *Le Festin* et *L'Arrivée à la cathédrale*.

<sup>1102</sup> Anne MARTIN, art. cit., p. 268. C'est le cas notamment des trois rédacteurs qui encaissent chacun 4 000 francs. Henri Laurent fut certainement le plus favorisé, en touchant 2 500 francs par trimestre cinq années durant.

<sup>1103</sup> *Ibid.*, fig. 66, p. 196.

<sup>1104</sup> AN, O<sup>3</sup> 1511, d. 50. Adelaïde Lafitte, 10 mars 1830.

et qu'il a fallu faire terminer par d'autres artistes<sup>1105</sup> ». Il rappelle aussi que « cette dame a d'ailleurs reçu le prix des travaux exécutés par feu son mari, et elle n'avait élevé aucune réclamation ». Nous avons indiqué précédemment la raison qui expliquait, selon nous, cette manifestation tardive. Un laconique « ajourné » figure dans la marge, comme certainement pour beaucoup de demandes concernant l'Ouvrage du Sacre<sup>1106</sup>. L'intendant de la Maison du Roi lui annonce sa décision le 30 avril, lui laissant simplement espérer une augmentation de sa pension, dès que la situation du fonds de secours des artistes se sera améliorée<sup>1107</sup>.

Adélaïde ne s'était pourtant pas lancée seule dans cette affaire. Des recommandations l'accompagnaient, provenant du même cercle partisan d'une monarchie pure et dure, dans lequel la famille Lafitte a évolué depuis 1815, bel exemple de fidélité réciproque. Mais ces soutiens égrènent les arguments de 1815, qui ne sont plus tout à fait d'actualité. Le premier appui vient d'un membre de la famille de Kergorlay, famille de vieille noblesse : « Vous avez été sensible, Monsieur, à la perte d'un talent unique dans son genre, admiré des étrangers autant que des Français et vous avez cru de l'honneur et de la confiance de celui qui encourage les arts au nom du roy, d'aller récompenser l'homme modeste et supérieur, après sa mort, lorsqu'il mourut au milieu de ses travaux sans pouvoir en recueillir le fruit<sup>1108</sup> ». Ces propos un peu grandiloquents n'émeuvent pas leur destinataire ; un second soutien s'avère nécessaire, le marquis de Sassenay, secrétaire des commandements de la duchesse de Berry. Il réexpédie la lettre d'Adélaïde, dont « la réclamation [lui] semblerait juste, d'autant que le travail immense des travaux du Sacre a été aussi peu payé que possible<sup>1109</sup> ». Cette intervention semble plus efficace que la précédente, car elle provoque la demande d'examen de l'affaire par le vicomte de La Rochefoucauld, qui se conclut par la décision sans appel déjà évoquée.

Ses appuis, pour prestigieux qu'ils soient, ne suffisent plus pour soutenir la veuve de celui qui, par son « extrême lenteur [à s'occuper] de ces dessins, a causé un préjudice très grand à l'ouvrage du sacre<sup>1110</sup> ». L'oraison funèbre est rude, Lafitte porte la responsabilité du

---

<sup>1105</sup> *Id.* Le vicomte de La Rochefoucauld au comte de La Bouillerie, 24 avril 1830.

<sup>1106</sup> « Le 21 juillet 1830, le bordereau des lettres présentées à la signature du vicomte de La Rochefoucauld donne les détails d'une lettre envoyée au comte de Forbin : "On l'invite à s'entendre avec divers artistes pour des travaux de gravure. Signée". En marge, un seul mot : *suspendue*. Le travail de cinq années se trouvait ainsi totalement perdu ». Anne MARTIN, art. cit., p. 268.

<sup>1107</sup> AN, O<sup>3</sup> 1511, d. 50. Le comte de La Bouillerie à Madame veuve Lafitte, 30 avril 1830.

<sup>1108</sup> *Id.* Copie d'une lettre du 24 mars 1830 adressée sans doute au comte de La Bouillerie. Il s'agit peut-être de Louis, officier d'artillerie, fils du comte Florian de Kergorlay, pair de France. Tous deux refusèrent de prêter serment à Louis Philippe.

<sup>1109</sup> *Id.* Le marquis de Sassenay au comte de La Bouillerie, 2 avril 1830.

<sup>1110</sup> *Id.* Le comte de La Bouillerie à Madame veuve Lafitte, 30 avril 1830.

« retard considérable dans l'exécution des travaux<sup>1111</sup> », et donc de son échec, car les Trois Glorieuses jettent l'ouvrage aux oubliettes. Mais cela, La Rochefoucauld et la Bouillerie ne le savent pas encore ! Pourquoi cette lenteur ? La question mérite d'être posée. Voilà une entreprise qui, sans mauvais jeu de mot, aurait dû être le couronnement de sa carrière, ce que dit d'une certaine façon Duchesne : « Dans l'ouvrage que l'on a exécuté pour perpétuer le souvenir de cet événement remarquable, on verra des compositions pleines de grâces et faites avec facilité. Ce bel ouvrage, le dernier sorti des mains de M. Lafitte, ne devait pas être terminé par lui ; mais son nom y restera attaché<sup>1112</sup> ». La charge symbolique de la commande ne peut nous échapper ; fierté, honneurs et gratifications devaient en résulter. Il fallait de bonnes raisons pour transformer le chemin de sable fin du dessinateur doué en sente rocailleuse. Selon nous, il faut exclure la réalisation de travaux privés, qui aurait occupé son temps ; son catalogue d'œuvres n'en montre pas dans les trois dernières années. D'une manière générale, il y a très peu de traces d'activité, en dehors de ces dessins inachevés. Les raisons de ce ralentissement doivent être impérieuses et reposent la question de son état de santé dans les dernières années de sa vie. La Rochefoucauld fournit une raison : « Il est bien vrai que les délais dont l'Administration a eu à se plaindre, doivent être principalement attribués à la maladie à laquelle a succombé cet artiste<sup>1113</sup> ». S'il a succombé à une maladie de courte durée, il peut s'agir d'une phase aigüe d'une affection chronique, ou d'une maladie opportuniste qui emporte un organisme affaibli. En tout cas, l'Administration ne trouve apparemment pas que ce soit une raison suffisante pour avoir négligé une tâche aussi fondamentale : « le tort qui en est résulté pour l'ensemble des travaux dont il s'agit n'en a pas été moins réel ».

Récompensé par une nomination officielle, pour des raisons qui tiennent peut-être autant de la cooptation politique que des compétences artistiques, Louis Lafitte mène la vie d'un artiste en vue, et il atteint la réussite et l'aisance financière qui l'accompagne. Le carnet de croquis exposé à Londres en 1998 donne une image de l'entourage familial et amical. D'après ce que nous avons pu en voir dans le catalogue de l'exposition, les dessins concernent en majorité cette période qui va de 1814 à la fin de sa vie<sup>1114</sup>. Ils reflètent le mode de vie

---

<sup>1111</sup> *Id.* Le vicomte de La Rochefoucauld au comte de La Bouillerie, 24 avril 1830.

<sup>1112</sup> CAT, Notice, p. vJ.

<sup>1113</sup> AN, O<sup>3</sup> 1511, d. 50. Le comte de La Rochefoucauld au comte de La Bouillerie, 24 avril 1830. La citation suivante est extraite de la même lettre.

<sup>1114</sup> *Drawings of Louis Lafitte (1770-1828): A life more tranquil: Images of Nineteenth century France*, Londres, Thomas Williams Fine Art, 1998.

bourgeois et confortable de la famille et des amis, *a life more tranquil*, pour reprendre le titre bienvenu de l'exposition. Bien loin des pompes impériales ou royales, des décors fastueux mais froids et souvent rigides, le style linéaire et précis de l'artiste illustre des scènes intimes, d'où il émane de la douceur de vivre, du calme, et presque de la sérénité : « *even today we cannot remain insensitive to the tranquil charm of the lifestyle so beautifully evoked in these drawings*<sup>1115</sup> ».

Les travaux officiels furent plus nombreux que les traces dans les archives de la Maison du Roi veulent bien le dire. À côté d'ouvrages majeurs, comme ceux concernant le sacre de Charles X — pour ne citer que cet événement marquant de la Restauration —, il y a « une multitude d'objets moins importants à la composition desquels a sans cesse à pourvoir le dessinateur du cabinet<sup>1116</sup> ». Il apporte sa contribution à toutes les cérémonies des règnes de Louis XVIII et Charles X, concernant le roi, mais aussi les altesses royales, Berry et Angoulême ; le catalogue de la vente de son cabinet est là pour l'attester. Probablement cette position dynamise-t-elle son activité personnelle, pour des gros "contrats", comme les restaurations de l'église des Invalides, mais aussi peut-être — bien que ce soit difficile à prouver — pour une clientèle privée. Il est introduit dans les milieux fortunés et proches du pouvoir, ayant pu faire appel à ses talents de portraitiste et de décorateur. D'ailleurs, on trouve dans le procès-verbal de la vente après décès l'indication de plusieurs toiles vierges ; l'une d'elle est même « apprêtée ». Cela prouve qu'il continuait à réaliser des tableaux de chevalet, et plus probablement des portraits. Nous n'avons retrouvé qu'une seule trace concrète d'ouvrages de ce genre : un tableau « A Madame la comtesse de /Sesmaisons faite à l'Odéon qui fut incendié/Lafitte 1<sup>er</sup> dessinateur du roi » représentant le rideau de scène. L'information laissée par Catherine Welby concernant le bâtiment gothique des Angoulême, mais aussi le simple bon sens, attestent l'existence de ces travaux. Il est si proche de la duchesse de Berry, ne serait-ce que par la présence de sa fille dans son cercle intime, qu'il est difficile de croire que la maîtresse de Rosny, friande de décors à la mode du jour et de fêtes à thème, n'a pas fait appel à ses talents.

Quoi qu'il en soit, voilà donc une carrière bien remplie qui finit dans une forme de déshonneur posthume. On lui fait porter la responsabilité du retard pris dans la réalisation de l'Ouvrage du Sacre, probablement l'entreprise la plus marquante du règne sur le plan politique et symbolique. Lorsqu'il est apparu clairement qu'elle ne serait pas menée à son

---

<sup>1115</sup> *Ibid.*, Introduction.

<sup>1116</sup> *Journal des débats politiques et littéraires*, 26 août 1828.



terme, qui sait même si on ne s'est pas souvenu de lui, dans certains milieux, comme de celui qui a causé l'échec ?

Les dernières années apparaissent plus compliquées. On découvre certains travers dans les réponses apportées à Adélaïde, dont nous ne saurons jamais s'ils ont été seulement accidentels, ou s'ils étaient récurrents. Les éléments apportés par Catherine Welby ne sont pas très flatteurs non plus. Dans l'état actuel de nos connaissances, il faut se contenter de bien peu pour attraper quelques bribes de la personnalité de Louis Lafitte, ou plutôt tenter d'attraper, grâce à ce qui reste de lui sur le plan matériel, non pas ses œuvres, mais ce qu'il a collectionné, les objets dont il s'est entouré, sans oublier les nombreux livres de sa bibliothèque, c'est-à-dire le contenu de son cabinet.

## **Chapitre 8**

### **Les enseignements du catalogue de vente**



Dans la tradition des cabinets de curiosité du XVIII<sup>e</sup> siècle encyclopédique, on continue au siècle suivant à collectionner beaucoup de choses, de la plus précieuse à la plus courante, de la plus prestigieuse à la plus ordinaire, le seul critère étant finalement la curiosité et l'attrait que l'objet exerce sur son futur propriétaire. La collection est souvent un indicateur social, selon sa grandeur, sa composition, et surtout sa valeur, qui place l'amateur qui la détient parmi les plus favorisés sur le plan de la fortune. Aussi n'est-ce pas chose rare que la vente d'un cabinet. Que de collections sont « délaissées » par ceux qui les ont accumulées avec patience et obstination, et se retrouvent dispersées au gré des ventes. Trouvant preneur chez d'autres amateurs, ou alimentant les boutiques de bouquinistes, marchands d'art ou de curiosités, elles continuent à vivre dans d'autres vitrines, sur d'autres rayonnages. La composition du cabinet de Louis Lafitte ne diffère pas de celles couramment observées à l'époque ; son titre l'annonce clairement, *Catalogue des tableaux, dessins, estampes, livres, médailles, coquilles et curiosités du cabinet de feu M. Louis Lafitte, peintre*.

La vente Lafitte est sérieusement organisée et réalisée. Le catalogue est rédigé par Jean Duchesne, dit Duchesne aîné, un professionnel qualifié, dirait-on aujourd'hui<sup>1117</sup>. Attiré très jeune par l'art, il entre au cabinet des Estampes en 1795 à l'âge de 15 ans et demi. On le charge rapidement de missions importantes et notamment de la refonte du système de classement. L'accroissement considérable des œuvres à partir de la période révolutionnaire rendait indispensable un tri rigoureux et une classification commode dans les collections. Malgré ses nombreuses qualités, il reste premier employé longtemps et ce n'est qu'en 1832 qu'il devient conservateur adjoint puis conservateur en 1839, jusqu'à sa mort. Il publie de nombreux ouvrages, une soixantaine d'après la notice de la BNF, monographies sur des œuvres particulières ou sur des techniques artistiques, notices sur les estampes de la bibliothèque, catalogues de vente de cabinets de collectionneurs<sup>1118</sup>. Dans ce dernier genre, on

---

<sup>1117</sup> Jean Duchesne (1779-1855). Voir Laure BEAUMONT-MAILLET, *Les gardes et directeurs du département des estampes de 1720 à 2006*, Paris, BNF, 2010. Notice internet établie par Sylvie Aubenas.

<sup>1118</sup> Selon Jean Adhémar, un des lointains successeurs de Duchesne de 1961 à 1977, la bibliographie de ce dernier comporterait plusieurs centaines de titres. Jean ADHEMAR, « La nostalgie d'un conservateur d'estampes

en compte neuf à la BNF entre 1824 et 1835, notamment celui du Baron Denon en 1826, et du dessinateur Desenne en 1827. Sans doute ses nouvelles responsabilités à partir de 1832 lui laissèrent-elles moins de temps pour trier et inventorier des collections, sans doute plus ou moins bien organisées. Mais cette activité était rémunératrice, ainsi qu'on le voit dans le décompte établi à l'issue de la vente : ses honoraires s'élèvent à 1128 francs.

La vente devait initialement se dérouler du 18 au 24 décembre 1828, en six vacations, au domicile de Louis Lafitte, sous le marteau de Maître Bonnefons de Laviaille, commissaire-priseur spécialisé dans les ventes d'œuvres d'art<sup>1119</sup>. Le catalogue comportait 602 lots se répartissant ainsi : peinture (30 lots), dessins (140 lots), estampes (172 lots), curiosités (41 lots), livres (211 lots). Mais cela n'a pas suffi ; on rajouta le matin du 24 décembre, jour de la sixième et dernière vacation, et on reporta le reste de la vente aux 21 et 23 mars 1829, en deux vacations, pour les objets décrits au catalogue et non encore vendus, auxquels viendront s'adjoindre d'autres lots non décrits primitivement, essentiellement mobiliers. La continuation est annoncée par voie de presse : « On vendra, savoir : [...] divers articles d'histoire naturelle, crayons, plumes, compas, etc. ; [...] très beau meuble de salon, tables à manger, à thé, à la Tronchin, piano, armoire à glace, belles pendules, candélabres, lampe à douze lumières et autres bons meubles<sup>1120</sup> ». Nous avons montré que la raison se trouve dans l'intention de la veuve de n'occuper que le deuxième étage du logement. Il lui fallait donc se résoudre à laisser derrière elle une partie du mobilier. Peut-être a-t-elle-même rajouté des œuvres non prévues, car peu d'objets vendus durant ces deux vacations se rapportent à un numéro du catalogue. Était-ce une volonté délibérée dès le départ de ne pas tout faire figurer ? C'est clairement le cas pour la bibliothèque, nous semble-t-il, comme nous aurons l'occasion de l'expliquer.

Le procès-verbal conservé de la vente du cabinet de Louis Lafitte permettrait une étude détaillée et approfondie, que le cadre de ce travail ne nous a pas autorisé. Nous laisserons de côté les « curiosités », car elles ne diffèrent pas de celles énumérées dans nombre de cabinets. Il est intéressé par les "productions" de la nature, pierres, coquilles, animaux, surtout des oiseaux empaillés. Ces objets hétéroclites et insolites témoignent d'un esprit curieux et naturaliste. Une passion transparaît aussi pour la numismatique ; il possède un nombre incroyable de pièces et médailles, de tous les temps et de tous les pays : pièces véritables,

---

au XVIIIème siècle », *Bulletin d'information de l'ABF*, 1959, n° 028, p. 017. Un pointage dans les collections de la BNF montre seulement 24 ouvrages sur des sujets généraux, dont des catalogues des collections de la bibliothèque, et 9 catalogues de ventes de cabinets de collectionneurs ou d'artistes.

<sup>1119</sup> Le procès-verbal de la vente effectuée par Maître Bonnefons de Laviaille est conservé aux Archives de Paris, D.48 E<sup>3</sup> 22. Il s'est occupé aussi, entre autres, de la vente de Girodet, celles de Demarne ou encore de Robert Lefèvre.

<sup>1120</sup> *Journal des débats politiques et littéraires*, 21 mars 1829.

moulages, empreintes, ou encore clichés. C'est un point commun avec Girodet, qui s'était constitué très tôt une collection, et, comme il l'expliquait au docteur Trioson, cela devait servir de documentation. Dans cette catégorie, on trouve également des objets déjà cités, comme ayant servi à son travail et à son enseignement : pièces sculptées, moulages, instruments divers, etc. Nous nous contenterons d'effleurer les collections graphiques, pour nous concentrer sur la bibliothèque, espérant y déceler quelques informations sur la personnalité de son propriétaire.



# I - Collections d'art

## 1 – La peinture

Lafitte possédait peu de tableaux ; mais il faut tenir compte de la conservation éventuelle de toiles par la famille. Duchesne décrit de façon détaillée les différentes pièces, ajoutant parfois des commentaires sur l'exécution, des précisions sur la provenance, ou encore sur les circonstances de réalisation, quand il s'agit d'une œuvre de Lafitte. Sur les trente lots, douze œuvres de peintres divers constituent ce que nous appellerons la "collection", par rapport aux dix-huit autres constitués par les œuvres de Lafitte, tableaux et surtout études et esquisses. Il apprécie manifestement la peinture ancienne, qui représente la moitié de sa collection : peinture des XVII<sup>e</sup> et début XVIII<sup>e</sup> siècles français (trois portraits : un d'après Champaigne, un de Rigaud, et un de Jean-François de Troy), copies de Raphaël et Carrache (sujets religieux), et un tableau flamand du XVII<sup>e</sup> siècle de l'école de Jordaens. L'autre moitié est constituée d'œuvres d'artistes contemporains : François-André Vincent (1746-1816)<sup>1121</sup>, Jean-Charles-Augustin Bernard (1756-1829)<sup>1122</sup>, Jean-Jacques Le Barbier (1738-1826)<sup>1123</sup>, Jean-Louis Demarne (1752-1829)<sup>1124</sup> et Antoine-François Callet (1741-1823)<sup>1125</sup>. S'ils ont tous plus ou moins baigné dans le renouveau néoclassique, ou même accompagné le mouvement, on chercherait en vain, dans les œuvres que possède Lafitte, une toile significative de l'école davidienne par exemple. Ce sont portraits et études de visages, scène de genres ou encore paysages. Parmi les œuvres proprement dites de Lafitte, on trouve des esquisses de décors, panneaux d'arabesques, ainsi que de nombreuses études peintes de figures et de têtes, qui témoignent de son intérêt à la fois pour la peinture décorative et le

---

<sup>1121</sup> « Grande tête d'étude de femme renversée. Larg. 7 P. (97,44 cm), haut. 2 P. 3 p. (73 cm) ».

<sup>1122</sup> « La jeune mère avec ses deux enfants, à mi-corps, jouant avec des bulles de savon. Tableau d'une grande fraîcheur de coloris, qui vient du cabinet de M. l'Abbé de Véry. Il a été gravé par .... [Le nom fait défaut]. Larg. 3 P. (97, 44 cm), haut. 2 P. 6 p. (81,16 cm) ». Duchesne fait erreur, le tableau provient de la collection du marquis de Véri, grand collectionneur décédé en 1785. *La bonne mère ou les bulles de savon*, titre sous lequel l'œuvre est connue, fut peinte vers 1780, et gravée en 1788 par François-Anne David.

<sup>1123</sup> « Tête de Vierge d'une très belle expression. Haut. 24 p. (64,80 cm), larg. 20 p. (54 cm) ». Il y a encore de Le Barbier « une tête d'étude » et « une tête d'étude de mamelouk », comprises dans un lot d'études et de différents tableaux, sans plus de précision.

<sup>1124</sup> Deux paysages peints sur bois : « Petit paysage vaporeux : à droite un grand rocher avec un troupeau de chèvres et quelques animaux ; sur le devant, plusieurs hommes debout et deux femmes assises » ; « Petit paysage au soleil couchant : à droite, un pâtre jouant du flageolet auprès d'une bergère ; sur le devant, plusieurs bestiaux et un enfant jouant avec un chien ». Ils sont sensiblement de mêmes dimensions : 33,6 cm de haut sur 40 cm de large environ.

<sup>1125</sup> « Portrait de Charles X, en pied, avec le grand habit de chevalier de Saint Michel. Copie. Haut. 4 P. (129,76 cm), larg. 2 P. 8 p. (86,48 cm). Il s'agit sans doute d'un des portraits fait dans les années 1778-1787.



portrait. Il y a douze toiles réalisées dans les premières années de sa carrière, car ce sont des sujets antiques, historiques, mythologiques et littéraires. Tout est vendu immédiatement, au cours des deux vacations qui sont consacrées à la peinture, à l'exception du *Guerrier mourant*, qui ne trouve acquéreur qu'en mars, en même temps qu'une autre toile, *La Bacchante et son enfant*, qui n'avait intéressé personne non plus dans un premier temps. L'antique ne fait plus vraiment recette ; quand on songe que le *Guerrier* était le « morceau » de Lafitte pour l'Académie, envoyé pour preuve de son travail, on mesure l'évolution du goût. Les acquéreurs sont principalement des professionnels, dont trois marchands de tableaux, venus spécialement pour ces deux vacations. Ils sont intéressés notamment par la peinture religieuse. Lafitte possédait six œuvres de ce type, une « *Tête de Vierge* de très belle expression » de Le Barbier, mais surtout des copies d'artistes anciens : d'après Carrache, *Le Christ mort sur les genoux de la Vierge*, et d'après Raphaël, *La Vierge à la chaise* qu'il avait peint lui-même en 1800. *La Vierge et l'Enfant-Jésus* de ce dernier peintre a inspiré à Lafitte un autre « tableau des plus gracieux d'après nature sur une pensée de Raphaël ». Il est également l'auteur d'un *Christ en croix*. Il y a une différence dans le type d'acquéreurs entre les pièces de la collection et celles de Lafitte : les premières sont principalement achetées par des marchands, les secondes par des particuliers, peut-être même des familiers de Lafitte, comme son gendre. Un commissionnaire, François, est mandaté par deux acheteurs, il est présent à toute la vente<sup>1126</sup>. Seuls six tableaux obtiennent un prix supérieur à 100 francs, dont la copie de Raphaël (256 francs), et l'œuvre inspirée par le maître (351 francs). Un autre ouvrage de Lafitte atteint 450 francs : la très imposante *Proclamation de la République Cisalpine* acquise par le duc de Padoue<sup>1127</sup>. La toile est parvenue jusqu'à nous, grâce à sa conservation dans des milieux acquis au souvenir napoléonien. Ce n'est pas le cas de la quasi-totalité des œuvres vendues, puisqu'il ne reste actuellement la trace que de deux autres sujets représentés par Lafitte : *Le Guerrier mourant*, et *Astyanax*. Par la maigreur du catalogue, on voit bien que le peintre d'histoire Lafitte ne laissait pas beaucoup de traces en ce qui concerne l'œuvre peint, qui, en plus, n'intéresse guère les professionnels. Même s'il bénéficia d'une plus grande aisance à la fin, ce ne fut pas le cas pour la plus grande partie de sa vie, durant laquelle s'est élaborée la collection. L'acquisition de tableaux a toujours été bien plus

---

<sup>1126</sup> Il est noté « François » et « François B ». On le retrouve dans tous les procès-verbaux consultés de cette époque, où il peut même certaines fois représenter jusqu'à quatre acheteurs.

<sup>1127</sup> Jean-Thomas Arrighi de Casanova, fait duc de Padoue en 1808, est un cousin par alliance de Napoléon. Il conserva toute sa vie une certaine fidélité à l'Empereur et à sa famille. Témoin, cet achat "encombrant" : la toile mesure 2,38 m sur 1,73 m. Pour l'étude de ce tableau, voir la deuxième partie, chapitre 1.

onéreuse que celle d'estampes par exemple. Au final, la vente de cette part du cabinet ne fut que de peu de rapport, reflétant la faible valeur de l'ensemble.

## 2-Les dessins

S'il y avait un doute sur l'activité de dessinateur de Lafitte, il serait levé. Le catalogue comporte 138 lots, soit près de 2 500 dessins : plus précisément, 245 pièces pour sa collection, et 2 223 pour ses œuvres proprement dites. Il y a de nombreux carnets, portefeuilles, albums, contenant des centaines de croquis, vignettes, calques, qui sont la trace de toutes les études réalisées pour les travaux dont il s'est occupé, comme le lot n° 118, « collection de calques, la plupart à la plume, presque toutes d'après ses propres compositions : trois porte-feuilles contenant 702 pièces ». Contrairement à celui-ci, regroupant toutes sortes de travaux, presque tous ces recueils correspondent à un seul ouvrage, tels les lots n° 146, qui contient 52 dessins concernant la décoration de l'Odéon, ou n° 100, « collection très curieuse » de 63 croquis collés sur papier de couleur, modèles de médailles pour l'histoire de Napoléon. On peut tirer deux enseignements à la lecture des descriptions de tous ces lots. D'abord, Lafitte était apparemment très soigneux dans la réalisation de ses dessins ; ensuite, il était ordonné, probablement même méticuleux, et il avait très certainement classé, organisé et rangé ses portefeuilles par ouvrages réalisés, car il nous semble peu probable que Duchesne ait eu le temps de trier ou de faire des recherches dans des milliers de dessins pour les reconstituer. Une soixantaine de dessins sont présentés isolément, avec un descriptif, parfois un titre ; ils ne se signalent pas forcément par une plus grande taille, ni par leur technique, mais plutôt par leur destination. Il y a des frontispices, des illustrations de livres, des modèles pour des objets d'orfèvrerie ou de porcelaine, ou pour des estampes.

Les goûts déjà révélés pour la peinture se retrouvent dans les dessins : Ecoles italienne et flamande de la fin de la Renaissance et du baroque, Ecole française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Peut-être en écho à sa formation chez Demarteau, il a réuni de nombreuses compositions de François Boucher, « figures académiques, Etudes, Paysages, etc. », 84 pièces au total, « aux crayons noir et blanc, à la sanguine et au pinceau<sup>1128</sup> ». D'un autre artiste lié avec Demarteau, le peintre animalier Jean-Baptiste Huet, il possède 92 pièces, qui sont des études d'animaux, datées des années 1760 à 1792, des études de figures et de têtes, des

---

<sup>1128</sup> CAT, n° 40.

paysages, études d'arbres et de fleurs, exécutées dans les mêmes années. Ces deux lots contiennent les trois quarts de la collection ; il avait appris son métier de dessinateur grâce à des études de ce genre, il est certain qu'à son tour, il s'en est servi dans son enseignement. Comme on a pu le remarquer avec les tableaux, l'essentiel des dessins ramène aux années 1780. De Moreau, son prédécesseur au Cabinet du Roi, il a le portrait de Renou, secrétaire de l'Académie de Peinture, dessiné en 1785. On retrouve Le Barbier, avec notamment le dessin d'une estampe qui avait eu du succès en 1781, *Horatius Cocclès défendant le passage d'un pont*, et Vincent, avec des figures académiques de 1780 et 1781, qu'il a sans doute achetées à la vente de son cabinet en octobre 1816, en même temps qu'un dessin d'Augustin Pajou, daté de 1782, *Esculape chassant la mort qui allait moissonner une femme à la fleur de l'âge*<sup>1129</sup>. Le catalogue de Vincent le range parmi les « dessins montés », par opposition aux « dessins en feuilles », comme les *Académies*, et aux dessins sous verre. Il est étonnant d'ailleurs que Duchesne ne distingue pas les différents types de présentation ; il fera de même pour les estampes, dont on ne saura pas s'il y en a ou non d'encadrées. Il est vrai que les acheteurs potentiels pouvaient immédiatement s'en rendre compte sur place *de visu* ; en outre, il ne nous semble pas que le type de présentation retire ou ajoute grand-chose à la valeur intrinsèque de l'objet. Le procès-verbal de la vente mentionne une fois « dessin encadré », preuve qu'il y avait bien différents modèles de conservation. A côté de ces productions, rangées dans la catégorie des pièces d'étude, on retrouve les genres déjà vus dans la collection de peinture, les paysages et les scènes de genre. Les premiers sont les plus nombreux : huit d'Hubert Robert (1733-1808) à la sanguine, un de Lantara, peut-être donné par l'artiste lui-même — s'il a bien fréquenté les Lafitte —, et trois à l'aquarelle d'artistes moins connus, comme Jean-Baptiste Coste (1746-1819) ou le Suédois Pehr Hillerström (1732-1815). Parmi les seconds, il y avait *Des Pêcheurs lavant leurs filets* de Joseph Vernet (1714-1789), une aquarelle sur un sujet de *Fête chinoise* par Rodelle, datant de 1775, et une gouache de Pierre-Antoine Baudouin (1723-1769), élève de Boucher, peut-être pleine de sous-entendus légers, *Conversation au clair de lune dans le jardin des Tuileries*. Il est curieux qu'il ait presque uniquement des ouvrages de cette période du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui ne correspond pas à ce qu'il a appris à l'Académie, et au style néo-classique dominant à partir des années 1780. Il se pose la question des dates

---

<sup>1129</sup> *Notices des tableaux, dessins, estampes sous verre et en feuilles, composant le cabinet et les études de Feu François-André Vincent, [...] dont la vente aura lieu les 17, 18, et 19 octobre 1816*, Paris, Crapelet, 1816. Le dessin de Pajou « statuaire » est le lot n° 86. Dessin à la pierre noire. Duchesne précise qu'il est signé et daté « Pajou del 1782 ». Il y avait sous le n° 70 « Sept académies à la sanguine et à la pierre noire », qui semblent correspondre au lot n° 42 de Duchesne, « Figures académiques dessinées à la sanguine ou à la pierre noire, en 1780 et 1781. 6 pièces ».

d'acquisition de la collection, quasiment impossibles à déterminer. L'a-t-il constituée bien plus tard, comme il l'a fait en achetant les dessins de Vincent ? En avait-il acquis certains dans sa jeunesse ? Quoi qu'il en soit, ce choix est révélateur d'un artiste beaucoup moins attiré par le vocabulaire grandiloquent, et un peu sec, de la peinture qui triomphe dans l'École davidienne, et qu'il a lui-même mis en œuvre au début de sa carrière. Ce n'est probablement pas un hasard s'il a des figures académiques de Prud'hon, artiste un peu à part dans le mouvement néoclassique ; ses allégories vaporeuses empreintes de douceur, sur des thèmes mythologiques souvent sentimentaux, évoquaient un peu trop une certaine peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle, et « dans l'esprit de ceux qui avaient adopté les doctrines de l'art antique [...] il passait pour un peintre de mauvais goût qu'on comparait aux artistes des temps de décadence », raconte Etienne Jean Delécluze, rapportant même des propos de David : « Celui-là a son genre à lui, c'est le Boucher, le Watteau de notre temps<sup>1130</sup> ». Il possède encore deux œuvres de peintres de sa génération ; elles concernent deux entreprises auxquelles il a lui-même participé. D'Evariste Fragonard, il a deux dessins pour les médailles de la bataille de Wagram, et la soumission de la ville de Vienne<sup>1131</sup> ; et d'Armand Charles Caraffè, *Les Génies des Arts venant puiser à la fontaine d'Hypocrène [sic]*, le dessin du frontispice des *Annales du Musée* en 1803<sup>1132</sup>.

La première vacation est consacrée aux dessins, ce qui indique l'importance qu'on leur accorde ; à dire vrai, une très grosse partie du travail de Lafitte s'y trouve, au moins pour les réalisations officielles. Il était prévu trois ventes, les matins des trois premières vacations de décembre, mais les illustrations sont si nombreuses, qu'il faut en ajouter une supplémentaire le matin de la dernière vacation, et qu'il en reste encore beaucoup pour la seconde vente de mars. Treize acquéreurs seulement se partagent la collection, dont cinq professionnels<sup>1133</sup>. Le plus "gourmand" est un certain Colnaghi, qui rafle pratiquement toutes les œuvres anciennes, et la quasi-totalité des compositions de Boucher. Il s'agit peut-être de Dominique, fils de Paul Colnaghi, célèbre marchand d'art, éditeur et marchand d'estampes, à la tête d'une des plus anciennes galeries d'Angleterre, voire d'Europe<sup>1134</sup>. Selon une indication relevée dans

---

<sup>1130</sup> Etienne-Jean DELECLUZE, *Louis David, son école et son temps*, Paris, Macula, 1983, p. 305.

<sup>1131</sup> Fragonard et Lafitte faisaient partie des dessinateurs ayant fourni les dessins des médailles pour l'histoire de Napoléon. Cf. Deuxième partie, chapitre 4, Au service de Leurs Majestés.

<sup>1132</sup> Sur la participation de Lafitte aux ouvrages de Charles-Paul Landon, voir la deuxième partie, chapitre 3 : Dessiner pour graver.

<sup>1133</sup> Nous ne savons pas pour qui François B achète, même si, *a priori*, nous pensons qu'il s'agit d'un collectionneur particulier. En outre, un nom d'acquéreur est indéchiffrable.

<sup>1134</sup> Paolo Colnaghi d'origine milanaise avait émigré en France après la mort de son père en 1770, pour y tenter sa chance. Il avait fini par devenir le correspondant à Paris d'un éditeur et marchand d'estampes, lui-aussi d'origine italienne, Giovanni Battista Torre. A la mort de ce dernier, en 1780, son fils continue l'activité,

d'autres procès-verbaux consultés de Bonnefons de Lavialle, il y avait une adresse à Paris, rue Saint Marc, dans le quartier Vivienne. Trois autres professionnels sont marchands d'estampes, et le dernier marchand de tableaux. Les particuliers sont des connaissances de Lafitte à des degrés divers : Molinos, Anatole de Vibraye, Robert Lefèvre, l'architecte ton, Duchesne. Les autres noms nous sont inconnus. Quant à l'œuvre de Lafitte, le nombre important de dessins implique forcément plus d'acheteurs, trente-six au total. La proportion de professionnels est moindre que dans la catégorie précédente : de 38,5%, ils sont descendus à 25%. Colnaghi, par exemple, n'est pas intéressé. Parmi les particuliers, on retrouve les familiers de Lafitte déjà cités, auxquels s'ajoutent d'autres personnes connues de son entourage, comme les Normand père et fils, Molinos père, Henry, et Kergorlay, soutien d'Adelaïde. Des noms nouveaux apparaissent, que nous pouvons parfois identifier : un Renaud habitant au 9 rue Guénégaud, comme Jean-Baptiste Regnault, est très certainement son fils<sup>1135</sup> ; d'autres restent inconnus, mais les adresses, parfois indiquées, montrent des résidents du faubourg Saint Germain. On aimerait en savoir un peu plus sur le sieur Laguépière un des plus gros acquéreurs avec Duchesne (respectivement dix-sept et dix-huit lots)<sup>1136</sup>. Certains achètent des œuvres qui les touchent de près ; c'est le cas de l'éditeur Panckoucke, acquéreur du dessin du frontispice de la seconde édition de la *Description de l'Égypte*, et celui pour les *Commentaires de César*, dont il était l'éditeur ; ou encore de Normand, qui emporte les 104 réductions au trait qu'il avait en grande partie gravées pour les œuvres de Landon.

Comme le fera remarquer un peu plus tard le comte de Forbin, les dessins de Lafitte n'entraînent pas de fortes enchères en général. Les ensembles, réunissant de quelques-unes à plusieurs centaines de pièces, ne dépassent guère 1 à 2 francs l'unité, dans le meilleur des cas. Ceux qui contiennent cinq pièces et plus représentent la moitié des lots. Les dessins isolés sur un thème particulier, le plus souvent à usage de frontispice, illustration, ou entête, atteignent et dépassent même souvent 10 francs ; *Le Temple de la Gloire* se vend 30 francs, la *Description de l'Égypte* (seconde édition), 24,50 francs, *Les Commentaires de César*, 15,05 francs. Il nous manque, pour apprécier la valeur d'une pièce, des données essentielles, que les enchérisseurs avaient sous les yeux : la qualité d'exécution, le fini, et surtout l'originalité de la composition. Il y a eu des objets plus dignes d'intérêt que d'autres, des œuvres que les

---

s'associant bientôt avec Paul Colnaghi, en 1783. Deux ans plus tard, celui-ci quitte sa boutique parisienne pour s'occuper de l'affaire londonienne.

<sup>1135</sup> On voit souvent, dès le début de la carrière du peintre, cette orthographe correspondant certainement à la prononciation originelle du nom, probablement encore utilisée.

<sup>1136</sup> Il s'agit peut-être de Jacques-Benjamin de la Guépière, d'une famille d'architectes, maître-maçon et architecte lui-même, ce qui expliquerait des liens entre lui et le décorateur d'intérieur Louis Lafitte.

acquéreurs se disputent, pour atteindre parfois des sommes importantes. Les raisons semblent parfois liées à des raisons sentimentales ou de fidélité, comme pour le cartouche destiné à orner le testament de Marie-Antoinette qui récolte 40 francs ; l'acquéreur du dessin pour un bas-relief montrant le général Bonaparte à Marengo débourse 126 francs. Sans doute est-ce un nostalgique du régime, car il débourse encore 112 francs pour quatre frises ornant l'Arc de Triomphe à l'occasion du mariage de Napoléon et Marie-Louise<sup>1137</sup>. Deux dessins dépassent les 200 francs : « *La naissance d'Henri IV*, première pensée d'une composition qui se trouve dans l'Album de S.A.R. Madame, Duchesse de Berry » est achetée 202 francs par le marquis de Rosambo, légitimiste convaincu, de la même sensibilité que Kergorlay et Vibraye<sup>1138</sup> ; *L'Union de la Seine et de la Tamise*, décrite comme étant une aquarelle dans le procès-verbal, est acquise par Laguépière pour 207 francs. Mais le "clou" de la vente, c'est l'ensemble de modèles pour les panneaux de papier peint de l'histoire de Psyché<sup>1139</sup>. Six dessins sur sept sont raflés par le doreur sur bois Souty, marchand d'encadrement et de bordure, pour une somme totale de 891 francs, dont 411 francs pour un seul sujet. Le septième lui échappe, car Molinos n'a, semble-t-il, pas voulu lui laisser, et il n'hésite pas à déboursier 700 francs. Si Souty achète à ce prix, c'est qu'il sait pouvoir les revendre avec profit. Mais qu'indiquent ces sommes importantes, la qualité d'exécution, ou la célébrité et le succès durable de la tenture de Joseph Dufour, sortie en 1817 ?

### 3- Les estampes

Il a déjà été question, succinctement, des 3 545 pièces comptabilisées dans le catalogue, parmi lesquelles de très nombreux portraits et études, utiles à son enseignement. Il n'atteint pas le niveau de la collection de Meynier, plus de 4 700 pièces, mais on peut voir un point commun entre les deux artistes : tous deux apprentis graveurs, ont gardé un goût très prononcé pour le médium<sup>1140</sup>. Elles forment 172 lots, du numéro 176 au numéro 348 ; leur nombre important, et peut-être aussi l'impossibilité de les décrire précisément, a obligé Duchesne à regrouper dans des lots anonymes 759 estampes, soit une estampe sur cinq, vendues avec pour seules précisions, Ecoles d'Italie, flamande, française, Ecole moderne. Ce n'était pas une gêne pour les enchérisseurs, qui avaient sous les yeux les lots en question.

---

<sup>1138</sup> Il était venu spécialement pour acquérir ce dessin, car il n'assiste qu'à cette vacation. Il s'est quand même laissé tenter par trois autres lots de dessins non décrits, pour un montant de 72,50 francs.

<sup>1139</sup> Cf. Deuxième partie, chapitre 1 : *Le papier peint de tenture*.

<sup>1140</sup> Isabelle MAYER-MICHALON, *Charles Meynier (1763-1832)*, Paris, Arthéna, 2008, p. 98.

Mais il est difficile de connaître leur valeur, car le procès-verbal ne se montre pas plus précis, alignant les noms d'acquéreurs, en face du nombre d'estampes ou de pièces. On disperse ces lots en début de vente en général, et plusieurs types d'objets peuvent se trouver mélangés. Aussi, lorsque que le clerc écrit « pièces », il peut tout aussi bien être question de dessins que d'estampes. En outre, les lots sont divisés entre plusieurs acheteurs, rendant leur identification impossible. Leur rapport n'a pas dû être bien élevé, comme on le remarque pour ces « cent quatre-vingt-douze pièces », certainement une partie de ces lots, vendu 20 francs, soit 10 centimes l'unité.

Ainsi, nous tiendrons compte des 2 786 estampes, clairement identifiées, par un titre individuel ou par une indication de série dans le catalogue, et localisées dans le procès-verbal. Le prix moyen n'est pas très élevé, seulement 1,33 franc. En comparaison, la collection de Girodet comportait seulement 1 459 gravures, mais le prix moyen s'établissait à 2,13 francs<sup>1141</sup>. Ce sont les innombrables petites pièces, sujets isolés, et autres vignettes, qui font considérablement baisser la valeur des estampes de Lafitte. Par exemple, les 1 247 sujets de petite taille, minuscules parfois même, contenus dans les recueils de Jacques Callot ont un prix moyen de 0,20 francs. Il possédait également une multitude de portraits, sans valeur exceptionnelle ; tout cela servait à son enseignement. Mais si l'on considère seulement les estampes qui ont dépassé les 10 francs, dans les deux collections, on fait un constat étonnant : par un curieux hasard, tous deux possèdent 44 gravures de ce type, pour un prix moyen de 43,91 francs pour Girodet, et 40,78 francs pour Lafitte. Le premier a 13 estampes supérieures à 50 francs, contre 17 pour le second. Mais Girodet en a quelques-unes d'un prix très élevé, au-dessus de 100 francs, qui expliquent la différence de prix moyen. Dans l'ensemble, il nous semble que les deux profils de collectionneurs n'étaient pas si différents, et la valeur marchande assez proche.

Son fonds ancien se compose essentiellement de flamands des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et d'artistes français du XVII<sup>e</sup> siècle (Callot et ses petits sujets, Nanteuil et ses portraits, déjà cités). Parmi les Italiens, il est difficile de savoir ce qu'il avait collectionné ; il y a un lot de 235 « diverses estampes anciennes de l'Ecole d'Italie », sans autres précisions. Duchesne donne plus de détails sur les huit volumes *in-folio* des œuvres principales de Jean-Baptiste Piranèse, et les deux de son fils François. À eux deux, ils traversent le XVIII<sup>e</sup> siècle et font partie du groupe le plus représenté, 64 graveurs (sur 90 au total), presque tous français (57), appartenant à ce que Duchesne appelle l'Ecole moderne. Nés entre 1740 et le début du XIX<sup>e</sup>

---

<sup>1141</sup> Archives de Paris, D48 E3, carton 19. N° 1107 : Vente Girodet 11 avril 1825 et jours suivants.

siècle, ils sont de la génération de Lafitte et de la précédente, et beaucoup de ces graveurs sont encore en activité en 1828. On reconnaît les plus fameux, Jean-Michel Moreau, Nicolas Ponce, François-Robert Ingouf, Pierre-Alexandre Tardieu, Jean Duplessi-Bertaux, Charles Normand, Abraham Girardet, Auguste Desnoyers, Jean-Guillaume Balvay connu sous le nom de Charles Clément Bervic, etc. Il a eu l'occasion de travailler avec certains, et même d'enseigner à plusieurs d'entre eux, Normand fils, Couché fils, Achille Devéria, Auguste et Julie Ribault. On note une absence étonnante : il n'y a aucun ouvrage des Demarteau. Mais qui dit graveur, dit dessinateur du modèle. Il n'avait pas de dessins originaux de ses contemporains, il se rattrape avec quelques estampes, d'après des œuvres célèbres de peintres de son temps. Cependant les transpositions d'œuvres anciennes et classiques sont les plus nombreuses, montrant les goûts de Lafitte en matière de peinture. En définitive, ce sont surtout les graveurs, en tant qu'artistes "techniciens", que Lafitte plébiscite

La publicité sur la vente, parue dans les journaux, annonçait « plusieurs belles épreuves des estampes modernes, telles que *Atala et Hippocrate*, de M. Massard ; *les Cinq Saints*, de M. Richomme ; *la Revue du premier consul*<sup>1142</sup> ». Celle-ci, « première Epr. avec le haut du dôme des Tuileries », a été gravée par Louis Pauquet et terminée par André-Joseph Mecou, sur le dessin de Jean-Baptiste Isabey et Carle Vernet (an IX-1800) ; l'exemplaire de Lafitte porte « sur la marge [...] l'offrande et la signature du dessinateur M. Isabey ». Il atteint effectivement un bon prix, 70 francs. Les trois autres estampes annoncées sont des transpositions de tableaux célèbres. Celui de Girodet, *Atala au tombeau*, inspiré du roman de Chateaubriand, est gravé par Raphaël Urbain Massard en 1822. L'estampe bénéficie d'une excellente critique auprès de la presse, au point de lui reconnaître « un naturel, une vérité, un charme » qui font parfois défaut aux œuvres de Girodet : « Le savant burin de l'artiste a reproduit les belles formes, la pureté exquise du dessin et presque la couleur du peintre ; [...] le burin de M. Massard est ferme sans dureté, suave sans mollesse [...] Nous croyons pouvoir assurer un brillant succès à *l'Atala* de M. Massard<sup>1143</sup> ». L'estampe coûtait à sa sortie 50 francs « avec sa lettre » ; celle de Lafitte est avant la lettre, c'est-à-dire qu'elle fait partie des premières épreuves tirées sur une plaque parfaitement neuve, sans aucune trace d'usure ou de défaut. Recherchées par les collectionneurs, elles coûtaient généralement le double ; les épreuves les plus chères étaient sur papier de Chine<sup>1144</sup>. La gravure de Lafitte portait en plus

<sup>1142</sup> *Le Constitutionnel*, 6 décembre 1828.

<sup>1143</sup> *Ibid.*, 11 avril 1822.

<sup>1144</sup> A titre de comparaison voici les prix annoncés pour une estampe de Desnoyers, publiée en 1827, *La Vierge de la maison d'Albe*, d'après Raphaël : « 40 fr. – Avant la lettre : 80 fr. – Idem sur papier de Chine : 120 fr. » *Journal général d'annonces d'objets d'art et de librairie*, vol. 3, 3<sup>ème</sup> année, n° 27, 4 avril 1827, p. 1557. Les



la signature du graveur. Elle n'a pas perdu de sa valeur, car un marchand d'estampe l'achète 58 francs. Massard grave *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxés* en 1816, d'après un autre tableau de Girodet. L'épreuve avant la lettre de Lafitte est acquise par un autre marchand pour une somme importante, 173 francs, une des deux plus grosses enchères. Lafitte possédait encore de ce graveur une *Sainte Cécile* d'après Raphaël, qui obtint une première médaille d'or au Salon en 1810. La dernière estampe recommandée par le journal, *Les Cinq Saints*, a été gravée pour le Musée Laurent d'après un tableau de Raphaël, par Joseph Théodore Richomme. Elle obtient un bon prix, moins élevé malgré tout que la précédente, 51 francs, tout comme cette autre, du même « jeune et habile graveur », *Le Triomphe de Galathée*, d'après une fresque de Raphaël : « s'il est à Paris d'autres graveurs qui puissent faire aussi bien, il n'en est pas qui puissent faire mieux<sup>1145</sup> ».

Une dizaine d'autres estampes atteignent un prix intéressant, dépassant 50 francs ; elles se caractérisent par une grande qualité d'exécution et ont fait l'objet de critiques élogieuses, voire enflammées à leur publication. Comme celles décrites ci-dessus, ce sont souvent des épreuves avant la lettre et, presque toujours, des transpositions de tableaux anciens, principalement de la Renaissance. *L'Enlèvement de Déjanire*, par Jean-Guillaume Bervic d'après Le Guide, a obtenu un grand prix de 2<sup>ème</sup> classe au concours décennal en 1810 : « Cette estampe peut être regardée comme une des plus belles dans le genre historique, qui aient paru depuis le règne de Louis XIV<sup>1146</sup> ». Elle coûtait 24 francs à sa mise au jour en 1806, un marchand débourse 60 francs en 1828. *Le Jugement dernier*, d'après Michel-Ange, gravé à l'eau-forte par Julie Ribault, atteint 65,50 francs. Les acheteurs s'intéressent particulièrement à Raphaël, et c'est *La Transfiguration* gravée par Raphael Morghen (1812) qui constitue le morceau de choix de la collection d'estampes, en réalisant 172,05 francs, malgré « une forte mouillure dans le bas à gauche ». Un graveur s'était fait une spécialité des œuvres de Raphaël, Auguste Desnoyers, premier graveur du Cabinet du Roi depuis 1825. Lafitte possède deux estampes de lui : *La Vierge au donataire*, dite *de Foligno* (1810), et *La Vierge au poisson* (1822), vendues respectivement pour 47 francs et 67,50 francs. Il possède encore deux autres gravures de Desnoyers, *Eliézer et Rebecca*, d'après Poussin (1818),

---

impressions avant la lettre tant sur papier de Chine que sur papier ordinaire, étaient peu nombreuses. La gravure de Richomme, *Andromaque se mettant sous la protection de Pyrrhus* d'après Guérin, est tirée à « cent épreuves seulement [...] avant la lettre, dont moitié é sur papier de Chine, au prix de 150 fr., et moitié sur papier ordinaire, 120 fr. ; les épreuves avec la lettre 60 fr. ». *Ibid.*, n° 23, 21 mars 1827, p. 1525.

<sup>1145</sup> *Revue encyclopédique, ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts*, par une réunion de membres de l'Institut, mars 1821, p. 638. Il y a un second exemplaire, « épreuve ordinaire », vendue 38,50 francs.

<sup>1146</sup> *Rapport du jury institué par S. M. l'Empereur et Roi pour le jugement des prix décennaux*, Paris, Imprimerie Impériale, 1810, p. 170.

qu'Anatole de Vibraye achète pour 50 francs, et une transposition de *Bélisaire* d'après Gérard (1806), qui se vend 74 francs, malgré « une *tache de mouillure* dans un angle du bas ». Peu d'estampes d'après des artistes modernes atteignent un bon prix, à l'exception du *Colin-Maillard* d'après David Wilkie, gravé par Abraham Raimbach, « avec une finesse et une habileté vraiment surprenantes ». Ce buriniste d'origine suisse installé en Angleterre figure parmi « ceux qui connurent le mieux les ressources de leur art et qui surent exprimer avec le plus de talent les différentes passions gravées pour ainsi dire sur la physionomie humaine<sup>1147</sup> ». D'après le procès-verbal, il y aurait eu trois exemplaires vendus. Le premier, « sur pap. de Chine, avec la lettre tracée », est celui noté dans le catalogue, il est acquis par Normand, pour 101 francs ; les deux autres sont probablement des versions moins luxueuses, sur papier ordinaire, vendus 80,05 francs et 65,50 francs.

Les gravures faites d'après les dessins de Lafitte sont regroupées dans trois portefeuilles et un rouleau, contenant 368 pièces, « Epr. à l'eau-forte, terminées et avec des différences ». Duchesne achète le tout pour 100 francs. D'autres sont indiquées dans la rubrique « Planches », en raison de leur taille sans doute, notamment vingt planches pour les fêtes données au retour du duc d'Angoulême, plus cent exemplaires des douze premières, avec le titre et l'enveloppe de l'ouvrage prévu. Des acheteurs professionnels s'emparent du tout, à l'exception de cinq planches de « figures diverses tirées de monumens antiques, pour un ouvrage projeté par MM. Lafitte et Normand père », correspondant peut-être à huit dessins au trait, montrant des « bas-reliefs et monumens antiques ; premier cahier d'un ouvrage qui n'a pas été publié ». Normand rachète les planches pour 49,95 francs.

C'est dans cette catégorie « estampes » que les professionnels sont les plus nombreux : 66%. 23 marchands d'estampes se déplacent pour se partager la collection ; la plupart d'entre eux ne sont intéressés que par les gravures et n'assistent qu'aux vacations qui leur sont consacrées. Ils se sont déplacés pour la collection de Lafitte, pas pour l'artiste lui-même. Nous les avons retrouvés dans les procès-verbaux de toutes les ventes de Bonnefons de Lavalie, que nous avons eu l'occasion de feuilleter : Defier, Deflorenne, Piéri-Bénard, marchand d'estampes de la Bibliothèque du Roi et du Dauphin, Blaizot, son équivalent pour le duc d'Orléans, Leloutre, marchand et éditeur, Remoissenet, Guichardot, Durand, etc. Seuls les cinq derniers avaient acheté également quelques lots de peinture et dessins. Parallèlement, il y a moins de particuliers, amis et relations de Lafitte, une dizaine seulement, certainement

---

<sup>1147</sup> Georges DUPLESSIS, *Les merveilles de la gravure*, Paris, Hachette et Cie, 1869, p. 258.

parmi les plus proches : Normand, Henry, Molinos, Anatole de Vibraye, Le Bas, Macquet, Duchesne, etc.

## II - La bibliothèque

### 1 – Vue d’ensemble

La fréquentation des livres est une habitude familiale chez les Lafitte. Nous avons évoqué la collection de son père Jean, soigneusement inventoriée dans son testament. Précisons d’emblée que la bibliothèque de Lafitte ne contient pas d’ouvrages hérités de son père, car ce dernier est décédé trois mois après lui. Elle procède d’une constitution strictement personnelle. Les livres sont décrits par Duchesne dans la dernière partie du catalogue de vente sous les numéros 391 à 602 (211 lots). Tout ou presque sera vendu. Les vacations qui leur sont consacrées ont lieu :

- vendredi 19 décembre, soir : livres divers et une grande partie de la littérature.
- samedi 20 décembre, soir : fin de la littérature, l’histoire et les voyages.
- mercredi 24 décembre, soir : ouvrages à figure et livres sur les arts.

Mais les titres énoncés ne représentent pas l’ensemble des collections de Lafitte. Le procès-verbal révèle au début des vacations, des lots de plusieurs dizaines de livres, sans aucune précision de titres ou de types d’ouvrages, et ne figurant pas dans le catalogue. On s’aperçoit ainsi que tous les livres qui ont été inventoriés donnent l’impression d’une bibliothèque cossue, bien tenue, et ne contenant que des ouvrages de qualité, dignes d’une description individuelle détaillée. Cela reflète certainement l’image voulue par la famille Lafitte, et que Lafitte lui-même aurait probablement souhaitée. Une remarque s’impose alors : la vision de la bibliothèque donnée par le catalogue n’est que partielle, les conclusions tirées de la présence ou de l’absence de tel ou tel type d’ouvrages, et les indications que l’on pourrait en déduire quant à la personnalité de lecteur de Lafitte ne sont peut-être que relatives.

Duchesne ne réalise pas cet inventaire pour établir une succession, mais pour organiser une vente. En conséquence, les ouvrages répertoriés ne représentent pas forcément l’ensemble du contenu de la bibliothèque de la famille Lafitte. Rien ne prouve que certains ouvrages n’aient pas été soustraits par sa fille ou sa veuve. Il manque par exemple des ouvrages de piété et de religion, à part un ouvrage sur les *Emblèmes religieux*<sup>1148</sup>, un autre sur les *Figures de la*

---

<sup>1148</sup> Publié à Londres en 1810, cet ouvrage a été relié de belle façon, en maroquin bleu – un des rares en cette matière –, ce qui pourrait indiquer qu’il revêtait une valeur particulière pour Lafitte.

*Bible*<sup>1149</sup> de 1627, et deux exemplaires du *Nouveau Testament*, dont l'un publié en 1793 et illustré par Moreau, raison probable de l'achat, tous utilisés très vraisemblablement comme source ou comme documentation iconographique<sup>1150</sup>. Il n'y a pas non plus d'ouvrages que l'on a coutume de qualifier de plus spécifiquement féminins, comme des romans contemporains plus légers, sentimentaux ou autres, ou encore des romans historiques qui font fureur à l'époque. S'il y a des romans noirs anglais, c'est sans doute parce qu'il les a illustrés pour l'éditeur Barrois. C'est donc bien la bibliothèque de Monsieur que l'on vend, et nous reviendrons plus loin sur ses choix de lecture.

On ne connaît pas le lieu de conservation des livres : où étaient-ils rangés, en un même lieu ou dans différentes pièces de l'appartement ? Cette donnée serait précieuse, car elle permettrait de se faire une idée de l'importance accordée à tel ou tel type d'ouvrages, et de ses préférences de lecteur. Parmi le mobilier, on vend deux bibliothèques de bois blanc – pin ou sapin ? –, adjugées pour une somme peu importante, 10,50 francs. Au vu des autres pièces de mobilier vendues, en bois plus cossu ou noble (noyer, acajou, merisier), il devait exister, sans doute, un meuble plus imposant ou précieux, qu'Antonia ou Adelaïde a conservé<sup>1151</sup>. Chez le Baron Gros par exemple, la plus grande partie des livres est répartie dans les quatre bibliothèques situées dans la chambre et dans celle du salon de musique, toutes en acajou et prisées de 30 à 60 francs<sup>1152</sup>. Mais les quelque cent ouvrages sur les arts qu'il possède sont regroupés dans son atelier et rangés certainement dans des armoires simples, car l'inventaire ne décrit pas de meubles spécifiques dans cet espace. Une seule imposante bibliothèque trois corps en chêne orne le grand atelier de Guérin, prisée 60 francs<sup>1153</sup>. Elle contenait l'ensemble des livres inventoriés. C'est dans deux armoires dites « à la Maintenon », en marqueterie Boule, prisées pour 200 francs, que Girodet range une grande partie des classiques qu'il affectionne dans une alcôve de sa chambre. On peut imaginer que les bibliothèques très ordinaires de Lafitte contenaient les recueils iconographiques et les livres sur les arts, ou encore les textes anciens et les études sur les civilisations antiques, et qu'elles occupaient les

---

<sup>1149</sup> Publié en 1627. Exemplaire « incomplet » note Duchesne.

<sup>1150</sup> Comme c'est le cas pour le baron Gros. Le *Nouveau Testament* se trouve dans l'atelier entre d'autres ouvrages utiles à l'exercice de son art. Valérie BAJOU et Sidonie LEMEUX-FRAITOT, *Inventaire après décès de Gros et Girodet : documents inédits*, Paris, V. Bajou, S. Lemeux-Fraitot, 2002. Autre exemple avec la vente après décès de Charles Meynier, qui ne contient pas moins d'une dizaine d'ouvrages ayant trait à la religion, recueils de gravures, textes sacrés, vies de Jésus Christ et de saints. *Catalogue des tableaux, dessins et aquarelles, estampes [...] provenant du cabinet et des ateliers de feu M. Meynier [...]*, M<sup>c</sup> Petit, commissaire-priseur ; Piéri-Bénard, marchand d'estampes, 1832.

<sup>1151</sup> L'inventaire réalisé après le décès de Marie Jeanne Adelaïde, le 25 février 1840, ne contient aucun meuble bibliothèque ni aucun livre. AN, MC/ET/LIII/969.

<sup>1152</sup> Valérie BAJOU et Sidonie LEMEUX-FRAITOT, *op. cit.*

<sup>1153</sup> Josette BOTTINEAU et Elisabeth FOUCAULT-WALTER, *L'inventaire après décès de Pierre-Narcisse Guérin*, Société de l'histoire de l'art français, Archives de l'art français, Tome XXXVII.

deux ateliers du Quai Conti, celui des élèves et le sien propre, pour avoir sous la main exemples, modèles ou ouvrages théoriques nécessaires à l'enseignement. Le livre devient ici outil de travail.

Telle que transmise dans le *Catalogue* de Duchesne, la bibliothèque contient 239 titres pour 750 volumes. Il faut y rajouter au moins 320 volumes vendus "en paquets" sans aucune indication ni de titres, ni de description, ni de renvoi à un lot du catalogue. Ces ouvrages n'y apparaissent pas, ou alors peut-être sous le numéro 602 : « Plusieurs ouvrages non décrits seront détaillés sous ce numéro ». Mais le terme « plusieurs » semble mal choisi pour ces 320 livres, même si on peut imaginer des brochures, opuscules, livraisons diverses non reliées et de moindre importance ou tout autres livrets – la bibliothèque de Meynier en contient beaucoup de ce style par exemple –, même si le priseur note systématiquement le mot « volume » pour les décrire. Dans un seul cas, on nous précise « vingt volumes tant reliés que brochés ». Quelquefois un titre est glissé : « plusieurs volumes dont l'histoire de Psyché », ou encore : « *Henriade* et autres volumes » ; au total, 8 titres dont certains sont des doublons d'autres livres répertoriés par Duchesne. On peut légitimement penser que Lafitte rachetait quand l'occasion s'en présentait des éditions plus intéressantes, commentées ou encore historiées, voire plus prestigieuses. Au total, il y a donc plus de 1000 volumes. C'est une bibliothèque conséquente en regard de celle de Pierre Narcisse Guérin<sup>1154</sup>, environ 400 volumes, ou même de Charles Meynier<sup>1155</sup>, environ 450 volumes, à qui on peut le comparer sur le plan de l'origine sociale et de la formation intellectuelle. Elle égale celle d'Antoine Jean Gros, un peu plus de 1000 volumes<sup>1156</sup>. Seul Girodet les surpasse et de loin, avec environ 1750 volumes<sup>1157</sup>. Mais ces deux derniers ont bénéficié d'héritages, ce qui n'a pas été le cas de Lafitte<sup>1158</sup>.

Duchesne classe les livres en deux catégories : les "ordinaires" et les ouvrages à figures. Ceux-ci représentent un tiers de la bibliothèque ; ce sont en général des grands

---

<sup>1154</sup> *Ibid.*, n°86.

<sup>1155</sup> Mais on peut faire la même remarque que pour Lafitte : il s'agit d'un catalogue de vente après décès, qui ne contient peut-être pas l'ensemble des livres de Meynier. Par exemple, il y a peu d'ouvrages de littérature ou d'histoire. *Catalogue des tableaux [...]*, *op. cit.*

<sup>1156</sup> Nous avons dénombré un total de 1 026 volumes, auxquels il faut ajouter près de 500 livraisons et cahiers non reliées, et environ 180 titres. Mais ce dernier chiffre est très certainement sous-évalué car dans de nombreux cas, le priseur a noté un nombre global de volumes sans entièrement détailler les titres qui le compose. Valérie BAJOU et Sidonie LEMEUX-FRAITOT, *op. cit.*, p. 15-16.

<sup>1157</sup> On trouve des livres dans les moindres recoins de son hôtel, empilés dans des équilibres improbables. Il possède même des titres en double, de façon à avoir sous la main, quel que soit l'endroit où il se trouve, l'ouvrage dont il a besoin ou qu'il affectionne particulièrement. Valérie BAJOU et Sidonie LEMEUX-FRAITOT, *op. cit.*, p. 188-191.

<sup>1158</sup> Une partie de la bibliothèque de Gros provient de l'héritage de son père. Il en est de même pour Girodet, qui a bénéficié aussi de celui du docteur Trioson. En ce qui concerne Lafitte, peut-on réellement être sûr qu'il n'a pas emporté de livres en quittant la maison paternelle ? La présence d'ouvrages très anciens semble l'indiquer. Mais il a très bien pu les acheter lui-même chez les libraires d'occasion.

formats, souvent des *in-folio*, sur des sujets variés, art, histoire, ou encore voyages. Ils diffèrent des livres “ordinaires” sur les mêmes thèmes, par le grand nombre d’images et d’illustrations qui les composent, au point de n’être parfois que des recueils de planches.

Comme c’est un catalogue de vente aux enchères publiques, l’on se doit de détailler les objets pour informer au mieux les acquéreurs éventuels et les livres sont assez précisément décrits : édition ou encore type de reliure, qui constitue une valeur ajoutée à l’ouvrage — au contraire des inventaires tels ceux de Gros ou Guérin par exemple, où les ouvrages sont énumérés de façon lapidaire, par exemple « dix volumes brochés » et sans aucun détail ni titre. Duchesne n’indique pas la qualité de papier, qui est pourtant un critère supplémentaire de valeur pécuniaire du livre. Les annonces des libraires proposent la plupart du temps le prix de l’édition sur papier « ordinaire » et celui sur papier vélin. La différence est suffisamment conséquente, pour penser que Duchesne aurait fourni l’information qui était de nature à faire monter les enchères. Les livres de Lafitte sont probablement les éditions ordinaires. On les retrouve en grande majorité dans le fonds de la BNF, ce qui est bien utile pour préciser une date d’édition, et tenter d’estimer à quel moment le livre a pu être acquis.

Les ouvrages inventoriés sont les plus remarquables de l’ensemble. Sur ces 235 titres, un peu plus de la moitié est reliée entièrement en cuir (122) : basane<sup>1159</sup>, veau<sup>1160</sup>, maroquin<sup>1161</sup>, ou encore parchemin<sup>1162</sup> ; 58 autres ont une demi-reliure, c’est-à-dire seulement le dos en cuir ; 19 sont brochés ou cartonnés et enfin, 17 ne sont pas détaillés. Cependant les livres reliés, très répandus à cette époque, ne constituent pas un indice du niveau d’aisance financière de Lafitte, que la seule existence d’une bibliothèque conséquente suffit à prouver.

On voit sur le graphique 1, la composition de la bibliothèque<sup>1163</sup> : la quasi-totalité des ouvrages du XVIII<sup>e</sup> siècle est reliée pleine peau, alors que ceux acquis au XIX<sup>e</sup> siècle sont répartis à peu près également entre reliure pleine peau, aux décors de filet ou dentelles, parfois dorés sur tranches, et demi-reliure, dont cinq ont été réalisées par le célèbre Vogel<sup>1164</sup>. Lafitte devait accorder une valeur particulière à ces cinq titres, dont l’édition des *Œuvres complètes*

---

<sup>1159</sup> Peau de mouton, peu solide, servant pour des reliures ordinaires.

<sup>1160</sup> Peau très solide et plus fine que le mouton. Elle sert aux reliures de qualité.

<sup>1161</sup> Peau de chèvre, autrefois importée du Cap. Très solide, elle est réservée aux reliures plus luxueuses.

<sup>1162</sup> Peau de mouton, veau agneau ou chèvre grattée, amincie et doucie à la pierre ponce.

<sup>1163</sup> Pour les graphiques, voir Annexe 3, La bibliothèque en graphiques.

<sup>1164</sup> Relieur de la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle, il débute vers 1815 et est actif jusqu’en 1849. Julien FLETY, *Dictionnaire des relieurs ayant exercé de 1800 à nos jours*, Paris, Technorama, 1988 ; Paul CULOT, *Relieurs et reliures décorées en France à l’époque romantique*, exposition de Bruxelles, 1995-1996, Bruxelles, Bibliotheca Wittockiana, 1995.

de Voltaire<sup>1165</sup>, pour leur avoir réservé ce traitement probablement d'un coût non négligeable. Sa bibliothèque reflète l'évolution de la reliure. En effet, la demi-reliure, apparue à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, se développe au début du XIX<sup>e</sup> siècle et remplace progressivement les reliures pleine peau dans les années 1830. Les reliures romantiques, ainsi qu'on les appelle, se caractérisent par la qualité de la dorure, la délicatesse des caractères, et l'élégance des motifs. Les relieurs n'ont plus que cette étroite bande de cuir pour exprimer leur talent, et ils ne s'en privent pas. En ce qui concerne le type de cuir, les matières sont presque identiques pour les reliures pleine peau des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : le veau dans près de 70% des cas, et le basane dans environ 30 %. Le veau constitue aussi la quasi-totalité des demi-reliures du XIX<sup>e</sup> siècle. Quelques beaux exemplaires ornent les rayons, reliés en maroquin et en chagrin, tous du XIX<sup>e</sup> siècle. Au début de ce siècle, apparaissent également les volumes vendus à l'état broché avec une couverture, qui ne nécessitait pas forcément de reliure. Il en possède 19 de ce type. Les livres regroupés sous la catégorie « divers » sont essentiellement des « ouvrages à figures » et des « voyages pittoresques » fournis par « livraisons » paraissant au rythme de plusieurs fois par an et publiés entre 1824 et 1828 (80 livraisons, 17 titres). La plupart est encore en cours de publication à son décès. Lafitte attendait probablement la fin de la collection pour faire relier l'ensemble<sup>1166</sup>. Soulignons à ce propos le soin que Lafitte portait à sa bibliothèque, qui manifeste tout à la fois un souci esthétique, mais probablement aussi un amour pour les livres. Au contraire de Charles Meynier par exemple, qui possède plus de 200 livraisons, et peut-être autant de brochures et cahiers, il fait relier assez régulièrement, et sans doute rapidement, les ouvrages qu'il acquiert sous cette forme. Mais l'aspect économique importe aussi : le beau livre élégamment relié est un indicateur des capacités financières du propriétaire. Ainsi remarque-t-on que la grande majorité des livres acquis par Meynier après 1817 reste à l'état cartonné et broché, et que cela pourrait bien correspondre à une baisse de revenus consécutive à une activité professionnelle ralentie<sup>1167</sup>. Au-delà des considérations esthétiques, les soins apportés à la bibliothèque révèlent donc aussi une plus grande aisance financière pour Lafitte. Il partage le goût de ses contemporains pour les belles éditions de bibliophilie, principalement d'ouvrages de littérature, ornées de vignettes et de frontispices composés sur des dessins de Moreau, Eisen, Le Barbier, ou encore Marillier. Il possède un certain nombre d'ouvrages qu'il a lui-même illustrés, une part non négligeable de son activité

---

<sup>1165</sup> C'est l'édition publiée en 1809, 65 volumes et deux volumes de tables illustrée d'après les dessins de J-M Moreau, portraits gravés par Saint Aubin ; demi-reliure en dos de veau. Duchesne signale « un bel exemplaire ».

<sup>1166</sup> Il possède même les six premières livraisons de 1828 d'une série, ce qui va dans le sens d'une maladie soudaine et à l'issue rapide, comme le mentionne Duchesne.

<sup>1167</sup> Isabelle MAYER-MICHALON, *Charles Meynier, 1763-1832*, Paris, Arthéna, 2008, p. 96-97.



artistique s'étant exercée dans ce domaine. Était-il vraiment ce bibliophile cultivé et raffiné qui transparaît dans le catalogue ? En tous cas, c'est certainement l'image valorisante sur le plan intellectuel, mais aussi social que souhaitaient transmettre ses héritiers, et Duchesne y contribue en rédigeant un catalogue soigné, mais incomplet. Les ouvrages "hors catalogue" sont écoulés malgré tout, presque en catimini en début de vente, pour un prix dérisoire, sans noms d'acheteurs dans la plupart des cas.

## 2 – La constitution de la bibliothèque

Toute l'étude qui va suivre ne tient compte évidemment que des ouvrages exactement décrits. Les graphiques 2, 3 et 4 montrent la composition de la bibliothèque sous l'angle chronologique, et permettent de cerner son évolution. Les dix ouvrages les plus anciens datent du XVII<sup>e</sup> siècle. 77 titres ont été édités au XVIII<sup>e</sup> siècle, dont 6 seulement postérieurement à 1791. Le XIX<sup>e</sup> siècle est le mieux représenté avec 145 titres (Graphique 2). Le peu d'ouvrages appartenant aux années de la révolution ne doit pas nous étonner. Les publications sont bien moins nombreuses pendant la période, journalistes, écrivains et libraires sont les premiers à se plaindre de la cherté du papier et de sa rareté<sup>1168</sup>. Autrement dit, ce qui sort des presses est bien plus onéreux, et on aura compris que Lafitte n'est pas dans sa période la plus faste.

Il y a toujours une part d'arbitraire à faire correspondre date d'édition et date d'achat, et même une impossibilité totale en ce qui concerne les ouvrages constituant ce que nous appelons la partie ancienne de la collection, ceux antérieurs à 1791. Nous avons choisi cette date comme point de départ pour observer l'évolution de la bibliothèque, car Lafitte vient de finir sa formation à l'Académie, avec le couronnement que l'on sait, et s'apprête à entamer une carrière de peintre d'histoire, après la consécration du passage à Rome. A ce moment, il pourrait *a priori* posséder 76 titres édités antérieurement, correspondant à plus du tiers de sa collection finale ; ce qui paraît beaucoup. Rappelons qu'il ne bénéficie d'aucun héritage au cours de sa vie, ce qui n'empêche pas qu'il ait pu en emporter quelques-uns de chez son père. Mais il a trouvé lui-même, probablement, la plus grande partie de ces livres chez les libraires d'occasions, spécialisés parfois dans le rachat de collections, chez qui il était facile d'acquérir des ouvrages anciens. D'ailleurs, certains de ses livres n'existent qu'en édition ancienne. Il peut les avoir achetés à tout moment de sa vie, mais le type de sujets dont il s'agit, histoire

---

<sup>1168</sup> L'auteur de l' « *avertissement nécessaire à lire* [sur l'exposition au Salon de 1795] » explique que les critiques ont été peu nombreuses sur ce Salon, à cause de la cherté du papier et de l'édition. BNF, Collection Deloynes, tome 18, 467.

ancienne, textes antiques, ouvrages relatifs aux arts, nous fait supposer qu'il se les est procurés pour sa formation, et dans les années qui ont suivi son retour d'Italie. Ils lui ont fourni la documentation indispensable à l'exercice de son métier, et apporté les bases essentielles notamment sur le plan culturel, car il lui a fallu apprendre dans les livres tout ce qui ne lui a pas été enseigné dans un collège. La dernière décennie du siècle fournit à la bibliothèque peu de titres fraîchement édités, mais cette période est caractérisée par des éditions moins nombreuses.

A partir de l'an VIII (1799-1800), et jusqu'en 1828, la bibliothèque s'enrichit régulièrement (Graphique 3). Elle contient des livres édités durant chacune de ces vingt-neuf années, et il nous semble que l'on peut dès lors faire coïncider édition et acquisition (Graphique 4). La moyenne d'achat annuelle s'établit à 4,5 ouvrages : un peu plus de cinq ouvrages en moyenne à la fin de sa vie, contre environ quatre en 1791. L'écart n'est pas si grand finalement entre ces deux chiffres ; il montre que la constitution de sa bibliothèque est un souci constant pour Lafitte. Son accroissement significatif régulier après 1800 va de pair avec le développement de la carrière de l'artiste, qui commence à se bâtir une réputation lui garantissant des ressources plus régulières et plus importantes. Mais constance ne signifie pas régularité absolue ; on peut affiner et distinguer — toujours en se fondant, rappelons-le, sur le postulat que la date d'édition coïncide peu ou prou avec la période d'achat—, des années d'intense activité pour le lecteur-acheteur Lafitte, ou au contraire de repli des acquisitions. (Graphique 4). Dans la première catégorie, on note des périodes d'achats plus nourris entre 1806 et 1807, entre 1813 et 1818 et entre 1825 et 1826, peut-être des périodes plus fastes sur le plan financier, à moins que cela ne tienne aux hasards de l'édition, offrant des titres plus intéressants pour lui, ou des opportunités. Par exemple, de son séjour en Angleterre, il a très certainement ramené les dix ouvrages anglais publiés entre 1800 et 1815. A l'inverse, il y a des creux importants. Le premier se situe entre 1791 et 1798, en rappelant qu'il a pu faire l'acquisition à ce moment-là d'ouvrages plus anciens. Puis entre 1807 et 1812, la courbe reste bien en-dessous des achats moyens, trace d'un infléchissement net, sans que nous puissions en déterminer la cause. Son activité est à ce moment assez conséquente, avec des chantiers importants, et, *a priori*, il devrait être un peu plus à l'aise qu'il ne l'a jamais été. On peut faire la même réflexion pour le creux entre 1818 et 1825 où les acquisitions connaissent le plus fort ralentissement. Dessinateur du cabinet du Roi, il occupe une position officielle, travaille pour toutes les occasions publiques importantes de la royauté. Le mariage de sa fille en 1820 est un évènement mondain qui réunit le gotha de la Maison du Roi. Nous avons cité le témoignage de Catherine Welby en 1824 apportant quelques précisions sur le train de vie tout à fait

prospère de la famille Lafitte<sup>1169</sup>. On pourrait se poser la question de savoir si cette vie luxueuse et sûrement coûteuse n'entraîne pas des dépenses au détriment des biens culturels, pour le dire comme aujourd'hui. Toutefois, il faut tenir compte de la valeur financière des ouvrages : on en compte moins, mais ils sont remarquables par leur grand format et leur composition, essentiellement des planches, vendus par livraisons, et donc par leur prix. Par exemple, pour les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, il lui en a coûté 15,50 francs pour chacune des trente-neuf livraisons, entre 1820 et 1825, soit 604 francs. La différence de valeur se vérifie au niveau des enchères ; le prix moyen par volume est aux alentours de 4,75 francs, pour les éditions entre 1800 et 1810, mais atteint 10,30 francs pour celles entre 1820 et 1828.

Pour l'étude de la composition de la bibliothèque, nous n'avons pas gardé la partition thématique adoptée par Duchesne. Il semblait plus logique de regrouper certaines rubriques en affinités de genre, comme les « Ouvrages à figure » de peinture, sculpture, et architecture avec les « Livres sur les arts », qui avaient toutes les chances de faire partie intégrante de la bibliothèque professionnelle de Lafitte. C'est d'ailleurs le parti qu'adopte le commissaire-priseur lors de la vente. Il adjuge également avec les livres certains recueils figurés répertoriés parmi les estampes. Nous avons fusionné les « Voyages pittoresques » et les « Voyages », et des « ouvrages à figures » sur des sujets d'histoire ou de littérature ont été inclus dans les catégories thématiques correspondantes. En outre, il a paru possible de rapprocher certains titres classés dans les « Divers » d'autres rubriques, et notamment de la littérature. Que font en effet Montesquieu ou Bernardin de Saint Pierre dans les « Divers » ? Cette série présente ainsi une unité certaine autour d'un petit nombre de titres plus scientifiques – sciences naturelles et sciences physiques, technologie.

Comme on pouvait s'y attendre, il y a des auteurs antiques, poètes et historiens, mais pas autant qu'on aurait pu le penser. En tous cas, il y en a bien moins que dans les autres bibliothèques d'artistes consultés. On compte seulement 13 titres, avec plus d'auteurs latins que grecs, 9 contre 4 ; la plupart sont des traductions, avec tout de même quelques livres bilingues en latin. Se repose la question de savoir si Lafitte avait appris cette langue, et la réponse est probablement non. Il n'a d'ailleurs pas de dictionnaire. Mais il n'est pas impossible qu'il en ait eu quelques rudiments, ce que semblerait indiquer l'existence dans la bibliothèque de son père d'un dictionnaire pour commençants. Il possède quelques classiques

---

<sup>1169</sup> Clive WAINWRIGHT, « *A.W.N. Pugin and France* », *A.W.N. Pugin: master of gothic revival*, Megan ALDRICH, Paul ATTERBURY, Barry BERGDOLL, New Haven : publié pour le *Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts*, New York, Yale University Press, p. 64.

de littérature étrangère, notamment italienne et anglaise, probablement parce qu'il a séjourné dans ces deux contrées, qu'il s'est intéressé à la culture, à l'art, à la littérature du cru, et qu'il a eu l'occasion de s'initier à la pratique de leur langue. Il parlait certainement italien, au moins à son retour en France ; il a conservé d'ailleurs le dictionnaire qu'il avait emporté. En ce qui concerne l'anglais, nous ne savons pas quel était son niveau de pratique ; il est resté quelques mois seulement à Londres. Il n'y a pas de dictionnaire dans la bibliothèque.

Sur le plan thématique, la collection ne révèle que quatre centres d'intérêts principaux : les arts, la littérature, l'histoire, et les récits de voyages (Graphiques 5 et 6). Les deux premiers genres dominent largement les deux autres. Sans surprise, nous sommes en présence d'une bibliothèque d'artiste, resserrée sur des ouvrages qui servent à alimenter sans doute plus la pratique de son art, qu'une culture personnelle étendue, ou une curiosité encyclopédique. Toutefois, l'attrait pour le genre du voyage, au sens large du terme, va bien au-delà de la faible importance révélée par les chiffres bruts du graphique 5. La découverte des pays lointains et des civilisations extra-européennes, des mondes exotiques, avec tout ce qu'ils représentent comme potentiel imaginaire, semble avoir été un thème important, que l'on peut filer dans plusieurs secteurs de la bibliothèque. Nous ne reviendrons pas sur les ouvrages qui touchent à l'art, présentés dans un chapitre précédent. Ses rayons de littérature, tous genres confondus, contiennent principalement des auteurs classiques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles français, parmi les plus fameux et reconnus, d'ailleurs cités pour la plupart en bonne place dans un ouvrage de Marie Joseph de Chénier, comme autant de « points lumineux qui éclairent la route<sup>1170</sup> ». Tout cela donne l'image d'une bibliothèque composée idéalement, regroupant des œuvres que l'on qualifierait aujourd'hui d'" incontournables". Elles constituent le socle sur lequel repose la culture littéraire des hommes de son temps. Les deux tiers ont été publiés postérieurement à 1800. Lafitte connaissait certainement ces textes depuis longtemps, mais ses moyens ne lui permettaient peut-être pas de les posséder. Ils demeurent suffisamment importants et fondamentaux à ses yeux pour qu'il en fasse une acquisition plus tardive. Deux genres dominent à part égale, la poésie et le roman ; ils constituent plus des deux tiers de la collection. Les livres d'histoire, outre l'attraction qu'il peut avoir pour la discipline en elle-même, constituent une source d'informations importante pour un artiste. Ils

---

<sup>1170</sup> Marie Joseph de CHÉNIER, *Rapport historique sur l'état et les progrès de la littérature depuis 1789, rédigé par Monsieur de Chénier*, Paris, Imprimerie royale, 1815, p.2. Il l'avait d'abord présenté en 1808 à l'Empereur, comme rapporteur de la classe de la langue et de la littérature française de l'Institut. Nous allons souvent nous référer à cet ouvrage, car il nous semble un bon point de vue pour estimer les goûts dominants en matière de littérature et établir des comparaisons avec ceux de Lafitte. Voir *Rapports à l'Empereur sur les sciences, les lettres et les arts*, 3. *Littérature française* par Marie-Joseph de CHÉNIER, présentation et notes de Jean-Claude BONNET et Pierre FRANZ, Paris, Belin, 1989.

concernent des périodes assez étendues de l'histoire, de l'Antiquité à son époque, aussi bien de France que d'ailleurs. Il a eu beaucoup de curiosité pour les civilisations extra-européennes, et les ouvrages historiques, voire de réflexion sur ces sujets, rejoignent les relations de voyage, pour former un thème bien documenté. L'histoire de France est présente au travers d'ouvrages le plus souvent généralistes, grandes tranches chronologiques et listes dynastiques. Ceux qui concernent la période contemporaine qu'il a traversée, ne sont que des ouvrages pro-monarchistes, qui visent plutôt les règlements de compte que la réalité historique. Une étude plus détaillée, secteur par secteur, permet de faire émerger des particularités et de deviner des goûts, parfois de façon inattendue, au travers de la personnalité des auteurs choisis par exemple.

## 3 - La littérature

### 3.1 – La poésie

Le genre constitue un peu plus d'un tiers des livres de ce secteur. Il y a les grands poètes antiques, Homère, Virgile et Ovide, en traduction et dans des éditions du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces œuvres fournissaient un florilège de thèmes et de fables ; pleines de symboles, elles alimentaient le courant allégorique dont Lafitte est un des fleurons<sup>1171</sup>. Deux ouvrages plus récents, les *Poésies d'Horace* (1806) et *Les Satires de Juvénal* (1810) sont en latin seulement, mais c'est Lafitte qui en a conçu le frontispice, ce qui pourrait expliquer la raison de leur présence dans la bibliothèque.

Il n'a pas de poésie française antérieure au XVIII<sup>e</sup> siècle, en dehors de La Fontaine, autant poète que romancier, et dont il possède plusieurs ouvrages : *Œuvres complètes*, édition avec les dessins de Moreau (1814), un exemplaire des *Fables* orné de gravures sur bois de Godard (1804), et un *Essai sur les Fables et sur leur histoire*, ouvrage posthume de Jean Sylvain Bailly (an VII-1798), preuve qu'il s'intéresse aussi à l'étude de l'œuvre<sup>1172</sup>. On

---

<sup>1171</sup> Un autre grand amateur de poésie est Girodet, poète lui-même. Sa bibliothèque renferme de nombreux poètes antiques, étrangers et français de toutes les époques. Mais son goût plus éclectique et curieux le pousse vers d'autres poètes contemporains que ceux retenus par Lafitte. Cf. Sidonie LEMEUX-FRAITOT, *Ut poeta pictor : les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet Trioson*, thèse de doctorat sous la direction d'Éric Darragon, Paris, Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2003.

<sup>1172</sup> Il a lui-même réalisé des illustrations pour les œuvres de La Fontaine. La documentation du Louvre signale une illustration pour *La mouche du coche*, qui a été vendue dans le marché de l'art. A signaler également dans la vente de la bibliothèque du comte Roederer en 1836, un exemplaire de l'édition des *Œuvres complètes*, Lefèvre, 1823, avec 2 dessins originaux de Lafitte pour les contes. Autre référence concernant sûrement le même livre :

pourrait encore rajouter un ouvrage classé dans la catégorie « Ouvrages à figures », les *Fables choisies de La Fontaine*, ornées de figures lithographiques des Vernet et d'Hippolyte Lecomte (1818), même si la raison de cette acquisition tient sans doute plus aux illustrateurs qu'au texte lui-même. Cette remarque vaut d'ailleurs aussi pour les autres ouvrages cités.

Les ouvrages de poésie du XVIII<sup>e</sup> sont très représentatifs de leur époque : *Le Tableau de la volupté, ou les quatre parties du jour*, publié anonymement par Pierre Ulric Dubuisson en 1771, et *Les Saisons* de Jean-François de Saint Lambert, dans une des premières éditions anonymes de 1775, avec des vignettes d'après Moreau. Le premier ouvrage relève du genre de littérature un peu "leste", comme on l'affectionne en ce temps, et il est orné de gravures d'après Eisen, qui ne le sont pas moins<sup>1173</sup>. Le second inaugure un genre qui fit florès jusqu'après l'Empire, la poésie descriptive et didactique, sur un thème également très en vogue durant la même période, la vie champêtre et les plaisirs qu'elle procure à l'homme<sup>1174</sup>. Dans le sillage de Saint Lambert, un auteur fait figure de maître, Jacques Delille, surnommé « le Virgile français », et considéré de son vivant comme le plus grand écrivain contemporain, poète mais aussi traducteur renommé<sup>1175</sup>. S'il possède les deux premiers auteurs dans des éditions anciennes, il acquiert les œuvres complètes de Delille, publiées en 1805, avec des vignettes d'après Monsiau.

Le reste de son rayon de poésie française est constituée par des œuvres du début du XIX<sup>e</sup> siècle ; c'est le seul genre littéraire auquel il sacrifie à la modernité. Nous avons expliqué dans un chapitre précédent comment il faut entendre cela<sup>1176</sup>. Cohérent dans ses choix de lecture, aussi bien pour les thèmes, l'exaltation de la nature et de la vie campagnarde,

---

*Catalogue de beaux livres modernes [...] très richement reliés par Thouvenin ; Vente provenant de la bibliothèque de M\*\*\*, Paris, Galliot, 1838. On y trouve une édition des Œuvres complètes, Lefèvre, 1823, dans lequel il y avait deux dessins originaux de Lafitte : Contes (1<sup>e</sup> partie), dessin pour l'Anneau de Hans Carvel ; Contes (2<sup>e</sup> partie), « dessin original de Lafitte », sans précision. Pour les éditions d'ouvrages illustrés par Lafitte, voir deuxième partie, chapitre 2.*

<sup>1173</sup> *Le Tableau de la volupté, ou les Quatre parties du jour*. Poème en vers libres, par M.D.B. [Pierre Ulric DUBUISSON], A Cythère, au Temple du plaisir, 1771. Petit in-8. Un frontispice, quatre figures, quatre culs-de-lampes, par Eisen, gravés par de Longueil. « Un des plus gracieux travaux dus à l'association d'Eisen et de Longueil » d'après Cohen, *Guide de l'amateur des livres à vignettes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, P. Rouquette, 1870. Il n'y a qu'une seule autre édition en 1779.

<sup>1174</sup> Publiés anonymement à Amsterdam en 1769, *Les Saisons* connurent de très nombreuses rééditions de 1771 à 1796. Exemple parfait de poésie descriptive, ce recueil inspira toute une lignée de poètes jusqu'à l'avènement du romantisme. Saint Lambert fréquenta les salons les plus en vue de la France des Lumières et collabora à *l'Encyclopédie*. Il est l'auteur d'articles sur la littérature, la morale et la politique, et sa poésie est imprégnée par la philosophie de son temps.

<sup>1175</sup> Jacques Delille (1738-1813), professeur de littérature latine, traduisit les œuvres de Virgile, dont *Les Géorgiques* qui enthousiasmèrent Voltaire lui-même : « Le poème des *Saisons* [Jean François de Saint Lambert] et la traduction des *Géorgiques* me paraissent les deux meilleurs poèmes qui aient honoré la France après *L'Art poétique* [Nicolas Boileau] ». *Œuvres de Voltaire*, nouvelle édition de Palissot, Paris, Baudouin et Stoupe, 1802, Lettres choisies. Correspondance générale, tome 3, lettre du 4 mars 1771 à l'Académie française. Cf. Annexe 4 : *Quelques auteurs présents dans la bibliothèque*.

<sup>1176</sup> Cf. *supra*, p. 275-276.

que pour la forme, une poésie un peu archaïsante, dont Vincent Campenon<sup>1177</sup>, Gabriel Legouvé<sup>1178</sup>, Joseph Esménard<sup>1179</sup> sont les dignes représentants. Lafitte continue jusqu'à la fin de sa vie à apprécier ce style de poésie ; il possède par exemple les deux seules œuvres qu'il a pu connaître de Jean Baptiste Roux de Rochelle<sup>1180</sup>, *Les Trois âges* (1816) et *La Byzanciade* (1822). Roux est essentiellement géographe, grand voyageur, et nous aurons l'occasion de montrer que ces domaines intéressent particulièrement Lafitte. Par ailleurs, peut-être se connaissent-ils. Roux, en tant que rapporteur du comité du diplôme de la Société de géographie, propose et défend farouchement le projet de dessin de Lafitte<sup>1181</sup>.

Lafitte ne semble pas avoir été touché par les débuts du mouvement romantique en poésie, ou en tous cas, il n'a pas laissé de traces dans la bibliothèque. Un poète élégiaque comme Millevoye, dont les vers sensibles et tendres annoncent peu ou prou ce renouveau, ne figure pas sur les rayons, non plus qu'un texte aussi retentissant que les poèmes d'Ossian. On pourrait sans doute dire de lui, comme on l'a dit de Roux de Rochelle, que « c'est un homme purement classique, et qui, nourri des anciens poètes, semble presque ignorer ce genre vapoureux et romantique hors duquel il n'est plus de salut, si l'on en croit ses adorateurs<sup>1182</sup> ».

Il a quelques classiques de la poésie italienne de la Renaissance : Michel-Ange, Pétrarque, et son maître bien oublié, Cino da Pistoia. Ce ne sont pas les plus connus, et on peut s'étonner de ne pas trouver Dante et sa *Divine comédie*, ou encore Le Tasse et L'Arioste, qui figurent en bonne place dans les bibliothèques de Meynier et de Girodet par exemple. Son goût pour la littérature italienne dure bien au-delà de son retour en France, car à l'exception d'une édition ancienne des contes du *Décameron* de Boccace (1718), les autres recueils ont été acquis après 1810, dans des éditions en langue originale commentées. A signaler encore :

---

<sup>1177</sup> Vincent Campenon (1772- 1843) a publié en 1811 *L'Enfant prodigue*, qui rencontre un grand succès populaire.

<sup>1178</sup> Gabriel Marie Legouvé (1764-1812) est l'auteur d'élégants poèmes élégiaques, dont le plus célèbre, *Le Mérite des femmes* (1801) connut une quarantaine d'éditions.

<sup>1179</sup> Joseph Alphonse Esménard (1769-1811) a tiré de ses nombreux voyages un long poème didactique, *La Navigation* (1805).

<sup>1180</sup> Jean Baptiste Gaspard Roux de Rochelle (1762-1849). Auteur de très nombreux ouvrages historiques et géographiques, il ne dédaigna pas la « langue des Muses » : *Les Trois âges* (1816) et *La Byzanciade* (1822), textes de poésie épique à haute portée morale, sont destinés à la jeunesse, selon les dires mêmes de l'auteur : « J'ai pensé que de grands exemples étaient les seuls qui fussent dignes de vous ». *Les trois âges ou les jeux olympiques, l'amphithéâtre et la chevalerie*, Paris, Firmin Didot, 1816, dédicace « A la jeunesse française ».

<sup>1181</sup> Cf. *Bulletin de la Société de Géographie*, tome 1, n°3, séance du 12 avril 1822, p. 67-68. Roux engage la Société à « mettre dans l'exécution de son diplôme, un luxe modeste, et une élégance qui puisse flatter l'œil des personnes accoutumées aux jouissances des beaux-arts ». Après discussion, le diplôme sur le dessin de Lafitte, finalement accepté, sera gravé par Normand. Il aura coûté 1000 francs à la Société, somme considérée trop élevée par certains membres. Nous n'avons pu déterminer quel fut le gain respectif de chaque artiste.

<sup>1182</sup> A. E. JULLIEN, « la Byzanciade », *Revue encyclopédique, ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts*, cinquantième cahier, février 1823, p. 305.

deux histoires de la littérature italienne, l'une en italien publiée en 1805, et surtout la monumentale *Histoire littéraire de l'Italie* en neuf volumes de Guinguéné, publiée en 1811.

### 3.2 - Le roman

A part égale avec la poésie, le roman est l'autre genre bien représenté, au moins sur le plan statistique. Mais a-t-il vraiment du goût pour ce type de lecture ? Car la moitié des ouvrages a été illustrée par lui-même, ce qui pourrait justifier leur présence sur les rayons. Il y a quelques grands noms de la littérature française, comme Boileau – *Œuvres complètes* (édition 1809) –, Marmontel – *Contes moraux* (édition 1803) – Fénelon et son *Télémaque*, « partout modelé sur l'antique partout respirant la poésie et la philosophie des Grecs et qui semble écrit par Platon d'après une composition d'Homère<sup>1183</sup> » (édition 1810). Cet ouvrage avait joué un rôle considérable dans la constitution du goût pour l'antique au XVIII<sup>e</sup> siècle. Sa présence dans une bibliothèque est quasi obligée pour un homme de sa génération, et qui plus est un artiste nourri de néo-classicisme. On pourrait même s'étonner qu'il n'y en ait pas une édition plus ancienne.

Outre les grandes œuvres dont il vient d'être question, il paie son écot à une littérature plus légère, comme ces contes badins et autres « morceaux d'esprit<sup>1184</sup> » qui ont pris naissance dans la société du comte de Caylus et de ses amis : *Les Etrennes de la Saint Jean*, *Les Ecosseuses ou les Œufs de Pâques*. Crébillon fils faisait partie de ce cercle, mais il est surtout connu pour ses textes galants, dont le siècle fut si friand. Lafitte a une édition de 1785 des *Œuvres complètes* dans sa bibliothèque, illustrées par Marillier<sup>1185</sup>. Dans un esprit comparable, *Faunillane ou l'infante jaune*, et *Acajou et Zirphile* sont deux contes de fées merveilleux selon la mode du temps, à la genèse assez curieuse<sup>1186</sup>. Les dix mêmes dessins de

---

<sup>1183</sup> Marie-Joseph de CHENIER, *op. cit.*, chapitre VIII, p. 115.

<sup>1184</sup> La formule est employée dans le complément de titre des *Etrennes de la Saint Jean*. Les contes n'étaient pas que des divertissements littéraires, à usage exclusif et limité à la société ; leur publication visait à les répandre dans le public des salons. Ils eurent beaucoup de succès, connaissant des rééditions successives. L'exemplaire de Lafitte date de 1757. Cf. Kris PEETERS, « Contrefaçon contrefaite et parodie. Les Etrennes de la Saint Jean et les recueils badins du Bout du Banc », *Le comte de Caylus : les arts et les lettres*, Actes du colloque international Université d'Anvers et Voltaire Foundation, études réunies et présentées par Nicolas KRONK et Kris PEETERS, Amsterdam – New York, Rodopi, 2004, p. 245-261.

<sup>1185</sup> Comme argument pour donner de l'importance à l'édition, Duchesne avait précisé : « Les vignettes d'après les dessins de Marillier ».

<sup>1186</sup> Les deux contes sont vendus dans le même lot. D'après le format indiqué par Duchesne (in-4), il s'agit vraisemblablement des éditions suivantes : Carl Gustav TESSIN, *Faunillane ou l'Infante jaune*, conte, Badinopolis, chez les frères Ponthomes, 1741 ; Charles DUCLOS, *Acajou et Zirphile*, conte, A Minutie, 1744. Ces deux textes sont liés de bien étrange façon. Le comte de Tessin avait demandé à Boucher d'illustrer le récit merveilleux qu'il venait d'écrire, destiné à ses proches plutôt qu'à un vaste public. Peu de temps après, le



Boucher — initialement destinés à *Faunillane* — illustrent ces deux aventures sentimentales de jeunes héros et héroïnes, confrontés à des épreuves, des enchantements, des revirements miraculeux, se concluant par une fin heureuse. Un amour plus physique que spirituel transparaît aussi en filigrane dans *Acajou*, par l’entremise de symboles non équivoques, comme l’écharpe magique qui protège la jeune héroïne, symbole de sa virginité. Sans être un conte érotique, ce texte émaillé de connotations sexuelles discrètes se voulait certainement évocateur pour un public informé des codes. Peuvent s’apparenter à ce type littéraire deux romans grecs, *Les Narrations d’amour* de Plutarque, et *Les Affections des divers amants de Parthénios de Nicée*<sup>1187</sup> (1<sup>e</sup> siècle avant J. C.). Le premier est constitué de cinq récits dont l’amour est le thème central, mais traité de façon dramatique et cruelle : viol, crime, suicide se succèdent sur un fond beaucoup plus sombre que le recueil de Parthénios. Celui-ci contient trente-six fables historico-mythologiques sur l’amour, grivoises et volontiers obscènes, dans le mariage entre sexe opposé mais aussi dans les relations homosexuelles, à la fin souvent tragique. Parthénios avait compilé des récits émanant de plusieurs auteurs grecs de fables milésiennes, qu’il destinait au poète élégiaque Cornelius Gallus : « Il [Parthénios] le lui offre pour y puiser le fonds de quelques poésies, comme on propose à un peintre le sujet d’un tableau<sup>1188</sup> ». Pourquoi en effet ne pas inspirer aussi un artiste ? Est-ce la raison de la présence de ces ouvrages dans la bibliothèque de Lafitte ? On est bien loin, dans ces récits, des histoires tant prisées des néo-classiques où l’héroïsme et le sacrifice de soi le disputent à la pureté des mœurs et à la noblesse du cœur. Dans ce même esprit de recueil de compilation, on pourrait encore citer un *Dictionnaire portatif, contenant les anecdotes historiques de l’amour depuis le commencement du monde*, publié en 1788, et composé aussi de très courts récits sentimentaux plus ou moins heureux. Sans oublier le *Décameron*, que Boccace décrit dans son prologue comme étant une suite de narrations sentimentales, sources également d’inspiration pour les artistes. Nous avons déjà cité *Le Tableau des voluptés*, poème d’amour teinté d’érotisme. Peut-être était-il tout simplement friand de belles histoires d’amour, de la plus pure à la plus grivoise !

---

libraire-éditeur lança le projet d’inventer un autre conte, à partir des mêmes dix dessins. Plusieurs auteurs relevèrent le défi, dont le comte de Caylus, mais seul le récit de Charles Duclos est connu. Il rencontra un grand succès et Favart en fit un opéra-comique l’année même de sa parution. Cf. Charles DUCLOS, *Acajou et Zirphile*, suivi de *Faunillane ou l’Infante jaune* du comte de TESSIN, et de *Réponse du public à l’auteur d’Acajou* de l’abbé FRERON. Edition préfacée, établie et annotée par Jean DAGEN, avec les gravures de l’édition de 1744, Paris, Desjonquères, 1993.

<sup>1187</sup> D’après le format indiqué par Duchesne, il peut s’agir de l’édition suivante : PARTHENIOS DE NICEE, *Les Affections d’amour, jointes Les Narrations d’amour* de PLUTARQUE, Paris, an V-1797. Une édition de 1743 comporte aussi les deux textes, avec le titre donné par Duchesne, *les Affections de divers amans*, mais il est en format in-8.

<sup>1188</sup> *Bibliothèque universelle des romans*, juillet 1775, n°1, p. 25.

Le choix de titres est finalement assez pauvre, Lafitte ne s'est pas laissé séduire par « la fureur romancière [...] [qui] est la manie du jour<sup>1189</sup> » et « qui devient un fléau pour notre littérature<sup>1190</sup> ». On pourrait ici faire remarquer que Lafitte n'est pas plus intéressé par les auteurs contemporains, qu'il ne l'est par les artistes de sa génération, dont il ne possède que de très rares dessins ou estampes. N'apparaissent donc pas les grands noms de la littérature romanesque du moment, Chateaubriand ou M<sup>me</sup> de Staël, aucun écrivain contemporain, à l'exception de Jacques Henry Bernardin de Saint Pierre, encore appartient-il plus à la période antérieure. Il possède deux exemplaires de *Paul et Virginie*, l'édition de 1789 et celle de 1806, dont les illustrations ont été réalisées par de grands noms, parmi lesquels Girodet, Gérard, Isabey, Moreau le Jeune et ... Lafitte lui-même. Il semble particulièrement apprécier cet auteur, car il possède deux autres œuvres de lui, *La Mort de Socrate*, drame publié en 1808, et surtout les fameuses *Etudes de la Nature* qui datent de 1791, œuvre majeure dans laquelle il expose sa conception du finalisme anthropocentrique de la nature, et où l'on reconnaît l'influence de Rousseau<sup>1191</sup>. La présence de Saint Pierre ne doit pas nous étonner outre mesure dans une bibliothèque de cette période ; n'est-il pas, comme l'écrit Chénier, « l'un des grands écrivains qui nous reste<sup>1192</sup> » ? C'est un auteur reconnu, jouissant d'une grande renommée. Lafitte épouse-t-il ses idées, ou l'artiste se laisse-t-il emporter par l'esthétisme vibrant qui jaillit du texte abondant en descriptions grandioses, poétiques et colorées ? Il se peut qu'ils aient été en relation antérieurement à la commande pour l'édition de 1806, car celle de 1789 comporte une dédicace : « Donné au citoyen Lafitte par l'auteur de Saint Pierre

---

<sup>1189</sup> *Magasin encyclopédique*, 1800, tome 3, p. 431. Voir sur le sujet Shelly CHARLES, « L'empire du roman » dans *L'Empire des Muses*, Jean-Claude BONNET dir., Paris, Belin, 2004, p. 247-273.

<sup>1190</sup> Marie Joseph de CHÉNIER, *op. cit.*, p. 145. L'esthétique classique reprochait au roman de ne pas être un genre à part entière, discrédité autant sur le plan moral, par les mises en scène dangereuses des passions, et sur le plan esthétique, par l'absence de limites définies. Le roman se développe pourtant tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle et à partir de la Révolution, le public le plébiscite, et le nombre de lecteurs augmente considérablement dans tous les milieux. Les romans constituent une part essentielle des cabinets de lecture si nombreux et si fréquentés au début du XIX<sup>e</sup> siècle. La production est abondante : roman noir, roman historique, qui préfigurent ce que sera le roman romantique « par le goût pour les situations désespérées, les caractères sombres, les paysages tourmentés et gothiques » ; roman sentimental, souvent œuvres de femmes « dont le grand mérite est d'avoir plus ou moins donné naissance au roman autobiographique qui va changer profondément la nature et la forme du roman ». Béatrice DIDIER, *Littérature française, XVIII<sup>e</sup> siècle*, volume 11, Paris, Arthaud, 1976, p. 180-182.

<sup>1191</sup> Cf. Colas DUFLO, « Le finalisme esthétisant des *Etudes de la nature* de Bernardin de Saint Pierre », *Autour de Bernardin de Saint Pierre : les écrits et les hommes des Lumières à l'Empire*, études recueillies par Catriona SETH et Éric WAUTERS, colloque Rouen et Le Havre, octobre 2006, Mont Saint Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 159-163.

<sup>1192</sup> Marie Joseph de CHÉNIER, *op. cit.*, p. 12. Il écrit plus loin : « formé par ces grands écrivains [Fénelon et Jean-Jacques Rousseau], sans les imiter, il les rappelle ; il est de la même école ou plutôt de la même famille ; on sent que leur génie est parent du sien ». *ibid.*, p. 119.

»<sup>1193</sup>. En tous cas, il est à remarquer que ces lectures s'accordent assez bien avec les goûts de Lafitte qui s'étaient révélés au travers de la poésie.

Seule concession au genre romanesque moderne, le roman noir anglais qui s'est répandu à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et qui continue à rencontrer un grand succès. Il possède la série publiée en langue originale par Théophile Barrois en 1806-1808, qu'il a lui-même illustrée. A-t-il collaboré à l'entreprise parce qu'il connaissait ces romans, ou les a-t-il découverts à cette occasion ? Les a-t-il conservés dans sa bibliothèque par goût du genre littéraire, ou parce qu'il y avait participé, par orgueil d'artiste ? Impossible de répondre à ces questions. Contentons-nous de signaler qu'il y a bien d'autres témoins de la littérature anglaise, souvent même en langue originale, comme ces deux monuments plus anciens, *Robinson Crusoé* de Daniel de Foe, bel exemplaire aux illustrations nombreuses, publié en l'an VIII (1799-1800), et *Tom Jones* de Henry Fielding, dans une édition de 1767, sans doute une acquisition de jeunesse<sup>1194</sup>. Il possède encore, sans doute en réédition, *The Adventurer* (*L'Aventurier*), publié initialement de 1752 à 1754 par John Hawkesworth, essayiste célèbre outre-Manche. Ce journal proposa pendant deux ans deux articles par semaine, récits, essais ou contes variés souvent à portée moraliste<sup>1195</sup>. Lafitte s'intéresse aussi aux auteurs anglais de son temps, qu'il lit dans un de ces « diamans [*sic*] typographiques<sup>1196</sup> », *Souvenir littéraire de 1827*, édité par Alaric A. Watts. Cet *annual*, sorte d'almanach ou « d'annuaire de boudoir », selon l'expression du *Mercur de France*, paraît depuis 1825 et propose un recueil de morceaux en vers et en prose, auquel contribuent « des écrivains parmi les plus distingués de l'époque<sup>1197</sup> ». A moins qu'il n'ait été attiré par les gravures de très grande qualité, car « les plus splendides spécimens de l'art de la gravure jamais produit dans ce pays » illustrent les

---

<sup>1193</sup> Le préambule de l'édition Didot de 1806 dans lequel Bernardin de Saint Pierre énumère les artistes lui ayant fourni un dessin, ne précise rien de particulier concernant des relations éventuelles avec Lafitte, alors qu'il décrit des relations amicales avec Girodet, Isabey ou Moreau le Jeune. Pourtant, c'est à Lafitte qu'il revient de produire le portrait du frontispice, élément important de l'ouvrage, que l'auteur a fait réaliser « sur les demandes réitérées de [ses] amis », peut-être simplement parce que « personne ne dessine avec plus de promptitude et d'exactitude ». Pierre Henri Bernardin DE SAINT PIERRE, *Paul et Virginie*, Paris, Didot, 1806, p. XXXII.

<sup>1194</sup> L'ouvrage a été réédité de très nombreuses fois, et notamment en 1795, édition dans laquelle on a rétabli les passages supprimés par le précédent traducteur.

<sup>1195</sup> De très nombreuses rééditions se succèdent après 1754 et surtout à partir de 1802, lorsque paraît la collection des *British essayists*, dont fait partie *L'Aventurier*, volumes 23-25. Probablement est-ce une de ses rééditions qui figure dans la bibliothèque de Lafitte, bien que nous ne puissions pas rapprocher les données éditoriales fournies par Duchesne, deux volumes in-18, de celles indiquées pour les différents exemplaires répertoriés à la *British Library*, essentiellement en trois volumes in-12 (et quelques-uns in-8°).

<sup>1196</sup> *Le Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1829, volume 27, p. 354.

<sup>1197</sup> *The literary souvenir or cabinet of poetry and romance*, London, Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1828, p. XV. Selon nous, il s'agit du recueil qui se trouve dans la bibliothèque de Lafitte. Il a pu se le procurer facilement à Paris chez le libraire Louis Janet, rue Saint Jacques. La préface d'Alaric A. Watts contient une information intéressante, il projette de publier un équivalent français de son recueil. Il serait édité par « a gentleman of distinguished reputation in the sister country », avec lequel il doit être en relation. Il semble que le projet n'ait pas abouti.

textes<sup>1198</sup>. La bibliothèque de Lafitte contient encore des livres d'art illustrés, notamment sur les grands collèges et universités, publiés en anglais. Ceux-là ont probablement été acquis lors de son séjour en Angleterre chez son ami et beau-frère Pugin. Car s'il s'intéresse à l'Angleterre, c'est peut-être aussi parce qu'il y a des attaches. En tous cas, les littératures d'autres pays ne l'ont pas attiré : outre Boccace déjà cité, il n'y a qu'un écrivain étranger, Cervantès, dont il possède le *Don Quichotte* (1821)<sup>1199</sup>. Toutefois, il avait les « vignettes pour une édition des Œuvres de Shakespear [*sic*], par Rob. Smirke », huit livraisons de 1821 à 1825, et des « vignettes au trait pour le Poème de Faust, lithographiées par Muret », d'après des dessins de Moritz Retzsch, vers 1820.

### 3.3 – Le théâtre

Les œuvres théâtrales comptent pour 14% environ. S'y trouvent uniquement quelques très grands classiques, Molière, Racine, les deux Corneille, Regnard, le tout dans des éditions postérieures à 1800 et richement illustrés de vignettes d'après Le Barbier, Moreau ou Marillier, et aussi Destouches, dans une réédition de 1811 reprenant les illustrations de Lafitte pour l'édition de 1795. Il y a plus d'originalité dans l'édition bilingue italien-français de 1806 de *Comus, masque de Milton*, sorte de féerie musicale à la manière de Shakespeare représentée en 1634, œuvre de jeunesse mais qualifiée de chef d'œuvre de poésie par de célèbres critiques anglais dont les opinions figurent en fin de volume<sup>1200</sup>.

Le fonds théâtral nous apprend vraiment peu de choses sur lui et sur ses goûts. Outre Néricault Destouches, il a illustré Jean Baptiste Rousseau, mais ce ne sont peut-être que des opportunités de travail bien venues. Ces deux auteurs de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, célèbres de leur temps mais assez mineurs, ont marqué le genre de la comédie, ce genre que Jean Lafitte prisait fort. Le fils serait-il "héritier" de son père sur ce point ? Le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle ne manque pas en dramaturges de tout style, il n'est que d'ouvrir un manuel de littérature pour s'en convaincre ; la période révolutionnaire, sans toujours produire des œuvres majeures, est riche en créations ; il ne semble pas avoir été séduit. Mais on peut aimer le

---

<sup>1198</sup> *Ibid.*, p. VI. Duchesne signale d'ailleurs à propos de l'ouvrage que « les figures sont belles d'épreuves ».

<sup>1199</sup> La traduction de Bouchon Dubournial publiée en 1807, avait recueilli l'assentiment de toute la classe des amateurs de littérature. Chénier lui consacre un passage élogieux dans son *Rapport*, la considérant comme supérieure à celle de Florian. Elle figure dans les inventaires des autres artistes que nous avons consultés.

<sup>1200</sup> *Como, dramma con maschere, di Milton rappresentato a Ludlow Castle, nel 1634 in presenza di Giovanni Egerton, ... traduzione sostenuta ad litteram – Comus, masque de Milton, représenté au château de Ludlow, en 1634, devant John Egerton, ... traduction littérale*, Paris, Charles Crapelet, 1806, suivi de « Opinions générales de différens critiques sur les beautés et les défauts de Comus ». Il semble qu'il accorde de l'importance à cette œuvre, car il avait une autre édition, uniquement en italien, peut-être celle de Didot en 1812.

théâtre, et ne pas aimer lire le théâtre. L'abondance de pièces à cette époque, leur renouvellement rapide, et la nécessité d'imprimer au plus vite pour satisfaire les spectateurs, imposaient des caractéristiques éditoriales particulières. Sorte d'objets de consommation immédiate, elles étaient souvent vendues sous forme de brochures plutôt que de livres, à proximité des théâtres. Une partie de la bibliothèque n'est pas décrite, il pouvait s'y trouver des œuvres de ce genre.

Il s'est pourtant intéressé à la question des spectacles, en témoigne la lettre de Rousseau à d'Alembert sur l'article « Genève », qui concerne « particulièrement [sur] le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville<sup>1201</sup> ». Cet ouvrage, pour le résumer à l'extrême, condamne le théâtre comme un art de la fausseté et de l'artifice. Il ne peut contribuer à l'édification morale des individus ; la tragédie excite les passions, la comédie tourne en ridicule plus souvent la vertu que le vice. A cet art dévoyé, il préfère les fêtes populaires où se révèle l'égalité de tous. Nous ne saurons jamais quel était l'avis de Lafitte sur la question. Selon nous, Lafitte fréquentait les théâtres, même avant que la famille obtienne ses entrées à l'Odéon, après la reconstruction en 1808. Le second incendie de 1818 entraîne une redistribution des faveurs, et Lafitte est obligé de demander le rétablissement de celle accordée à sa femme. Nous ne savons pas si cela a été accordé. Remarquons cependant que la présence dans une salle de théâtre a aussi une signification sociale : on peut y aller pour voir, mais aussi pour être vu. Ce que nous avons mis en évidence du caractère de Lafitte, montre que cet aspect n'était sans doute pas pour lui déplaire.

En tous cas, de près ou de loin, il a côtoyé des acteurs ; le catalogue cite les portraits de Saint Phal – qui était le frère de Charles Meynier –, et Chénard ; il a aussi exposé un portrait de Saint Prix au Salon de 1798. Dans la bibliothèque, on trouve la trace de cet intérêt pour les acteurs, dans un livre de souvenirs : *Mémoires d'Hyppolite Clairon*<sup>1202</sup>, célèbre actrice du Théâtre Français, auxquels s'ajoute un texte sur l'art dramatique dont le prospectus de l'éditeur vante les mérites : « On n'a rien écrit encore d'aussi élémentaire, d'aussi lumineux et d'aussi profond sur la réunion des qualités naturelles, nécessaires pour bien jouer la tragédie ». Comme il possède en commun cet ouvrage avec son père, doit-on conclure que la Clairon fait partie des "stars" familiales ? Louis n'a pas pu la voir jouer, elle avait mis fin à

---

<sup>1201</sup> J. J. Rousseau, *citoyen de Genève, à Mr d'Alembert, ... sur son article Genève dans le VIIe volume de l'Encyclopédie et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1758.

<sup>1202</sup> *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et réflexions sur l'art dramatique*, publiés par elle-même, Paris, Buisson, an VII (1798-1799).

sa carrière en 1763. Mais elle était de la trempe de ces actrices qui laissent une trace durable, réactivée par la publication de ses mémoires.

Pour que la description du rayon littérature soit complète, il faut rajouter quelques ouvrages de philosophie, discipline qui ne semble pas l'avoir intéressé. Hormis les œuvres de référence des philosophes de l'âge des Lumières qu'il était difficile d'ignorer, il n'y a pas d'essais, ou de textes de réflexion philosophique. Il possède les éditions des *Œuvres complètes* de Diderot publiées à Londres en 1773 ; celles de Montesquieu, publiées aussi à Londres en 1772 ; et celles de Voltaire dans l'édition de 1809 chez Renouard en 65 volumes. « Bel exemplaire » signale Duchesne, et on veut bien le croire, car l'ouvrage a été relié par le fameux Vogel. En revanche, on remarque surtout ce qui n'y est pas ; le grand absent est Rousseau, dont on ne trouve que la lettre sur le théâtre citée précédemment. On aurait pourtant pu s'attendre à l'y trouver, en raison d'une part, du goût de Lafitte pour la nature, que l'on croit déceler au travers des ouvrages de Bernadin de Saint Pierre, et d'autre part, de son intérêt pour l'éducation. Mais l'absence de livre dans une vente ne signifie pas forcément que le propriétaire ne le possède pas ; par exemple, il a pu être conservé par la famille. Il peut aussi exister sous forme de "méchante" édition, qui aurait tiré vers le bas les autres volumes superbes de philosophie : peut-être y avait-il des œuvres de Rousseau vendues avec les livres non détaillés. Quant aux œuvres de morale ou à portée moralisante, elles tiennent une bonne place, et nous avons montré précédemment comment elles ont pu être employées pour l'éducation de la petite Lafitte.

## 4 – L'histoire

### 4.1 – Un goût pour l'ailleurs

Le caractère encyclopédique, aussi bien sur le plan géographique que chronologique, se manifeste dès le premier livre de la rubrique, le *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet<sup>1203</sup>. Même si c'est davantage l'œuvre d'un théologien – montrer que le dessein divin est de faire triompher le christianisme – que celle d'un historien, on y trouve le récit de l'histoire des hommes depuis l'origine des temps jusqu'à Charlemagne, avec un long

---

<sup>1203</sup> Il a une édition de 1771. D'autres suivent en 1774, 1782, 1784, 1786, 1788, ce qui donne à penser que l'ouvrage lui vient peut-être de famille.

développement sur les civilisations antiques. Lafitte n'a guère pu s'abreuver aux sources, car il possède seulement cinq historiens grecs et latins, les plus connus et les plus indispensables pour un artiste néo-classique : Plutarque<sup>1204</sup>, Cornelius Nepos, Quinte-Curce, Suétone<sup>1205</sup>. Les éditions sont anciennes, entre 1747 et 1781, et laissent présumer que Lafitte les possède déjà du temps de sa formation. Contrairement à ce que nous avons remarqué en ce qui concerne les poètes, les éditions bilingues latin-français dominent : un seul ouvrage est en français uniquement, Plutarque. Un autre historien majeur de l'Antiquité, Tacite, figure dans une édition bilingue de 1808<sup>1206</sup>. Il est étonnant qu'il n'ait pas eu les œuvres de cet auteur antérieurement. On remarque immédiatement la pauvreté du fonds latin et grec, au regard de celui de Girodet par exemple. Ce dernier possède une cinquantaine d'auteurs différents, aussi bien latins que grecs. Une trace concrète de la différence de bagage culturel entre les deux artistes. En revanche, comme la plupart des artistes de sa génération, Lafitte possède la somme de Rollin et de ses continuateurs ; mais il ne se limite pas à l'histoire romaine, il a la série complète, soit 59 volumes : *Histoire ancienne des Egyptiens, des Carthagois, des Assyriens etc.*<sup>1207</sup>, *Histoire romaine*<sup>1208</sup>, *Histoire moderne des Chinois, des Japonais, des Indiens, des Persans, des Turcs, etc.*<sup>1209</sup>. Les dates anciennes des différentes éditions semblent indiquer qu'il les a acquises pour accompagner sa formation. La dernière série, « pour servir de suite à l'histoire ancienne de Rollin » n'apparaît pas dans les bibliothèques des autres artistes consultés, et traduit une curiosité pour les civilisations lointaines et pour l'Extrême-Orient ; les diverses relations de voyages et descriptions qu'il possède sur cette partie du monde en apporteront la confirmation. On peut rapprocher de cet attrait pour les civilisations extra-européennes deux œuvres importantes dans la production du XVIII<sup>e</sup> siècle, mêlant

---

<sup>1204</sup> On a regroupé dans un même lot les trois historiens : CORNELIUS NEPOS, *Vies des grands capitaines de l'Antiquité*. Il s'agit probablement de la traduction nouvelle avec des notes, par M. l'abbé Paul, paru à Paris, chez Barbou en 1781 ; QUINTE-CURCE, *De la vie et des actions d'Alexandre*, traduit par M. [André] Dacier, Amsterdam, 1747 ; PLUTARQUE, *Les vies des hommes illustres*, traduites en français, avec des remarques historiques et critiques, par M. [André] Dacier, Paris, chez Nyon jeune, libraire, 1778, 12 vol.

<sup>1205</sup> SÜETONE, *Histoire des douze Césars*, traduite par Henri Ophellot de la Pause, Paris, Saillant et Nyon, 1771, 4 vol. Duchesne indique 3 volumes : erreur ou manque ?

<sup>1206</sup> TACITE, nouvelle traduction par M.-J.-B.-J.-R. Dureau de Lamalle, Paris, chez Giguet et Michaud, 1808, 5 vol. Il serait étonnant qu'il n'ait pas une édition antérieure de cet auteur majeur. Il pouvait y en avoir une parmi les lots non détaillés.

<sup>1207</sup> Lafitte possède la première édition en 1737. Plusieurs éditions suivirent jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Encore un ouvrage de famille ?

<sup>1208</sup> La première édition date de 1724. Lafitte possède celle de 1788 en seize volumes (Duchesne indique 1789, probablement par erreur). Il existe d'autres éditions ultérieures : en 1794-1795, puis en 1803-1805.

<sup>1209</sup> François Marie de MARSY, *HISTOIRE moderne des Chinois, des Japonais, des Indiens, des Persans, des Turcs, etc. pour servir de suite à l'Histoire Ancienne de Rollin*. Lafitte possède l'édition en 30 volumes parue entre 1755 et 1778. Nous n'avons pas trouvé de trace d'une publication ultérieure.

considérations historiques, politiques, géographiques ou même économiques, et qui méritent particulièrement qu'on en dise quelques mots.

De Cornelius de Pauw, il possède une édition complète des *Recherches philosophiques*, concernant différents peuples et espaces géographiques<sup>1210</sup>. Nous nous contenterons de citer simplement le deuxième ouvrage en date de la série, *Recherches philosophiques sur les Egyptiens et les Chinois* (1773). Il est plutôt anecdotique : il visait à répondre à une théorie en vigueur au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui faisait découler la civilisation chinoise de celle d'Égypte<sup>1211</sup>. En 1788, un troisième et dernier ouvrage complète « cette longue suite de discussions relatives à l'histoire de l'homme », *Recherches philosophiques sur les Grecs*, qui « portèrent à un tel degré la culture des arts et des sciences que nos regards aiment toujours à se diriger vers ce point du globe, qui fut pour nous la source de la lumière<sup>1212</sup> ». Tous les Grecs ? Non, juste les Athéniens dont la cité au temps de Périclès représente le régime démocratique par excellence. Contrairement à bien des penseurs des Lumières, il considère que le rayonnement culturel n'explique pas à lui-seul la grandeur de la cité. Il fait du système politique démocratique dont elle jouissait une cause essentielle de cette grandeur. Faut-il rappeler que « l'anticomanie » qui règne à la veille de la Révolution française penche du côté de cette démocratie athénienne qui apparaît pour beaucoup comme un idéal et un modèle<sup>1213</sup> ? Mercier lui-même n'avait-il pas qualifié Paris de « nouvelle Athènes<sup>1214</sup> » ? En l'an III (1795), Poupart Dorfeuille propose « l'établissement d'un Odéon à l'instar de celui d'Athènes » ; le Théâtre de l'Égalité — ci-devant Français — sera d'ailleurs rebaptisé « Odéon » en 1797.

---

<sup>1210</sup> Cornelius de Pauw (1739-1799). Cf. Annexe 4 : Quelques auteurs présents dans la bibliothèque.

<sup>1211</sup> Le champion de la thèse est Joseph de Guignes, qui établit notamment un lien très net entre hiéroglyphes et caractères chinois dans son ouvrage au titre non-équivoque, *Mémoire dans lequel on prouve que les Chinois sont une colonie égyptienne* (1759). Après étude, Pauw démontre que « jamais deux peuples n'ont eu moins de conformité entre eux que les Égyptiens et les Chinois ». Cornelius de PAUW, *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois*, Berlin, Georges Jacques Decker, 1773, tome 2, p.373.

<sup>1212</sup> Cornelius de PAUW, *Recherches philosophiques sur les Grecs*, Berlin, George-Jacques Becker et fils, 1788, Discours préliminaire, p. J.

<sup>1213</sup> Pour beaucoup, mais pas pour tous. Deux clans parmi les philosophes des Lumières se distinguent, les partisans d'Athènes et ceux de Sparte, qui s'opposent dans l'arène politique révolutionnaire : les premiers sont plutôt Girondins, les seconds plutôt Montagnards. Cf. Marcel DORIGNY, « La Grèce antique dans le discours girondin. Libéralisme athénien contre égalitarisme spartiate ? », *Pour la Révolution française. En hommage à Claude Mazauric*, recueil d'études recueillies par Christine LE BOZEC et Eric WAUTERS, Rouen, Publications de l'Université de Rouen-IREC-CRHCT, 1998, p. 345-351. Claude MOSSE, « Une image négative de Sparte à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. La quatrième partie des *Recherches philosophiques sur les Grecs* de Cornelius de Pauw », *Les autorités. Dynamiques et mutations d'une figure de référence à l'Antiquité*, Daniel FOUCAULT et Pascal PAYEN dir., Paris, Jérôme Millon, 2007, p. 51-58.

<sup>1214</sup> Louis Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1783, tome 1, chapitre IX, p. 18.



Mais le plus emblématique de la série est le premier livre en date, *Recherches sur les Américains* (1768-1769)<sup>1215</sup>. Le philosophe hollandais s'appuie sur les nombreux témoignages et récits des voyageurs les plus contemporains de la conquête, passés au rasoir de sa critique. Il doit aussi beaucoup au développement scientifique des Lumières, et surtout à l'*Histoire naturelle* de Buffon, quand il décrit tout ce que renferme le Nouveau Monde, paysages, faune, flore, ou même les populations avec leurs origines, leurs caractéristiques physiques, leurs us et coutumes. Mais son propos va bien au-delà d'une simple description, il raconte la conquête historique des terres, et surtout il s'interroge sur la signification de l'évènement et ses conséquences pour l'histoire de l'humanité. Il oppose le nouveau et l'ancien monde, et dénonce l'impact négatif et destructeur du second sur le premier. « Il n'y a pas d'évènement plus mémorable parmi les hommes, que la découverte de l'Amérique », mais « la conquête du nouveau monde [...] a été le plus grand des malheurs que l'humanité ait essuyé<sup>1216</sup> ». Massacres, destructions, calamités en tous genres, voilà ce qui a accompagné la première mondialisation accélérée<sup>1217</sup>. Au vu de ces effets dévastateurs passés, il porte un regard critique sur la phase d'expansion territoriale et de conquêtes des « Terres Australes » à laquelle se livrent les Européens au nom des sciences et du commerce dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il faut mettre « des bornes à la fureur de tout envahir, de tout connaître<sup>1218</sup> ». Les conséquences seraient terribles : quantité de malheurs s'abattraient sur les peuples conquis, des collisions d'intérêt entre les peuples européens concernant les domaines coloniaux entraîneraient inéluctablement des conflits, « et quand l'Europe est en guerre, tout l'Univers y est<sup>1219</sup> ». Il va même jusqu'à envisager « une extinction totale »<sup>1220</sup> de l'espèce humaine, s'il devait se reproduire des désastres identiques à ceux induits par les conquêtes du XVI<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1215</sup> Cornelius de PAUW, *Recherches philosophiques sur les Américains ou Mémoires intéressants pour servir à l'Histoire de l'Espèce humaine*, Berlin, chez Georges Jacques Decker, Imp. Du Roi, 1768-1769, 2 vol., vol 1, Discours préliminaire, p. a5. Pour les différentes éditions et traductions de cet ouvrage, voir Joseph SABIN, *Bibliotheca Americana*, New York, 1884, vol XIV, pp. 256-258. Cf. Henry CHURCH WARD, « Corneille de Pauw and the controversy over his *Recherches philosophiques sur les Américains* », dans *Modern Language Association*, vol. 51, n°1 (Mars 1936), p.178-206.

<sup>1216</sup> *Ibid.*, p.a2-3.

<sup>1217</sup> Sur cette question de la mondialisation accélérée et de ses différentes phases, voir l'article d'Ottmar ETTE, « Réflexions européennes sur deux phases de mondialisation accélérée chez Cornelius de Pauw, Georg Forster, Guillaume Thomas Raynal et Alexandre de Humboldt », dans *Revue d'Etudes Humboldtiennes*, HIN XI, n°21, 2010, pp. 24-44. L'auteur fait de Pauw un penseur de la « globalité », montrant un monde déséquilibré et déchiré entre deux hémisphères antinomiques et engagés dans un face à face d'où seul le vieux continent peut sortir vainqueur. Voilà un lointain précurseur du réquisitoire sur le déséquilibre nord-sud et sur le nécessaire ajustement de la gouvernance mondiale, thèmes centraux dans le discours actuel sur le développement durable.

<sup>1218</sup> *Ibid.*, p. a4.

<sup>1219</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>1220</sup> *Ibid.*, p. a3r.

Un autre ouvrage, portant sur les mêmes thématiques, et encore plus célèbre, figure également dans la bibliothèque de Lafitte, l'*Histoire des Deux Indes*<sup>1221</sup> de Guillaume-Thomas Raynal. Cornelius de Pauw et ses théories ne sont pas inconnus à ce dernier bien évidemment ; il en partage même certaines. Comme lui, il pense que les bouleversements consécutifs à la première phase de mondialisation vont se reproduire, par suite de la nouvelle vague d'expansion du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais l'ouvrage présente quelques différences notables. D'abord, l'*Histoire* considère toutes les terres explorées et conquises par les Européens, et non pas seulement l'Amérique. Ensuite, il s'intéresse moins aux sciences naturelles qu'à l'histoire de l'humain, à la politique et surtout au commerce, véritable moteur d'un monde en mutation. Enfin c'est un ouvrage collectif, rédigé en collaboration avec de nombreux auteurs, dont Diderot lui-même ; il se présente d'ailleurs comme l'*Encyclopédie*, sous forme d'articles agrémentés de nombreux chiffres et documents. L'ouvrage fut considéré longtemps comme l'encyclopédie du monde colonial et comme une référence, grâce à un élargissement permanent des champs spatiaux et thématiques, régulièrement augmentés, presque en temps réel, de données statistiques transmises par les différents correspondants, que Raynal, homme de réseaux, sait parfaitement attirer et utiliser<sup>1222</sup>. L'apport le plus intéressant concerne les questions de l'esclavage et du colonialisme. Dans la troisième édition, qui doit beaucoup à Diderot, sont clairement énoncés des arguments tranchés en faveur de l'abolitionnisme, ce qui vaudra à Raynal une notoriété et un respect immenses de la part des acteurs de 1789, et le titre de « Père de la Révolution »<sup>1223</sup>.

---

<sup>1221</sup> Guillaume-Thomas RAYNAL, *Histoire politique et philosophique des établissements et du commerce des Européens dans les Deux Indes*, Genève, Jean-Léonard Pellet, 1780, 5 vol. La première édition anonyme de 1770 connut immédiatement un immense succès public, comme en témoignent les éditions successives revues et augmentées, celle de 1774, mise à l'Index par le clergé, et celle de 1780, qui doit beaucoup à Diderot. Cette dernière édition lève l'anonymat et encourt la condamnation du Parlement de Paris : le livre est lacéré en place publique en 1781. Ceci augmente considérablement le succès de l'œuvre, qui ne connaît pas moins de dix-sept nouvelles éditions jusqu'en 1787. Cf. Gilles BANCAREL, *Raynal ou le devoir de vérité*, Paris, Honoré Champion, 2004. Cf. Annexe 4.

<sup>1222</sup> Cf. Gilles BANCAREL, « L'Histoire des Deux Indes de l'Abbé Raynal », *Réseaux de l'esprit en Europe : des Lumières au XIX<sup>e</sup> siècle*, Wladimir BERELOWITCH et Michel PORRET dir., Actes du colloque international de Coppet (décembre 2003), Genève, Droz, 2009. Raynal maintient un intérêt permanent autour de son ouvrage. Entre autres stratégies, les prix fondés dans différentes Académies et notamment dans celle de Lyon entre 1780 et 1789, puis à l'Académie française en 1790 sur le thème de « l'Amérique ». Même si des prix sont rarement accordés, à cause de la qualité moyenne des discours proposés, Raynal enrichit sa propre réflexion, récolte des masses d'informations qu'il intègre dans son ouvrage, et établit des contacts avec des personnes qui deviennent *ipso facto* ses correspondants.

<sup>1223</sup> Sur l'apport de Diderot sur ces questions de la traite et de la colonisation, voir Yves BENOT, « Diderot, Pechméja, Raynal et l'anticolonialisme », *Les Lumières, l'esclavage, la colonisation*, textes réunis et présentés par Roland DESNE et Marcel DORIGNY, Paris, La Découverte, 2005, p. 105-123.

*L'Abrégé chronologique ou Histoires des découvertes*<sup>1224</sup> complète ces deux sommes encyclopédiques. Ses douze volumes compilent les faits les plus célèbres de navigation et les différentes découvertes faites par les Européens, depuis Christophe Colomb jusqu'au naufrage du *Dodington* entre le Cap de Bonne Espérance et Madagascar en 1755. Tirés des journaux de bord ou des relations des officiers, ces récits sont émaillés de très nombreux détails techniques sur la navigation. Duchesne classe parmi les « voyages pittoresques » deux ouvrages bien plus anciens, sans doute parce qu'ils sont illustrés au contraire du précédent, mais qui ont leur place ici. Ils concernent une des plus grandes compagnies de commerce fondées au XVII<sup>e</sup> siècle, la Compagnie orientale des Indes des Provinces Unies (1602). Elle explore, découvre, fait des affaires, mais elle met aussi à la disposition du monde des trésors de connaissances exotiques, contenus dans ces deux ouvrages sur les ambassades menées, l'une vers l'Empereur de Chine<sup>1225</sup> en 1665, et l'autre vers l'Empereur du Japon<sup>1226</sup> en 1680. Ces deux livres anciens bien illustrés, riches en anecdotes et détails pittoresques, apportaient en plus moult détails et compléments d'information sur les processus de conquêtes et de colonisation, à partir d'exemples concrets puisés aux sources même des événements.

Il n'est guère étonnant de les trouver dans une bibliothèque de cette époque, si portée sur l'exotisme, si curieuse des mondes extra-européens. La question de l'Amérique tout particulièrement, de son passé et de son devenir, a été d'une actualité brûlante dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Lafitte comme tant de ses contemporains, a dû être passionné par la question<sup>1227</sup>. Le succès de Pauw retombe au tournant du siècle suivant, et d'autres sommes monumentales viennent le remplacer, comme le *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, par Alexandre de Humboldt. Aucun de ces ouvrages récents ne fait partie de la bibliothèque de Lafitte ; pourtant deux titres laissent penser qu'il s'intéresse encore à la question, l'*Histoire des pêches* (an IX-1800)<sup>1228</sup>, et l'*Histoire des naufrages* (1818)<sup>1229</sup>. Le

---

<sup>1224</sup> Jean BARROW, *Abrégé chronologique ou histoire des découvertes faites par les Européens dans les différentes parties du monde*, traduit de l'anglais par TARGE, Paris, Saillant, 1766, 12 vol. Les deux éditions anglaises de 1756 et 1765 connurent un très grand succès en Angleterre, qui motiva la traduction française en 1766. Mais le livre fut vite dépassé par d'autres et il n'y eut que cette seule édition française.

<sup>1225</sup> Jean de NIEUHOFF, *L'Ambassade de la Compagnie Orientale des Provinces Unies vers l'Empereur de Chine etc.*, traduit par Jean LE CARPENTIER, Leyde, 1665.

<sup>1226</sup> *Ambassades mémorables de la Compagnies des Indes Orientales des Provinces Unies vers les Empereurs du Japon etc.*, avec fig., Amsterdam, Jacob de Meurs, 1680. L'auteur serait Arnoldus Montanus, auteur néerlandais (1625-1683).

<sup>1227</sup> Dans le premier volume de l'*Encyclopédie* paru en 1751, il n'y a que quelques lignes consacrées à l'entrée « Amérique ». Dans le *Supplément* qui paraît en 1776, l'article sur l'« Amérique » se compose d'une vingtaine de pages à petite écriture serrée.

<sup>1228</sup> Cornelis Gijsbertsz ZORGDRAGER, *Histoire des pêches, des découvertes et des établissements des Hollandais dans les mers du nord*, traduit par Bernard de RESTE, Paris, Vve Nyon, an IX, 3 vol. Zorgdrager fut capitaine d'un baleinier à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et son ouvrage sur la chasse à la baleine était un des meilleurs qu'on pût trouver au XVIII<sup>e</sup> siècle. De Reste explique dans l'*Avertissement* au début du tome 1 les circonstances de la

premier complète l'histoire des conquêtes commerciales des Hollandais, et porte cette fois-ci sur les établissements dans les mers du nord. Il passe soigneusement en revue les espèces de poissons et d'animaux marins les plus connus, détaille les différentes pêches, et donne même une « dissertation historique » sur le Groenland et l'Islande, pour servir « d'introduction à l'histoire naturelle de ces contrées ». Il a fait revoir et corriger son manuscrit par « un savant, connu à juste titre par ses profondes connaissances sur l'histoire naturelle » – sans le citer. Le second contient un grand nombre de récits « funestes » et célèbres survenus dans toutes les mers du globe depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, augmentés d'événements plus récents pour la nouvelle édition de 1818. Bien que non-illustré, il constitue un réservoir anecdotique et aventureux, propre à stimuler l'imagination d'un artiste. On comprend tout l'intérêt que de tels ouvrages peuvent présenter pour un lecteur curieux, et pour un artiste, ils constituent une réserve d'anecdotes exotiques à illustrer.

## 4.2 – L'histoire nationale

**Les temps anciens.** Les ouvrages balaient de longues périodes chronologiques, énumérant les différentes dynasties des rois qui se sont succédé depuis le mythique ancêtre mérovingien Pharamond. Certains se présentent sous forme de grands tableaux comme la *Carte générale de la Monarchie française* (1733), le *Théâtre des Rois et Souverains de la famille royale de France* avec ces cartes généalogiques complètes et détaillées (1703-1715)<sup>1230</sup>, ou encore *l'Histoire des Rois de France depuis Pharamond jusqu'à Louis XV* avec ses planches en taille-douce (1722)<sup>1231</sup>. Dans le contexte de la Restauration, ces recueils constituent une source documentaire détaillée et très illustrée ; on y voit par exemple les

---

publication de sa traduction. « Chargé par le Gouvernement de la composition de l'ouvrage », il avait publié le tome 1 en 1791, mais il dut se mettre à l'abri après le 10 août 1792, menacé par « les Révolutionnaires acharnés de [son] District » qui lui « firent un crime capital d'avoir eu des liaisons avec l'ancien Ministère ». Après quelques péripéties sous les différents gouvernements qui suivirent, il obtint enfin en juillet 1798 (Messidor an VI) le soutien du Ministre de la Marine et des Colonies et celui du Ministre de l'Intérieur et l'ouvrage parut dans son intégralité en l'an IX (1800-1801).

<sup>1229</sup> Jean Louis Hubert Simon DEPERTHES, *Histoire des naufrages ou recueil des relations les plus intéressantes des naufrages*, Paris, Ledoux et Tenré, 1818, 3 vol. Il s'agit d'une nouvelle édition refondue et augmentée par J. B. Eyriès d'un ouvrage publié par l'auteur en 1788-1789.

<sup>1230</sup> Ces deux ouvrages figurent dans un même lot. Pierre LEMAU DE LA JAISSE, *Carte générale de la Monarchie française, contenant l'histoire militaire depuis Clovis, jusqu'à la quinzième année accomplie du règne de Louis XV*, en vingt tables enrichies de tailles-douces qui se joignent en une seule carte, Paris [l'auteur], 1733. *Théâtre des Rois et des Souverains de la famille royale de France*, par l'auteur de l'« Atlas historique », Amsterdam, Chatelain frères, 1707-1715.

<sup>1231</sup> Nicolas de FER, *Histoire des Rois de France depuis Pharamond jusqu'à Louis XV*, enrichie de leurs portraits et des faits les plus remarquables composée de soixante et cinq planches en taille-douce, Paris, 1722. Contrairement à ce qu'annonce le titre, il y avait, selon Duchesne, 131 planches.

blasons de l'ensemble des princes cités et des portraits imaginaires — ou plus réels — de tous les rois qui ont pu inspirer Lafitte, et servir de matière première pour les décors du sacre de Charles X.

On ne trouve pas de grandes sommes complètes et détaillées d'histoire générale, mais des abrégés, présentant de façon succincte les principaux faits et événements. Il en possède deux relativement anciens, mais répandus à l'époque de leur parution : celui de François Eudes de Mezeray<sup>1232</sup> dans une édition de 1672, et celui du Père jésuite Daniel, publié en 1724. Celui-ci permet au lecteur d'avoir « dans l'esprit une idée du gouvernement de cette Monarchie, des mœurs de la Nation et des différens changemens qui sont arrivés dans la suite des temps sur ces deux points<sup>1233</sup> ». Sans doute ces abrégés suffisaient-ils pour un lecteur désireux « de ne pas paraître tout à fait ignorans dans l'histoire de sa patrie<sup>1234</sup> », ou pour un artiste en quête d'événements ou d'anecdotes à illustrer. Les *Variations de la Monarchie française dans son gouvernement* (1765) sont plus détaillées et documentées, mais s'arrêtent à la mort de Louis XIV<sup>1235</sup>. Lafitte a probablement trouvé tous ces ouvrages anciens dans son environnement familial, car il en existait de plus récents, qu'il aurait pu se procurer sans peine<sup>1236</sup>.

**Louis XIV.** Son intérêt pour le siècle du Roi-Soleil se révèle dans deux ouvrages se rapportant à Madame de Maintenon : *Madame de Maintenon peinte par elle-même*<sup>1237</sup>, et *Histoire de Madame de Maintenon et de la cour de Louis XIV*<sup>1238</sup>. Les deux se complètent. Dans le premier, Amélie Suart dresse le portrait intime de la marquise à partir de l'abondante correspondance qu'elle a laissée : « J'ai voulu surtout montrer son âme, son caractère [...] et je n'ai rappelé les évènements mémorables du règne de Louis XIV, qu'autant qu'elle en parle

---

<sup>1232</sup> François-Eudes de MEZERAY, *Abrégé chronologique ou Extrait de l'«Histoire de France»*, Paris, L. Billaine, 1672, 6 vol. C'est l'abrégé de sa propre *Histoire de France*.

<sup>1233</sup> Père Gabriel DANIEL, *Abrégé de l'histoire de France depuis l'établissement de la monarchie française dans les Gaules*, Paris, D. Mariette, 1724, 9 vol. Il s'agit également de l'abrégé de son *Histoire de France*, éditée pour la première fois en 1696 et qui connut de nombreuses rééditions jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>1234</sup> *Ibid.*, Préface [non paginée].

<sup>1235</sup> Pierre-Edmée GAUTIER DE SIBERT, *Variations de la Monarchie française dans son gouvernement politique, civil et militaire, avec l'examen des causes qui les ont produites ou Histoire du gouvernement de France depuis Clovis jusqu'à la mort de Louis XIV*, Paris, Saillant, 1765, 4 vol.

<sup>1236</sup> Et notamment celui de Charles-Jean-François HENAULT, *Nouvel abrégé chronologique de l'Histoire de France contenant les évènements de notre histoire depuis Clovis jusqu'à la mort de Louis XIV*, dont la première édition date de 1744. Il fut continué depuis la mort de Louis XIV jusqu'à la paix de 1783 par Antoine-Etienne-Nicolas Des Odoards-Fantin en 1788, et connut plusieurs éditions jusqu'en 1800.

<sup>1237</sup> Amélie SUART, *Madame de Maintenon peinte par elle-même*, Paris, Maradan, 1810. Cet ouvrage a été classé en littérature par Duchesne.

<sup>1238</sup> Gaspard-Louis LAFONT D'AUSSONE, *Histoire de Madame de Maintenon et de la cour de Louis XIV*, Paris, de l'imprimerie de Magimel, 1814, 2 vol.

elle-même<sup>1239</sup> ». Dans le second, Lafont d'Aussone la replace dans une perspective plus historique, comme l'indique le sous-titre : *Ouvrage qui embrasse les règnes des Bourbons, depuis la guerre de la Ligue jusqu'à la Régence du Duc d'Orléans*. En fait, il s'agit surtout de « la petite histoire » de la vie quotidienne à la cour, avec ses intrigues et ses cabales. Peut-être Lafitte s'est-il inspiré de cet ouvrage quand on lui demanda, dix ans plus tard, un dessin illustrant le règne de Louis XIV, pour orner une vase monumentale pour la Galerie des Glaces<sup>1240</sup>. Mais il avait déjà approché l'histoire de la période, sous l'angle particulier de la révocation de l'Edit de Nantes, à l'occasion de la publication en 1806 des *Anténors modernes*, dont il a fait les illustrations. Celle qui sert de frontispice au tome 3 s'intitule *Proscription et massacre de cent mille familles protestantes*<sup>1241</sup>. L'ouvrage fait l'objet d'une étude détaillée dans le chapitre consacré à l'illustration, mais il faut en dire un mot ici, à cause de la personnalité de l'auteur anonyme, identifié immédiatement à Pierre-Jean-Baptiste dit Publicola Chaussard<sup>1242</sup>. La critique se déchaîne contre lui ; on l'accuse d'avoir réécrit le siècle de Louis XIV, et surtout d'avoir déprécié le grand roi : « L'ouvrage des Anténors n'a pu être composé que dans des temps où les philosophes attisaient de tous les côtés le feu des discordes civiles : c'est un brandon qui devait alimenter la haine contre les rois et les prêtres<sup>1243</sup> ». Le passé révolutionnaire bien connu de Chaussard explique à coup sûr la violence des propos : de l'épigramme aux notes finales, tout trahit « un homme qui s'est pénétré des maximes de la révolution et de la philosophie, et qui s'est accoutumé, dans les tribunes des clubs, à se répandre en déclamations<sup>1244</sup> ». Nous trouvons très peu d'auteurs ayant ce profil dans la bibliothèque de Lafitte. Le contenu de l'ouvrage résolument hostile à la monarchie ne correspond pas aux idées qu'il manifeste après l'Empire. Mais qui peut dire quel était l'état d'esprit de Lafitte en 1806 ? Connaît-il Chaussard ? Ce n'est autre que l'« observateur impartial » du *Pausanias français*<sup>1245</sup>, qui commente les principales

<sup>1239</sup> Amélie SUART, *op. cit.*, Préface de l'auteur, p. XLVIII.

<sup>1240</sup> Le projet date du règne de Louis XVIII. Mais l'exécution en fut repoussée et Lafitte n'eut le temps de produire qu'un seul dessin intitulé *Louis XIV règne par lui-même*.

<sup>1241</sup> *Les Anténors modernes ou voyages de Christine et de Casimir en France, pendant le règne de Louis XIV, esquisses des mœurs générales et particulières du XVIIème siècle, d'après les mémoires secrets des deux ex-souverains, continués par Huet, évêque d'Avanches*, Paris, F. Buisson, 1806, 3 vol. Son titre se réfère aux *Voyages d'Antéor en Grèce et en Asie* d'Etienne-François de Lantier, et il est publié en 1806 chez le même éditeur, François Buisson. Il y eut, dit-on, beaucoup d'Anténors cherchant à bénéficier du succès du premier.

<sup>1242</sup> Pierre-Jean-Baptiste dit Publicola Chaussard (1766-1823). Cf. Annexe 4 : Quelques auteurs présents dans la bibliothèque.

<sup>1243</sup> *Mercure de France*, n° CCLXXXII, 13 décembre 1806, p. 554-555.

<sup>1244</sup> *Mélanges de philosophie, d'histoire, de morale et de littérature, suite des Annales catholiques et des Annales littéraires et morales*, 1807, tome 3, p. 458.

<sup>1245</sup> *Le Pausanias français ; état des arts du dessin en France à l'ouverture du XIXème siècle : Salon de 1806*, par un observateur impartial, Paris, F. Buisson, 1806. La planche XVIII représente le frontispice du tome 3 des

productions du Salon de 1806, et parle en termes élogieux de Lafitte ; mais l'essentiel du propos est consacré à la planche du tome 3, qu'il analyse moins sur le plan esthétique que sur la signification de l'événement représenté.

**Les questions de religion.** Est-ce à cette occasion que les questions religieuses ont intéressé Lafitte, ou l'était-il avant ? En tout cas, il possède des ouvrages sur les guerres de religion, comme celui publié en 1814 par Charles Lacretelle, un auteur qu'il apprécie, apparemment, et dont il partage peut-être les points de vue<sup>1246</sup>. Mais il détient aussi un ouvrage fondamental sur le plan des sources : les *Mémoires*, de Pierre de l'Estoile, qui, en témoin attentif, consigne par le menu les événements survenus sous les règnes d'Henri III et Henri IV<sup>1247</sup>. Emaillés d'anecdotes et de précieux commentaires, ils restituent la dureté des guerres civiles sur fond de fanatisme religieux. Les questions religieuses apparaissent encore dans *L'Abrégé de l'histoire de Port-Royal* de Jean Racine, qui prend la défense de l'abbaye, haut lieu du jansénisme durant tout le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1248</sup>. C'est une autre grande controverse de cette époque, en réaction aux doctrines de l'Eglise réformée, mais aussi à celles d'un catholicisme triomphant, ultramontain et jésuite. Dans la bibliothèque du père de Lafitte, se trouvait déjà un ouvrage d'un janséniste célèbre, Antoine Arnauld, *Réflexions sur un livre intitulé préservatif contre le changement de religion*, dont il n'y eut qu'une édition en 1682<sup>1249</sup>. Sans doute se trouvait-il dans la famille depuis longtemps, car il ne devait pas être très facile de se le procurer au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Doit-on s'étonner de l'intérêt de Lafitte pour ces périodes de querelles religieuses ? Peut-être pas quand on songe que sa famille paternelle est originaire de Montauban, haut lieu du protestantisme au début du XVII<sup>e</sup> siècle. La famille Lafitte est catholique, au moins depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, et la bibliothèque du père traduit des croyances nettes en ce sens. Mais en a-t-il toujours été ainsi ? Qu'elle n'ait jamais quitté le giron de l'Eglise romaine, ou qu'elle ait fait un détour par le protestantisme, la dureté des temps a pu affecter de la même manière les ancêtres Lafitte, et la

---

*Anténors modernes : Massacre, proscription de cent mille familles protestantes.* Chaussard ne parle pratiquement pas des autres œuvres exposées par Lafitte.

<sup>1246</sup> Charles LACRETELLE, *Histoire de France pendant les guerres de religion*, Paris, Delaunay, 1814-1816, 4 vol.

<sup>1247</sup> Pierre de L'ESTOILE, *Mémoires pour servir à l'histoire de France, contenant tout ce qui s'est passé de plus remarquables dans ce Royaume depuis 1515 jusqu'en 1611, ...*, Cologne, chez les Héritiers de Herman Demen, 1719, 2 vol. L'ouvrage contient « les portraits des Rois, Reines, Princes, Princesses et autres personnes illustres dont il y est fait mention ». Il ne sera réédité dans son intégralité qu'en 1825.

<sup>1248</sup> Jean RACINE, *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, Paris, Lottin, 1767. Selon les mémoires de Louis Racine, fils de l'auteur, ce texte n'était pas destiné à l'impression. Ecrit vraisemblablement vers 1693, il devait servir à plaider la cause des religieuses auprès de l'archevêque de Paris. Louis Racine le publia en 1742.

<sup>1249</sup> Surnommé « le grand Arnauld », il est le frère des abbesses de Port Royal Angélique et Agnès. Ses idées et ses prises de position lui valurent bien des ennemis et le contraignirent souvent à se cacher. Il passa les seize dernières années de sa vie en exil à Bruxelles. L'ouvrage en question est une réponse à *Préservatif contre le changement de religion*, de Pierre Jurieu, pasteur et théologien protestant.

mémoire orale en apporter des bribes jusqu'au petit Louis. Il devait être difficile d'échapper à l'effervescence religieuse en ces temps troublés, et de continuer ensuite à s'y intéresser, ne serait-ce que par curiosité intellectuelle. C'est peut-être même Jean Lafitte qui s'est procuré le livre de Racine retrouvé dans la bibliothèque de son fils.

**L'histoire contemporaine.** Pour compléter l'histoire de France, de Louis XIV à la Révolution, il acquiert plus tardivement, en 1808, les six volumes de *l'Histoire de France pendant le XVIIIème siècle* (de 1709 à 1789), dans lesquels Charles Lacretelle s'attache à montrer les origines de la Révolution, car « la période historique [qu'il a] parcouru dans cet ouvrage est bien moins remarquable par les événemens qu'elle renferme que par ceux auxquels elle a donné naissance<sup>1250</sup> ». Il évoque les malheurs de la famille royale et rappelle le courage de Marie-Antoinette. Il aura à son propos un échange de lettres avec Madame Campan, première femme de chambre de la Reine ; leur volonté commune est de replacer « le caractère de la reine dans un jour plus favorable », car « jamais personne ne fut plus calomniée ». Serait-ce aussi l'opinion de Lafitte, à qui l'on demanda de dessiner un cartouche pour le testament de la reine<sup>1251</sup> ? Il a d'ailleurs les *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette*, de Madame Campan<sup>1252</sup>. Ce n'est pas à proprement parlé une biographie : « J'ai passé la moitié de ma vie soit auprès des filles de Louis XV, soit auprès de Marie Antoinette », dit-elle, « et j'ai su quelques faits curieux dont la publication peut intéresser, et la vérité des détails fera le mérite de mes écrits<sup>1253</sup> ».

**Liquidation de la Révolution.** Antérieurement, Lacretelle avait publié entre 1801 et 1806, *un Précis historique de la Révolution française*, de l'Assemblée législative jusqu'à la période directoriale, que Lafitte, apparemment, ne possédait pas. Pourtant sous la plume de cet historien royaliste, antijacobin farouche, rallié au moins pour la forme à Bonaparte, il aurait trouvé un avant-goût de ces brûlots polémiques, très orientés, fréquents sous la Restauration, et dont il possède un exemple, *L'Histoire des Jacobins*<sup>1254</sup>, attribué à Vincent Lombard de Langres et publié en 1820. L'ouvrage relaie l'idée de "complot", théorisé par

---

<sup>1250</sup> Charles LACRETELLE (dit Lacretelle jeune), *Histoire de France pendant le XVIIIème siècle*, Paris, Buisson, 1808-1812, tome 1, Avertissement de l'auteur à la troisième édition, p. I. Chronologiquement, cet ouvrage complète celui de Gautier de Sibert. Cf. Annexe 4 : Quelques auteurs présents dans la bibliothèque.

<sup>1251</sup> A ce jour, nous n'avons pas retrouvé l'édition dont il s'agit.

<sup>1252</sup> Madame CAMPAN, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, suivis des souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI*, Paris, Beaudouin frères, 1822, 3 vol. L'ouvrage paraît dans la collection des mémoires relatifs à la Révolution française.

<sup>1253</sup> *Ibid.*, tome 1, Avant-propos, p. 6.

<sup>1254</sup> *Histoire des Jacobins, depuis 1789 jusqu'à ce jour, ou Etat de l'Europe en novembre 1820*, par l'auteur de l'Histoire des Sociétés secrètes, Paris, Gide fils, 1820. D'après Quérard (*Les supercheries littéraires dévoilées*, Paris 1852, tome IV, p. 453-455), l'auteur serait Vincent Lombard de Langres (ca 1765-1830). Cf. Annexe 4 : Quelques auteurs présents dans la bibliothèque.



l'abbé Barruel, dont le livre vient d'être réédité en 1819<sup>1255</sup>. « Sous le nom affreux de Jacobins, une secte a apparu dans les premiers jours de la révolution française, enseignant que *les hommes sont tous égaux et libres* ; au nom de cette égalité, de cette liberté désorganisatrices, foulant aux pieds les autels et les trônes ; [...] appelant tous les peuples au désastre de la rébellion et aux horreurs de l'anarchie<sup>1256</sup> ». Mise en sommeil durant l'épisode napoléonien, « la secte » reparait dès les premiers craquements de l'Empire, et manifeste une dangerosité particulière sous la Restauration. Le danger est plus que jamais présent en 1820, et il a pris un visage nouveau. La monarchie est certes rétablie, mais ce n'est pas celle que les traditionnalistes, disons le mot, les Ultras, appelaient de leurs vœux : « Depuis 1813, la tactique des frères tend à neutraliser et affaiblir partout la puissance royale<sup>1257</sup> ». Lombard de Langres prolonge la pensée de Barruel et l'adapte aux conditions nouvelles : « Quelle est aujourd'hui leur devise [celle des adeptes de la secte] ? Charte, idées libérales, système représentatif [...] Avec ces mots vides de sens, on remue aujourd'hui les peuples comme on les remuait en 1792 avec ceux de liberté et d'égalité<sup>1258</sup> ». La « secte » ourdirait ses complots en Europe et en France, elle serait responsable de l'assassinat du Duc de Berry. On aura compris dans quel camp se bat l'auteur, et on ne sera pas étonné que Lafitte possède ce genre d'ouvrage.

Sous le même numéro est vendu un second livre au titre neutre, *Vie politique de tous les députés de la Convention nationale, pendant et après la Révolution*, mais dont le propos apparaît sans ambiguïté en sous-titre : « Ouvrage dans lequel on trouve la preuve que dans le procès de Louis XVI la peine de mort avait été rejetée à une majorité de six voix<sup>1259</sup>. C'est un dictionnaire biographique énumérant tous les députés de la Convention. Son auteur, Jean Baptiste Magloire Robert, partage les mêmes idées ultraroyalistes que Lombard, et dénonce

---

<sup>1255</sup> Augustin BARRUEL, *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, Hambourg, P. Fauche, 1798-1799. La Révolution aurait été la conséquence des menées subversives d'un ensemble d'acteurs, des philosophes des Lumières aux sociétés secrètes, Maçons et Illuminés, tous coalisés contre l'Eglise et la Monarchie. Cf. Michel RIQUET, *Augustin de Barruel. Un jésuite face aux Jacobins francs-maçons. 1741-1820*, Paris, Beauchesne, 1989.

<sup>1256</sup> Augustin BARRUEL, *op. cit.*, tome I, Discours préliminaire, p. V. La symbolique utilisée par Barruel pour évoquer les exactions jacobines se rattache souvent au monde des bêtes sauvages, de monstres sanguinaires, aux crocs et dents acérés ; il parle de « secte dévorante », de « délire, [de] la rage et [de] la férocité » et ces images ne sont pas sans rappeler une gravure dont Lafitte a produit le dessin, *Les Formes acerbes*, qui évoque les crimes de Joseph Lebon lors de sa mission dans le Pas-de-Calais.

<sup>1257</sup> *Histoire des Jacobins*, p. 314.

<sup>1258</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1259</sup> M. R..., *Vie politique de tous les députés de la Convention nationale pendant et après la Révolution*, Paris, L. Saint Michel, 1814. L'auteur est Jean-Baptiste-Magloire Robert (1766-18..), dont le nom apparaît d'ailleurs sur certains exemplaires. Avocat de formation, il a fait carrière dans la presse et l'édition, en fondant de nombreux journaux monarchistes à Paris et dans différentes villes de France. Cf. Éric WAUTERS, « La dialectique province-Paris dans la presse des départements : entre vie politique locale et réseaux nationaux d'opinion », *AHRF*, 2002, vol. 330, n°1, p. 71-85. Cf Annexe 4.

les libéraux jacobins. Ce monarchiste de toujours — ne dit-il pas « Ma devise est : une Foi, un Roi<sup>1260</sup> » — écrit la *Vie politique* en 1814, pour séparer le bon grain de l'ivraie : « Il importe que l'Europe comme le Roi de France aient sous les yeux les opinions des Conventionnels qui n'ont été qu'égarés, mais dont le cœur et les mains sont purs<sup>1261</sup> ». Le livre apparaît surtout comme un règlement de compte, jetant en pâture à l'Histoire et aux Français ceux des « députés qui ont eu le malheur d'être travaillés par cette fièvre chaude qui les a portés à détruire tout ce qui était digne de notre respect<sup>1262</sup> ». Les lectures de Lafitte sur l'histoire de son temps sont décidément bien orientées.

Il faut encore porter à ce dossier les *Mémoires sur l'expédition de Quiberon*<sup>1263</sup>. L'auteur, Louis Gabriel de Villeneuve-Laroche-Barnaud, fait partie de ces Blancs qui ont voué leur vie aux Bourbons ; « [son] dévouement à la bonne cause, [ses] faibles services et [ses] infortunes passées l'ont pourtant « rendu l'objet d'une persécution d'un nouveau genre ». Il a perdu la place qu'il occupait aux contributions indirectes, et ne touche que la moitié de la retraite à laquelle il a droit. Les responsables de cette injustice, il les désigne en citant Chateaubriand : « Il faut que je dise à mon tour, ce que j'ai fait pour la monarchie, ce que j'ai souffert pour la monarchie, ce que les ministres de S. M. Louis XVIII ont fait pour moi<sup>1264</sup> ». Comme Robert, royaliste de toujours, lui-aussi s'en prend donc à ces ministres « qui depuis quatre ans ont prodigué les trésors de cette inépuisable clémence [celle du Roi] à tant de grands criminels », en négligeant les légitimes et fidèles soutien du Roi. Au-delà de cet aspect politique et contestataire, l'ouvrage se veut une mise au point et un récit « authentique » de ces tentatives des Blancs pour abattre la Révolution et restaurer la monarchie, et on sait quel a été le rôle des régions de l'Ouest et principalement de la « Vendée » dans l'action. Sous la Restauration, ces territoires sont mis à l'honneur par les visites répétées des plus proches parents du roi, le duc et la duchesse d'Angoulême, et la duchesse de Berry ; ils se couvrent de monuments commémoratifs, de la simple croix à la chapelle. Lafitte apporte sa contribution à l'établissement de cette mythologie « vendéenne »,

<sup>1260</sup> Jean-Baptiste-Magloire ROBERT, *Causes en partie inconnues des principaux événements qui ont eu lieu en France depuis 32 ans*, Paris, chez l'auteur, 1817, 3 vol., vol. I, préface, p. VIII.

<sup>1261</sup> M. R..., *Vie politique*, op. cit., préface, p. XIII.

<sup>1262</sup> *Ibid.* Peut-être faut-il rappeler que Lafitte ne figure pas parmi les artistes signataires demandant la clémence pour le peintre David, régicide et exilé en Belgique.

<sup>1263</sup> Louis-Gabriel de VILLENEUVE-LAROCHE-BARNAUD, *Mémoires sur l'expédition de Quiberon, précédés d'une notice sur l'émigration en 1791 et sur les trois campagnes de 1792, 1793, 1794*, Paris, Le Normant, 1819-1822, 2 vol. L'auteur est un chef de bataillon, « un des prisonniers échappés au massacre de Quiberon ». On connaît la valeur symbolique fondamentale que revêt l'épisode pour les royalistes. Cet échec cuisant subi par l'armée des émigrés, soutenue par les Anglais, « une des plus affreuses catastrophes dont la mémoire puisse être transmise à la postérité », marque le coup d'arrêt des tentatives de rétablissement de la royauté.

<sup>1264</sup> L'expression (en italique dans le texte) reprend les sous-titres d'une notice intitulée *De la Vendée*, publiée dans *Le Conservateur*, 1819, tome IV, 44<sup>ème</sup> livraison (chez Le Normant, Paris).

en fournissant des plans pour une chapelle rappelant le passage de la duchesse d'Angoulême en septembre 1823 au Mont aux Alouettes, centre de la « Vendée militaire », « pour perpétuer le souvenir d'une époque à jamais mémorable <sup>1265</sup> ». Autre grand serviteur et défenseur de la monarchie, mais honoré celui-là, Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé, émigré dans les premiers jours de la Révolution et l'organisateur de l'armée à Worms, dont Lafitte a la biographie par Claude-Antoine Chambelland<sup>1266</sup>. L'auteur retrace toute la carrière de ce grand général, mais insiste sur la période 1789-1818, année de sa mort. Son ouvrage constitue un véritable panégyrique à la gloire d'un homme dont on se souviendra qu'il s'agit « du premier et du dernier défenseur du trône de Louis XVI ».

Peut-être en lien avec les questions relatives aux émigrés et à leurs rapports avec l'Angleterre, il s'est intéressé au *Recueil de discours prononcés au Parlement d'Angleterre par J.-C. Fox et W. de Pitt* paru en 1819<sup>1267</sup>. Cette traduction est l'œuvre d'admirateurs de la Grande-Bretagne comme l'indiquent les premières phases de l'*Avertissement des éditeurs français* : « Tandis que la France propageait le sentiment de la liberté, l'Angleterre en a donné la leçon. [...] L'expérience politique d'un peuple voisin lui [la France] sera utile ; elle l'éclairera et la fera marcher plus rapidement et plus droit dans cette route nouvelle ». Pendant la Révolution, l'Angleterre a cherché à influencer parfois directement sur la politique française en apportant un soutien actif aux émigrés, parfois simplement en les accueillant sur son sol — Louis XVIII y séjourne de la fin de 1807 jusqu'à son retour sur le sol français. Gageons que les événements, opposant les deux pays pendant plus de vingt ans, ont fait l'objet de bien des interventions au Parlement ; pour un contemporain, rien de plus naturel que de trouver un intérêt à cette source de première main. Il est cependant curieux, pour un Français, de s'intéresser à ce point de vue-là. C'est peut-être en raison des liens amicaux et familiaux existant de longue date avec la Grande-Bretagne. D'ailleurs, l'histoire en général de ce pays retient son attention. Il possède l'*Histoire d'Angleterre* de David Hume dans une édition de 1765<sup>1268</sup>, qu'il doit avoir depuis longtemps, car des éditions ultérieures plus complètes

---

<sup>1265</sup> Selon les propres termes de la Duchesse d'Angoulême. La pose de la première pierre eut lieu le 18 septembre 1825 mais la construction est abandonnée à la suite de la Révolution de 1830. Il semble que les plans de Lafitte n'aient pas été utilisés, puisque la chapelle néogothique est attribuée à Amable Macquet, l'architecte envoyé en 1824 par le Conseil des Bâtiments civils dans le département. Néanmoins des dessins de Lafitte subsistent à l'Historial de Vendée et ils sont proches du parti retenu par Macquet.

<sup>1266</sup> Claude-Antoine CHAMBELLAND, *Vie de L.-J. de Bourbon-Condé, Prince de sang, grand-maître de la maison du roi...*, Paris, Dentu, 1819-1820, 3 vol.

<sup>1267</sup> *Recueil de discours prononcés au Parlement d'Angleterre par J.-C. Fox et W. de Pitt*, traduit de l'anglais et publié par M. H. de J... et L. P. de Jussieu, Paris, Le Normant, 1819-1820, 12 vol.

<sup>1268</sup> David HUME, *Histoire d'Angleterre contenant celle des Maisons de Plantagenet, Tudor et Stuart*, traduite en français par Mme B..., Amsterdam, 1765, 18 vol. La traductrice est Octavie Guichard, dame Belot. Il peut s'agir des éditions de la Maison de Tudor (1763), de Plantagenet (1765) par Mme Belot, et de celle de Stuart, dont la

existent, dont celle avec un *Essai sur la vie et les écrits de Hume* par Campenon, qui paraît en 1819-1822, c'est-à-dire au moment probable où il acquiert les discours de Fox et Pitt.

Tous ces livres sont l'expression des idées que Lafitte partage avec le milieu qu'il fréquente. Mais est-il sincère ? Est-il proche de cœur, ou opportuniste ? On peut être tenté d'acheter un ouvrage pour le mettre en bonne place, comme caution de sa bien-pensance, ou simplement parce qu'il fait beaucoup parler de lui : le succès est toujours prescripteur. Mais ceux dont il a été question n'ont guère eu d'audience que dans le milieu qui les a vus naître. Plus que la présence de ces livres, c'est l'absence d'autres – comme des ouvrages ayant une vision révolutionnaire ou défendant la période – qui nous fait conclure à sa sincérité. Mais pour autant, cerner les opinions intimes d'un individu, en se fondant sur le contenu des rayons de bibliothèque, comporte une large part d'incertitude.

Ainsi, que dire de l'ouvrage suivant : *Œuvres de Napoléon Bonaparte*. Il ne s'agit pas de ses œuvres littéraires, comme le titre le laisserait penser, mais d'un recueil chronologique de lettres, proclamations, bulletins et discours, car « ce qu'il a écrit, ce qu'il a dit dans les diverses circonstances de son existence militaire et politique, servira mieux à le faire connaître que les discours de ses amis ou de ses ennemis<sup>1269</sup> ». L'éditeur publie tout ce qu'il a pu réunir de documents écrits de la main de Bonaparte. Il procure aussi une « histoire chronologique très détaillée de Bonaparte [...] sans aucune observation critique », ce qui fait de cet ouvrage un outil commode pour avoir une vue d'ensemble assez précise des différents événements survenus sous le Consulat et l'Empire. N'y voyons sans doute que de la curiosité de la part de Lafitte envers un personnage qu'il a servi, pour des raisons sans doute plus économiques qu'affectives. Il a été en effet une des petites mains qui ont contribué à l'établissement de la mystique impériale, notamment par les dessins des médailles ou par les décors officiels pour des événements du règne. Les textes des *Œuvres* pourront lui remettre en mémoire les campagnes illustrées, les batailles célèbres, et les actes héroïques des généraux de Napoléon qu'il a contribué à fixer par l'image, en travaillant pour les éditions successives des *Fastes* de Ternisien d'Haudricourt<sup>1270</sup>. Intérêt curieux certainement, mais pas sentimental de la part de Lafitte, qui ne se procure d'ailleurs pas le *Mémorial de Sainte Hélène* par le

---

traduction est due à l'Abbé Prévost (1760), réimprimées ensemble. La critique de Grimm n'est guère engageante : « Nous pouvons nous flatter d'avoir une traduction entière et bien mauvaise de tout l'ouvrage de M. Hume ». *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et Diderot*, Paris, Furne et Ladrangé, 1829, tome 4, 1<sup>er</sup> avril 1765, p. 235-236.

<sup>1269</sup> *Œuvres de Napoléon Bonaparte*, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1821-1822, 5 vol. Cette citation et la suivante sont extraites de l'introduction non paginée.

<sup>1270</sup> Cf. Deuxième partie, chapitre 3 : *Les recueils de planches*.

Comte de Las Cases, paru peu de temps après en 1823, et qui deviendra vite le livre de chevet des nostalgiques bonapartistes.

### 4.3 - Paris

Enfin, et pour en terminer avec l'histoire, nous trouvons des ouvrages sur Paris, ce qui est logique, considérant la famille maternelle de Lafitte typiquement parisienne, comme l'est aussi celle de Marie-Jeanne-Adélaïde. Dans un ouvrage déjà ancien (1763), *Essais historiques sur Paris*<sup>1271</sup>, Poullain de Saint-Foix se propose « de faire connaître par des faits et des anecdotes le caractère, les mœurs, les usages et coutumes de [sa] Nation<sup>1272</sup> ». Mais, en fait de nation, c'est le plus souvent sa bonne ville de Paris qu'il décrit dans les moindres détails, depuis la création de Lutèce. Dans le tome 1 par exemple, on en voit évoluer l'architecture, rue par rue, et il émaille son propos de quantité d'anecdotes qui ont trait aux différents quartiers : les demeures remarquables, les habitants célèbres, ou encore les événements historiques qui s'y sont déroulés. Ce récit éminemment pittoresque s'appuie aussi sur de très nombreuses citations d'auteurs, pour étayer ses propos, ou encore des lettres. Au fil des pages, il aborde quantité de thèmes, dans des paragraphes parfois très courts et passe d'un sujet à l'autre, la plupart du temps sans suite logique. Lafitte a pu y puiser bien des faits relatifs à l'histoire de France et de la monarchie.

L'ouvrage suivant s'apparente à ce genre d'écrits, mais il est plus rigoureux, plus méthodique, presque plus scientifique. Pour son auteur, Jacques Antoine Dulaure, un travail comme celui de Saint-Foix est l'œuvre d'un écrivain « réduit au rôle d'annaliste ou de chroniqueur » et « son ouvrage n'offre qu'une bigarrure sans unité, sans intérêt ». Pour écrire *L'Histoire physique, civile et morale de Paris*, il a réuni une abondante documentation, « des preuves » — nous dirions aujourd'hui des sources — qu'il a trouvées dans des livres plus anciens et des manuscrits très peu utilisés jusque-là, et qu'il exploite avec une méthode rigoureuse<sup>1273</sup>. Son livre, espère-t-il, « pourra même tenir lieu d'un *Abrégé de l'Histoire de*

---

<sup>1271</sup> Germain-François Poullain de SAINT-FOIX, *Essais historiques sur Paris*, Paris, Duchesne, 1763, 3<sup>ème</sup> édition. Il y eut deux éditions postérieures, 1766 et 1776 et à partir de 1805, une reprise par son neveu, *Pour faire suite*.

<sup>1272</sup> La citation est tirée de l'édition de 1767, tome 5, p.5. Voir Clarisse COULLOMB, « La première histoire de Paris pour le grand public. Les *Essais historiques sur Paris* de Poullain de Saint Foix », *Les histoires de Paris : XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Thierry BELLEGUIC et Laurent TURCOT dir., Paris, Hermann, 2012, vol. 2, p. 375-401.

<sup>1273</sup> Jacques Antoine DULAURE, *Histoire physique, civile et morale de Paris depuis les premiers temps historiques jusqu'à nos jours*, Paris, Guillaume, 1823, 10 vol. et 1 vol. d'atlas. La première édition date de 1821 et fut suivie de beaucoup d'autres, à chaque fois corrigées et augmentées, car l'œuvre rencontra un vif succès. Taillandier, qui fit la notice nécrologique de Dulaure en 1836, dit que c'est l'ouvrage « qui valut le plus d'éloges,

*France* ». Il part d'un postulat qu'il expose dès le début de la préface : « Persuadé que le miroir le plus fidèle des mœurs et du caractère de chaque période se trouve dans les établissements qu'elle a vus naître, je me suis appliqué, quel que soit leur plus ou moins d'utilité, à n'en omettre aucun ». L'ouvrage se divise en période — « ordinairement déterminée par de grands évènements politiques » —, section et article. Pour chaque période, plusieurs sections « contiennent l'historique, la description de tous les établissements, institutions, monumens, édifices civils et religieux, et l'état des spectacles ». On comprend ce qui pouvait retenir l'attention de Lafitte dans cet ouvrage, en plus *Orné de gravures représentant divers plans de Paris, ses monuments et ses édifices principaux*. Lafitte s'est intéressé de très près à l'architecture, comme en témoignent de nombreuses pièces décrites dans le catalogue de son cabinet. On trouve même sous le numéro 143, des dessins réalisés par lui-même : « Plans, vues ou détails de divers monumens de Paris : croquis, calques ou dessins. 9 pièces. ». L'ouvrage était suffisamment important pour lui, pour qu'il en prît grand soin et le fit relier par Vogel. D'ailleurs l'exemplaire se vend 126 francs, une des enchères les plus élevées de la vente. Mais que dire de Dulaure, dont la personnalité ne correspond pas à celles des auteurs déjà rencontrés<sup>1274</sup>. Il n'est que d'écouter cette critique d'un autre écrivain à propos de l'*Histoire* : « C'est un scandale sans nom, une longue et furieuse diatribe contre la religion et la monarchie, un amas de mensonges grossiers, de calomnies impudentes<sup>1275</sup> ». Il figure dans la *Vie politique de tous les Députés*, comme ayant voté l'appel au peuple et la mort du roi sans sursis. Il aurait d'autre part dénoncé au Directoire des imprimés royalistes répandus dans le midi pour encourager les gens à la révolte. Après Chaussard, un autre profil bien différent des auteurs privilégiés par Lafitte !

On trouve encore, et ce n'est pas une surprise, un ouvrage extrêmement répandu dans les bibliothèques depuis plusieurs décennies : le *Tableau de Paris* de Louis Sébastien Mercier<sup>1276</sup>. Cette sorte de guide très particulier de Paris, enchaîne les descriptions toujours vivantes, parfois acerbes et sarcastiques de la société d'Ancien Régime. L'auteur veut dresser

---

mais en même temps aussi, le plus de critiques ». Cf. *Mémoires des Antiquaires de France*, Tome 12, 1836, p. xli-lxij. Les citations qui suivent sont extraites de la préface de la première édition.

<sup>1274</sup> Jacques-Antoine Dulaure (1755-1835). Cf. Annexe 4 : Quelques auteurs présents dans la bibliothèque.

<sup>1275</sup> Ce passage est extrait du Prospectus pour le *Tableau historique et pittoresque de Paris depuis les Gaulois jusqu'à nos jours*, de Jacques-Maximilien Benjamin Bins de SAINT-VICTOR. Dulaure le cite dans la préface du tome 1 de la deuxième édition de l'*Histoire physique etc.*, p. ij, note 1.

<sup>1276</sup> Louis Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1783, 4 vol. in-12. Il existe bien une édition en 1783 composée de huit tomes en quatre volumes, mais dans le format in-8. Dans le format in-12, il peut s'agir des quatre premiers volumes de l'œuvre de Mercier, mais ils ont paru en 1782, avec l'avertissement suivant des éditeurs : « Cette édition du Tableau de Paris en quatre volumes, imprimée sous les yeux de l'auteur, est la seule qu'il avoue [...] ». L'édition s'est augmentée de quatre autres volumes en 1783. Quatre volumes supplémentaires paraissent en 1788, portant l'œuvre complète à 12 volumes. Notice de la BNF.

un portrait physique et moral de la ville qui serve de témoin à l'histoire immédiatement contemporaine. Dans le *Nouveau Paris* publié en 1798, Mercier remarque : « Bien m'a pris de faire mon tableau en douze volumes ; car s'il n'était pas fait, le modèle est tellement effacé qu'il ressemble au portrait décoloré d'un aïeul mort à l'hôpital et relégué dans un galetas<sup>1277</sup> ». À noter que Lafitte ne possède pas le *Nouveau Paris*, ni même probablement, sauf erreur dans la description de Duchesne, les derniers tomes du *Tableau*, parus en 1788.

Nous pouvons encore rajouter aux livres sur l'histoire, des dictionnaires que Duchesne a décrits tout à la fin dans la rubrique des voyages, la dernière du catalogue. Il a dû y placer les quelques ouvrages qui n'avaient pas trouvé place ailleurs, ou qui avaient été oubliés. Le XVIII<sup>e</sup> siècle affectionne les dictionnaires de toutes sortes — qui font « descendre dans toutes conditions » une science « hachée »<sup>1278</sup> — et surtout les dictionnaires biographiques. Bien que moquées par les critiques littéraires de l'époque, ces compilations « portatives » étaient fort prisées du public, et firent sûrement les beaux jours des éditeurs. Le *Nouveau dictionnaire historique* (1772) contient « une moisson de traits historiques et d'anecdotes piquantes<sup>1279</sup> » pour « faire connaître [...] l'état de l'Univers dans tous les temps, les passions, les caractères, les talents des hommes qui l'ont ravagé ou éclairé<sup>1280</sup> ». Chaque entrée brosse le tableau vivant d'un personnage célèbre mais aussi de l'époque où il vivait. L'ouvrage a eu du succès, car il fut réédité quatre fois entre 1772 et 1789. On voit de quelle utilité put être cette encyclopédie pour l'instruction du jeune Louis, puis ensuite pour les sources documentaires qu'elle pouvait procurer.

La bibliothèque recèle le pendant au féminin, Le *Dictionnaire portatif des femmes célèbres* (1788)<sup>1281</sup>. Ce type de compilation se développe durant les trente années qui précèdent la Révolution ; la curiosité et le besoin grandissant de données historiques inédites ou spécialisées concernent aussi les représentantes de la gent féminine. Les auteurs en sont presque uniquement des hommes, et la critique n'est pas toujours bienfaisante pour ces

---

<sup>1277</sup> Louis Sébastien MERCIER, *Le nouveau Paris*, Paris, Fuchs, C. Pougens et C.F. Cramer, 1797, 6 vol., tome 1, chapitre 1, p.3.

<sup>1278</sup> Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1783, tome VI, chap. DXXX (« Dictionnaires »), p. 172-173. « Pankouke et Vincent les commandent à tout compilateur armé de scribes ; on bâtit des volumes par alphabet, ainsi que l'on construit un édifice en l'espace de tant de mois. [...] On a tout mis en dictionnaires. »

<sup>1279</sup> *Nouveau dictionnaire historique ou Histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom par le génie, les talents [sic], les vertus, les erreurs mêmes, etc. depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours ; avec des tables chronologiques pour réduire en corps d'histoire les articles répandus dans ce dictionnaire*. Par une Société de Gens de Lettres, Paris, Le Jay, 1772, tome 1, Avertissement sur cette nouvelle édition, p. I.

<sup>1280</sup> *Ibid.*, Préface, p. 3.

<sup>1281</sup> Jean-François de LA CROIX, *Dictionnaire portatif des femmes célèbres. Contenant l'histoire des femmes savantes, des actrices et généralement des dames qui se sont rendues fameuses dans tous les siècles par leurs aventures, les talents, l'esprit et le courage*, Paris, Belin, 1788, 2 vol. C'est une nouvelle édition « revue et considérablement augmentée » d'un ouvrage publié en 1769. Il n'y a pas d'édition ultérieure.

« polygraphes philogynes<sup>1282</sup> ». A la sortie de la première édition en 1769, Grimm le qualifie de « misérable rapsodie » : « Au compte du détestable compilateur de ce dictionnaire, il y a eu plus de trois mille femmes célèbres depuis Eve jusqu'à Madame Denis, nièce de Voltaire inclusivement<sup>1283</sup> ». L'*Avertissement* énumère les différentes catégories de femmes que le lecteur va découvrir au fil des notices : « des femmes guerrières et courageuses [...] ; des Reines et Princesses [...] ; des Savantes [...] ; des mères tendres ou barbares ; des épouses fidelles [*sic*] ou volages ; mille autres femmes enfin, illustres par une piété rare et solide, à qui l'Eglise ou l'estime publique rend de justes honneurs ». Ce panorama de la célébrité féminine a bien de quoi alimenter la curiosité !

## 5 – Les voyages

Le XVIII<sup>e</sup> siècle passe pour avoir été le siècle d'or de la littérature de voyage : « La lecture des voyages [...] plaît à tout le monde ; on s'en sert ordinairement comme d'un amusement, mais les personnes habiles s'en servent pour la géographie, pour l'histoire et pour le commerce<sup>1284</sup> ». Cet engouement perdure et même s'amplifie, surtout à partir des années 1820, mais on ne lit plus le même genre de livres<sup>1285</sup>. Le style d'écriture comme le contenu graphique se sont transformés<sup>1286</sup>. La distinction qu'opère Duchesne entre « Voyages » et

---

<sup>1282</sup> Sur la question des dictionnaires féminins, voir Nicole PELLEGRIN, *Le polygraphe philogyne. A propos des dictionnaires de femmes célèbres au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Communication donnée lors des premières Rencontres de la SIEFAR : « Connaître les femmes de l'Ancien Régime. La question des recueils et des dictionnaires ». © SIEFAR <http://www.siefar.org>

<sup>1283</sup> GRIMM, *Correspondance littéraire*, Paris, Furne, 1829-1831, tome VI, p. 173-174. Ces jugements sévères se trouvent dans une rubrique distincte de la *Correspondance littéraire*, intitulée « Compilations en tout genre et de toute espèce ».

<sup>1284</sup> L'abbé Nicolas LENGLET-DUFRESNOY, *Méthode pour étudier la géographie dans laquelle on donne une description exacte de l'Univers ...*, Paris, Rollin fils, 1742, 7 tomes en 8 volumes, tome 1, p.163. Un exemple de cet engouement, *L'Histoire générale des voyages* de l'abbé Prévost, en seize volumes superbement illustrés par Cochin et qui connut un succès considérable et eut des continuateurs après sa mort en 1763.

<sup>1285</sup> D'après le catalogue général de la BNF, 6113 récits de voyages ont été publiés entre 1800 et 1899, contre 1683 avant 1800. De 1800 à 1819, la production reste équivalente à celle de la fin du siècle précédent ; elle explose entre 1820 et 1849, puis continue à augmenter régulièrement ensuite. Cité par Anne-Gaëlle WEBER, « Le genre romanesque du récit de voyage scientifique au XIX<sup>e</sup> siècle », *Sociétés & Représentations* 2006/1 (n° 21), p. 59-77.

<sup>1286</sup> Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le voyageur est un explorateur, il ouvre la voie aux conquêtes, au commerce, à la colonisation. Les relations de voyage, à vocation didactique, accumulent les connaissances dans un but encyclopédique. Elles s'adressent à la raison et à l'esprit du lecteur. C'est particulièrement vrai quand le voyageur se double — ou est accompagné — de naturalistes. Le coût élevé de gravures de qualité — mais aussi sans doute l'incapacité des explorateurs-voyageurs à réaliser eux-mêmes les dessins nécessaires — fait que les livres sont généralement peu illustrés. A la fin du siècle, commencent à apparaître quelques ensembles éditoriaux plus vastes, résultant de la collaboration entre voyageurs, écrivains, artistes ou scientifiques. Le « voyage pittoresque » est né, avec ses images dépaysantes, qui séduisent le regard et stimulent l'imagination du lecteur. Sans doute cette nouvelle manière de rendre compte des pays lointains n'est-elle pas pour rien dans la modification du profil de l'amateur du livre de voyage dans les deux décennies suivantes : il veut désormais du



« Voyages pittoresques » vérifie — peut-être sans le savoir — ces différences dans la relation de voyage. Dans la première catégorie, on trouve des ouvrages peu illustrés ou qui comportaient des volumes séparés de planches qui ne figurent pas (ou plus) dans la bibliothèque de Lafitte. Ce sont principalement des ouvrages édités entre le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle et 1810. Ceux de la seconde comportent au contraire beaucoup de planches, de cartes et de plans, si bien qu'ils sont parfois catalogués parmi les recueils d'estampes. La proportion de ce type de publication augmente à partir des années 1820. Parce que le thème du voyage est commun aux deux catégories, il a paru plus logique de les regrouper.

Lafitte a fait montre d'une vraie curiosité non seulement pour la géographie, les sciences naturelles, zoologie, botanique, géologie, etc., mais aussi pour les peuples, les caractéristiques, les coutumes, l'histoire. Les livres de Pauw et de Raynal montraient que cet intérêt n'était pas que superficiel, attaché à des éléments simplement descriptifs, anecdotiques, ou folkloriques. À l'exception de l'Afrique, abordée dans un seul ouvrage, à peu près toutes les zones géographiques sont représentées, avec deux "destinations" privilégiées : le Moyen-Orient et l'Extrême-Orient. Il a une âme de voyageur, plus semble-t-il que ses confrères artistes avec lesquels nous pouvons comparer. Meynier, Guérin ont peu d'ouvrages sur le sujet. Seul le baron Gros possédait « une trentaine de volumes relatant des voyages, explorations, atlas ou gravures, des bords de la Seine au Tibet, du Cap Nord et de Vancouver à l'Asie mineure, du Japon jusqu'à l'hémisphère austral<sup>1287</sup> ». Pourtant, précise Valérie Bajou, « après son séjour forcé en Italie de 1793 à 1800, Antoine Jean Gros a très peu voyagé<sup>1288</sup> ». Nous ajoutons : Lafitte guère plus. Cela n'empêche pas la curiosité pour les pays lointains. Gros les tenait dans son atelier, ce qui est une indication de l'usage qu'il en faisait. Girodet en possède lui aussi : mais à quel type d'ouvrages cet amoureux passionné des livres ne s'est-il pas intéressé ?

---

dépaysement, de l'exotisme, du rêve ; redécouvrir autrement ce qu'il connaît déjà — il n'y a plus guère de « terres blanches » à la surface du globe. Le style même de la relation écrite s'en trouve modifiée. A partir des années 1820, commence l'ère des écrivains-voyageurs, inspirés par le souffle romantique : le récit évolue vers plus d'intimisme, de partage de ressenti et d'émotions personnels. Les voyages pittoresques s'effacent progressivement pour faire place aux « impressions » et aux « souvenirs ». Parallèlement se renouvelle aussi le récit de voyage scientifique, sous l'impulsion du très fort développement des sciences. Du voyage d'exploration à l'expérience individuelle du voyageur, la relation entre en littérature et devient un genre particulier avec ses codes et ses règles d'écriture. Cf. Sylvain VENAYRE, *Panorama du voyage : mots, figures, pratiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

<sup>1287</sup> Valérie BAJOU, Sidonie LEMEUX-FRAITOT, *op. cit.*, p.16.

<sup>1288</sup> *Ibid.* Beaucoup des livres de Gros sur le sujet ont été édités dans les dernières décennies du 18<sup>ème</sup> siècle, quelques-uns autour de 1800 et seulement deux après 1805. Son intérêt pour les voyages semble donc s'être tari assez vite.

Il a des ouvrages très célèbres, comme la relation du troisième voyage de Cook en Océanie<sup>1289</sup> et, dans un genre tout à fait différent, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, que l'on qualifie souvent de premier « voyage romantique », et qui décrit les régions du pourtour de la Méditerranée orientale : Grèce, Turquie, Egypte, Syrie<sup>1290</sup>. C'est un « journal de route », qui mêle érudition et poésie, réflexion et impression : les reconstitutions de tableaux du passé jaillis de la mémoire et du savoir livresque alternent avec les descriptions de paysages croqués nerveusement comme une esquisse picturale, ou avec des considérations plus philosophiques, politiques ou religieuses<sup>1291</sup>. Des pages érudites pour des hommes épris de culture classique, d'où les considérations contemporaines ne sont pas absentes. Ainsi pleure-t-il sur l'état de misère qui règne en Grèce, et sur tous ceux qui sont asservis par les Turcs, pour lesquels il n'y a pas de mots assez durs<sup>1292</sup>. Ces pages aux intérêts multiples, où l'imagination redonne vie à toutes choses, où le voyageur brosse d'innombrables tableaux, à la manière d'un peintre, possèdent en outre une qualité littéraire et poétique indiscutable. *L'Itinéraire* ne pouvait que séduire un public cultivé et sensible comme l'étaient les artistes.

En parcourant ces régions, Chateaubriand accomplit un tour très à la mode depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Tout naturellement la Grèce, la Turquie, la Syrie, et l'Égypte fournissent un nombre conséquent de volumes dans la bibliothèque de Lafitte. La Grèce, destination privilégiée, concentre l'idéal de retour à l'Antiquité caractéristique de l'âge classique. Car plus que la découverte d'un pays moderne tel qu'il est, on veut le voir tel qu'il a été, rechercher les traces du passé, retrouver la grandeur antique, et finalement la confirmation des textes. Le choc est parfois rude devant la triste réalité, comme Chateaubriand l'a décrite. Les

---

<sup>1289</sup> *Troisième voyage de Cook ou Voyage à l'Océan Pacifique, sous la direction des capitaines Cook, Clarke et Gore, sur les vaisseaux La Résolution et La Découverte dans les années 1776 à 1780*, trad. De l'anglais par M. D., Paris, 1785.

<sup>1290</sup> François-René de CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce, en revenant par l'Égypte*, Paris, Le Normant, 1811, 3 vol. Ce long voyage, de juillet 1806 à juin 1807, s'inscrivait dans le cadre de la rédaction des *Martyrs*, pour mieux connaître les lieux où allait se dérouler son épopée, et en rapporter des « images ».

<sup>1291</sup> C'est par ce dernier aspect que cette relation de voyage inaugure un nouveau genre ; Chateaubriand dit lui-même que le lecteur doit considérer cet itinéraire comme les « Mémoires d'une année de vie ». Le livre de voyage commence à s'écrire à la première personne, traversé de sensations et d'émotions plus intimes. Le lecteur ne se satisfait plus d'une accumulation d'informations de type encyclopédique, il veut être charmé. Chateaubriand remplit scrupuleusement « son devoir d'écrivain » en livrant un ouvrage soigné, au style multiple s'adaptant aux différents intérêts des lecteurs. Dans le *Journal de l'Empire*, Malte-Brun considère que le succès réside dans la qualité même du voyageur-écrivain, le livre étant tout imprégné des grandes idées qui sont à la base du *Génie du christianisme*. Cf. Philippe ANTOINE, « Qu'attend-on d'un récit de voyage ? *L'Itinéraire* et la presse de 1811 », dans *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Journée d'étude organisée par Marie-Eve THERENTY et Stéphane ZEKIAN à l'Université Paul Valéry de Montpellier, novembre 2006. (Colloques en lignes sur Fabula.org)

<sup>1292</sup> Dix ans plus tard éclatera la guerre d'indépendance grecque, pour laquelle tant d'artistes européens prendront parti.

voyageurs ne peuvent pas vraiment l'ignorer et les positions pro ou anti Grecs jalonnent leurs ouvrages<sup>1293</sup>. Lafitte ne manque pas de documentation sur ce pays, mais on pourrait s'étonner de ne pas trouver dans sa bibliothèque un ouvrage de référence sur le sujet, celui de Pausanias, voyageur et géographe du 1<sup>er</sup> siècle après Jésus-Christ. Chateaubriand se réfère fréquemment à *Sa Description de la Grèce* que possèdent d'ailleurs Gros, Girodet, Meynier et Guérin.

Dans le *Voyage littéraire de la Grèce*, recueil de lettres assez peu illustré, Pierre-Augustin Guys donne beaucoup d'informations sur la vie des Grecs modernes, car « il est bon que les Voyageurs curieux de retrouver chez eux [chez les Grecs] des monuments qui n'existent plus, sachent qu'à leur défaut, les habitants des lieux qu'ils embellissaient méritent encore notre attention<sup>1294</sup> ». Charles de Sonnini de Manoncourt effectue son *voyage en Grèce et en Turquie* entre 1778 et 1780, mais ne le publie qu'en 1801<sup>1295</sup>. Il appartient à cette catégorie de voyageurs érudits, qui ne se sont pas contentés de se nourrir d'écrits antérieurs, mais qui ont fait preuve de vraies qualités de chercheurs. Ainsi Sonnini porte-t-il son regard de naturaliste sur les contrées qu'il parcourt. Moins intéressé par les vestiges antiques que les autres, il recense les ressources naturelles, s'intéresse à la faune, à la flore et même aux us et coutumes locales, qu'il a le temps d'observer lors d'un séjour prolongé dans l'île de Kimolos dans les Cyclades.

Les deux suivants sont plus dans l'esprit de l'*Itinéraire*, dans sa dimension de voyage historique et littéraire ; ils "collent" même tellement aux textes anciens, qu'ils auraient pu trouver leur place sur le rayon histoire. *Le voyage du jeune Anacharsis* de l'abbé Barthélémy, qui « ne laisse presque rien à désirer<sup>1296</sup> » en ce qui concerne la description des anciens monuments d'Athènes, connut un succès retentissant dès sa parution en 1788<sup>1297</sup>. Il s'agit bien d'un récit de voyage, mais dans la Grèce du IV<sup>e</sup> siècle avant J-C ! Un jeune scythe, Anacharsis, personnage fictif, parcourt la Grèce en tous sens et en décrit minutieusement les

---

<sup>1293</sup> Voir l'article de Sarga MOUSSA, « Le débat entre philhellènes et mishellènes chez les voyageurs français de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue de littérature comparée*, vol. 68, n° 4, 1994, p. 411-434.

<sup>1294</sup> Pierre-Augustin GUYS, *Voyage littéraire en Grèce, ou Lettres sur les Grecs anciens et modernes, avec un parallèle de leurs mœurs*, Paris, chez la Vve Duchesne, 1776, Lettre première à M. de B\*\*\*, p.3. cf. Annexe 4.

<sup>1295</sup> Charles-Nicolas-Sigisbert SONNINI DE MANONCOURT, *Voyage en Grèce et en Turquie fait par ordre de Louis XVI et avec l'autorisation de la cour ottomane*, Paris, Buisson, an IX-1801, 2 vol. « Avec aussi un volume grand in-4°, contenant une très belle carte coloriée et des planches gravées en taille-douce ». Il ne figure pas la bibliothèque de Lafitte, sauf oubli de Duchesne. cf. Annexe 4 : Quelques auteurs présents dans la bibliothèque.

<sup>1296</sup> François-René de CHATEAUBRIAND, *op. cit.*, tome 1, p. 173.

<sup>1297</sup> Abbé Jean-Jacques BARTHELEMY, *Le voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, Paris, De Bure l'ainé, 1788, 5 vol. dont un atlas. Presque toutes les cartes sont du géographe Jean-Denis Barbié du Bocage. Cet ouvrage, fruit de trente années de travail, valut à son auteur un fauteuil à l'Académie française. Il reçut aussi un immense succès public et les éditions et traductions se succédèrent jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

lieux, les personnages, les institutions, les coutumes en usage. Sous une forme romanesque élégante et plaisante, Barthélémy compose un ouvrage d'une érudition solide et minutieuse — il y aurait plus de vingt mille notes —, en convoquant tous les auteurs antiques qu'il connaît parfaitement. On comprend que les héritiers des Lumières, nourris de culture antique, se soient enflammés pour Anacharsis. De telles compilations d'auteurs antiques, et ce n'est pas leur moindre mérite, ont rendu accessibles à tous l'histoire grecque, même à ceux qui n'avaient pas fait "leurs humanités", et ne lisaient pas le latin et le grec.

Sans doute Anacharsis inspira-t-il, quelque quinze ans plus tard, l'ouvrage suivant, le *Voyage d'Anténor en Grèce et en Asie* d'Etienne-François de Lantier<sup>1298</sup>. Le but est en apparence identique, faire connaître la Grèce antique, mais, d'après les critiques, Lantier ne réussit « qu'un roman d'imagination, fort gracieux à la vérité, mais qui ne donne que des idées imparfaites et souvent même fausses des mœurs de l'ancienne Grèce<sup>1299</sup> ». On a reproché à ses héros grecs d'agir et de converser comme dans un salon, de débiter des vers à la manière des beaux-esprits du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui lui valut le surnom « d'Anacharsis des boudoirs ». On l'a mesuré à l'aune de l'ouvrage de Barthélémy, et on lui a reproché l'absence de notes et de références aux sources. Mais s'adresse-t-il bien aux mêmes lecteurs ? Dans sa préface, il définit ainsi son lectorat : « Heureux si les savans [*sic*] me lisent par curiosité, les gens du monde par désœuvrement [...] Les femmes pourront trouver dans les aventures amoureuses un remède contre l'ennui et les vapeurs, et un doux aliment pour leur sensibilité ». Si l'on en juge par le succès d'*Anténor*, nombreux sont ceux qui ont été séduits par « un style constamment pur et élégant », par « l'intérêt dramatique qu'il a su jeter » et peut-être aussi par « des tableaux de mœurs amoureuses », plutôt que par l'authenticité des récits et des personnages historiques. Lafitte a-t-il apprécié lui aussi, pour ces raisons, cet ouvrage où l'on devine l'empreinte d'un XVIII<sup>e</sup> siècle plus léger ? L'*Euphrosine* représentée sur une gravure publiée vers 1802-1804 et dont il est le dessinateur, est-elle Euphrosine, mère d'Anténor<sup>1300</sup> ? Il est possible qu'il ait connu Lantier, pour lequel il illustra plus tard le frontispice du *Voyage en Espagne*, chez Arthus Bertrand, acquéreur du fonds de François Buisson. La princesse de Salm le décrit ainsi : « Il ne chercha dans aucune occasion à attirer sur lui la faveur du pouvoir

---

<sup>1298</sup> Etienne-François de LANTIER, *Voyage d'Anténor en Grèce et en Asie, avec des notions sur l'Égypte, manuscrit grec trouvé à Herculanum*, Paris, F. Buisson, 1802. La première édition date de 1797. Cette supercherie littéraire — Lantier se présente comme le traducteur d'une œuvre ancienne — connut un grand succès : il y eut seize éditions (jusqu'en 1821) et des traductions dans la plupart des langues d'Europe. Méhul en tira même un opéra en 1800. Cf. Annexe 4 : Quelques auteurs présents dans la bibliothèque.

<sup>1299</sup> RABBE, VIEILH DE BOISJOLIN, SAINTE PREUVE, *Biographie universelle et portative des contemporains ou Dictionnaire historique...*, Paris, l'Éditeur, 1836.

<sup>1300</sup> *Euphrosine*, estampe, 43 cm x 21 cm, Lafitte *del.*, Girard *sculp.*, terminé par Chaponnier, chez Girard, vers 1802-1804.

[...] Lantier, chevalier de Saint-Louis sous l'Ancien Régime, sut rester fidèle au souvenir de ceux qu'il avait servis<sup>1301</sup> ». Sa personnalité pouvait s'accorder avec des idées de Lafitte.

Le périple continuait généralement en direction de la Syrie et surtout de l'Égypte, destination privilégiée par les voyageurs. Ce pays, fleuron d'un empire turc déliquescant, fascine aussi les gouvernements, qui verraient d'un bon œil le pays tomber dans leur escarcelle coloniale. L'idée est récurrente en France depuis les années 1760, et les expéditions se succèdent pour étudier la faisabilité d'une annexion, comme celle du Baron de Tott, chargé d'une inspection générale dans les Echelles du Levant d'avril 1777 à octobre 1778<sup>1302</sup>.

Officiellement, elle consistait à mettre de l'ordre et à réorganiser les comptoirs commerçants, mais le ministre de la Marine Sartine y avait ajouté une mission secrète, la reconnaissance militaire des territoires pour préparer d'éventuelles opérations de conquête. Et pour masquer ces desseins peu avouables, le ministre conseille de prétexter des recherches scientifiques, et d'emmenner avec lui des spécialistes reconnus. Sonnini de Manoncourt, ami de Buffon et naturaliste distingué, est l'une de ces cautions. Il publie ses souvenirs du voyage seulement en 1798<sup>1303</sup>. Son livre a du succès, car il est le seul parmi tous les voyageurs à s'être enfoncé aussi loin à l'intérieur des terres. Il a remonté le Nil presque jusqu'à ses cataractes. Il aura même l'honneur de voir nommer deux routes qu'il a tracées « Route du voyageur Sonnini, en 1778 » sur la « grande et magnifique carte, dressée en vingt-quatre feuilles, ensuite des ordres de S.M.I. et R., par les ingénieurs du dépôt de la guerre<sup>1304</sup> ». Comme cela a déjà été souligné pour son livre sur la Grèce, « les charmes de son coloris toujours purs et toujours frais<sup>1305</sup> », l'œil attentif et observateur du naturaliste rendent la lecture aussi intéressante que plaisante.

Dans ses *Lettres sur l'Égypte*, Claude Savary joint la connaissance des langues et des ouvrages de l'Antiquité à celle de la langue et des ouvrages modernes<sup>1306</sup>. Les journaux ne tarissaient pas d'éloges ; *Le Mercure de France* souligne que « c'est surtout par ce talent de sentir et de peindre, que ce Voyage est distingué de tous ceux où on a décrit avec plus ou

---

<sup>1301</sup> Constance de SALM, *Œuvres complètes*, Paris, A. Bertrand, 1842, Tome 2, Réponse à Lantier, p. 318-319.

<sup>1302</sup> Cf. Ferenc TOTH, « Égypte. La double mission du Baron de Tott à la fin de l'Ancien Régime », *Africa : Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente*, année 57, n°2, juin 2002, p.147-178. On voit que la question de la conquête de l'Égypte n'est pas une idée neuve chez Bonaparte. Elle travaille les esprits depuis plusieurs décennies.

<sup>1303</sup> Charles-Nicolas-Sigisbert SONNINI DE MANONCOURT, *Voyage dans la Haute et Basse Égypte, fait par ordre de l'ancien gouvernement, et contenant des informations de tous genres*, Paris, François Buisson, an VII (1799), 3 vol. de texte et 1 vol. de 40 planches. L'ouvrage connut un grand succès en France, mais aussi à l'étranger. La première traduction anglaise parut l'année même de la parution, suivie rapidement d'une seconde. Il y eut aussi une édition allemande.

<sup>1304</sup> Arsène THIEBAUT DE BERNEAUD, *Eloge historique de Ch. Sig. Sonnini de Manoncourt*, Paris, de l'imprimerie de D. Colas, 1812, p.25.

<sup>1305</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>1306</sup> Claude SAVARY, *Lettres sur l'Égypte*, Paris, Onfroy, 1785-1786, 3 vol.

moins d'exactitude la même contrée ». Il lui reproche pourtant « quelques endroits [...] un peu trop recherchés » ; un style « trop poétique [qui] passe le ton d'une description en prose<sup>1307</sup> ». Chateaubriand parle du « pathos de ses descriptions [qui] a nui à son autorité comme voyageur<sup>1308</sup> ». Le "défaut" est particulièrement mis en lumière deux ans plus tard, à la publication du *Voyage en Syrie et en Egypte* du comte de Volney, qui entame une contradiction dès les premières pages de son ouvrage<sup>1309</sup>. Dans un paragraphe intitulé *De l'exagération des voyageurs*, il met en garde contre ceux qui donnent « des couleurs plus fortes à [leurs] tableaux<sup>1310</sup> », pour augmenter l'intérêt. Pour lui, les envolées lyriques et les descriptions séduisantes nuisent à la justesse de ton et en définitive à la vérité. « On serait tenté de croire quelquefois que ce n'est pas le même pays qu'ils décrivent, que ce ne sont pas les mêmes hommes qu'ils peignent », conclut le *Journal général de France*<sup>1311</sup>. Lafitte possède les deux ouvrages, et on ne sait laquelle de ces deux conceptions du récit de voyage l'a séduit le plus, celle de l'imagination brillante qui propose au lecteur des tableaux merveilleux, ou celle dont la justesse et la vigueur font jaillir de la propre imagination du lecteur ses propres images<sup>1312</sup>.

En tous cas, avec le texte du comte de Volney, Lafitte possède un livre essentiel pour la connaissance de ces contrées, surtout en ce qui concerne la Syrie, objet de la majeure partie du développement. Le point de vue adopté par Volney est différent de celui des relations de voyage traditionnelles, et son épigraphe donne le ton : « J'ai pensé que le genre des voyages appartenait à l'Histoire et non aux Romans ». Il aborde de façon analytique les contrées qu'il traverse, se livrant à une véritable enquête pluridisciplinaire dirait-on aujourd'hui, soucieux de la rigueur scientifique héritée des Lumières. Dans un article très élogieux du *Mercur de France*, Garat voit « un esprit qui joint à ses connaissances étendues [une] sagacité et [une] logique sûre [...] Les mœurs, les cultes, les arts, il embrasse tout, et parle de tout avec intelligence<sup>1313</sup> ». Volney rejette tout ce qui peut amener le lecteur à douter de la véracité des propos : l'imagination et ses enjolivements exaltés, mais aussi l'image et ses séductions parfois trompeuses, nées du crayon esthétisant de l'artiste. Le travail de Volney s'inscrit donc

<sup>1307</sup> *Mercur de France*, n°5, samedi 4 février 1786, p. 11-30.

<sup>1308</sup> François-René de CHATEAUBRIAND, *op. cit.*, tome 3, p. 75.

<sup>1309</sup> Constantin-François CHASSEBOEUF dit VOLNEY, *Voyage en Syrie et en Egypte, pendant les années 1783, 1784 et 1785*, Paris, Volland ; Desenne, 1787, 2 vol. L'ouvrage fut réimprimé à de nombreuses reprises. Cf. Annexes 4: les auteurs de la bibliothèque.

<sup>1310</sup> *Ibid.*, chapitre XIII.

<sup>1311</sup> *Journal général de France*, n°69, samedi 9 juin 1787, p. 273.

<sup>1312</sup> Il faut toutefois signaler qu'il n'a pas l'ouvrage suivant de Savary, *Lettres sur la Grèce faisant suite de celles sur l'Egypte*, publiées en 1788.

<sup>1313</sup> *Mercur de France*, n°6, samedi 9 février 1788, p. 79-80.

dans une tradition autre que celle des relations de voyages pittoresques, magnifiquement illustrées, telles qu'on les aime en cette fin de XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais les images sont-elles nécessaires ? Par un style « précis, élégant, correct et souvent pittoresque », Volney brosse des tableaux « qui [donneront] le mieux à l'imagination des Lecteurs cette espèce de plaisir qu'elle aime tant et qu'elle reçoit du merveilleux<sup>1314</sup> ». On comprend que de telles critiques ne pouvaient qu'inciter les lecteurs à s'embarquer dans le voyage. Bonaparte utilisa le *Voyage* de Volney comme guide pendant la campagne d'Égypte<sup>1315</sup>.

Finalement, c'est Bonaparte qui tentera de mener à bien le vieux rêve de la monarchie française, avec le succès que l'on sait. La campagne d'Égypte, à la fois conséquence et cause renouvelée de l'engouement, va produire des « monuments » tout à la fois littéraires, scientifiques et artistiques, que nous retrouvons dans la bibliothèque de tous ces artistes. Il y a tout d'abord l'ouvrage de Dominique Vivant Denon<sup>1316</sup>, qui accompagna Bonaparte en Égypte, avec les quelque 151 membres de la « Commission scientifique » embarqués dans l'aventure. A cinquante ans passés, Denon s'engage dans une quête de l'Orient, fort d'une expérience dans le domaine du voyage illustré, car il a parcouru la Sicile avec l'abbé de Saint-Non en 1777 et contribué à la relation qui en a été faite. C'est un artiste qui embarque ; dans le sillage des armées, il dessine tout son saoul dans des conditions périlleuses parfois, difficiles toujours. Remontant vers la Haute Égypte avec le général Desaix, il a conscience de fouler des terres inconnues des Occidentaux ; il veut consigner son expérience et témoigner des éblouissantes découvertes au fur et à mesure de l'avancée de l'armée. Il rapporte quelques trois cents dessins qu'il entreprend de faire graver dès son retour à Paris, tandis qu'il s'attèle à la rédaction du récit. « Son tableau de l'Égypte est plus complet que celui de Volney, plus objectif et plus impartial que celui de Savary : il joint au sérieux du premier le charme et l'élégance du second<sup>1317</sup> ». Les 141 planches ne pouvaient qu'être une manne iconographique

---

<sup>1314</sup> *Ibid.*, p. 60 et 62.

<sup>1315</sup> Dans la *Relation des campagnes du Général Bonaparte en Égypte et en Syrie*, le Général Berthier témoigne de cette confiance : « Son ouvrage était le guide des Français en Égypte ; c'est le seul qui ne les ait jamais trompés ». *Relation...*, Paris, Didot, an VIII, Avis.

<sup>1316</sup> Dominique Vivant DENON, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte, pendant les campagnes du général Bonaparte*, Paris, Didot l'aîné, an X-1802, 1 vol. de texte et 1 vol. de 141 planches. L'auteur dédia son ouvrage à Bonaparte : « Joindre l'éclat de votre nom à la splendeur des monuments d'Égypte, c'est rattacher les fastes glorieux de notre siècle aux temps fabuleux de l'histoire. [...] L'Europe [...] recevra mon ouvrage avec un averse intérêt. Je n'ai rien négligé pour le rendre digne du héros à qui je voulais l'offrir ». L'ouvrage fut traduit effectivement dans diverses langues et connut de nombreuses rééditions. Il lui valut une réputation internationale de connaisseur des antiquités égyptiennes et a joué un rôle fondamental dans le développement ultérieur de l'égyptologie.

<sup>1317</sup> Jugement de Jean-Marie CARRE dans son étude sur *Les Voyageurs et écrivains français en Égypte* (Le Caire, 1932), cité par Denise BRAHIMI, « L'Égypte de Vivant Denon : mythe ou réalité ? », *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, sous la direction de Chantal GRELL, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p.163.

pour des artistes qui avaient peu de chance de voir les monuments de la civilisation égyptienne *in situ*.

Le *Voyage* de Denon précède de peu une autre entreprise tout à fait comparable dans l'esprit et l'inspiration, réalisée dans le même contexte de la campagne d'Égypte, la *Description de l'Égypte*<sup>1318</sup>, monumentale production ordonnée par Bonaparte. L'expédition militaire était doublée d'une mission scientifique et, la première ayant échoué, il importait au plus tôt de valoriser le travail accompli et les sommes de connaissances recueillies par la seconde. Un décret consulaire du 17 pluviôse an X (6 février 1802) ordonne donc la publication aux frais du gouvernement des « résultats relatifs aux sciences et aux arts obtenus pendant l'expédition ». Le premier volume de la première édition paraît en 1809 sous la direction de l'ingénieur géographe Jomard, dont le nom restera attaché à l'entreprise jusqu'à la fin. La seconde édition réalisée par Panckoucke à partir de 1821 concerne directement Lafitte, puisqu'il en réalise le frontispice<sup>1319</sup>. C'est donc avec un certain étonnement que l'on constate l'absence d'un tel « monument » dans la bibliothèque de Lafitte ; il ne figure pas dans la liste de Duchesne. Il s'agit d'un oubli, car l'ouvrage apparaît dans le procès-verbal de la vente. Il est vendu pour 590 F. Oubli ou changement d'idée des ordonnateurs de la vente ? Il paraît étonnant « d'oublier » un lot aussi important, non seulement par la qualité artistique et culturelle, mais aussi par la taille, quelle que soit l'édition choisie par Lafitte. Il serait plus pertinent de penser que la veuve Lafitte avait dans un premier envisagé de conserver l'ouvrage, mais pour des raisons financières, elle aura changé d'avis. Il est vendu lors de la dernière vacation le 26 décembre 1828, pour 590 F ; c'est la plus haute enchère pour un ouvrage.

La bibliothèque est tout aussi bien équipée en ce qui concerne l'Asie et l'Extrême-Orient, et en premier lieu la Chine, avec plusieurs relations traduites de l'anglais d'après les récits de Georges Macartney, ambassadeur extraordinaire de Georges III auprès de l'empereur chinois, entre 1792 et 1794. L'Angleterre espérait notamment nouer des liens commerciaux plus étroits, et établir ce que nous appellerions aujourd'hui des relations diplomatiques. Cette mission connut un grand retentissement public, et pas seulement en Angleterre, malgré un

---

<sup>1318</sup> *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publiée par les ordres de Sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand*, Paris, Imprimerie impériale, puis royale, 1809-1822. Il y eut une seconde édition dédiée à Louis XVIII, publiée par Panckoucke entre 1821 et 1830. Les dates de parution et le nombre de volumes de ces deux éditions présentent de nombreuses variations.

<sup>1319</sup> Il est très vraisemblable qu'il a participé aussi au dessin du frontispice de l'édition impériale. Cf. Deuxième partie, chapitre 2 : *Description de l'Égypte*.



échec total<sup>1320</sup>. En traversant l'empire de Pékin à Canton, puis en séjournant au palais impérial, on récolta une foule de renseignements, sur la nature, les lois, les sciences et les arts, les mœurs chinoises. Le gouvernement anglais ordonna d'imprimer à ses frais la relation du voyage, pour satisfaire la curiosité du public ; « Il a aussi vraisemblablement pensé qu'il convenait de ne confier la rédaction de ce voyage qu'à un homme [...] témoin de tous les évènements<sup>1321</sup> ». Sir George Staunton<sup>1322</sup>, « secrétaire de l'ambassade extraordinaire et ministre plénipotentiaire en l'absence de l'ambassadeur » fut chargé de l'opération, et l'ouvrage sortit des presses en 1797. François Buisson s'empresse de le publier dès l'année suivante<sup>1323</sup>, « avec tant de célérité » que le traducteur, Jean-Henri Castéra, n'eut pas le temps « d'y mettre toutes les notes [...] ni de la corriger avec assez d'exactitude ». Aussi la deuxième édition contient-elle des « augmentations » comme un *Précis de l'histoire de la Chine*, bien utile pour un public encore peu informé. Castéra y ajoute également la traduction du *Voyage à la Chine* de J. C. Hüttner, professeur de grec du jeune Staunton qui participa à l'expédition en tant que « gentilhomme d'ambassade »<sup>1324</sup>. Bien qu'assez courte, cette relation écrite plus librement éclaire d'un jour différent certains faits importants et confirme le public « dans la défiance que lui inspire le ton *officiel* du secrétaire d'ambassade<sup>1325</sup> ». Cette fois, Buisson y joint presque toutes les gravures de l'édition originale : « Il les a fait dessiner à

<sup>1320</sup> Une relation de l'ambassade parue en l'an IV (1796) sous le nom d'Aenas Anderson résume assez bien la réception reçue par les Anglais : « En trois mots voici notre histoire : nous entrâmes à Pékin comme des mendiants, nous y séjournâmes comme des prisonniers et nous repartîmes comme des voleurs ». Aeneas ANDERSON, *Relation de l'ambassade du Lord Macartney à la Chine pendant les années 1792, 1793 et 1794*, [traduction de Lallemand], Paris, Denné le jeune, an IV.

<sup>1321</sup> Avertissement de l'auteur de la première édition anglaise.

<sup>1322</sup> Sir George Leonard STAUNTON, *Voyage dans l'intérieur de la Chine et en Tartarie par lord Macartney*, traduit par Jean-Henri Castera, Paris, Buisson, 1804, 5 vol. et un vol. d'atlas (3<sup>ème</sup> édition). Contient 37 planches et 4 cartes gravées en taille-douce par Tardieu l'ainé. L'édition anglaise de 1797 fut suivie immédiatement de la première édition française en l'an VI (1797-1798). Elle rencontra un succès tel que deux autres suivirent, en l'an VII (1798-1799) et l'an XII (1803-1804).

<sup>1323</sup> Les différentes éditions du *Voyage* mettent en lumière ce que nous avons déjà dit sur le rôle de l'illustration. Dans la première, le libraire ne joint que six planches de l'édition anglaise et encore, sans les explications. « Malgré cela, elle a eu un très-prompt débit » (*Voyage ...*, Préface de la 2<sup>ème</sup> éd.). La deuxième édition l'année suivante rectifie le tir, « et trente-deux gravures de plus, lui donnent, sans contredit, un nouveau prix » (*Voyage ...*, 2<sup>ème</sup> éd., Avertissement du libraire). Dans la troisième édition, François Buisson répond à ce reproche « mal fondé [...] de n'avoir publié il y a six ans, qu'une partie des gravures ». Il l'explique par « l'état languissant du commerce de la librairie » qui le força à « supprimer celles de ses gravures qui n'étaient qu'un objet de luxe, et qui auraient exigé des frais trop considérables » (*Voyage ...*, 3<sup>ème</sup> éd., Avertissement du libraire). Il annonçait également la sortie prochaine de la quatrième édition, mais elle n'eut pas lieu. On peut penser que dix ans après l'expédition, l'engouement pour le sujet était un peu retombé. Aucun des autres ouvrages sur l'ambassade publiés par Buisson à partir de 1804 ne connut plus d'une édition.

<sup>1324</sup> Le *Magasin encyclopédique* raconte les mésaventures qui ont entouré la parution de l'ouvrage de J.-C. Hüttner, et montre à quel point les éditeurs étaient friands de ces récits que le public plébiscitait. Hüttner destinait le sien à ses seuls amis, mais « l'infidélité en fit bientôt circuler le manuscrit, l'avidité des libraires allait le mettre dans les mains du public » (*Magasin encyclopédique*, 1799 (A4, T5) p.444). L'auteur résolut donc de le publier et il parut en allemand à Berlin en 1797. La première traduction française sortit chez J. J. Fuchs en 1799.

<sup>1325</sup> *La Décade philosophique, littéraire et politique*, avril 1804, p.276.

Londres, et réduire au format de l'in-8°. C'est le citoyen J.B.P. Tardieu, dont le talent est si avantageusement connu qui a dirigé et gravé les 39 planches<sup>1326</sup> ». Lafitte, quant à lui, possède la troisième édition (1804), qui contient la quasi-totalité des planches de l'édition anglaise. Le succès public est toujours là : « Cet ouvrage a été adopté par le gouvernement, pour être placé dans les Bibliothèques des Lycées et autres Etablissemens formés pour l'instruction publique<sup>1327</sup> ».

Encouragés par le succès de l'ouvrage, d'autres membres de l'expédition ont laissé des témoignages, tel John Barrow, majordome de Lord Macartney, qui rédigea deux relations, le *Complément au voyage en Chine*<sup>1328</sup>, et le *Voyage à la Cochinchine*<sup>1329</sup>. Pour compléter la première, l'éditeur joint un petit résumé du voyage effectué en 1719 par le chirurgien John Bell d'Antermony, à la suite d'une ambassade envoyée en Chine par l'empereur de Russie. La seconde apporte des renseignements précieux sur cette région jusque-là presque inconnue des Occidentaux, où il a séjourné quelque temps en l'absence de Lord Macartney ; il décrit en plus d'autres contrées traversées pendant le voyage : Madère, Ténériffe, Cap Verd [*sic*], Java etc. Le *Mercur de France* considère que « de tous ces voyages anglais dont on nous inonde depuis dix ou douze ans, il n'y en a peut-être pas un dont la lecture soit aussi intéressante<sup>1330</sup> ». On pourra dire que Lafitte aura réuni presque tous les ouvrages de l'époque traitant de la question, quand on aura signalé celui du sergent-major de la garde de Lord Macartney,

---

<sup>1326</sup> *Magasin encyclopédique*, 1799 (A4, T5), p.272.

<sup>1327</sup> Cette note se trouve dans la liste des « Voyages nouveaux et autres qui se trouvent chez F. Buisson » placée à la fin du *Voyage en Chine* de John Barrow. Le libraire savait soigner sa publicité et encourager les lecteurs à se procurer les ouvrages nouveaux.

<sup>1328</sup> John BARROW, *Voyage en Chine, formant le complément du voyage de lord Macartney, suivi de la relation de l'ambassade envoyée à Péking par Pierre Ier, empereur de Russie*, traduit par Jean-Henri Castéra, Paris, F. Buisson, 1805, 3 vol. et un atlas. Composé de 22 planches en taille-douce, il ne figure pas dans la bibliothèque, mais c'est peut-être un oubli de Duchesne. Engagé comme géomètre et mécanicien de l'ambassade, Barrow est l'auteur de plusieurs bonnes contributions sur la littérature et les sciences chinoises signalées par Staunton. Il avait « l'estime du monde savant » et « ses ouvrages sont très recherchés en Angleterre et regardés comme des modèles ; et il n'est pas une bibliothèque un peu complète en voyage, dit le *British-critic*, qui ne possède ceux de M. Barrow » (La *Revue philosophique littéraire et politique*, n° 16, 1 juin 1807). L'édition anglaise date de 1804.

<sup>1329</sup> John BARROW, *Voyage à la Cochinchine, par les îles de Madère, Ténériffe et du Cap Verd, le Brésil et l'île de Java*, traduit par Malte-Brun, Paris, F. Buisson, 1807, 2 vol. avec un atlas de 18 planches gravées en taille douce. Les critiques de l'époque, tel Guairard du *Mercur de France*, reprochèrent à Malte-Brun « une étrange manière de traduire » et propose d'inscrire sur la couverture « refait d'après l'anglais ». Il est vrai qu'il « retranche, refond, ajoute, bouleverse tout l'ouvrage », ce qu'il expose en détail dans la préface. Malgré cela, le critique concède que « cet ouvrage est bon ». *Mercur de France*, n° CCXCIV, 7 mars 1807.

<sup>1330</sup> *Mercur de France*, *ibid*. Les récits sur la Chine ont dû être une entreprise fructueuse pour les éditeurs et notamment pour François Buisson, qui publie tout ou presque des relations écrites à la suite de l'ambassade, celle « authentique » des « chefs de cette célèbre mission » comme celles des « quelques employés subalternes » qui ont cru pouvoir ajouter des observations encore inconnues (Le *Magasin encyclopédique*, 1799 (A4, T5), p. 444). On devine nettement dans l'*Avis* des éditeurs de Samuel Holmes, la guerre que se livraient les libraires pour trouver des récits encore inédits en France. Il contient notamment des critiques très vives sur les choix éditoriaux de François Buisson.

Samuel Holmes<sup>1331</sup>, publié en 1805. Le *Journal de M. Samuel Holmes* — traduction du titre anglais — offre un récit simple qui « porte à chaque page le cachet de l'authenticité ; [...] tous les évènements ont été décrits aussitôt après l'impression reçue <sup>1332</sup> ». L'intérêt pour les lecteurs réside donc dans les détails curieux, oubliés dans la relation officielle de Sir Staunton, « laquelle a été soumise à une espèce de censure politique », comme le rappellent les éditeurs français dans leur *Avis*. L'ouvrage contient aussi le recueil de *Vues, Costumes, Mœurs et usages de la Chine* rapportés par William Alexandre, dessinateur de l'ambassade, 24 planches et 48 pages d'explications, qui a certainement intéressé le dessinateur Lafitte.

Les régions limitrophes tout aussi mal connues, voire inconnues, profitent aussi de la vogue éditoriale. Nous allons encore retrouver des voyageurs anglais, car « ils nous donnent volontiers des relations des pays où ils s'enrichissent », remarque le *Mercur de France*<sup>1333</sup>. L'Inde désormais anglaise sert de point de départ à ces ambassades vers les pays de l'Himalaya, visant surtout à établir des liens commerciaux. L'ouvrage de Samuel Turner, *Ambassade au Tibet et Bhoutan*<sup>1334</sup>, publié en 1800, bénéficie immédiatement de la traduction française, une fois de plus chez François Buisson, avec les contributeurs déjà réunis pour le *Voyage en Chine*, le traducteur Jean-Henri Castéra et le graveur Jean-Baptiste-Pierre Tardieu. L'expédition de Turner, partie de Calcutta en janvier 1783 avec un dessinateur, le lieutenant Samuel Davis et le chirurgien et botaniste Robert Saunders, s'attarde quelques mois au Boutan, puis pénètre au Tibet à la mi-septembre. Ils ont la chance d'assister à « l'inauguration du nouveau petit lama<sup>1335</sup> » et rapportent des informations inédites sur les institutions politiques et religieuses si particulières du Tibet. L'ouvrage « contient beaucoup de choses absolument nouvelles » et « éclaircit des faits » sur lesquels on avait des idées fausses, comme l'explique le traducteur dans la préface. De plus, les journaux soulignent la qualité des

---

<sup>1331</sup> Samuel HOLMES, *Voyage en Chine et en Tatarie, à la suite de l'ambassade de lord Macartney*, traduit par L. Langlès, Paris, Delance et Lesueur, 1805, 2 vol. « Sans doute à cause de l'extrême rareté des exemplaires » due à son prix excessif, le livre publié en Angleterre en 1798 a failli passer inaperçu. Ce n'est qu'« en récapitulant avec soin les différentes relations », que les éditeurs l'ont remarqué et intégré dans l'ouvrage qu'il préparait et qu'ils jugeaient sans doute trop mince (*Voyage en Chine et en Tatarie...*, Avis de l'éditeur).

<sup>1332</sup> Samuel HOLMES, *op. cit.*, Préface de l'éditeur anglais, p. 51.

<sup>1333</sup> *Mercur de France*, n° XXXVII, 1<sup>er</sup> thermidor an IX (20 juillet 1801), p. 171.

<sup>1334</sup> Samuel TURNER, *Ambassade au Tibet et au Boutan contenant des détails très curieux sur les mœurs, la religion, les productions, le commerce du Tibet, du Boutan et des états voisins ; et une notice sur les évènements qui s'y sont passés jusqu'en 1793*, traduit par J. Castéra, Paris, F. Buisson, 1800, 2 tomes en 1 vol. et un atlas. L'expédition de Samuel Turner, capitaine dans l'armée de la Compagnie britannique des Indes orientales, dura de 1783 à 1784. Elle ne fut pas plus couronnée de succès que celle envoyée en Chine. *La notice sur les évènements qui s'y sont passés jusqu'en 1793* montre le rôle joué par les Chinois dans la rupture des relations entre le Tibet et l'Angleterre. Il n'y eut plus de voyages dans ces contrées avant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>1335</sup> *La Décade philosophique, littéraire et politique*, n°13, an IX, 2<sup>ème</sup> trimestre, 10 pluviôse, p. 217. Dans les croyances tibétaines, seule l'enveloppe corporelle du Grand Lama disparaît ; son âme se réincarne aussitôt dans celle d'un enfant. Le nouveau Grand Lama que visite Turner était alors âgé de dix-huit mois.

vues « très joliment dessinées et gravées<sup>1336</sup> » ; elles complètent et éclairent avantageusement un livre qui ne peut que recevoir l'assentiment enthousiaste d'un public curieux.

Avec toutes ces publications successives, resserrées dans un temps très court, entre 1798 et 1807, on se rend bien compte de l'engouement du public pour l'Extrême-Orient. On pourrait penser que Lafitte s'est simplement laissé entraîner dans cette voltige de best-sellers. Mais rappelons-nous les autres ouvrages déjà évoqués sur les mêmes thèmes, parfois bien plus anciens, et ceux qu'il continuera à acquérir par la suite. Il nous semble donc que l'intérêt de Lafitte pour ces pays lointains est plus qu'une simple curiosité passagère sous l'impulsion d'un effet de mode. A part son séjour en Italie, celui à Londres, il n'a pas beaucoup voyagé, même en France semble-t-il. Dans les carnets de dessin décrits par Duchesne, les seuls endroits représentés sont les environs de Paris, la vallée de la Seine, qu'il suivait pour aller à Rosny, et les régions du Nord qu'il a traversées pour aller en Angleterre. Qui sait s'il n'avait pas un désir inassouvi de grand voyageur ? Dans ses livres, il pouvait au moins se nourrir d'images, laisser son imagination vagabonder, son esprit s'emplier de connaissances qu'il ne pourrait jamais acquérir autrement.

Les « Voyages pittoresques » sont différents par les thèmes, et aussi par la présentation. La plupart du temps constitués de livraisons, ils s'échelonnent de 1816 à 1828. L'image constitue l'élément principal, utilisant parfois la technique nouvelle de la lithographie, comme l'ouvrage majeur et représentatif du genre, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, résultant de la collaboration de Charles Nodier, Justin Taylor et Alphonse de Cailleux, et dont la première destination concerne la Normandie<sup>1337</sup>. L'exemplaire de Lafitte est de qualité, sur papier vélin, demi-reliure de maroquin ; il recueille un bon prix, 400 francs<sup>1338</sup>. On rencontre dans cette série principalement des pays et régions limitrophes de la France : *Paris et ses alentours* (1818), *Voyage pittoresque dans les Pyrénées françaises* (1826), *Choix de vue pittoresques* (en Italie) par le vicomte de Senonnes (1821-1823), *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs* (1824). Il y a également des ouvrages sur l'Angleterre : des *Vues d'Angleterre et du Pays de Galles*, par Turner (1817), les *Suites de Vues d'Islington et Pentonville*, d'après les dessins faits en 1818 par son ami Pugin (1819), ainsi qu'un recueil de soixante-quatre planches d'après le capitaine Batty,

---

<sup>1336</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>1337</sup> Cet ouvrage monumental, qui visite les principales régions de France, s'échelonne de 1820 à 1878 et comporte 23 volumes, plus un index. Il réunit un nombre considérable d'artistes en tout genre, parmi lesquels Achille Devéria, Alexandre-Evariste Fragonard, Théodore Géricault, Eugène Isabey, Jean-Dominique Ingres, etc. Des entreprises d'impression lithographique, comme celle de Godefroy Engelmann furent chargées de l'impression.

<sup>1338</sup> Par comparaison, celui de Girodet avait atteint 358 francs.

*French scenery, from drawings made in 1819* (1822). Ce dernier ouvrage obtient un bon prix, 119 F. C'est dans cette catégorie que Duchesne répertorie les monographies de collèges et bâtiments remarquables anglais, publiées chez Ackermann entre 1812 et 1816, que Lafitte a pu acquérir lors de son séjour londonien, au moins ceux sur l'abbatiale Saint Pierre de Westminster (1812), et sur l'université d'Oxford (1814). Les deux autres, l'université de Cambridge et les collèges de Winchester, Eton, et Westminster, publiés en 1815 et 1816, étaient sûrement disponibles dans les bonnes librairies parisiennes, ou lui ont été apportés par son beau-frère Pugin. Tous étaient ornés de gravures à l'aquatinte coloriées et obtiennent un bon prix, achetés par le marchand d'estampes Defer pour un total de 550 francs. Le livre sur l'abbatiale Saint Pierre, relié veau et doré sur tranche lui coûte 160 francs à lui tout seul. Les prix parfois élevés relevés dans cette catégorie montrent la qualité des ouvrages, mais aussi l'assurance du marchand qui sait pouvoir les revendre facilement avec bénéfice. Le marché de l'occasion se porte bien dans ces publications à succès. D'ailleurs, comme pour les objets d'art, la majorité des acheteurs sont des professionnels, libraires et marchands d'estampes (63%). Parmi les particuliers, on reconnaît Duchesne, Anatole de Vibraye, Molinos, Laguéprière, Macquet ; des noms nouveaux apparaissent, les architectes Toussaint et Vaudoyer, et même l'épicier des Lafitte, Bordier, quai aux Fleurs !

Cette bibliothèque n'est pas celle d'un érudit, ni d'un homme imprégné de culture classique, épris de littérature, ni même d'un curieux à la recherche d'un savoir encyclopédique. Le plus étonnant sans doute, est le choix assez pauvre d'ouvrages techniques — et la plupart du temps très anciens —, ou de réflexion sur les arts, accréditant l'idée d'un artiste formé à la pratique en atelier, et peu enclin à approfondir ces questions. On ne peut pourtant pas exclure que ces livres, sans doute manipulés constamment, par lui-même ou ses élèves, existaient dans les piles non décrites et constituées, selon nous, d'objets moins "présentables". Car un des enseignements évidents sur le bibliophile Lafitte, c'est que l'aspect extérieur et matériel des livres est important.

Il y a finalement assez peu de thèmes représentés, en dehors de quelques sujets intéressants l'histoire. Tout ce qui est du ressort des sciences pures est quasiment inexistant, et les rares ouvrages qui peuvent s'y rapporter ont été classés dans les « divers »<sup>1339</sup>. Elle reflète

---

<sup>1339</sup> Il y a une traduction des œuvres d'Archimède, publiée par François Buisson en 1808, et un curieux ouvrage de physique sur la pesanteur de l'air d'Henri Bodello, très hostile à la caste scientifique des membres de l'Institut, que l'auteur appelle les « gaylussatiens », et qu'il compare à des « despotes de l'Asie ». Un livre plus polémique que scientifique, qui s'en prend à beaucoup de monde, même au duc de Duras, qui n'a jamais répondu à ses demandes pour obtenir la dédicace du roi.

pourtant des préoccupations d'un homme de son temps, ouvert à des sujets assez communs, comme la découverte de mondes lointains. Le secteur des voyages est celui qui présente le plus d'unité : influence de la mode ou du libraire Buisson ?

Il utilise ses livres comme ressources documentaires, ce qui explique le nombre conséquent d'ouvrages illustrés. C'est particulièrement vrai dans le domaine de l'histoire, où les livres sur la monarchie française sont nombreux. Rien que de très normal, dans la mesure où, jusqu'en 1789, l'histoire du pays se confond avec ce régime politique, et ceux qui l'ont inspiré, rois, aristocratie et clergé. De plus, Lafitte a été amené, de par sa fonction sous la Restauration, à réaliser des œuvres faisant appel à ce passé monarchique. Proportionnellement, il y a plus d'ouvrages anciens — par anciens, entendons ceux publiés avant 1770, année de sa naissance — dans cette catégorie « histoire » que dans les autres, alors que la plupart du temps des éditions plus récentes ont existé. Selon nous, ils constituent le point de départ de sa collection, trouvés dans le milieu familial, dénichés chez des libraires d'ancien, ou dans des ventes publiques, et ils ont contribué à sa formation intellectuelle.

En revanche, les livres publiés pendant la Restauration concernant les événements qui se sont déroulés à partir de 1789 sont plus polémiques, et en disent un peu plus long sur le personnage. Leur orientation résolument monarchiste, et même « ultra », laisse peu d'ambiguïté sur les opinions affichées par Lafitte à ce moment-là de sa vie. Il serait certainement plus difficile de dire si elles sont des manifestations de fraîche date, ou s'il les avait déjà sous les régimes précédents pour lesquels il a travaillé. Pour servir un maître. Il n'est pas forcément utile d'épouser ses idées. L'expérience dramatique vécue à Rome a pu lui apprendre qu'il vaut mieux enfouir ses opinions dans le secret de son âme. Malgré tout, l'importance des sujets de Boucher parmi ses dessins, la présence de contes badins et pleins d'esprit du cercle de comte de Caylus, ses goûts passéistes en matière de poésie "moderne", tout comme le choix des graveurs à qui il fournira des dessins dans les années 1800<sup>1340</sup>, le montrent réceptif — et nostalgique ? — à un XVIII<sup>e</sup> siècle léger et joyeux.

Ce qui ne l'a pas empêché d'être intéressé par les « produits de l'industrie », et les débouchés possibles dans les arts appliqués pour un dessinateur habile. Dans la bibliothèque, on voit la trace de cet intérêt à partir de l'exposition de 1819, où sont présentés des objets de luxe, pour lesquels il a travaillé : orfèvrerie et papier peint<sup>1341</sup>. A partir de 1820 et jusqu'à sa mort, il collectionne les *Annales de l'industrie*, publiées par Jean-Gabriel de Moléon. La présence d'ouvrages sur ces disciplines montre que Lafitte a su répondre aux transformations

---

<sup>1340</sup> Cf. Deuxième partie, chapitre 3 : Dessiner pour graver.

<sup>1341</sup> Il a les quatre volumes de *l'Exposition des produits de l'industrie au Louvre*, en 1819, soigneusement reliés.

du monde artistique que son temps a connues. D'une certaine façon, cet intérêt marque le passage du peintre d'histoire à l'artiste qui s'est adapté aux circonstances, aux besoins et aux conditions nouvelles du marché, en utilisant les ressources appréciables de son crayon. La consommation de biens artistiques progresse pour une proportion de plus en plus importante de la société. Pour la séduire, le domaine des arts appliqués étaient une voie royale aux nombreux débouchés. Dans la seconde partie, nous verrons qu'il s'est distingué dans le secteur du papier de tenture de luxe, ou encore dans l'orfèvrerie, en collaboration avec Jean-Charles Cahier. A-t-il travaillé avec d'autres industriels, pour des pièces moins exceptionnelles ? C'est une question à laquelle il est impossible de répondre ; s'il ne l'a pas fait, il n'était certainement pas hostile à l'idée. N'en doutons pas, il possédait la clientèle qui recherche de beaux objets pour agrémenter un quotidien raffiné et élégant. Son aisance à la fin de sa vie s'explique autant, et peut-être même plus, par les commandes privées que par les demandes du Mobilier ; une prospérité que reflètent aussi les volumes soigneusement reliés de la bibliothèque, décidément riche d'enseignements, autant pour le fonds, mélange de modernité et de nostalgie du passé, que pour la forme, révélatrice du sens de l'esthétisme de l'artiste, et de la recherche d'une image sociale cossue.

# Sommaire

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
<b>PREMIERE PARTIE BIOGRAPHIE</b> .....	<b>11</b>
<b>CHAPITRE 1 LES ANNEES DE JEUNESSE</b> .....	<b>13</b>
<b>I - AUX ORIGINES FAMILIALES</b> .....	<b>19</b>
1 – Eléments de généalogie .....	19
1.1 – Son ascendance .....	19
1.2 - L’implantation parisienne .....	21
2 – Sociologie de la famille.....	22
2.1 - Des migrants isolés qui font souche .....	22
2.2 - La boutique et l’échoppe .....	23
3 – Éléments économiques .....	24
3.1 – Le rang de fortune .....	24
3.2 - Les perruquiers .....	27
<b>II – AU DOMICILE PARENTAL</b> .....	<b>31</b>
1 – Légende dorée contre rumeur noire.....	31
2 - Un père « amateur des beaux-arts ».....	34
<b>CHAPITRE 2 VOCATION ET FORMATION</b> .....	<b>39</b>
<b>I - LES PREMIERS MAITRES</b> .....	<b>41</b>
1 - Un Demarteau peut en cacher un autre.....	41
2 - Atelier de Jean-Baptiste Regnault.....	45
<b>II - À L’ACADEMIE</b> .....	<b>47</b>
1 – Un parcours exemplaire .....	47
2 - Le Salon de 1791.....	50
3 – Une vie hors l’Académie.....	54
4 - L’état des arts .....	58
<b>CHAPITRE 3 LE SEJOUR ITALIEN</b> .....	<b>61</b>
<b>I – À ROME</b> .....	<b>65</b>
1 - Le cadre des études .....	65
1.1 – Le Palais Mancini .....	65
1.2 - La communauté artistique de Rome .....	67



1.3 - Les rapports entre la France et Rome	70
2 - Une année mouvementée.....	73
2.1 - Un équilibre bien précaire	73
2.2 - Hugou de Bassville	77
3 - La crise de l'hiver 1792-1793 .....	80
3.1 - La dépose des symboles	80
3.2 - Les réunions patriotiques	83
4 - « Le tumulte » du 13 janvier 1793 .....	87
4.1- L'ultimatum de Mackau	87
4.2 - « Une éruption décisive du peuple »	89
4.3 - « Des pensionnaires exécrés »	92
<b>II - A FLORENCE.....</b>	<b>97</b>
1 - Le refuge .....	97
2 - Un intermède compliqué sur le plan matériel ... ..	100
2.1 - Une situation d'attente	100
2.2 - Une indécision pesante	102
3 - ... mais prolifique sur le plan artistique.....	104
3.1 - Que pensent-ils du rappel ?	104
3.2 - Encore des questions d'argent	107
4 - Il faut partir .....	110
4.1 - La rupture de la neutralité	110
4.2 - Fin de l'histoire	112
<b>CHAPITRE 4 UNE REINSTALLATION DELICATE.....</b>	<b>117</b>
<b>I - REGLER LES PROBLEMES EN SUSPEND .....</b>	<b>121</b>
1 - Se mettre en conformité avec la loi.....	121
1.1 - Une société sous contrôle	121
1.2 - Un point sensible : partir ou pas pour les frontières ?	123
1.3 - <i>Le Garnissaire</i>	124
2 - Le débat en cours : art et civisme .....	126
2.1 - Artiste ou soldat ? Artiste <i>et</i> soldat !	126
2.2 - Le cadeau républicain des artistes d'Italie	128
2.3 - Examen de passage réussi	132
3 - Régler les affaires de la pension.....	134
3.1 - Le nouveau brevet	134
3.2 - Les questions financières	136
<b>II - LA VIE PRIVEE .....</b>	<b>141</b>
1 - Se loger.....	141
1.1 - Changement de quartier	141

1.2 – Un quartier engagé	143
2 - Fonder une famille .....	147
2.1 – La belle-famille : Pugin et Duchesne	147
2.2 - Le mariage et la vie familiale	151
<b>CHAPITRE 5 INVENTER UNE CARRIERE .....</b>	<b>157</b>
<b>I – UN REFLEXE SECURITAIRE : LA PENSION .....</b>	<b>163</b>
1 – Rester pensionnaire, une assurance .....	163
1.1 – Le décret sur l’organisation de l’instruction publique	163
1.2 – L’arrêté du Directoire du 23 fructidor an VI	165
2 - ... mais pas une garantie .....	168
2.1 – « Heur et malheur » des pensionnaires	168
2.2 – Un monde à part	170
3 – Une franche hostilité .....	173
<b>II – CONCOURS ET COMMANDES.....</b>	<b>179</b>
1 – Élever les monuments de la République .....	179
1.1 – Les concours de l’an II	179
1.2 - <i>Le Vengeur</i>	181
2 – La fusillade du Champ de Mars.....	185
2.1 – Les événements	185
2.2 – La fusillade vue par Lafitte	186
3 – De rares commandes.....	192
3.1 - Une première au théâtre	192
3.2 – Allégories politiques	198
<b>III - LE “MYSTERE LAFITTE” .....</b>	<b>205</b>
1 – La communauté des artistes .....	205
1.1 – La réconciliation de l’Ecole française	205
1.2 – « L’entrée triomphale des œuvres d’art d’Italie »	207
1.3 – L’échange d’un Lesueur	209
2 – L’artiste au travail .....	211
2.1 – Les Salons	211
2.2 - « Les arts qui ont le dessin pour base »	214
3 – Un artiste sans atelier .....	218
4 – Un point d’étape sur sa carrière.....	224
<b>CHAPITRE 6 UNE CARRIERE DIVERSIFIEE .....</b>	<b>229</b>
<b>I – DES ACTIVITES VARIEES .....</b>	<b>233</b>
1 – Louis Lafitte et le musée de Lille.....	233
1.1 – Les musées de province	233

1.2 - Le rôle de Lafitte	235
2 - « L'école de dessin » .....	238
2.1 - Un débouché évident	238
2.2 - L'« indispensable »	241
2.3 - « Beaucoup d'élèves distingués » ?	245
3 - Transmettre à un plus vaste public .....	249
<b>II- LAFITTE INTIME.....</b>	<b>253</b>
1 - Un père de famille attentif.....	253
2 - Des exemples trop rares d'amitié.....	260
3 - Quel Louis Lafitte en 1814 ?.....	268
<b>III - RETROUVAILLES.....</b>	<b>275</b>
1 - La famille Pugin-Welby.....	275
2 - Londres .....	277
3 - Carlton House.....	280
4 - Les transparents de Lafitte.....	283
<b>CHAPITRE 7 SPLENDEURS ET MISERES.....</b>	<b>291</b>
<b>I - LA CONSECRATION .....</b>	<b>295</b>
1- Enfin une fonction officielle .....	295
2 - Des espoirs déçus .....	298
2.1 - Pas de titres supplémentaires	298
2.2 - La course aux commandes officielles	300
2.3. - L'honneur d'un artiste	302
2.4 - Un demi-succès	305
3 - Le logement si longtemps attendu .....	307
3.1 - Le Palais des Beaux-Arts	307
3.2 - Lenteur et retard	309
<b>II - CATHERINE WELBY REPORTER .....</b>	<b>315</b>
1 - Antonia, "signe extérieur de richesse" .....	315
1.1 - La Musique de la Chambre	315
1.2 - Un beau mariage	317
2 - Les dessous d'une personnalité .....	322
2.1 - Un peu de vanité	322
2.2 - Beaucoup de dureté	325
<b>III - DERNIERS FEUX.....</b>	<b>329</b>
1 - 3 août 1828 .....	329
2 - Les réclamations de la veuve.....	334
2.1 - Les Gobelins : une commande oubliée ?	334
2.2 - L'Ouvrage du Sacre	338

CHAPITRE 8 LES ENSEIGNEMENTS DU CATALOGUE DE VENTE.....	345
I - COLLECTIONS D'ART.....	351
1 - La peinture.....	351
2- Les dessins.....	353
3- Les estampes.....	357
II - LA BIBLIOTHEQUE .....	363
1 - Vue d'ensemble.....	363
2 - La constitution de la bibliothèque.....	368
3 - La littérature.....	372
3.1 - La poésie.....	372
3.2 - Le roman.....	375
3.3 - Le théâtre.....	379
4 - L'histoire.....	381
4.1 - Un goût pour l'ailleurs.....	381
4.2 - L'histoire nationale.....	387
4.3 - Paris.....	396
5 - Les voyages.....	399



## Louis Lafitte : a history painter, from Révolution to Restauration

All his life Louis Lafitte (1770-1828) insisted on introducing himself, with pride, as a history painter, a statement which his artistic training fully justified. After an apprenticeship with the engraver Gilles-Antoine Demarteau, he was the pupil of Jean-Baptiste Regnault, a competitor and rival of Jacques-Louis David's in the 1780s. Introduced by his master, he was enrolled at the *Royal Academy of Painting, Sculpture and Architecture* in 1784; his studies there were honourable: first medal in October 1788, and above all the grand prize in painting, when he first took part in the competition in 1791. This course of excellence earned him a place at the Académie de France in Rome, but he could hardly take advantage of this privilege, as the political situation in France was not acceptable to the Roman authorities. The population could not stand the French presence and in January 1793, it was mayhem; the Mancini Palace, the seat of the Academy, was burnt down and the residents dispersed. All of them returned to France more or less quickly; some, like Lafitte, took refuge in Florence until the neutrality of Tuscany was ruptured in October 1793. On his return to France, a period of uncertainty began: an official resident of the Republic until September 1800, he received modest compensation. His desire to return to Rome was unfulfilled as was his aspiration to become a history painter, as he was unable to obtain a studio, despite repeated requests. Nor did he enter the cenacle of artists regularly solicited by successive governments, but he sometimes gave timid signs of assent to the regime in power, from the year II to the Empire, where he received more important official commissions, such as the simulacrum of the Arc de Triomphe de L'Etoile for the wedding of Napoleon and Marie-Louise. His enthusiastic rallying to the Restoration undoubtedly shows the true face of Lafitte's political affinity. The result was a very official position as draughtsman in the King's Cabinet, which concluded his artistic career which is often difficult to reconstruct. For most of his life, he was not in the limelight, lacking public clients, he very quickly turned to a private clientele, which he obtained by using his title of a history painter. He was mainly asked to paint works in line with the tastes of the time, Pompeian interior decorations, or portraits, which we have little trace of today. A skilled draughtsman, he worked for print engravers, producing famous pieces such as figures from the republican calendar, but also for publishers of refined illustrated editions, very appreciated by the readers of the time. One thinks, in particular, of the luxurious Didot edition of *Paul and Virginie*, directed from beginning to end by Bernardin de Saint Pierre himself. In the publishing field, he earned such a reputation that he remained a book illustrator for a large number of 19th-century authors. He was also interested in the applied arts and provided drawings for both the goldsmiths and wallpaper trade. These were luxury objects, produced in small numbers but mechanically manufactured. As an artist, Louis Lafitte accepted the demands of consumer society, his eclectic career showed his constant ability to adapt during the revolution and although he is not remembered as a history painter, he succeeded in making a living from his trade.

Keyword :

Louis Lafitte ; Painter career 1770-1830 ; Designer of the king's cabinet ; Académie royale de peinture ; Académie de France à Rome ; Images of the republican calendar ; La Malmaison ; Reconstruction of the Odéon (1808) ; Panoramic wallpaper ; Books illustration ; Images du calendrier républicain ; *Fastes de la nation française* ; Collections of Charles Paul Landon ; Napoléon's *Histoire métallique* ; Simulacrum of the Arc de Triomphe de l'Etoile (1810) ; Auguste Charles Pugin

## Louis Lafitte : un peintre d'histoire de la Révolution à la Restauration

**Louis Lafitte** (1770-1828) a tenu toute sa vie à se présenter, avec fierté, comme peintre d'histoire, ce que sa formation artistique justifie pleinement. Après un apprentissage chez le graveur Gilles-Antoine Demarteau, il entre dans l'atelier de Jean-Baptiste Regnault, concurrent et rival de celui de Jacques Louis David dans les années 1780. Présenté par ce maître, il est inscrit à l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture en 1784 ; son cursus y est honorable : première médaille au quartier d'octobre 1788, et surtout grand prix de peinture, lors de sa première participation au concours en 1791. Ce parcours d'excellence lui vaut une place à l'Académie de France à Rome, mais il ne peut guère profiter de ce privilège, la situation politique de la France ne trouvant pas grâce aux yeux du gouvernement romain. La population supporte de plus en plus mal la présence française et en janvier 1793, c'est l'explosion ; le Palais Mancini siège de l'Académie est incendié, les pensionnaires dispersés. Tous rentrent plus ou moins rapidement en France ; certains comme Lafitte iront se réfugier à Florence jusqu'à la rupture de la neutralité de la Toscane en octobre 1793. De retour en France, commence une période paradoxale : pensionnaire de la République sur le papier jusqu'en septembre 1800, il en perçoit les modestes indemnités, compte peut-être sur un nouveau séjour romain qui ne viendra pas, mais ne parvient pas à « faire la peinture » à laquelle il aspire, faute d'obtenir un atelier, malgré des demandes répétées. Il n'entre pas non plus dans le cénacle des artistes sollicités régulièrement par les gouvernements successifs, mais il donne parfois de timides signes d'assentiment au régime en place, de l'an II jusqu'à l'Empire où il bénéficie alors de commandes officielles plus importantes, comme le simulacre de l'Arc de triomphe de l'Etoile pour le mariage de Napoléon et Marie-Louise. Son ralliement enthousiaste à la Restauration montre sans doute le vrai visage de Lafitte quant à ses affinités politiques. Il en résulte une place très officielle de dessinateur du Cabinet du Roi, qui conclut avec panache une carrière dont le parcours est souvent difficile à reconstituer. La plus grande partie de sa vie, il n'est pas dans la lumière, car faute de clients publics, il s'est tourné très vite vers une clientèle privée, que son titre de peintre d'histoire, inlassablement mis en avant, n'a pas manqué d'attirer et que ses réels talents de dessinateur ont fixé. On lui demande surtout des travaux en rapport avec les goûts du temps, décors intérieurs pompéiens, ou portraits, tous objets qui malheureusement n'ont que très exceptionnellement laissé des traces. Son crayon sûr et incisif travaille pour les graveurs d'estampes, avec des morceaux célèbres comme les figures du calendrier républicain, ainsi que pour les éditeurs de belles éditions illustrées, dont les lecteurs de l'époque sont friands. On pense notamment à la luxueuse édition Didot de *Paul et Virginie*, orchestré de bout en bout par Bernardin de Saint Pierre lui-même. Il s'est taillé dans ce dernier domaine une réputation telle, qu'il est resté comme un illustrateur de livres pour une part non négligeable d'auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Il n'a pas manqué non plus d'être intéressé par les arts appliqués et de fournir des dessins aussi bien pour de l'orfèvrerie que pour des papiers peints ; des objets de luxe, produits en petit nombre certes, mais industriellement quand même, qui montre un artiste ne dédaignant pas les demandes d'une société de consommation exigeante. Comme on le voit, il ne fait pas œuvre de peintre d'histoire ; mais ce parcours très diversifié, faisant feu de tout bois, montre une adaptation originale à la situation nouvelle que rencontrent les artistes dans une période particulièrement troublée. Elle permit à Louis Lafitte, peintre d'histoire, sinon d'atteindre la gloire, au moins de vivre correctement de son art.

Mot-clés :

Louis Lafitte ; Carrière de peintre 1770-1830 ; Dessinateur du Cabinet du roi ; Académie royale de peinture ; Académie de France à Rome ; Images du calendrier républicain ; La Malmaison ; Reconstruction de l'Odéon (1808) ; Papier peint panoramique ; Illustration de livres ; Images du calendrier républicain ; *Fastes de la nation française* ; Les recueils de Charles Paul Landon ; *Histoire métallique* de Napoléon ; Simulacre de l'Arc de Triomphe de l'Etoile (1810) ; Auguste Charles Pugin